

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie a dramaturgie alternativního a loutkového divadla

BAKÁŘSKÁ PRÁCE

Herec a objekt jako rovnocenní partneři (z pohledu režiséra)

Jakub Maksymov

Vedoucí práce: prof. MgA. Karel Makonj

Oponent práce: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Performing arts

Direction – Dramaturgy of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

Actor and object as equal partners (director's perspective)

Jakub Maksymov

Supervisor: prof. MgA. Karel Makonj

Opponent: prof. Mgr. Miloslav Klíma

Thesis defense:

Degree granted: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Herec a objekt jako rovnocenní partneři (z pohledu režiséra)

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

1 Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Na tomto místě bych předně rád poděkoval prof. Karlu Makonjovi, vedoucímu mé bakalářské práce, za cenné připomínky. Dále bych chtěl poděkovat doc. Marku Bečkovi a prof. Miloslavu Klímovi za pedagogickou supervizi mých inscenačních projektů, jejichž analýze se ve velké části této práce věnuji. V neposlední řadě děkuji všem svým spolupracovníkům, hercům, dramaturgům, scénografům, skladatelům, produkčním a dalším, v jejichž těsné spolupráci dané projekty vznikaly.

Abstrakt

V této bakalářské práci se autor zabývá reflexí svých čtyř režijních projektů, dvou školních (Růst krystalu a Tisíc tuctů) a dvou mimoškolních (Paprsky slunce a Já jsem Krabat). Na základě těchto konkrétních příkladů uvažuje o možnostech a vnitřních mechanismech loutkového a objektového divadla se zaměřením se na partnerství herce a loutky/objektu. Dále se věnuje analýze a komparaci tvůrčích procesů daných projektů z pohledu režiséra a pokouší se vysledovat, za jakých podmínek vzniká v inscenačním týmu tvůrčí pnutí. Nakonec se vztahuje k výrazným tvůrcům pracujícím s objekty či loutkami, se kterými měl možnost se blíže setkat v rámci workshopu nebo asistence a jejichž tvorbu sleduje.

Klíčová slova: loutka, objekt, herec, loutkové divadlo, objektové divadlo

Abstract

Author in this bachelor thesis reflects his two school projects (Crystal growth, Thousand dozens) and two out-of-school projects (Rays of sun, I am Krabat). On the basis of these projects he thinks about possibilities of puppet and object theatre in general. He focuses on partnership between actor and object/puppet. Further he analyzes and compares creative processes of these projects from director's perspective. He searches the specific conditions, which stimulate creative process. Finally he compares inspirational artists, who work with puppets/objects.

Key words: puppet, object, actor, puppet theatre, object theatre

Obsah

1	Úvod	8
1.1	Cíle této práce	8
1.2	Stručné medailony reflektovaných inscenací	8
1.2.1	Paprsky slunce	8
1.2.2	Já jsem Krabat	9
1.2.3	Růst krystalu.....	9
1.2.4	Tisíc tuctů.....	10
1.3	Vymezení okruhů zájmu – loutkové divadlo, divadlo objektů	10
2	Inscenace – pnutí mezi subjekty a objekty	12
2.1	Opalizace	12
2.2	Autenticita objektu a autenticita herce.....	14
2.3	Interakce herce a loutky, herce a objektu.....	17
2.4	Herec v roli a herec mimo roli.....	19
3	Proces – hledání cíle	22
3.1	Stručné charakteristiky procesů zkoušení daných inscenací	22
3.1.1	Paprsky slunce	22
3.1.2	Já jsem Krabat	22
3.1.3	Růst Krystalu	23
3.1.4	Tisíc tuctů.....	23
3.2	Spolupráce s herci.....	23
3.3	Spolupráce se scénografem.....	28
3.4	Role režiséra	30
4	Inspirace – osobní kompas	32
4.1	Odin Teatret	32
4.2	Nevile Tranter.....	33
4.3	AKHE	34
4.4	Sumarizace	35
5	Závěr	36
6	Seznam použitých pramenů a literatury	37
7	Příloha – fotografie z představení.....	39

1 Úvod

1.1 Cíle této práce

V této bakalářské práci reflektuji své čtyři režijní projekty – dva školní (Růst krystalu a Tisíc tuctů) a dva mimoškolní (Paprsky slunce a Já jsem Krabat). Každá z těchto inscenací pracuje s objekty či loutkami jako s dominantním vyjadřovacím prostředkem. Na základě těchto konkrétních příkladů uvažuji o obecných možnostech a vnitřních mechanismech loutkového a objektového divadla. Zejména se soustředím na společnou existenci herce a objektu/loutky na jevišti a jejich vzájemné ovlivňování. Dále se věnuji analýze tvůrčích procesů daných projektů ze svého (režisérského) pohledu a pokouším se vysledovat, za jakých podmínek vzniká v hereckém a inscenačním týmu tvůrčí pnutí. Také poukazuji na to, jakým způsobem průběh a typ zkoušení ovlivňuje podobu inscenace. Na základě komparace jednotlivých procesů zkoušení, které jsou přirozeně vůči sobě v dialogu a reagují na sebe, se pokouším artikulovat, odkud kam se vyvíjí můj názor na divadelní tvorbu. Nakonec se vztahuji k výrazným tvůrcům pracujícím s objekty či loutkami, se kterými jsem měl možnost se blíže setkat v rámci workshopu nebo asistence a jejich tvorbu sleduji.

1.2 Stručné medailony reflektovaných inscenací

1.2.1 Paprsky slunce

Autorská adaptace Erbenovy pohádky Tři zlaté vlasy děda Vševěda s přihlédnutím k různým variacím příběhu v evropském kontextu. Inscenace akcentuje mytickou rovinu pohádky. Dominantním prvkem inscenace je těžký řetěz, s nímž herci manipulují a k němuž se vztahují. Řetěz funguje vícevýznamově a způsob jeho využití se často mění.

Režie: Jakub Maksymov

Dramaturgie: Tomáš Loužný

Scénografie: Jakub Maksymov

Hrají: Vojtěch Vávra, Dominik Migač, Bára Purmová, Kateřina Císařová

Premiéra: 22.8.2014, Kuks, festival Theatrum Kuks

1.2.2 Já jsem Krabat

Autorská adaptace Preusslerovy prózy čarodějův učeň s přihlédnutím k prózám Brězaně a Nowaka, dalším autorům zpracovávajícím legendu o Krabatovi. Inscenace kombinuje přední analogovou projekci na plátno a se zadním, stínoherním plánem (využívá se herecká i loutková stínohra). S meotarem se na jevišti pracuje přiznaně. Manipulace s ním je tematizovaná – tvoří se jím iluzivní realita pro hlavního hrdinu.

Režie: Jakub Maksymov

Dramaturgie: Petr Hašek

Scénografie: Jitka Nejedlá

Hudba: Zdeněk Dočekal, Bartoloměj Veselý

Hrají: Claudia Eftimiadisová, Bartoloměj Veselý, Václav Chalupa

Premiéra: 19.9.2015, Praha, Vila Štvanice

1.2.3 Růst krystalu

Autorská adaptace Šindelkovy povídkové knihy mapa Anny. Inscenace pracuje s kovovými konstrukcemi, se kterými herci manipulují, do kterých jsou uzavíráni a které bourají. Konstrukce fungují jako kulisy, v interakci s hercem nabývají metaforických významů a v jednom případě jsou využity jako loutky. Dále inscenace výrazně pracuje s multimedialitou – s elektronicko-akustickou hudbou a s videi přehrávanými na tabletech.

Režie: Jakub Maksymov

Dramaturgie: Jaroslav Jurečka

Scénografie: Michaela Režová

Hudba: Vojtěch Vávra

Hrají: Anna Šipková/Maryana Kozak, Anna Rauschová/Stephanie van Vleet, Vojtěch Vávra, Jan Pichler, Michal Kuboušek, Jaroslav Jurečka/Patrik Holubář

Datum a místo premiéry: 1.5.2016, Praha, Divadlo Kampa

1.2.4 Tisíc tuctů

Autorská adaptace povídky 12.000 vajec od Jacka Londona s využitím několika dalších motivů a situací z jeho jiných próz. V tomto projektu se pracuje se hrou s loutkami ze surového, neopracovaného dřeva a masou plat na vejce. Inscenace propojuje postupy loutkového a objektového divadla.

Režie: Jakub Maksymov

Scénografie: Fortuna Hernandéz

Hudba: Milan Vedral

Hrají: Dominik Migač, Eliáš Jeřábek, Štěpán Lustyk, Milan Vedral

Datum a místo premiéry: 4.6.2016, Praha, DAMU, festival Proces10

1.3 Vymezení okruhů zájmu – loutkové divadlo, divadlo objektů

„Současná česká terminologie rozeznává dvě zcela legitimní pojetí pojmu loutka.“¹ Jednak se jím označuje výtvarný objekt, artefakt, zpravidla antropomorfní nebo zoomorfní, uměle vyrobený předmět uzpůsobený ke hře loutkového divadla. Autorem tohoto artefaktu je výtvarný umělec a nezdá se, že se stává předmětem zájmu sběratelů. Tato loutka zůstává loutkou, i když nehraje – není závislá na divadelním díle. Druhá definice pracuje s konceptem loutky jako divadelní funkce – loutkou může být jakýkoli předmět, který herec vybaví tak, že jeho projevy bude divák vnímat jako odraz jeho vnitřního života. Autorem loutky-funkce je herec. Vlastní výtvarná podoba loutky-funkce potom může být jakákoli – ready-made, surová přírodnina (samorost, kámen, korál, květák...), loutka-artefakt, stín... Dále v této práci se termín loutka používá výlučně ve významu divadelní funkce, pokud není výslovně uvedeno jinak.

Dvojí pojetí termínu loutka má jistě co do činění s historickým vývojem fenoménu loutkového divadla. Jurkowski ve studii Na cestě k divadlu předmětů tvrdí, že: "(...) v naší době máme co dělat ne s jedním, ale se dvěma vývojovými cykly loutkového divadla. (...) První cyklus se rozvíjí od magie, rituálu a náboženského

¹ ETLÍK, Jaroslav: Pár slov závěrem. In: JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, s. 279

uplatnění loutky, předpokládající subjektivní existenci loutky. Druhý cyklus se odvíjí od krece. Člověk je tvůrcem a uvedl ji do divadla. Tuto svou roli nechce skrývat a loutka je v tomto systému nanejvýš "účastníkem", ale častěji spíš nástrojem hercovy umělecké práce."²

"Po řadu let necítily příznivci divadla předmětů potřebu vydělit se z loutkového divadla. (...) Tvrdili, že ačkoli je loutka věcí zhotovenou k divadelnímu užití, zatímco běžná věc ne, nemá to žádný větší význam, protože v divadle je rozhodující umělecký záměr. Obyčejná věc tedy může získat status loutky tím, že se umělec prostě rozhodne užít ji jako jevištní postavu. Akt uměleckého záměru, akt volby má tak větší váhu než to, zda tu je předem připravená materiální jevištní postava (loutka)."³

² JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, s. 207. Překlad: Jana Pilátová

³ JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Op. cit., s. 215

2 Inscenace – pnutí mezi subjekty a objekty

2.1 Opalizace

Každá loutka je objekt. Každý objekt není automaticky loutkou, ale může se jí stát. Pokud je objekt redukován na loutku, dopouštíme se na něm určitého násilí. Připravujeme ho o jeho specifika a nutíme jej předstírat, že je něčím, čím není. Objekt přestane být sám sebou a začne být pouze znakem. Zbavujeme ho jeho původní funkce a sugerujeme mu nový význam.

Do procesu jednání s předmětem vstupuje jev, který Jurkowski nazývá opalizace. „Když význam předmětu ustupuje do pozadí pod vlivem pohybu, který divák usvědčuje o jeho novém významu, vzniká na scéně jevištní postava a jako taková se účastní akce. Když pohybové aktivity nedokáží převládnout a dostatečně si podrobit vlastnosti předmětu, na scéně stále ještě rozpoznáme předmět v jeho prvotních funkcích. (...) Využívání opalizace při hře s loutkou je pro loutkové divadlo jen jednou z možností. V divadle předmětů je však přirozenou nutností.“⁴

V inscenaci *Paprsky slunce* s opalizací pracujeme hojně. Řetěz, i když v průběhu hry nabývá mnoha dalších významů, vždy zůstává řetězem. Pracujeme s jeho přirozenými vlastnostmi – délkou (v případě obepínání hracího pole, které ovládá král), hmotností (ve chvíli, kdy herec představující krále přejímá celou jeho váhu na své tělo) či řinčivým zvukem, který vydává (například během souboje žáby a Plaváčka, popřípadě naopak, když herci zacházejí s řetězem tak, aby zvuk nevydával, což od jejich práce vyžaduje určitou opatrnost, což přímo ovlivňuje kvalitu jejich bytí na jevišti).

Podobně v inscenaci *Tisíc tuctů* využíváme prokládací plata původně určená k transportu vajec. Vzhledem ke své původní funkci do sebe přesně zapadají a dají se na sebe vrstvit. V inscenaci je využíváme k tomu, aby představovala například hory, která Rasmusen (hlavní hrdina reprezentovaný manekýnem z nahrubo opracovaného dřeva) překonává, nebo kouř vycházející z komínů parníku (který je taktéž celý z plat). Vždy se však pohybujeme v rovině náznaku. Tvarovou podobností si příliš nepomáháme – plata získávají nové významy na základě toho, jak se k nim herci vztahují. Nicméně plata platy po celou dobu

⁴ JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Op. cit., s. 209

zůstávají. Díky využívání jevu opalizace mohou po celou dobu zároveň reprezentovat absurdně velké množství vajec, které se Rasmusen rozhodl dopravit do Dawsonu. Tato podvojnost umožňuje vícevýznamovou práci se znakem. Rasmusenův sen je cestou, po které se vydává, a plata jsou jeho pevnou půdou pod nohama. Zároveň jsou jeho překážkami – tím, co ho ubíjí. Na rozdíl od řetězu v inscenaci Paprsky slunce se však plata v Tisíci tuctech nikdy nestávají loutkami. Tato neživá materie vždy reprezentuje nějakou jinou neživou materii.

K vytváření jevištních postav v inscenaci Tisíc tuctů využíváme figurální loutky – v průměru asi třicet centimetrů vysoké manekýny z hrubého, neopracovaného dřeva. Tento přírodní, člověkem takřka nezpracovaný materiál jsme volili jako kontrast vůči sériově vyrobeným platům – přírodnina nese význam života, neopracovanost zdůrazňuje jeho houževnatost a samostatnost. Přiznáním materiálu, z kterého jsou loutky vyrobeny, také akcentujeme jejich materiálnost, kterou ještě umocňujeme hrubým zacházením (při hře se s nimi naráží o sebe, hází se s nimi, nekontrolovaně padají na zem...). Specifické materiálové vlastnosti tedy akcentujeme i u pro inscenaci speciálně vyrobených artefaktů. Tematicky nám to koresponduje s odhodláním hlavního hrdiny jít až na dřev; co dřevo, v přeneseném významu materie lidského těla, dovolí. Toto zdůrazňujeme v úvodní situaci, kdy poté, co se Rasmusen rozhodne vydat do Dawsonu, je loutce sundán kostým a přírodní materiál je odhalen.

S jevem opalizace se dostáváme do složitější situace v inscenaci Já jsem Krabat, v níž dominujícím výrazovým prostředkem je meotar jakožto jakýsi nástroj na výrobu iluzí. Naším původním záměrem bylo přiznávat materiál, který na odrazovou plochu pokládáme. V projekci by se pak obyčejný objekt proměňoval ve stínu reprezentující mámení Krabata. Tento princip se nám bohužel v celé inscenaci nepodařilo důsledně dodržet (v určitých chvílích si vypomáháme předpřipravenými (neautentickými, uměleckými) promítacími fóliemi). Přesto jeho funkčnost mohou demonstrovat na několika příkladech: kouzlo proměny ve vola (řetěz, který herec položí na meotar, aby v projekci obtočil krk herečky, jejíž stín je projektován na plátno na principu stínového divadla, je smotán do tvaru vola), proměna v koně (na podobném principu) nebo proměna komára ve

velblouda (do plochy papíru je vystřižen tvar komára; papír se nechá shořet a odhalí tím tvar velblouda nakreslený na skle). Práce s meotarovými projekcemi postavená na tomto principu předpokládá přiznanou (divák vidí na to, co se na meotaru děje) manipulaci s meotarem. Dalším pokusem o využití autentického materiálu (o problematice pojetí autenticity jako takové více níže) je motiv černého peří, které je meotarem opakovaně promítáno.

V inscenaci *Růst krystalu* pracujeme s kovovými konstrukcemi, které ovšem tak, jak jsou sestaveny, nemají v reálném světě praktické využití – nelze tedy mluvit ve vztahu k opalizaci o jejich prvotních funkcích. Přesto je divák schopen tyto objekty sestavené z regálového systému podobající se zvětšené stavebnici Merkur obecně jako „konstrukce“ pojmenovat. Konstrukce (objekty) jsou realizované metafory konstrukce (procesu) hlavní postavy Anny. Snad proto je jednou z divadelně nejúčinnějších situací ta, kdy herec představující architekta manipuluje s miniaturami konstrukce a ve stejný moment dva herci v pracovních rukavicích podle jeho pokynů přesně přemísťují jejich originály – konstruování se tím na scéně zhmotňuje a dostává se do vztahu k Anně a dalším postavám. Kovové konstrukce jsou uměle vytvořené objekty speciálně pro tuto inscenaci. Při jejich navrhování jsme tematizovali jejich transparentnost (nelze se za nimi ani v nich skrýt – člověk je vždy viděn) a možnost prostorové reorganizace (zejména skládání na sebe a do sebe). Vlastnosti vycházející z jejich kovovosti – tedy hmotnost a řinčení – se v inscenaci snažíme spíše potlačovat.

Oproti tomu tablety využíváme jako znaky sama sebe i na ně vrstvíme další významy. "Předmět nezhotovený pro divadlo, ale k praktickému užití, je ikonickým znakem sebe sama (je-li jedinečný), nebo skupiny předmětů (v případě sériové výroby)."⁵ Využíváme je k reprezentaci Anniných vzpomínek či je jimi jako rentgeny obnažována a dekonstruována.

2.2 Autenticita objektu a autenticita herce

Opalizace je mechanismus, který využívá specifické vlastnosti objektu – otevírá tedy to, co je na něm autentické. Přívlastek autentický již zazněl tolikrát, že by bylo vhodné mu věnovat určitý prostor. Známým paradoxem je, že divadlo,

⁵ JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Op. cit., s. 215

médium, které ze své podstaty lže/hraje si na něco/předstírá něco, věnuje spoustu energie a pozornosti tomu, aby bylo pravdivé/přirozené/uvěřitelné – autentické. Mohli bychom začít už u Diderotova hereckého paradoxu, ale jelikož bych nerad utíkal tak daleko od tématu, zůstanu u příkladů tvůrců objektového divadla.

Neville Tranter říká o své loutce (má dokonce jméno, Zino), že je velmi dobrý herec. Sám prý od něj leccos odkoukal a zpětně aplikoval na svůj „vlastní“ herecký projev. Zino nepředstírá, není falešný, nepřehání, nikdy si nepřipadá směšný. Pouze vykonává určité pohyby v určitém temporytmu podle vůle loutkáře. Co je však autentického na zčásti kašírovaném a zčásti molitanovém muppetovi?

Oproti tomu ruská divadelní skupina AKHE hledá autenticitu v materiích v jejich nejsurovější podobě – voda, oheň, hlína, světlo... Maxim Isaev během své sólové performance v Hradci Králové 6.2016 v divadle Drak rozbíjí židli – dekonstruuje znak židle, přeměňuje jej v hromadu prken, vztahuje se k jejím primárním materiálním vlastnostem. Skupina AKHE se programově vymezuje proti psychologickému herectví (tedy jak jinak v ruském prostředí než proti Stanislavskému), které je podle nich pouhé předstírání. „Jejich herectví je nerozlučně spojeno právě s rekvizitou a výtvarnou instalací, skrze které vlastně mohou na jevišti jednat, ale nejsou herci v pravém slova smyslu. Jsou jakýmisi hybateli věcí, alchymisty, inženýry (jak se sami nazývají)“⁶ Jednou z metod, kterou dosahují autentického bytí na jevišti, je self-zombing: „do mp3 přehrávače vloží nahrávku, na níž běží přesně načasované pokyny, které určují, co během performance udělají či co řeknou“⁷ Stávají se tedy vykonavateli vlastního nadplánu. Jsou tedy sami sobě craigovskými nadloutkami? Craig na cestě za tímto ideálem promlouvá ve svém fiktivním rozhovoru k herci takto: „Vykládal jsi mi kdysi, jak bys hrál Richarda III., co bys dělal, jakou podivnou atmosféru bys kolem sebe šířil, a to, cos mi vykládal, to jsi ve hře taky viděl, a to co sis vymyslel a vložil do ní, bylo tak pozoruhodné, tak důsledně promyšlené

⁶ TÄUBELOVÁ, Kristýna. Divadlo AXE. In: KLÍMA, Miloslav a kol.: Divadlo a interakce II. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 26

⁷ MAKSYMOW, Jakub. Dva přístupy k práci s objektem ze dvou kulturních kontextů. Loutkář. 2016, roč. 66, č. 2. Praha: Spolek pro vydávání časopisu Loutkář, 2016. ISSN 1211-4065

a formálně tak výrazné a vytříbené, že kdybys dokázal předělat svoje tělo ve stroj, nebo mrtvý materiál, jako je hlína, a kdyby tě kdykoli a po celou dobu, co je před divákem, poslouchalo, a kdyby ses dokázal bez Shakespearovy bázně obejít – mohl bys vytvořit umělecké dílo z toho, co je v tobě. Protože bys o něčem nejenom snil, ale taky to dovedl k dokonalosti, a to co by se stalo, by se dalo opakovat s rozdíly ještě nepatrnějšími, než jsou mezi dvěma mincemi.”⁸ Instalováním sluchátek do uší se performeré z AKHE stávají inertní vůči impulsům z okolí. Vzrušivost je z biologického hlediska jedním ze základních projevů života charakteristickým pro všechny organismy. Performeré se tedy umrtvují a skutečně se stávají oním ideálním tělem-strojem. Lukeš však soudí, že „jistým naplněním představy nadloutky je dokonale vytrénovaný tanečník, spíše než (čino)herec, který Craigovy jako nástroj připadá nevyhovující, protože na něj není spoleh.”⁹ Pro dosažení tohoto ideálu chybí performerům vytrénovaná a dokonale poslušná těla tanečníků. Nemyslím to teď nijak jízlivě, reflektuji jejich tvrzení, že překážky způsobené omezenými možnostmi vlastního těla, které herec musí překonávat, jsou na divadle zajímavé.

O Stanislavského jsme v předchozím odstavci jenom zavadili. Ale vždyť i on hledal způsoby, jak na jevišti probudit přirozený život. Také tedy hledal autenticitu. „Jeviště je pravda. To, več herec upřímně věří. Ba i zjevná lež se musí na divadle stát pravdou, aby byla uměním. (...) úplně jako dítě věří v jsoucnost své loutky a všeho života kolem ní.”¹⁰

Autenticita je určitý ideál, ke kterému divadlo tenduje. Není nedosažitelný, ale v různém kontextu (dobovém, místním, situačním, estetickém...) vypadá jinak. Dominik Migač hroutící se v inscenaci Paprsky slunce pod tíhou dvacetikilogramového řetězu (obr. 1) někdy vypadá, že přehrává. Pro herce to v tuto chvíli není snadné – ani herecky ani čistě technicky. Řetěz je břemenem a on s ním musí určitou dobu zápasit, než jej ovládne. Není však natolik těžký, aby se pod ním musel zhroutit (není myslitelné pracovat s tak těžkým řetězem,

⁸ CRAIG, Edward Gordon. O divadelním umění. Praha: Nakladatelství AMU, 2006, s. 56. Překlad: Milan Lukeš.

⁹ LUKEŠ, Milan. Vizionář a designér. In: O divadelním umění. Praha: Nakladatelství AMU, 2006, s. 200

¹⁰ STANISLAVSKIJ, Konstantin, Sergejevič. Můj život v umění. Praha: Svoboda, 1940, s. 337

podobné zacházení s ním by se těžko obešlo bez zlomenin). Tímto problematickým momentem jsme se zabývali během zkoušení delší dobu a nepodařilo se nám najít zcela spolehlivé řešení. Oproti tomu tentýž Dominik Migač hroutící se v inscenaci Tisíc tuctů po té, co dostane zásah blokem asi třiceti plat (měkkým, vážícím maximálně kilogram), autenticky působí. Děje se tak v rámci bitvy s platy, během které je po sobě tři herci chaoticky házejí. Hra těchto tří (nenacházím jiný výraz než) chlapáků evokuje koulovačku a jejich zápal je natolik evidentní, že v rámci představení divák věří, že sleduje autentickou klukovskou hru. Pád herce na zem po přímém zásahu platy potom nepůsobí přepjatě, protože je zarámován hrou na hru.

Abych však nekřivdil využití řetězu v inscenaci Paprsky slunce, ještě se k němu jednou vrátím a popíšu případy, kdy autenticitě projevu herců slouží. Jako příklad může být uveden souboj Plaváčka s žábou (obr. 2). Dva herci během něho řetězem smýkají, vyráží si ho, hází s ním, přetahují se o něj. Akce je náročná na jejich fyzický výkon ale i na přesnost. Musí být soustředění a podat výkon. Najednou z nich spadá vše, co by mohlo být umělé, a divák vidí prostou situaci dvou zápasících mužů.

Jevištní pravda není totéž co životní pravda (se kterou je to neméně složité, ale nebudu zabíhat). Autenticita na jevišti tedy neznamena automaticky prolnutí skutečnosti (ať už jde o skutečnou emoci, skutečnou životní situaci, skutečný tělesný pochod nebo skutečnou látkovou přeměnu) do estetického tvaru. To je postup, na kterém staví jiné médium – performance (či performance art), a také experiment, který nezafungoval Stanislavskému, když na jeviště posadil skutečnou stařenu. Jakožto zjevný a dle mého názoru málo diskutovaný aspekt, který do pojetí autenticity vstupuje, je divácké vnímání. Divák nakonec určí, co je v daném kontextu (dobovém, místním, situačním, estetickém...) autentické.

2.3 Interakce herce a loutky, herce a objektu

Jevištní postava je v teorii loutkového divadla „pojem základní. (...) Termín zavedl Jan Císař ve své práci Teorie herectví loutkového divadla a je divadelní vědou chápán jako funkční ekvivalent Zichova pojmu herecká postava pro oblast

loutkového divadla. Na rozdíl od „činoherní“ herecké postavy je však jevištní postava složitější strukturou.“¹¹

Jak je z výše citovaného Etlíkova komentáře, který je součástí českého vydání Jurkowského publikace *Magie loutky*, zřejmé, koncept jevištní postavy reflektuje loutkové divadlo z pohledu divadla činoherního – snaží se pro loutkové divadlo adaptovat rozšířenou teorii vycházející z činoherního kontextu. Současné loutkové divadlo však hojně integruje do svých výrazových možností postupy například fyzického (např. divadlo Continuo), výtvarného (např. Petr Nikl) či multimediálního divadla (např. španělské Agrupación Señor Serrano) nebo pracuje na hranici performance (např. Handa Gote). Dualistické přemýšlení v kategoriích loutkové divadlo versus činohra se dnes zdá omezující. O to víc, rozšíříme-li úhel pohledu z loutek na objekty obecně. Interakce herce (subjektu) a objektu na jevišti bývá zpravidla ještě proměnlivější a tvorba jevištní postavy je jen jednou z mnoha možností, která může nastat – a to zvláště v době, kdy postdramatické divadlo, které se vcelku bez postav obejde úplně, není žádnou novinkou.

„Divadlo loutky a herce se přeci již jen vyčerpalo“ píše Karel Makonj roku 2008 „– i díky pozměněným společensko-politickým souvislostem a konotacím po roce 1989 – vždyť bylo svou metaforičností poměrně výrazně i politické – a šlo vlastně o primární dekonstrukci záměrně bez následné opětovné konstrukce. Soudobé postmoderní vnímání neostrých hranic a přechodů nenaskýtá tolik příležitostí k akcentaci antagonismu obou těchto světů – spíše naopak: bioobjekt je logickým dovršením i obrazem prolínivosti světů.“¹²

Snad tedy raději nahlížet vztah objektu a herce z poněkud širšího úhlu pohledu – jako na metaforické spojení dvou prvků. Toto spojení „provokuje k určitému řešení, ale přitom je zřejmé, že řešení, nějakým způsobem objektivního či definitivního nelze dosáhnout. Tato nemožnost řešení vyplývá v podstatě z jediné věci – rovnocennosti obou prvků, účastnících se spojení. Ani jeden nepodléhá žádným způsobem druhému, kontexty, které si přinášejí s sebou, se realizují

¹¹ ETLÍK, Jaroslav: Pár slov závěrem. In: JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, s. 278

¹² MAKONJ, Karel. *Herecké a loutkové divadlo*. In: KLÍMA, Miloslav a kol.: *Divadlo a interakce III*. Praha: Pražská scéna, 2008, s. 32

vzájemně, aniž dochází k porušení jejich samostatnosti, a tak jejich konfrontace, tendence nějakým způsobem sjednotit rozpory ve vztahu obsažené, neumožňuje řešení jednoznačné.“¹³

Nicméně v další kapitole se pojmu jevištní postava zcela nevzdávám. Na mou tvorbu je aplikovatelný především proto, že ta v zásadě nespadá do kategorie postdramatického divadla.

2.4 Herec v roli a herec mimo roli

„Dějiny divadla ukazují, že jevištní postava – tak jako všechny prvky divadla – může měnit svou funkci. Může si zachovávat integritu, nebo naopak demonstrovat umělost své struktury. Může si být vědoma své divadelní existence, jako to bylo v romantickém divadle, nebo zdůrazňovat svoji pomíjejícnost – jako v epickém divadle. Může konečně i docela zmizet v divadle autoperformance.

Totéž lze říct i o loutce. Vztah loutkáře k loutce byl a je velmi podobný vztahu divadelních umělců (autorů, režisérů, herců) k jevištní postavě. Dokonce se zdá, že krize loutky jako samostatného subjektu je časově shodná s postmoderní krizí jevištní postavy. Dokud si jevištní postava uchovávala integritu, loutka mohla být jejím vizuálním ekvivalentem. Když se s jevištní postavou začalo experimentovat, začalo souběžně i analyzování povahy loutky, což vedlo k jejímu zpředměnění.“¹⁴

V divadle, ve kterém herec pracuje s objektem jako s rovnocenným partnerem, spolu tyto dva prvky často interagují a jevištní postava je jeden z typů jejich společného soubytí. Mohou se však i rozpojit a být samostatní. Mohou nastat situace, kdy herec vykonává určitý úkon a přitom se nepodílí na tvorbě postavy – není v žádné roli – přesto však jeho akce je významotvorná. Jednu z takových možností ve vztahu k divadlu objektů pojmenovává Jurkowski, když na příkladu inscenace Don Quijote Josefa Krofty z roku 1976 v poznaňském Teatrze lalek vysvětluje princip atomizace. „Příkladem může být scéna výprasku Dona Quijota, v níž herec v roli Pacholka bil holí prázdnou lavici, jeden herec vydával výkřiky bolesti, jiný lámal údy loutky Dona Quijota a Don Quijote se svíjel bolestí. (...)

¹³ MAKONJ, Karel. Od loutky k objektu. Praha: Pražská scéna, 2008, s. 36

¹⁴ JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, s. 239

Krofta neukazoval celý, hotový obraz, ale předkládal divákům jeho vydělené atomy.¹⁵

Atomizace je jedním z příkladů, kdy herec tvoří svou akci význam a přesto se nepodílí na jevištní postavě. V již zmiňované situaci z inscenace Paprsky slunce – během souboje Plaváčka s žábou – dochází k oddělení herecké akce od postav, které hrají. Před soubojem si herec představující krále sundá korunu – určující znak jeho postavy. Králova energie ve hře zůstává, víme však, že není souboji přítomen. Je tu jen jakýsi princip, žába je jeho prodloužená ruka. Žába samotná je načrtnuta v jen velmi lehkém náznaku – na chvíli se ozve tlumený temný skřehot a z řetězu se na okamžik vytvarují dvě oka evokující oči žáby. Dalším odkazem na obludného tvora mohou být skoky obou herců během souboje (obr. 3). Víc toho ale už není. Zbytek je smýkání, přetahování se, házení řetězem. Jak bylo již výše uvedeno, z herců spadá vše, co by mohlo být umělé, a divák vidí dva zápasící muže.

V inscenaci Tisíc tuctů pracujeme s interakcemi mezi herci nad loutkovým plánem. Když se Rasmusenovi potápí loď, herec pracující s hadičkou potřísni vodou krom plata i obličej svého kolegy, který s loutkou Rasmusena hraje (obr. 4). V inscenaci jsou plata létající vzduchem dvakrát využita jako sněžná bouře. Poprvé dostávají zásahy oba hlavní komponenty Rasmusena (loutka i herec), podruhé se herec zapojuje do bitvy a vrací úder – dekonstruuje tak sněhovou bouři jako obraz a proměňuje ji v klukovskou hru. Nad loutkovým plánem se podobně v celku celé inscenace buduje další hra, jakási nadstavba, která není uzavřena v žádném vysvětlujícím rámci (jako bývá či spíše bývalo u loutkového divadla zvykem). Je však významotvorná a inscenaci slouží.

Inscenace Růst krystalu je vystavěna na antagonistickém vztahu Anny a chóru, z něhož vystupují muži, kteří Annu ovlivnili. Fungují jako hybatelé, technici i jako živá kapela. Stále Annu drží pod dohledem (obr. 5). Po celou dobu inscenace oscilují mezi svou rolí a anonymitou v chóru. Až ve vztahu k prostoru, který je organizován kovovými konstrukcemi, (číšník se stává číšníkem za barem, bavič je bavičem, pokud je jeho obličej fokusován v kostce představující televizi, potažmo

¹⁵ JURKOWSKI, Henryk. Interakce v divadle. In: KLÍMA, Miloslav a kol.: Divadlo a interakce II. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 103

když si vytvoří pódium, architekt funguje ve vztahu ke svým modelům (obr. 6 a 7)) herci vstupují do svých rolí.

V inscenaci Já jsem Krabat nevyužíváme té možnosti, aby herci vystoupili ze svých rolí. To je někdy příliš omezující – zejména když manipulují s meotarem (obr. 8). Práce s touto technickou vymožeností a, ač tematizované, tak víceméně psychologické herectví hlavních představitelů se dostává do rozporu a v některých momentech působí falešně. Tohle je koncepční nedostatek, který odhalily až reprízy a který lze potenciálně ještě vyřešit.

Z výše uvedených příkladů usuzuji, že v současném objektovém divadle je výhodné umožňovat herci vystoupit buď z jevištní postavy (v případě, že objekt je ve funkci loutky) nebo z herecké postavy (v případě, že buduje postavu víceméně činoherně) – obojí z toho důvodu, aby herci bylo umožněno vstoupit do metaforického propojení s druhým – neživým – prvkem.

3 Proces – hledání cíle

V této kapitole se ještě více než v těch předchozích opírám o svou dosavadní praxi. Na příkladech své vlastní tvorby se budu z pohledu režiséra zamýšlet nad specifiky procesu tvorby divadla objektů jakožto zvláštního druhu divadla. Jistě si uvědomuji, že se nemohu vyvarovat toho, abych se v některých případech nezabýval problémy buď obecně režiséřskými, či konkrétně mými osobními, se kterými se potýkám, když se v pozici režiséra ocitnu. Přestože je tedy tato kapitola zákonitě ze všech nejsubjektivnější, pokouším se nad svou tvorbou získat nadhled a na základě svých poznatků a zkušeností pojmenovat spíše určité jevy než zákonitosti a formulovat spíše nějaké otázky než odpovědi.

3.1 Stručné charakteristiky procesů zkoušení daných inscenací

3.1.1 Paprsky slunce

Inscenace vznikala o letních prázdninách během intenzivního dvacetidenního soustředění v severočeské vesničce Tuhaň. Základní scénografický prvek – řetěz – byl určen předem. Na místě, kde se prakticky nedalo dělat nic jiného než tvořit divadlo, jsme z počátku vydrželi zkoušet více než deset hodin denně. Zkoušky jsem vedl tak, abychom si každý den prošli třemi fázemi – rozcvičkou, improvizací (na různé úrovni, od úplně volné k víceúrovňovým zadáním) a fixací (tedy rozhodnutím, co přežije do dalšího dne). Herci byli energizovaní a kreativní, přinášeli řadu svých nápadů. Ke konci zkoušecího období, v době, kdy jsme začali omezovat nezávazné hraní si s materiálem a začínali detailně fixovat tvar, což vyžadovalo udržet si stejný zápal pro věc, ale zapojit mnohem větší soustředění, jsme zkoušky začali zkracovat na pět až šest hodin denně.

3.1.2 Já jsem Krabat

Inscenace vznikala v nepravidelném rytmu skoro rok. Vzhledem k vytíženosti herců, kteří měli více rozpracovaných projektů najednou a k tomu zpravidla plný nebo poloviční úvazek v nějakém kamenném divadle, vznikaly mezi jednotlivými fázemi zkoušení poměrně velké pauzy (v řádu měsíců). Během zkoušení jsme vystřídali celkem tři prostory v rámci Prahy a závěrečná fáze probíhala v kuském

hostinci U Slunce. Během inscenování jsme se zaměřili na hledání způsobů, jak s využitím meotaru artikulovat určitý předem daný význam. Postupovali jsme směrem od výtvarného řešení k herecké akci.

3.1.3 Růst Krystalu

Během zkoušení této inscenace jsem se pokusil vyjít z metody, kterou jsem nastolil během zkoušení Paprsků slunce – pracovat workshopovým způsobem a zachovat fáze rozcvička, improvizace, fixace. Pro tento způsob práce bylo nevýhodné, že technicky nebylo možné se pravidelně scházet více než jednou až dvakrát týdně. Laboratorní hledání bylo pro některé herce zdoluhavé. Práce tedy čas od času ztrácela kontinuitu. Inscenace vznikala po malých částech a celek byl dlouho v nedohlednu. Zlom nastal během intenzivního generálového týdne v divadle Kampa, kde jsme konečně začali pracovat komplexně s prostorem. Zkoušky začaly získávat jiskru, ale bohužel cosi z nejasnosti předchozího období v inscenaci zbylo.

3.1.4 Tisíc tuctů

Zkoušecí proces této inscenace začínal poněkud nesměle. Vzhledem k vytíženosti herců bylo komplikované nacházet společný čas a chvíli také trvalo, než se ustálilo obsazení. Postupně se nám však podařilo nalézt způsob, jak v daných podmínkách spolupracovat. Do projektu jsem se vzhledem ke svým zkušenostem z předchozích projektů a vzhledem k tématu rozhodl oslovit osobnostně silné a autorsky schopné herce. Takto složený tým pak často přebíjel své starší nápady novějšími, což si vyžádalo nějaký zdánlivě neproduktivní čas strávený diskusemi – bylo to však ku prospěchu věci. Silný kreativní vklad herců se pozitivně odráží na reprízách této inscenace.

3.2 Spolupráce s herci

Divadelní tvorba je ze své podstaty týmová záležitost. Spolupráce je její naprosto základní podmínkou – bez spolupráce není možná. Úspěch inscenace není nikdy úspěchem jednoho člověka. Ze svých zkušeností soudím, že toto tvrzení platí v divadle objektů snad ještě více. Herec je totiž ten, který materiál rozžívá či jím jedná. Z principu se jedná o chování nepopisné, často mnohovýznamové. Herec

musí být ten, kdo objekt ovládne, kdo uvěří v jeho významonosný potenciál a kdo bude cítit potřebu se ne jinak než skrz něj vyjádřit. Autorský podíl herce v divadle tohoto typu divadla považuji za nezbytný. Vyjádřeno aforisticky: herec s loutkou nemůže být loutkou sám. O kolik platnější je toto tvrzení, zajímá-li nás na naší tvorbě vztah herce a loutky/objektu.

Zužme si tedy na chvíli úhel pohledu pouze na loutkové divadlo. V úvodu této práce byl citován Jurkowski, který tvrdí, že v současnosti máme co do činění se dvěma vývojovými liniemi loutkového divadla. Jedna předpokládá subjektivní existenci loutky. S tímto přístupem se často setkáváme v západní tradici loutkového divadla. Příkladem může být dále ještě hlouběji popsany Neville Tranter, jehož "práce se opírá o virtuózní ovládnutí loutky a popisnou nápodobou chování člověka."¹⁶ Snaží se docílit jedné podstatné věci – uvěřit, že loutka skutečně žije. Pak může uvěřit i divák. Pro tento typ tvorby není neobvyklé, že loutkář je sám sobě režisérem i výtvarníkem. Kromě této linie, existuje ještě ta, která pracuje s loutkou jako s nástrojem hercovy práce. Tento typ tvorby je častý ve středoevropském a východoevropském kontextu a má tendenci přejímat klasickou organizační strukturou (rozdělení funkcí herec, scénograf, režisér, dramaturg mezi více lidí). K tomuto způsobu organizace tvůrčí činnosti v současnosti (možná, že jen prozatím) inklinují i projekty studentů na KALD DAMU a v podobném typu organizace tvorby pracuje i většina absolventů. Při tomto nesolistickém typu tvorby je jedním z hlavních úkolů režiséra během tvůrčího procesu divadla objektů rozvíjet mnohaúrovňovou spolupráci s herci, provokovat jejich autorský potenciál, aby měl ve výsledném tvaru, co největší zastoupení.

Jak ovšem ta spolupráce s herci probíhá v praxi? Co je pro ni podstatné? Během zkoušení všech čtyř inscenací, o které se v této práci opírám, jsem o těsnou provázanost s hereckým týmem usiloval. Čeho se v procesu jedné nepodařilo dosáhnout, pokoušel jsem se v přístupu k druhé změnit, co se podařilo, pokoušel jsem se během dalšího procesu potvrdit. Tyto čtyři inscenace jsou tak ve vzájemném dialogu. Divadlo je však mimořádně proměnlivé a co jeden den

¹⁶ MAKSYMOW, Jakub. Dva přístupy k práci s objektem ze dvou kulturních kontextů. Loutkář. 2016, roč. 66, č. 2. Praha: Spolek pro vydávání časopisu Loutkář, 2016. ISSN 1211-4065

platilo, druhý den už nemusí být pravda – vždy je nebezpečné jakýkoli princip či postup paušalizovat, protože zpravidla v tu chvíli ztrácí na účinnosti. Ve všech procesech zkoušení se podařilo na určité úrovni spolupráce dosáhnout. Podstatné rozdíly lze však vysledovat v tom, ve které vrstvě a v jaké fázi. Níže se je pokouším popsat a porovnat.

Během soustředěného zkoušení inscenace Paprsky slunce se podařilo nastavit uvolněnou atmosféru. Navzdory poměrně vážnému charakteru inscenace, bylo zkoušení velmi hravé. Skupině herců jsem přinesl dlouhý těžký řetěz a předem připravený kompletní scénář. Text se ukázal být natolik otevřený, že hře s řetězem nepřekážel – poskytoval dostatečný prostor pro různé interpretace a zvolený prostředek v tom získal hlavní slovo. Nepřestávali jsme se překvapovat tím, co všechno lze s řetězem udělat a co všechno jím lze vyjádřit. Většinou jsme každý obraz dokázali opsat hned několika způsoby – mohli jsme si tedy vybírat. Plodné byly i zcela volné improvizace, kdy jsme zjišťovali, co všechno řetěz umí. Během jedné například vznikl obraz, kdy král připoutá řetěz ke královninu náhrdelníku a kráčí po něm, dokud se ona úplně neskloní k jeho nohám. Herci čistě inspirováni možnostmi objektu vytvořili silnou akci, která byla do celku zakomponována. Jelikož většina z herců měla předchozí zkušenost s loutkovým divadlem, bylo pro ně vyjadřování se přes objekt přirozené. Díky jejich nápaditosti bylo možné uchovat stylovou čistotu celé inscenace. Ačkoli se zkoušení neslo naprosto ukázkově v týmovém duchu, reprízování se ukázalo být problematické. Náročné bylo udržet přibližně podobnou kvalitu jednotlivých repríz. Problémem se stala vysoká prokomponovanost celku, která byla po ukončení soustředění při jen občasném reprízování neudržitelná. Tvar byl příliš pevný a herce, kteří jej již neměli pod kůží, svazoval. Představení začala znovu získávat jiskru téměř rok po premiéře, kdy se nám podařilo uspořádat čtyři reprízy během jednoho měsíce. Herci si prokomponovanou strukturu opět zažili a mohli v ní volně existovat.

Podobně otevřené zkoušení jsem se pokusil nastolit i u tvorby inscenace Já jsem Krabat. Dále jsem se pokoušel pokračovat ve zkoumání surových materiálů na jevišti (více o konceptu viz podkapitola Opalizace). Podmínky však byly nastaveny jinak. Se zpětným projektorem – meotarem – nelze pracovat tak intuitivně jako

s řetězem. Nevycházeli jsme totiž z jeho fyzikálních vlastností (hmotnosti, délky – jako tomu bylo u řetězu), ale pracovali jsme s jeho technickou funkcí – promítáním. Často v inscenaci pracujeme s principem, že předmět, který na meotaru položíme, působí na promítacím plátně zdáním něčeho jiného. To se váže k tématu iluzivnosti světa, který mistr pro Krabata vytváří. Přestože tato výtvarná logika byla velmi brzy pojmenována a dokonce se jí do velké míry podařilo naplnit, což ukázalo, že tato podmínka nebyla v zásadě neuskutečnitelná, nebyl zkoušecí proces této inscenace zdaleka tak spontánní, jako tomu bylo u Paprsků slunce. Možná za to může jiný typ zkoušení, který jsme nastolili. Neopíral jsem se tolik o elementární herecká a improvizáčnická cvičení s hrovými prvky i z jistého ostychu – byla to moje první spolupráce s profesionálními herci. Často jsme společně vymýšleli jednotlivé obrazy z vnějšku – skoro jako bychom netvořili inscenaci, ale animovaný film – na úkor hereckých improvizací. Neohrabaná se ukázala být má příliš brzká apelace na technickou dokonalost, která mohla uškodit hravosti zkoušení. Během prvních repríz nastaly podobné problémy jako u Paprsků slunce – přílišná technická náročnost a důraz na přesný timing se projevovaly svázaností herců – zejména představitele mistra, který s meotarem nejvíce manipuluje. Díky častému hraní zajištěnému zejména dobře fungující produkcí souboru Geisslers Hofcomoedianten, pod jehož záštitou inscenace vznikla, se však tyto problémy podařilo do velké míry překonat.

Na zkoušení inscenace Růst krystalu jsem se pokusil aplikovat principy, které mi u předchozích projektů fungovaly, a vyvarovat se takových postupů, které práci brzdily či svazovaly. Ze zkoušecího procesu inscenace Paprsky slunce jsem se pokusil převzít rytmizaci zkoušek na fáze rozvíčka – improvizace – fixace. Technicky ovšem nebylo možné se s herci scházet častěji než jednou až dvakrát týdně na noční zkoušku a tento postup se ukázal být zdlouhavý. Laboratorní přístup ke zkoušení se ukázal být vzhledem k nepravidelnému fermanu neefektivní. Po zkušenostech s procesem vzniku inscenace Já jsem Krabat, jsem se pokusil nastavit zkoušení jednotlivých situací otevřeněji. Bohužel to však v případě tohoto zkoušení vedlo k menší konkrétnosti a herci se často během zkoušení ztráceli. Jistá dezorientace hereckého týmu vedla ke ztrátě jejich aktivního přístupu k inscenaci a přestali nabízet nápady. Cítil jsem, že proces potřebuje být nějak oživen nebo restartován. Z toho důvodu jsem do týmu

přizval herečku z KATaPu, která svou bezprostředností a novým úhlem pohledu (hodně se ptala, hodně do zkoušení zasahovala) pomohla skupině se aktivizovat. Nejplodnější období celého procesu přinesl závěrečný generálový týden, kdy se nám konečně podařilo vytvořit kontinuitu zkoušení.

Koncipování projektu Tisíc tuctů přímo reaguje na proces Růstu krystalu. Vzhledem k tomu, že jsem se při zkoušení předchozí inscenace trápil s malou invencí herců, oslovil jsem do nového hereckého týmu autorsky silné osobnosti. Po jistých zkušenostech s nekontinuálním zkoušením jsem se rozhodl realizovat s herci takový typ projektu, který by nebyl tak náročný na technickou přesnost (tzv. punk) jako mé předchozí režijní projekty. Od herců jsem očekával, že do konceptu, který jsem jim nabídl, budou hodně zasahovat, což se i dělo. Mou a scénografčinou zásluhou je to, že jsme prosadili strohost prostředků, což inscenaci učinilo konzistentní. Zásluha herců je především v jejich neutuchající autorské invenci. Po několika rozpačitých zkouškách se nám je podařilo získat a oni začali s materiálem (platy) blbnout. Strávili jsme poměrně hodně času diskusemi nad tím, kterou situaci jak vyřešíme – variant bylo mnoho a každý měl svou oblíbenou nebo chtěl najít ještě lepší. Nebylo vždy snadné dosáhnout konsensu. Podařilo-li se to nakonec, vrátila se tato energie v osobním zapálení herců pro věc. Během finále zkoušení inscenace jsme během jedné zkoušky projížděli celek – všechno již bylo vymyšleno, tvar vznikl na základě týmové práce – a já jsem hodně zastavoval a chtěl jsem ujasňovat fázování – nikoli autokraticky, na základě společné domluvy. Herci začali protestovat, že na takové detaily není čas a že jsou unavení. Nechal jsem se přesvědčit a myslím si, že to bylo správné rozhodnutí. Ačkoli při každé repríze vidím, že na různých místech by inscenaci určitá zpřesnění pomohla, herci neztratili zápal a víc si to na jevišti užívají, než by tomu bylo, kdybychom v daných podmínkách vytvořili pevnější strukturu. Zatím nezodpovězenou otázkou pro mě je, zda inscenace bude mít reprízováním tendenci spíše se cizelovat nebo rozpadat.

Otázku vztahu herce a režiséra řeší Eugenio Barba, režisér, který se silně opírá o autorskou invenci svých herců, v Slovníku divadelní antropologie takto: "Někdy se v průběhu práce na představení stane, že akce nějakého herce začíná žít, aniž by přitom bylo vůbec srozumitelné, proč si vlastně herec počíná právě takto a ne

jinak. Režisér je jeho prvním divákem a může se stát, že jeho racionálnímu pohledu, který má na zřeteli obecný záměr představení, unikne smysl toho, co herec dělá. Režisér se může dopustit přehmatu, projevit zdrženlivost vůči tomuto záblesku neznámého života, požadovat na herci vysvětlení, apelovat na jeho smysl pro celkový smysl představení. Tím naruší vztah spolupráce mezi režisérem a hercem – chtěl by vlastně zrušit mezi sebou a jím odstup, tj. chce na herci příliš, ale ve skutečnosti na něm chce málo, pouhý souhlas, potvrzení svých záměrů, povrchní setkání."¹⁷

Nejvyváženějšího vztahu herec-režisér se podařilo dosáhnout během zkoušení Paprsků slunce a do značné míry na zkouškách Tisíce tuctů. Oproti tomu při zkoušení inscenace Já jsem Krabat bylo takřka neustále porušováno. Zde byl důraz kladen na význam jednotlivých situací a práce herce v situaci byla odsunuta až na druhé místo. I tímto způsobem bylo možné vytvořit plnohodnotnou inscenaci. Proces to však byl mnohdy vysilující a zkouškám často chyběla jiskra. Herci se vůči tomuto způsobu práce stavějí různě. Claudia Eftimiadisová tvrdí, že díky energii, kterou do tvorby investovala, přijala inscenaci naprosto za svou. Oproti tomu Václav Chalupa vnímal dlouhé období hledání jako mou a scénografčinu nepřipravenost. Tvorba Tisíce tuctů byla skutečně týmová. Herci se na práci dívali zvenčí i zevnitř – dokázali mezi těmito dvěma póly přepínat a za své nápady bojovat. Vzhledem k tomu, o jak jednoduchý příběh jsme se opírali, měli jsme volné ruce na to si s ním hrát a variovat ho.

3.3 Spolupráce se scénografem

Pro divadlo objektů snad ještě více než pro kterékoli jiné je scénografie naprosto určující složkou. Není-li objekt k dispozici, není vlastně co zkoušet. V případě inscenace Paprsky slunce jsem si neuměl představit, že by se v tak minimalisticky navrženém konceptu dala scénografie vůbec oddělit od režie. Proto jsem ke spolupráci žádného scénografa nepřizval – i vzhledem k tomu, že jsem si nedokázal představit jeho konkrétní uplatnění v tomto projektu. Scénografické řešení tohoto projektu hodnotím s odstupem času jako funkční – kladoucí důraz

¹⁷ BARBA, Eugenio: Rozpínání, In: BARBA, Eugenio a SAVARESE, Nicola: Slovník divadelní antropologie. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové Noviny, 2000, s. 38. Překlad: Jan Hančil, Dana Kalivodová, Jitka Sloupová, Nina Vangeli

na funkci objektů – ale provedením v detailech nedotažené (to se projevuje např. na kostýmech či svícení).

Ve zcela odlišné situaci jsem se ocitl při práci na inscenaci Já jsem Krabat. Iniciátorkou vzniku tohoto projektu byla scénografka Jitka Nejedlá, která vybrala titul a určila meotar jako hlavní vyjadřovací prostředek. Mojí prací bylo tento výběr dramaturgicky zdůvodnit (detailněji je koncept popsán v podkapitole Opalizace) a ve spolupráci s ní a herci jej obhájit účelným využitím v inscenaci. K tvorbě scénografie takového typu divadla lze těžko přistupovat jinak než kolektivně. Promítaný obraz přímo určuje hereckou akci. Jitka Nejedlá kladla důraz na procesuální tvorbu scénografie a preferovala její výrobu během zkoušek. Já jsem apeloval na to, aby byla více připravená dopředu, protože nejenom že mi tento způsob práce připadal neefektivní, ale také jsem vnímal, že nemotivuje všechny herce stejně. Abych zkoušení urychlil, inicioval jsem stále více výtvarných nápadů. Tím však vznikla disproporce v našem kreativním vztahu a já začal roli scénografa přebírat. Podívám-li se zpětně na průběh vzniku této inscenace, soudím, že pravděpodobně lépe bych udělal, kdybych se spokojil s menším počtem jednodušších výtvarných nápadů. Zkoušení by bylo plynulejší a z hlediska dialogu režisér-scénograf vybalancovanější. To jsem však v danou chvíli nechtěl.

Vědom si narušení této rovnováhy, pokusil jsem se tvůrčí vztah se scénografkou Růstu krystalu, Michaelou Režovou, nastavit lépe. Výběru předlohy a hledání koncepce jsme se se scénografkou a dramaturgem účastnili rovnocenně. Konkrétní výtvarný návrh a jeho realizace již byla plně v jejich rukou. Ač jsme byli po celou dobu v dialogu, víme kdo je pod čím podepsán.

Podobného vybalancování zodpovědnosti za projekt jsem se pokusil dosáhnout i u inscenace Tisíc tuctům, a myslím si, že zdařile. Scénografka Fortuna Hernández byla často přítomna na zkouškách a reagovala na vývoj zkoušení i na technické připomínky herců.

Zkoušení Tisíce tuctů ukázalo, jak je pro herce důležité pracovat během procesu s loutkami přímo určenými pro danou inscenaci. Než byly vyrobeny, pracovali jsme se zástupnými manekýny. Jiný výtvarný výraz loutky však přímo a podstatně ovlivňuje, jakým způsobem s ní herec zachází.

Scénografův individuální názor na projekt, který není shodný s režisérovým viděním (mezi režisérem a scénografem nutně existuje distance) je pro projekt přínos. Účelem scénografie není, aby co nejpřesněji tlumočila vizi režiséra – je na ní zajímavé právě to, když je vůči dramaturgii v napětí.

3.4 Role režiséra

Ve své tvorbě se snažím dosáhnout partnerství herce a objektu/loutky na jevišti. Předpokládám, že něčeho takového nelze dosáhnout, pokud je herci vztah k objektu dosazen. V tom případě slouží pouze jakémusi vyššímu řádu, který určil režisér – jediný tvůrce inscenace – a herec je jen loutkou mezi loutkami, objektem mezi objekty. Mezi entitami bez vlastní vůle nemůže vzniknout vztah.

Jak jsem již napsal, o týmovou spolupráci jsem usiloval ve všech svých projektech a ve všech na nějaké úrovni vznikla. To však samo o sobě nestačí. Vezmu-li krajní příklad – herec napíše drama, které režisér autoritativně zrežuruje – ačkoli má herec velký autorský podíl na inscenaci, může být v její struktuře svázán. Ačkoli se často spolupráce, která proběhla během procesu, promítá do toho, jakým způsobem se herci na jevišti k inscenaci (objektu, tématu...) vztahují, tyto dva aspekty se zcela nepřekrývají. Na týmovosti během zkoušení není tedy nejpodstatnější to, zda herci zasáhnou do dramaturgie nebo napíšou hudbu, ale že na ně struktura inscenace, bez ohledu na to, kdo je autorem jaké její složky, bere zřetel.

Má-li herec vztah k tomu, co dělá, divák spíše vnímá jeho jednání jako autentickou výpověď. Týmovost předpokládá dialog a dialog si žádá čas, během něhož by se mohl rozvíjet. A to rozvíjení se nazývá proces. Proces je období, kdy se improvizuje, hledá, bloudí, vrací se. Období, kdy jsou tolerovány chyby. Není to však bloudění bez cíle. Podstatou procesu je, že na jeho konci stojí inscenace. Ta samozřejmě není neměnná, ale vždy připravená vyústit v konkrétní představení. Bez konkrétního cíle postrádá proces směr.

Ve své práci vícekrát popisuji stav, kdy byli herci svázáni přílišnou prokomponovaností struktury inscenace či její technickou náročností. Je uměním režiséra dokázat odhadnout možnosti týmu zejména vzhledem ke společnému času, ale i dalším prostředkům, které jsou k dispozici. Přílišná

podřízenost herce konceptu se v loutkovém divadle často projevuje okázalým důrazem na technicitu na úkor hereckého výrazu. Hercův individuální potenciál je v tom případě potlačen a stává se pouhým sluhou loutky. Divák je tak ochuzen o zážitek vyvolaný sdílením radosti z tvorby herce na jevišti. Místo toho se setkává se svého druhu s divadelním dělníkem.

Může ovšem nastat i opačná situace, kdy je loutka hercem přebita. Děje se tak v důsledku nedostatku jeho vnitřního zdůvodnění, proč loutku použít. Herec z určitého důvodu (ať už podvědomě nebo vědomě) nevěří jejím vyjadřovacím možnostem. Loutka tedy působí, že byla herci dosazena a on ji přehrává. Herec-spoluautor je tudíž v hledání rovnocenného přístupu k objektu zpravidla úspěšnější.

Stále mě oslovuje technická dokonalost, která dokáže být ohromně účinná, když se zdá být samozřejmou a navíc se pojí s invenčností a koncepční důsledností. Odkazuji například na svůj divácký zážitek ze Spectacula Interesse 2015, kde jsem se setkal s inscenací Zigmund Follies francouzské Compagnie Philippe Genty – neuvěřitelně důsledně prokomponovanou surrealistickou rakvičkárnou spojenou s ekvilibristickou zdatností a nasazením herců. Takový tvar však nemůže vzniknout čistě z vůle režiséra. Genty se opírá o mimořádně zkušené herce.

Inscenace Tisíc tuctů má v tomto směru rozhodně potenciál růst. Častější reprízování by mohlo vést k její technické vyspělosti – na základě autoreflexe a reakcí diváků. Shrnu-li si své dosavadní zkušenosti, dospívám totiž k názoru, že rozhodujícím faktorem pro dosažení přesnosti je zkušenost herců, nikoli jejich direktivní vedení. Otázkou, kterou nyní opomím, je, zda je tento posun, který by zásadně změnil charakter inscenace nyní působící uvolněným dojmem, pro ni výhodný.

Úkolem režiséra je zkrotit svou ambici a realisticky odhadnout, čeho může v daných podmínkách dosáhnout. Schopnost adaptovat cíl projektu nebo vytvořit vhodné podmínky pro tvorbu je pro něj naprosto zásadní. Režisér tedy musí oscilovat mezi idealismem a realismem.

4 Inspirace – osobní kompas

V této kapitole se zabývám reflexí tvorby několika umělců a skupin, jejichž práci sleduji a s nimiž jsem se dostal do bližšího kontaktu – prostřednictvím workshopu či asistence. Měl jsem tedy možnost vidět nejen jejich díla, ale být přítomen i části procesu. Jsem si vědom, že porovnávám tvůrce značně rozdílné. Dělán tak ve víře, že právě uvedení v kontext vícero přístupů k objektu/loutce a k procesu, může být inspirující. Pro mě osobně jsou tito níže jmenovaní tvůrci určitými póly, podle nichž se v současné době orientuji – s jejich estetikami a postupy se identifikuji nebo se vůči nim vymezuji.

4.1 Odin Teatret

Multikulturní a multižánrové divadlo Odin Teatret rozhodně není typickým příkladem objektového divadla, ač se využívání jeho postupů nebrání. V jejich inscenacích se dokonce v menší míře loutky objevují, v hojně míře potom masky. Na práci Odinu mě však zajímá zejména vztah režiséra a herců. Jejich tvorba je specifická tím, že každý herec dostává od režiséra Eugenia Barby individuální zadání, které sám zpracovává – někdy i několik let. Barba tuto práci pozoruje a směřuje. Jakmile vycítí, že materiál dostatečně dozrál, začne jej s herci komponovat dohromady. Eugenio Barba během let své praxe objevoval a pojmenovával své specifické metody inscenování, ve které herec má velkou míru svobody (respektive autorství). V jednom tvůrčím období Odin působil hodně ve veřejném prostoru a jejich práce měla otevřený charakter. Ačkoli režisér projekty tohoto typu dlouho koncepčně připravoval na veřejný výstup, herci jsou ti, na nichž leží finální rozhodnutí, jak bude událost probíhat. Reagují na specifické podmínky. Současná tvorba Odinu je uzavřenějšího formátu. Jejich současné projekty jsou více inscenacemi než happeningy, ačkoli o aktivizaci diváka usilují stále.

Tvůrčí svoboda herce je přenášena na diváka a jeho výklad představení. „Co znamená pracovat se zřetelem k divákům, ne k publiku?“ ptá se Barba ve Čtyřech divácích. „Publikum rozhodne o úspěchu či porážce: dá se to chápat v dimenzi šíře. Diváci svým osobním prožitkem určují dimenzi hloubky: jak hluboko do osobní paměti každého z nich představení zapustí kořeny. (...) Místo abychom se

pokoušeli vytvořit představení jako organismus, oslovující všechny diváky tímž hlasem, je možné uspořádat dílo jako kompozici mnoha hlasů promlouvajících zároveň, přičemž každý hlas musí doléhat ke každému divákovi.“¹⁸

4.2 Neville Tranter

Loutkář původem z Austrálie, v současnosti působící v Nizozemsku, Neville Tranter, ovládá a vyučuje velmi propracovanou techniku animace založenou na mimetické nápodobě člověka. Nejčastěji hraje s muppety. K loutce samotné přistupuje jako k partnerovi. Sám ji však zjevně animuje. Loutka a herec spolupracují při tvorbě jevištní postavy – loutka je jejím ikonickým obrazem a loutkář jí dává pohyb a hlas. Ovšem loutkář z tohoto systému střídavě vystupuje a mění se v herce. Animuje loutku a sám hraje. Často staví jednání loutky na tom, že má vyšší status než herec – šikanuje ho, manipuluje s ním, což vytváří komický (divák ví, že loutku ve skutečnosti ovládá loutkář, vnímá to jako zcizení), ale i děsivý efekt (neživá hmota ovládá živého, příkladem může být scéna tance a soulože se smrtí z inscenace Underdog).

Práce Trantera se opírá o virtuózní ovládnutí loutky a popisnou nápodobu chování člověka. V tradici našeho loutkového divadla je oproti popisnosti spíše preferovaná opisnost. Jeho řemeslná dokonalost je však účinná už sama o sobě a pozitivní je, že ji dokáže překračovat.

Ohlédneme-li se opět k Jurkowského tvrzení o dvou vývojových liniích loutkového divadla (viz citace č. 1), můžeme Trantera zařadit do té první – předpokládající subjektivní existenci loutky (má status subjektu). Tranter citlivě pečuje o to, aby divák celou dobu věřil (divák je ten, který nakonec „uvěří“/“neuvěří“ v život loutky), že loutka žije. Tranter připodobňuje hru s loutkou ke hře s maskou. Mezi jeho pojetím loutkoherectví a tradičně pojatou hrou s maskou (například v commedii dell'arte) se skutečně dají najít principiální shody. Určité školy hry s maskou věří v její subjektivitu. S touto vírou se pojí řada rituálů a pravidel (není například dovoleno skrze oči masky prostrkovat prsty, stejně jako lidem se běžně oči nevypichují). Herec se podle Trantera nechává loutkou vést, podobně jako herec s maskou. Masky i loutky mají jiný, svůj specifický temporytmus

¹⁸ BARBA, Eugenio. Čtyři diváci. In: PILÁTOVÁ, Jana: Hnízdo Grotowského. Praha: Světové divadlo, 2009, s. 491. Překlad: Anna a Jana Pilátovy

a herec vůči nim musí být citlivý, umět jim naslouchat. Nejen vést, ale také se umět nechat vést – jako rovnocenný partner.

4.3 AKHE

Ruská divadelní skupina AKHE, kterou založili výtvarníci Maxim Isaev, Pavel Semčenko a Vadim Vasiljev, oproti výše uvedeným tvůrcům nedisponuje laboratorní hereckou přípravou nebo ucelenou technikou. Jsou spíše hybateli než herci – sami sebe nazývají inženýrské divadlo. Hojně pracují se surovým materiálem a s živly. Neusilují o sdělování primárně skrze herecké prostředky. Stejně jsou pro ně důležité světlo, prostor, vůně... Inženýrství v sobě zahrnuje určitou syntézu. Skupina se identifikuje s pojetím Leonarda da Vinci, který o sobě také tvrdil, že je inženýr – občas vymyslel nějaký mechanismus, občas navrhl budovu, občas něco namaloval. Jedním dechem dodávají, že navíc Stalin prohlásil, „že kromě inženýrů, kteří konstruují vysoké pece, potřebuje SSSR spisovatele, kteří jsou inženýry lidské duše.“¹⁹ Spojení těchto dvou výroků působí až dadaisticky a to je pro jejich estetiku signifikantní.

Skupinu nevede žádný režisér. Koncepty jednotlivých inscenací vznikají většinou na základě dialogu Isaeva a Semčenka. Tvorba probíhá demokraticky a skupina není a priori hierarchizovaná (s podobnou strukturou organizace se setkáváme u nás u divadla Buchty a loutky nebo u skupiny Handa gote, která je AKHE blízká i estetikou).

Dílo skupiny AKHE „tvoří několik organicky propojených komponentů,“ reflektuje Täubelová. „Tato zdánlivě jasná formulace však není vždy tak jednoznačně pochopena. Vypůjčím-li si slova z jiné oblasti – chemie např. – je rozdíl v chápání této věty více patrný. Ve většině případů se totiž podaří vytvořit divadelní dílo ve formě směsi. Jen ojediněle ve formě sloučeniny. Ve směsi se komponenty pouze mísí. Nereagují na sebe, neovlivňují se. Sloučenina však vzniká reakcí různých komponentů na sebe navzájem. Vzniká něco nového.“²⁰

¹⁹ Draktheatre [online]. Divadlo přišlo a je tu – rozhovor s Maximem Isaevem, Hradec Králové: Divadlo Drak a mezinárodní institut figurálního divadla. Dostupné: <http://draktheatre.cz/nezarazene/2016/06/den-paty-utery-21-6/>, Staženo: 27.7.2016

²⁰ TÄUBELOVÁ, Kristýna. Divadlo AXE. In: KLÍMA, Miloslav a kol.: Divadlo a interakce II. Praha: Pražská scéna, 2007, s. 27

Authenticity dosahují neokázalou existencí na jevišti. Vnímají se jen jako součást větší instalace.

4.4 Sumarizace

Pro mě za zásadní zprávou, kterou si z těchto setkání odnáším, je, že v divadle typu, ke kterému inklinuji, je zásadní umět naslouchat – neredukovat herce na pouhého vykonavatele, využívat rozdílnosti scénografova pojetí inscenace, neredukovat objekt na loutku, neignorovat originální individualitu loutky-artefaktu. Tedy pěstovat rovnocennost na víceru úrovních. Toto uvědomění a následné rozhodnutí je však jen první krok. Následuje hledání, jak toho v daných podmínkách, které budou pokaždé dány jinak, dosáhnout.

5 Závěr

V této bakalářské práci reflektuji své vybrané režijní projekty z mnoha úhlů pohledu. Nelze však zapomínat na to, že proces vzniku inscenace je velmi křehká záležitost a do jejího průběhu proniká řada dalších faktorů. Často rozhodující roli hrají náhody, osobní záležitosti, momentální atmosféra a další věci, které jsou těžko zaznamatelné na papír. Jednotlivé vrstvy projektů, které tu od sebe oddělují, jsou po celou dobu v těsném dialogu, navzájem se ovlivňují a jedna bez druhé nemůže existovat.

Pro dosažení rovnocenného vztahu mezi hercem a objektem je právě dialog zásadní. Herec musí umět objekt vést i umět mu naslouchat. To ovšem předpokládá, že se do vzniku inscenace autorsky investuje, což mu musí být umožněno. Rovnocennost vztahu mezi hercem a objektem tudíž zrcadlí dialogičnost vztahu mezi režisérem a hercem. A právě tento dialog je důležitým předpokladem následného dialogu představení s divákem – o který jde především.

6 Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura

BARBA, Eugenio. Čtyři diváci. In: PILÁTOVÁ, Jana: Hnízdo Grotowského. Praha: Světové divadlo, 2009, Překlad: Anna a Jana Pilátovy

BARBA, Eugenio: Rozpínání, In: BARBA, Eugenio a SAVARESE, Nicola: Slovník divadelní antropologie. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové Noviny, 2000, Překlad: Jan Hančil, Dana Kalivodová, Jitka Sloupová, Nina Vangeli

CRAIG, Edward Gordon. O divadelním umění. Praha: Nakladatelství AMU, 2006, Překlad: Milan Lukeš.

ETLÍK, Jaroslav: Pár slov závěrem. In: JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003

JURKOWSKI, Henryk. Magie loutky. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2003, Překlad: Jana Pilátová

LUKEŠ, Milan. Vizionář a designér. In: O divadelním umění. Praha: Nakladatelství AMU, 2006

MAKONJ, Karel. Herecké a loutkové divadlo. In: KLÍMA, Miloslav a kol.: Divadlo a interakce III. Praha: Pražská scéna, 2008

MAKONJ, Karel. Od loutky k objektu. Praha: Pražská scéna, 2008

STANISLAVSKIJ, Konstantin, Sergejevič. Můj život v umění. Praha: Svoboda, 1940

TÄUBELOVÁ, Kristýna. Divadlo AXE. In: KLÍMA, Miloslav a kol.: Divadlo a interakce II. Praha: Pražská scéna, 2007

Další prameny

Loutkář. 2016, roč. 66, č. 2. Praha: Spolek pro vydávání časopisu Loutkář, 2016. ISSN 1211-4065

Internetové zdroje

Draktheatre [online]. Divadlo přišlo a je tu – rozhovor s Maximem Isaevem, Hradec Králové: Divadlo Drak a mezinárodní institut figurálního divadla. Dostupné: <http://draktheatre.cz/nezarazene/2016/06/den-paty-utery-21-6/>

7 Příloha – fotografie z představení



Obrázek 1, Paprsky slunce, autor fotografie: MIČKAL, Ivo



Obrázek 2, Paprsky slunce, autor fotografie: MIČKAL, Ivo



Obrázek 3, Paprsky slunce, autor fotografie: MIČKAL, Ivo



Obrázek 4, Tisíc tuctů, autor fotografie: HELCEL, Oskar



Obrázek 5, Růst Krystalu, autor fotografie: ŽÁK, Vojtěch



Obrázek 6, Růst krystalu, autor fotografie: ŽÁK, Vojtěch



Obrázek 7, Růst krystalu, autor fotografie: HELCEL, Oskar



Obrázek 8, Já jsem Krabat, autor fotografie: BENČ, Bohuslav