

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Scénografie alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VYUŽITÍ ZVÍŘECÍ MASKY V TANEČNÍM DIVADLE

Mýty a rituály ve vztahu k představení Jack, Chuck a komár

Anežka Kalivodová

Vedoucí práce: MgA. Robert Smolík

Oponent práce: MgA. Jan Bažant, PhD.

Datum obhajoby: 20. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Department of Alternative and Puppet Theatre
Stage Design of Department of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR'S THESIS

**USAGE OF THE ANIMAL MASK
IN THE DANCE PERFORMANCES**

**Mythes and rituals in the Relationship
to the Performance of *Jack, Chuck a komár***

Anežka Kalivodová

Supervisor: MgA. Robert Smolík

Opponent: MgA. Jan Bažant, PhD.

Date of Defence: 20. 9. 2016

Awarded Academic Degree: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

VYUŽITÍ ZVÍŘECÍ MASKY V TANEČNÍM DIVADLE

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

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.

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na rituální obřady a tance ve zvířecích maskách. V teoretické části se věnuje vybraným kulturám a popisuje rozdílné přístupy při výrobě masek i v následné manipulaci s nimi. V druhé části by se měl čtenář dozvědět o mém přístupu a postupu práce při tvorbě představení, ve kterém zvířecí maska vystupuje.

Abstract

This thesis concentrates on the subject of use of the animal masks in the ritual ceremonies and dances. In the theoretical part of the thesis I try to describe on several examples different points of view of divergent cultures on a mask production and mask dances. The second part of this thesis describes my work during the preparation process of the performance using animal masks.

Obsah

Úvod.....	1
1. Obrazy mýtických zvířat v paleolitickém umění.....	2
2. Pohyb v masce.....	4
3. Africké kmenové masky.....	6
3.1 Lovecké masky.....	6
3.2 Řád rituálů.....	7
3.3 Čokve, tanec kobylek.....	7
3.4 Bambara.....	8
3.5 Tance Dogonů.....	10
3.5.1 Vnímání masek.....	11
3.5.2 Sigi.....	11
3.6 Výroba masek.....	12
4. Asijské umění masek.....	13
4.1 Indonésie	13
4.1.1 Wayang Kulit a Wyang Golek; klíč k pohybovému slovníku.....	13
4.1.2 Posvátná maska.....	14
4.1.3 Řezbářská tradice	15
4.1.4 Tanec Barong.....	15
5. Indiánské kmeny severozápadní oblasti Severní Ameriky.....	17
5.1 Potlač.....	17
5.2 Sališové.....	18
5.3 Transformační masky Kwakitulů.....	20
6. PAVILON Jack, Chuck a komár.....	23
6.1 Pavilon.....	23
6.2 Charaktery jako základ	25
6.3 Inspirace pro představení.....	26
6.4 Tým jako základ	28
6.5 Proměny, představy Jack, Chuck a komár.....	29
6.5.1 Sběr materiálu.....	30
6.6 Trailer se stal pilotem.....	31
6.7 Prostor a výroba.....	33
6.8 Použití titulků a projekcí.....	33

6.9 Využití světelných zdrojů.....	34
7. Jack, Chuck a komár; část druhá.....	35
8. Závěr.....	36
Použitá literatura a zdroje.....	39
Poděkování.....	40

Úvod

Zájem o divadlo masek se u mě objevila ještě během studia na Duncan Centre, přesněji při setkání s Terezou Benešovou (dnes Tereza Magnan), se kterou jsme navázali po nazkoušení představení *Koupelny, part II. Krása*, ve kterém jsem účinkovala jako tanečnice v obřím kostýmu a masce z papírových kapesníčků. Na představení jsme navázali několikaletou spoluprací a vytvořili představení *Trasy vlasů* (kde jsme také pracovali s maskou, ale tentokrát z vlasů, ve které jsem tančila »zrod boha paruk«). Setkání s Terezou a s jejími maskami mě tedy do jisté míry inspirovalo i k vzniku této práce. Můj obdiv však primárně netíhne k masce jako k výtvarnému artefaktu, ale spíš se zajímám o její roli v prostoru.

Pokusím se tedy v této práci popsat funkci a kontexty spjaté s kmenovým uměním masek. Pohlédnout na dva aspekty svého zájmu, tedy na výtvarné umění v podobě masky, konkrétně zvířecí, v úzkém kontaktu s pohybem a tanečním divadlem.

V dějinách civilizace můžeme po celém světě najít rituály a tance spojené s převtělením lidské bytosti do zvířecí, či předstírání zvířete člověkem. U mnohých národů se při slavnostech a důležitých obřadech využívá masky a kostýmu jako média pro komunikaci s božstvem.

Toto téma jsem si zvolila, také proto, že v mém bakalářském představení je jednou z hlavních postav tanečnice v masce morčete.

1.

Obrazy mýtických zvířat v paleolitickém umění

Nejprve bych se zaměřila na obrazy spjaté s mýtickými bytostmi, které se objevují již v paleolitu.

Nejstarší nalezené malby i sošky vyobrazují zvířata pro nás známých druhů a člověka samotného, avšak objevují se mezi nimi neznámá mýtická stvoření. Je zřejmé, že mnohé bytosti jsou nereálné, pro nás neznámé bytosti. Tyto bytosti lze rozdělit na dva druhy a to *teriomorfní*, tedy o tvory s kombinací prvků různých zvířat dohromady v rozličných poměrech, či bytosti *teriantropní*, čili bytosti které kombinují prvky lidské se zvířecími.

V německé jeskyni Hohlenstein-Stadel, ve které se nacházejí nejstarší dosud nalezené sošky, byla nalezena skulptura propojující lidskou postavu se zvířecí – lví hlavou. Nejedná se však o ojedinělý nález kombinující lidské rysy se zvířecími. Nálezy vyobrazení těchto magických a neznámých zootropomofrních druhů se objevují po celém světě, u rozdílných kultur a v mnoha formách. Mezi nejznámější patří již zmíněná soška Lion-man, či malba Scocerer v jeskyni Les Trois Fées.



Lion-man, jeskyně Hohlenstein-Stadel



Scocerer, jeskyně Les Trois Fées

Tyto teriantropní výjevy nabízejí různá vysvětlení. Podle některých teorií, se jedná o vyobrazení bájných zvířat a božstev z mytologie pravěkých lidí, vyobrazení členů cizích kmenů, či znázornění cesty a převtělování šamanů při obřadech. Podle mnohých badatelů se však nemusí tato díla interpretovat jako mystické bytosti, ale mohou se vykládat jako reálná vyobrazení lovců, kteří si pro lov oblékali zvířecí kožešiny a masky zvířat. Druhé tvrzení badatelů se opírá o rituály spojené se šamany, kteří se pokoušeli si při obřadech naklonit nějaký druh zvířete, buďto z důvodu ochrany kmene před nebezpečím spjatým s daným druhem, či o rituál který měl podpořit sílu lovců při lovu. Obě tato tvrzení jsou pouhou domněnkou a nedají se doložit důkazy existence zmíněných rituálů (loveckých, či mýtických). Předpokládá se však, že již u prvních dochovaných památek našeho lidstva se objevuje touha člověka se pomocí masky a kostýmu sblížit a do jisté míry převtělit do zvířat, která žijí v jeho okolí a se kterými přichází nejčastěji do kontaktu. Tato *touha* převtělovat se a převlékat se za předem vybrané zvíře, může i nemusí být jedním z lidských pudů, který pociťuji i já při své tvorbě. Ať už se tedy jedná o obecnou lidskou potřebu dostat se »zvířatům pod kůži«, či o obsedantní jev, je zřejmé, že má své kořeny již v počátcích naší civilizace. Není divu, že i já, jakožto homo sapiens žijící ve městě, mám do jisté míry potřebu sebe a své kolegy převtělovat do zvířecích podob zvířat nám neznámějších. Do domácích mazlíčků.

2.

Pohyb v masce

Tanec v masce vždy pohyb tanečníka více či méně omezuje.

Tím, že masky deformují tvar těl a zabraňují určitým pohybům, spontánně vzniká choreografie s jasnými pravidly, kterým se tělo musí přizpůsobit. S touto proměnou postavení těla se nejvíce setkáváme u tanců masek indiánů v *transformačních* maskách, které svou tíhou působí na rozložení váhy při pohybu tančícího. Posunutí těžiště směrem k zemi, je jedním ze základních znaků tanců v objemných maskách. Při pozorování *potlačových* tanců, je možné si všimnout, že se tanečníci pohybují ve snížené poloze s pokrčenými koleny v široké pozici.

Nemusí se jednat přímo o fyzický handicap, který by maska svým technologickým řešením upevnění na tělo způsobovala, ale může jít pouze o vliv omezeného průhledu skrz masku. Pokud s tímto problémem aktér pracuje, dostává každý jeho pohyb jasnější tvar, a tím i přesnost. Toto vše ovšem také závisí na schopnosti ovládnout masku, tedy na tréningu, který práci s maskou věnuje.

Tanečník, který ovládne masku dokonale nebo je-li maska uzpůsobena tak, že pohyb omezuje minimálně, pracuje se samotným působením masky. Efektem masky, se kterým je třeba počítat a využívat ho, je strnulost jejího výrazu v kontrastu s pohybujícím se tělem jejího nositele.

Maska morčete, se kterou pracuji v představení *Jack, Chuck a komár*, je právě tímto typem masky. Nemá do jisté míry žádný »negativní« vliv na pohyb. Tudiž v případě této zkušenosti, pracuji s neměnností výrazu masky, který může působit roztomile, ale zároveň také děsivě až mysteriózně. To, jaká emoce převažuje ve výrazu masky ovšem nemá vliv na jejím výsledném charakteru. Tedy i maska s nejstrašidelnějším výrazem démona může působit v mnoha situacích či pohybech velice groteskně. Na práci s maskou mě zajímá právě tento moment. Moment, ve kterém mám jako tvůrce možnost zvolit si cestu, která může výraz masky podporovat a tím pádem vytvářet

iluzi sjednocení masky s pohybem těla nebo naopak naprosto oddělit tělo od masky a hledat příhodný či naprosto neukázněný jazyk pro komunikaci s divákem.

Z mého hlediska je také jedním ze zásadních postřehů, co se týká masky obecně, fakt, že postavě se skrytou tváří v masce odpustíme daleko snáz její jednání, než herci s výrazem. A jelikož se morče zatím předvedlo především ve své kladné stránce (tělo v pilotním díle víceméně následuje výraz své masky, pokud ovšem není pod vlivem démona) tuším, že v dalších dílech morče svým jednáním překvapí jak sebe, tak i své diváky.

3.

Africké kmenové masky

Africké zoomorfní a antropozoomorfní masky byly užívány především při magických rituálech a obřadech spjatých s loveckou magií. Vycházejí z víry napojení se na svět dobrých i zlých duchů a využití jejich nadpřirozených sil. Masky se rozdělují podle funkce kterou mají. Jedná se o masky ochranné – chránící účastníky rituálu před zlými duchy, kteří sestupují během rituálu na zem – či o masky iniciační, skrze které jedinec prochází důležitou životní proměnou (například obřad spojený s proměnou chlapce v muže, nebo dívky v ženu). V mnoha případech iniciačních rituálů si adolescent pomocí masky získává přízeň u duchů svých předků.

Tance v maskách, bývají prováděné při stavu plného vědomí a mají jasně daný průběh. Jedná se tedy o připravenou choreografii s prvky improvizace, ve které iniciovaný předvádí své dovednosti a sílu. Pohyby jsou prováděny především ve vertikálách – aktéři předvádějí mrštné skoky až akrobatického rázu. Samotné iniciační rituály mívají mnoho fází a trvají až několik dní, během kterých se kostým a maska mnohokrát promění.

Jindy masky slouží jako komunikační prostředek mezi zasvěcenými a božstvy, dušemi zemřelých či dušemi totemových zvířat. *»Maska má mít vzhled podobný vzhledu ducha, kterého chce ovládnout, aby posedl nositele masky. Masky je prostým zjevením ducha a člověk v masce se neztotožňuje s duchem, kterého vyzývá, nýbrž duch se zmocňuje jeho osoby, a to do té míry, že nositel masky, jenž je mimo sebe – při momentální ztrátě vlastní osobnosti, čistě freneticky, dokonce ve stavu transu, jedná, pohybuje se, hovoří, gestikuluje a tančí jinak, než je u něho obvyklé, stává se nástrojem, jehož prostřednictvím se duch projevuje.«* (Pijoan, J., *Dějiny umění I*. Praha: Balios, 2000. s. 16-17. ISBN 80-242-0218-2).

3.1

Lovecké masky

Během rituálů spojených s loveckou magií, se předvádí zabití zvířete (štvanou zvěř často předvádí šaman). Lovci jsou maskovaní do zvířecích kůží, které neznají jen lovcovu zkušenost a sílu a nestávají se pouze trofej. Tyto kostýmy mají i čistě praktický záměr. Cílem lovce je nasáknout pachem zvířat. Lovecké tance slouží k naklonění si duchů pro úspěšný lov, ale i jako zpětné vyvolání zabitého zvířete a propuštění nebo převtělení jeho ducha do jedince nebo do vybraného atributu, kterým je v mnoha případech maska.

3.2

Řád rituálů

Veškeré africké rituály probíhají v určeném společenském okruhu. Mají jasná pravidla. Mnohé rituály prožívá sám šaman v naprostém odloučení. Ostatní rituály se odehrávají za přítomnosti vybraných jedinců. Jen některých obřadů se mohou zúčastnit všichni členové příslušného kmene. Ženy a děti mají v mnoha případech zakázáno se účastnit úplně. Obřad zpravidla doprovází buben, který je symbolem cest duchů. Bohové a duše cestují za pomoci bubnů, jako by létaly na zvukových vlnách, které zvuk bubnu přináší. Rytmičké bubnování, cinkání ozdob na tělech tanečnicků a pohybová aktivita dostává aktéry do extatických stavů. Do stavů mimo vědomí, které bývají podpořeny halucinogenními látkami.

3.3

Čokve, tanec kobylek

Členové kmenu Čokve žijící na území Angoly používají obří masky kobylek (cikuzna). Tyto masky neumožňují pohyb bez pomoci průvodců, kteří masku odlehčují. Protože se ovšem jedná o masku posvátnou, nemohou se jí dotknout. Tito pomocní průvodci tedy masku nadnášejí tyčemi a ochraňují tanečníka před úhonou. Tanečnick se pohybuje pomocí skoků a tanečnickými kroky.

Ačkoliv jsem neměla možnost tento tanec vidět, popis, který jsem našla v knize *Dějiny odívání, Černá Afrika* (Jiroušková, J., *Dějiny odívání, Černá Afrika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003. s. 86. ISBN 80-7106-367-3) mě fascinuje. Myslím, že v tomto případě bych nevěděla, kam upoutat svou pozornost. Představa dvou polonahých průvodců kroužících kolem obří masky, zmítající se v divokých skocích s tyčemi v ruce, mě nenechává klidnou. Upřímně řečeno jsem ráda, že jsem nenašla záznam tohoto tance, myslím, že jsem si utvořila v hlavě až příliš dokonalou představu.

Tyto masky jsou na konstrukcích, které přesahují velikost jednoho metru a jsou potaženy lýkem a rozmanitými rostlinnými vlákny. Hlavu tvoří oválný vysoký nástavec, který připomíná hlavu kobyly. Tato obří maska skrývá *mirliton*, což je speciální rourka s membránou, která je připevněná uvnitř masky na místě úst tanečníka. Toto speciální zařízení funguje jako modulátor hlasu a skrze něj promlouvá maska k obecenstvu. Takové masky používají Čokveové při rituálech, ale i jen tak pro zábavu.

Našla jsem také popis představení, ve kterém člen kmenu Čokve běhá po čtyřech v kruhu oděn do kostýmu ze síťoviny a v dřevěné masce prasete (*nwana ngulu*). Veškeré jeho pohyby jsou stylizované, animální a precizně imitují pohyby skutečného prasete.

3.4

Bambara

Bambarové žijí na území Mali a jejich rituály jsou striktně uzavřenou záležitostí mužů. Jejich nejznámější masky jsou nástavcové masky antilop.

Jedná se o dřevěné prořezávané masky, které jsou připevněny na čepičce, která je připevněná k hlavě velkým množstvím přírodních provázků. Jelikož se jedná o opravdu velké masky, které dosahují výšky přibližně jednoho metru, je pohyb v nich velice obtížný. Tanečníci jsou oděni do kostýmů z obřích barevných pláten, které připomínají těla antilop.



nástavcová maska, Bambara

Na záznamu tohoto tance mě uchvátila a dojala síla zdánlivě jednoduché taneční formy. Nemohu říci, do jaké míry ovlivnila mé dojetí nad muži převlečenými za antilopy plujícími kdesi uprostřed stepi kvalita záznamu, který jsem objevila. Video působilo dost *old-schoolovým* dojmem. Choreografie je jednoduše strukturovaná. Tanečníci se pohybují téměř synchronně a mění formace postavení. Nejčastěji pochodují v zástupu nebo stojí v kruhu.

K tomuto tanci se váže mýtus, který bych velice ráda zmínila:

»Za dávných časů žil na zemi Čivara, polobůh a poločlověk, který naučil lidi obdělávat půdu. Lidé však byli nevděční a jakmile sklídili první větší úrodu, přestali poloboha uctívat. Čivara se velice rozhněval a vykopal si hrob vlastní hlavou, která se podle bambarských představ podobala ostří motyky, a sám se do něj pohřbil. Na paměť Čivary lidé pak začali zhotovovat masky a slavit tancem každoročně svátek setí.« (Jiroušková, J., *Dějiny odívání, Černá Afrika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003. s. 85. ISBN 80-7106-367-3)

3.5

Tance Dogonů

Národ Dogonů obývá jihovýchodní oblast Mali stejně jako kmen Bambarů. Oproti Bambarům se však Dogonské slavnosti a tance pyšní daleko větší pozorností. Už samotná obydlí, která Dogoni obývají jsou architektonicky ojedinělá. Ale nebudeme se zabývat fakty o všech raritách tohoto kmene. Přistoupím tedy rovnou k maskám a především velice charakteristickým a inspirativním tancům, které se v nich předvádějí. Stejně jako u ostatních kmenů jsou tance spojené s oslavami a rituály spjatými s uctíváním bohů. Největším svátkem je svátek *Sigi*, který oslavuje objevení hvězdy Sirius B, která se objevuje každých 60 let, což je i důvodem k periodě tohoto svátku, jehož oslavy začínají právě v den kdy se hvězda objeví na obloze. Doba trvání slavnosti se odvíjí od rychlosti průběhu oslav v každé Dogonské vesnici, proto mohou trvat až několik měsíců. Svátek je věnován předkům, přesněji řečeno od prvního předka až po ty předky, kterým byla seslána řeč. Což vysvětluje mýtické bytosti, které se objevují v průvodech.

Průvodů masek se mohou zúčastnit jen muži, ženám a malým dětem není dovoleno se aktivně zúčastnit.



masky Dogonů

3.5.1

Vnímání masek

Takto popisuje vnímání masek Dogony Vít Erban: »...malijští Dogoni používají důležitý pojem *bibile* nebo *bilay* k vyjádření reprodukce, obrazu, nápodoby, podobnosti či zdvojení (jako v případě stínu, odrazu či fotografie), který dále rozšiřují na vše, co se pouze jeví či zdá jako živé, ačkoliv to takové ve skutečnosti (jak oni věří či vědí) není – včetně masky na tváři tanečníka.« (Vít Erban, *Maska a tvář*, Malá skála, Praha 2010. ISBN 970-80-86776-09-5)

Tento postoj Dogonů k maskám vysvětluje jejich zacházení s nimi i výslednou podobu tanců v nich prováděných.

Tanečník v masce se tedy nenechává maskou posednout, je si vědom toho, že je to maska, ale nechává jí na sebe působit a převtělí se do ní. Je to něco jako Stanislavského představa o herectví, jen bez »zbytečného« psychologizování. Je to čistější forma, která nepotřebuje mezi aktéry vysvětlování. Jako když si hrají malé děti na »policajty a lupiče«. Dítě si je vědomo toho, že lupičem není, ale v momentě kdy hra začne, lupičem je, i když na sebe samotného jakožto jedince dítě nezapomíná. Uvědomuji si, že tímto tvrzením celou věc banalizuji, ale přišlo mi to jako nejpříhodnější přirovnání. Tím se nesnažím odebrat Dogonským maskám spiritualitu, kterou si je potřeba v rámci kontextu uvědomovat.

3.5.2

Sigi

Struktura tanců prováděných při slavnostech *Sigi* je velice komplikovaná již po stránce variací v rámci choreografie vyžadující preciznost prováděných kreačí. Pro tyto tance je třeba fyzické zdatnosti a flexibility (např. při mrštných pohybech, které tanečníci předvádějí v průběhu tanců na chůdách).

Během části choreografie znázorňující vznik světa pozorujeme postavy s *obličejovými* i dřevěnými *nástavcovými* maskami (u každé postavy vidíme jinou masku o jiném stáří), které předvádějí mrštné skoky a kroky v kruhu. Jednotlivé kroky přerušují variací, při které se švihovým kruhovým pohybem trupu k zemi dotknou svou

maskou prachu na zemi a tím ho zvíří. Tato efektní ale očividně velice náročná variace trvá až do mometu, kdy do ktuhu vstoupí postava, která představuje již zmíněnou hvězdu *Sirius B*, (tančit tuto postavu je pro srovnání v kontextu evropského baletu, taková prestiž, jako tančit umírající labuť v Labutím jezeře). Masku která znázorňuje tuto hvězdu, je také *nástavcového* typu. Tyčí se do nebeských výšin – je zhruba 10 metrů vysoká. Tato maska, se na každou slavnost *Sigi* vyrábí nová. Tanec hvězdy přerušuje a zažene do ústraní ostatní tanečnický. Tanečník »Sirius B« rotuje v extatickém zmítání, při kterém se láme a znovu se narovná, podobně jako tomu dělali tanečníci v kruhu, tím svou masku směřuje k nebi i k zemi. Následuje něco jako přehlídka rozmanitých druhů masek, které přicházejí jak jednotlivě, tak ve dvojicích či skupinách. Předvádějí svou masku v rozmanitých a velice energických kreačních. Objevují se tanečníci na chůdách a provádějí nebezpečná akrobatické čísla, při kterých balancují na vysokých pruhovaných kůlech.

Při slavnostech vystupují zoomorfní i antropomorfní masky. Celý tanec končí společným průvodem.

Ze všech tanců kterými se v této práci budu zabývat, je tanec Dogonů ve svém provedení nejkomplicovanější svou strukturou.

3.6

Výroba masek

Na území Mali můžeme potkat tři základní druhy tzv. nástavcových masek. Jedním typem je maska zvaná *gomba*. Tato maska je užívaná mladými členy kmene Bambarů a jedná se o kombinaci antilopy s chameleonelem. Další druh antilopoidních nástavcových masek se nazývá *čivara* a používá se pro tanec, při kterém se uctívá hojnost úrody. A třetímu druhu, který se váže k mýtu v zmíněném v kapitole 3.4 se říká *seguni* a její dlouhé rohy připomínají bambarům motyku.

Řezbáři se celý život věnují pouze jednomu stylu vyřezávání. Věnují se tedy buďto *gombě*, *čivaře* nebo *seguni*. Výjimkou jsou řezbáři kmene Dogonů – každá vesnice má svého řezbáře žijícího v odloučení, kde vyrábí všechny druhy masek. Tyto masky se po vyrobení skladují na tajných místech, do kterých může pouze řezbář. Vznikají tak obří archivy masek a o slavnostech se objevují kousky staré až 100 let.

4.

Asijské umění masek

Začneme-li bádát po tancích ve zvířecích maskách napříč Asií, objevíme širokou škálu náboženských, rituálních a jiných slavností, ve kterých vystupuje nespočet nadpřirozených bytostí, bohů a démonů v maskách stylizovaných zvířat a mystických bytostí.

Je nemožné vzhledem k možnostem rozsahu bakalářské práce pokoušet se obsáhnout komplexně celou Asii. Nakonec jsem si vybrala jen jeden region, kterému se budu v následujících kapitolách věnovat.

4.1

Indonésie

Oblast Indonésie se svou kulturou liší od jiných asijských zemí. Na jejím území se mísí nábožensví budhismu, hinduismu a islámu. Mimo tato nábožensví se setkáváme s tradicí animistických obřadů a s nimi spjatými tanečně-posvátnými rituály.

Vliv jednotlivých náboženství dal vzniknout na území Indonésie, především Bali a Jávy, obřadním divadelně tanečním rituálům, jejichž tradice je do dnes praktikována a uctívána.

Počátky tanečního divadla v maskách jsou úzce spjaté s animismem. Víra obyvatelstva v přírodní duchy a jejich uctívání dala vzniknout prvním maskám, které byly nedílnou součástí mystických obřadů.

4.1.1

Wayang Kulit a Wyang Golek; *klíč k pohybovému slovníku*

Ve středověku se staly součástí chrámových obřadů první dramata, která vycházela z lidové kultury. Velice oblíbeným prostředkem pro vyprávění příběhů se stalo stínové loutkové divadlo Wayang Kulit, ze kterého se následně vzniklo divadlo Wayang Golek, tedy divadlo loutek trojrozměrných, vedených ze spoda.

Tradice loutkového divadla je klíčovým pro pohybový slovník tanečníků. Na jejich pohybech je totiž patrný vliv pohybů loutek. Preciznost v detailních pohybech a

gestech připomíná mechanicky vedený pohyb loutek. Dalším vlivem který je na gestech tanečníků čitelný na první pohled, je vliv indického divadla, které není inspirací jen pro tanec. Indické divadlo ovlivnilo také příběhy odehrávané na scéně. Silnou inspirací byly staroindické eposy především Ramajána a Mahabhárata.

4.1.2

Posvátná maska

Barong je nejposvátnější maskou se kterou se můžeme potkat na ostrově Bali. Její podoba nemá ustálenou formu, ale její rysy jsou zpravidla zvířecí. Barong můžeme najít v podobě tygra, kance, prasete, nebo lva. Často je také zpodobněn jakožto fantaskní tvor u kterého vidíme zvířecí rysy, ale není možné svoření které představuje kategorizovat.



tanec masky Barong, Bali

v jejímž chrámě se nachází a chrání jí před démony. Protikladem k masce Barong je Rangda. Maska Rangdy představuje démonickou čarodějnici, temnou sílu a smrt. Tance těchto dvou masek můžeme vidět při slavnostech v chrámech, kdy mezi sebou svádějí obřadný boj, jakožto boj mezi dobrem a zlem.

4.1.3

Řezbářská tradice

Obřadnost masku Barong provádí již od samého počátku výroby. Řezbářská tradice se dědí po staletí z generaci na generaci. Nejznámější dílny se nacházejí ve vesnicích na jihu Bali, přesněji ve vesnicích Mas a Singapdu. Tradiční výroba masky se drží přísných pravidel.

Povolaný řezbář nejprve hledá vhodný strom společně s knězem. Kněz promlouvá s lesními duchy a vybírá strom jehož dřevo je následně určené pro tuto speciální masku. Dřevo podléhá tradicím spjatým se způsobem opracování. Po vyřezání je maska nabarvena (často se používá kontrastních barev: bílá, červená, černá a zelená). Masky mohou být pohyblivé. Například, jeden typ Barong v podobě lva, má pohyblivé čelisti a klapáním zubů probouzí bojovníky očarované Randgou. V konečné fázi výroby je maska ozdobena parukou a vousy. Výroba posvátné masky trvá až několik měsíců.

Po dokončení manuálních prací na masce podstupuje maska iniciačním obřadem, při kterém do ní vstupují duchové. Obřad má dvě části, jedna se odehrává v chrámě, druhá na pohřebišti. Kněz během zasvěcování masek prochází extatickými stavy a skrze něj vstupují do masek duchové. Maska je součástí každého chrámu na Bali. Objevuje se jen během slavnostních událostí a manipulace s ní podléhá přísným pravidlům.

4.1.4

Tanec Barong

Balijské a Jávánské tance vyžadují od tanečníků trénink již o útlého věku. Taneční mistři vyučují děti v chrámech od pěti let. Při výcviku se klade důraz na ovládnutí těla skrze cvičení komplikovaných tančních figur a kroků, kterých součástí jsou pravidla spjatá s výrazem v obličejí a pohybem očí.

Nejznámějším tancem ve kterém maska Barong vystupuje, je boj mezi démonickou čarodějnici Rangdou a Barongem. Tedy již zmíněný tanec, mezi dobrem a zlem. Barong ovládají dva tanečníci, z nichž jeden ovládá hlavu – tedy masku – a přední nohy démona. Druhý tanečník ovládá zadní nohy a nese zadní část kostýmu. Tanec obsahuje mnoho gest a symbolů. Indonéský styl tance je typický držením těla tanečníků a expresivním vyjádřením.

Protože je maska pod vlivem duchů, stává se její nositel médiem skrze které duchové promlouvají. Tanečník se po nasazení masky vzdává svého těla i mysli a nechává na sebe působit její sílu. Během tanečních vystoupení často dochází k totálnímu posednutí tanečníka démony. V tento moment, přestává osoba představující Barong či Rangdu ovládat své tělo a zmítá se v prostoru napospas vlivům duchů.

Nedílnou součástí rituálních obřadů i tanečních vystoupení je orchestr gamelan.



tanec Rangdy a Baronga

5.

Indiánské kmeny severozápadní oblasti Severní Ameriky

Masky indiánských kmenů na území severozápadního popřeží Severní Ameriky a ostrovu Vancouver mají mnoho rozmanitých podob. Jejich rysy se proměňují napříč různými kmeny, ale *zoomorfita* masek je velmi častá. Zvířata, která masky připomínají jsou spjata s mýty, které jednotlivé kmeny a rody uctívaly.

Užívání masek u indiánských kmenů je nejčastěji spojováno s tradicí *potlačů*, tajných rituálů a šamanských obřadů, ale indiáni také používali masky pro ochranu při bojích jako helmice. V mytologii kmenů se setkáváme s prolínáním světa lidí a zvířat, v několika mýtech můžeme narazit na takzvané Medvědí lidi, či příběhy ve kterých se náčelníci proměnili ve zvířata.

Z totemů jednotlivých kmenů můžeme vyčíst, že některé považovali za své předky medvědy, orly, vlky či kojoty. Totemy jsou ikonograficky v úzkém spojení s maskami. Totemické sloupy se liší svou velikostí a indiáni z nich získávali například informace spojené s rodovými liniemi, které mohli zabránit pokrevním sňatkům. Některé znázorňují zoomorfní i antropomorfní mytické předky klanu a můžeme u nich najít mnoho společných rysů (použití barev a jejich kombinace či styl vyřezávání) s maskami, které se u téhož kmene objevují při obřadech a rituálech.

5.1

Potlač

Nejvíce se tance v maskách prováděli na potlačích, při nichž se scházely kmeny a příbuzné klany. Potlače sloužily jako stvrzení statutárních proměn jednotlivců či celých kmenů. Jednalo se především o slavnosti spojené se jmenováním náčelníka, předáváním jmen, iniciací a stavěním totemů.

Muži nosili během slavností masky a zdobné kostýmy, které sloužily jako poznávací znak jednotlivých rodových linií či klanů.

Během potlačů se klany, které potlač pořádaly předháněly v tom kdo rozdá více majetku. Rozdávali a ničili svůj majetek na důkaz svého bohatství. Hosté, kteří se slavnosti zúčastnili pořadatelé platili za to, že byli pozvaní a očekávalo se od nich, že na oplátku pozvou pořadatele na svůj potlač a obdarují ho minimálně ve stejné míře, jako pořadatel obdaroval je. Společenská prestiž hraničila s rivalitou. Čím více toho daný klan na slavnosti zničil a rozdál, tím více dokazoval ostatním svou nadřazenost a udržoval si tak své postavení ve společnosti.

5.2

Sališové

U kmenů, které jsou členy sališského národa se maskám, které používají, říká *swaihwé*. Kmeny s nimi spjaté jsem se z důvodu jakési piety rozhodla vyjmenovat.

Klahusové, Slajamunové, Maskjumové, Nanajmové, Koničeni, Skvamišové, Sumové, Lummiové, Lilloetové, Šuswapové, Skažitové, Komoxové, Skokomišové, Šídlová srdce, Thompsonští indiáni, Bella-Kulové a Bella-Bellové (tyto kmeny uvádí Zdeňek Justoň v předmluvě k Lévi-Straussově knize *Cesta masek*).

Claud Lévi-Strauss upozorňuje na podobnost mezi názvem masek, tedy *swaihwé* a slovem, kterým místní indiáni označovali slavnosti potlače, tedy slovem *sqwéqwé*.

Masky *swaihwé* obecně, navzdory rozdílům mezi kmeny, přinášeli štěstí a bohatství kmenům, které je vlastnily.

U těchto kmenů bývá pravidlem, že maska rodu, ze kterého pochází žena se přenáší sňatkem na muže jehož si bere. Tedy muž se sňatkem vzává své kmenové masky a stává se nositelem masek předků své ženy.

Tímto přenášením masek z rodu na rod se dá vysvětlit, jak se mnoho masek původem z pevniny dostalo na ostrov Vancouver a naopak. Toto putování masek, vysvětluje jejich rozptýlení z pevniny na ostrov Vancouver, ale také komplikuje pochopení a čtení jejich významů a proměn mýtů které se k nim vážou.

O tom jak masky vznikly se dozvíme z mýtů, které se liší mezi různými kmeny. Jelikož nebudu vypisovat veškeré mýty o kterých jsem se dočetla, dovolím si situaci trochu zlehčit a rozdělím mýty na původ masek z ostrova a masek z pevniny.

Kmeny žijící na území ostrova Vancouver věří, že masky spadly na zem z nebe, oproti tomu mýty kmenů žijících na pevnině jsou ve svých mýtech roztržitější a je velmi těžké objevit společné téma, které by mohlo nějakým způsobem generalizovat jejich původ. Lévi-Strauss nachází sjednocující prvek v přesnosti určení místa, ze kterého maska vzešla.

Přece jen neodolám a seznámím čtenáře s jedním krásným mýtem, který se objevuje v mnoha obměnách na území středního toku řeky Fraser. *»Byl jednou malý chlapec, který měl lepru. Jeho tělo vydávalo odpudivý puch a i jeho příbuzní ho vyháněli. Nešťastník se rozhodl, že spáchá sebevraždu skokem do jezera. Uvázl ale u dna na střeše obydlí, které hlídaly potáplice a jehož obyvatelé byli nemocní. Aby se chlapec zbavil vlastní nemoci, léčil nemocné a za to si mohl vzít nejen mladou dívku za ženu, ale spatřil poprvé masky, chřestidla a kostýmy tanečníků swaihwé. Potom se zázračně dostal tam, kde se ponořil do vody; podle jiného znění mu otevřeli bobr a losos podzemní cestu, kterou se dostal až do blízkosti dnešního města Yale.«*
Lévi-Strauss, C., *Cesta masek*. Praha: Dauphin, 1996. s. 52. ISBN 80-86019-22-5

Při potlačích, na kterých masky *swaihwé* vystupovaly, měli tanečníci kostýmy, suknice, kamaše i náhrdelníky převážně bílé barvy a límce z labutího peří. Masky měly vypoulené oči, vyplázlý jazyk a zobáky, které nahrazují nos. Byly neseny tanečnicí na podstavcích vyrobených z mušlí hřebenatek navlečených na dřevěnou obruč. Podstavce fungující jako chřestidla společně s bubny a zpěvem vytvářely hudební složku potlačových tanců. Tanečníci při tanci ukazovali k nebi, čímž znázorňovali sestoupení duchů svých předků do masek.

Claud-Lévi také popisuje moment tance během slavností potlače na kterém se objevila vedle masek *swaihve* odlišná maska ze zátoky šašek, která při tanci útočila na *swaihwe* oštěpem a ctěla jim vypíchnout oko, tanečníci *swaihve* ho naoplátku honili a chytali.

5.3

Transformační masky Kwakitulů

Obyvatelé severní části ostrova Vancouver byli členové kmene Kwakitul.

Masky Kwakitulů a Nutků, jakožto i susedících kmenů Šališů jsou do značné míry kopiemi masek *swaihvé*. Jejich provedení se liší jen v nuancích a barevném provedení.

U Kwakitulů se objevovala velice vzácná a ojedinělá forma tzv. transformačních masek, které vycházely z masek *swaihwe*. Ovšem u Kwakitulů se jim říkalo *kwékwé*.

»U severozápadních kmenů byly transformační masky vytvořené z pohyblivých, nejčastěji dřevěných částí připevněných na panty a ovládaných nositelem masky pomocí provázků, či řemínků. Tím se dosahovalo neobyčejně sugestivních až strhujících efektů... Některé z těchto masek se tak otevírají jako okenice a odhalují druhou, či dokonce třetí tvář, jiné mají pohyblivé čelisti atd. Jedním z typických příkladů je maska kanibalského Havrana s prodlouženými křídly, který na první pohled vyjadřuje sílu a všudypřítomnost smrti. Svalstvo jeho těla má podobu lidské tváře jako obrazu vtělené duše, kterou masce poskytl nositel masky. Když se však



Kwakwaka'wakwové, potlač (Curtis, Edward S., The North American Indian)

*maska otevře, její vnitřní strana odkryje další masku v podobě lidské tváře s povzdviženýma rukama v šamanském gestu léčení... Jde o nobyčejnou působivou evokaci transformace smrtící síly v sílu ozdravnou... Transformační maska pracuje a zahrává si se svou vlastní identitou, ale tím může být zdrojem pohybu identity jak svého nositele, tak i obecnstva.» (Erban, Vít, *Maska a tvář*. Praha: Malá Skála, 2010, s. 198–200. ISBN 978-80-86776-09-5).*

Tance v maskách, které se provozovaly v rámci slavnosti vyjadřovali mýty, které byly spjaty s daným kmenem. Je třeba zmínit, že samotný tanec nebyl prostředkem k vypravování děje. Děj se odehrával právě v maskách, které měli tanečníci na sobě. Pro tanec v transformační masce bylo potřeba, aby byl tanečník *při smyslech*, tedy aby byl schopen ovládat svou masku. Vedle transformačních masek se však používaly i masky které svou silou dokázaly ovládnout tanečníka uvnitř masky. V tento moment se jednalo o jistou *posedlost*. Nešlo však o posedlost jedince v masce. Je potřeba si uvědomit, že u Kwakitulů bylo vnímání masek jiné, než například u indonéského Barongu. Tanečník v masce se nenechával maskou ovládnout. V indiánském vnímání masek se »nositel« stává svou maskou, ale neztrácí svou identitu. Prostupuje mnoha fázemi, které je ovšem během tance jen těžko rozpoznat. Jde spíše o vnitřní proměny. Tanečník tak může měnit společně se změnou vzhledu své masky i její vnímání. Může i nemusí být maskou, záleží na momentu. Masky, tedy nejsou vnímány jako masky, ale spíše jako jednotlivé tváře, včetně skutečné tváře mezi nimiž se tanečník pohybuje. Toto vnímání však nevylučuje stav totální posedlosti maskou.

Samotné tance mají mnohé formy, které se mění napříč kmeny a příležitostmi, ke které je potlač uspořádán. Může se tak jednat o skupinové tance kroužící okolo ohně, nebo o individuální tanec jedince, který prostupuje nějakou proměnou, například iniciací, či změnou postavení v kmeni. Objevila jsem videozáznam, který bych ráda popsala, nezjistila jsem přesně, co tento tanec znázorňuje, ale vydedukovala jsem, že jde o iniciaci jedince, který tančí.

Uprostřed rozlehlejší místnosti, je ohniště k jehož blízkosti přitancovávají čtyři muži bez masek za doprovodu zpěvů přítomných diváků a účastníků potlače. Muži se drží za boky v zástupu a vykopávají nohama do stran. Jak nečekaně přitančí do záběru,

tak něčekaně zmizí za plentou, zpoza které v zápětí vystupuje tanečník v masce havrana. Ruce má vložené v masce a pohybuje se ve stylizaci nelétavého ptáka. Těžiště tanečníka je nízko posazené a nohy jsou během tanečních krací v širokých pozicích. Celý tanec připomíná pohybový slovník Vojty Švejdy, tanečník poskakuje z místa na místo trochu jako by postupně ztrácel vědomí. Videozáznam byl zřejmě poškozený a je tedy značně sestříhaný, takže nemám úplně jasnou představu o celé taneční struktuře, ale řekla bych, že se zcela jistě jedná o improvizaci. Zajímavé jsou fáze, ve kterých se tanec zpomalí a tanečník se soustředí na plynulý pohyb svého těla, stejně jako na ovírání zobáku, se kterým kroučí ze strany na stranu a do záklonu. Nezdá se, že by tanec gradoval v pohybovém materiálu, graduje spíš zpěv a tanečníci se jakoby rozpouštějí a vplouvají do masek. Masky jsou nakonec vyvedeny procesím zpět za plentu. Tím jejich výstup končí a na jevišti se opět objevují čtyři muži obcházejí oheň a zpívají píseň, po které končí představení, a i oni zmizí za plentou.

6.

PAVILON *Jack, Chuck a komár*

Iniciativa k mému bakalářskému představení vznikla při plnění úkolu v letním semestru druhého ročníku zadaného vedoucím mého ateliéru, Robertem Smolíkem.

Znění zadání :

»Stánkyantikoncepce.....láska..... co já vím..... ???

V příštím semestru je zadání jen formální, téma samotné je na vás. Pojmenovat ho je často největší problém.

Vytvořte prostor pro vlastní autorské představení.

Není potřeba vědět přesně celý scénář představení, je potřeba znát prostředky a divadelní jazyk, kterým chcete hovořit.

Nesmí jít o adaptaci literatury, filmu, nebo jiného již existujícího uměleckého díla, nesmí jít o autobiografii.

Podmínkou je alespoň minimální performativnosti, tedy jde o setkání živých lidí. Nesmí to být instalace. Ale zároveň to nutně nemusí být divadlo.

Divák(ci) jsou součástí tohoto prostoru, tedy neřívají se na scénu, jsou uvnitř.

Nesmí to být side- specific. Pouze pokud by to byla jedna z verzí.

Raději bych byl, kdyby jste pracovali tak, abyste byli schopné celý projekt případně realizovat bez pomoci strýčka milionáře.«

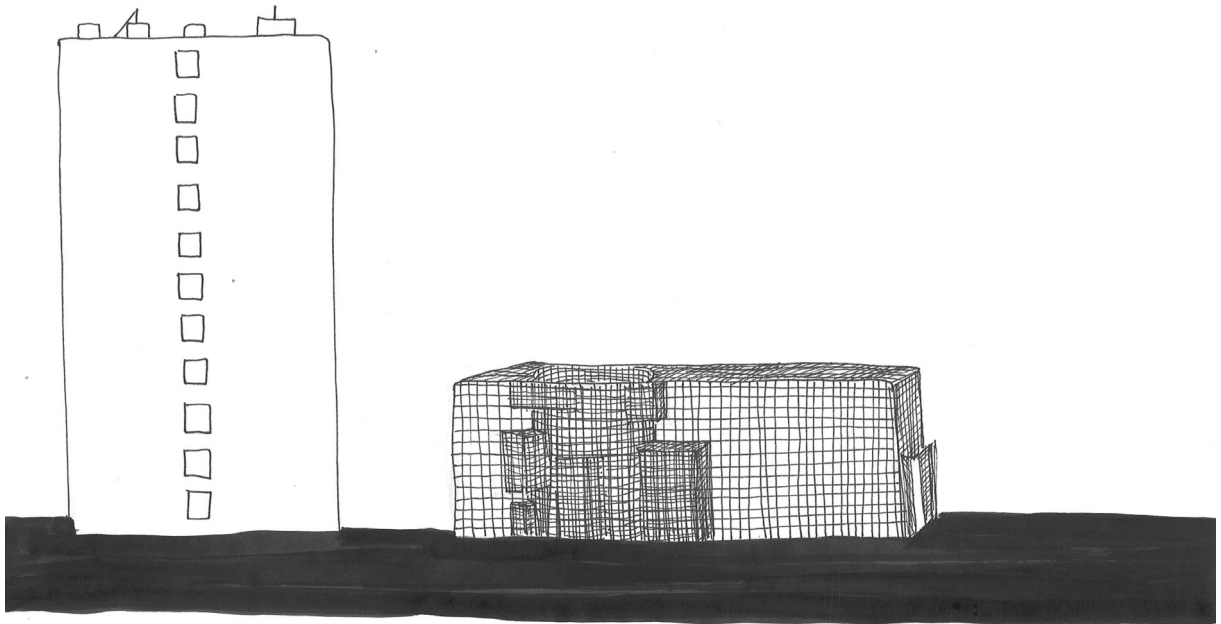
6.1

Pavilon

Při plnění úkolu vznikl návrh a maketa sociálního centra, které bylo nazvané Pavilon. *Kulturní pavilon KLEC se nachází uprostřed sídliště. Je centrem pro páníčky a jejich domácí zvířátka. Domácí zvířátka, která znají jen stěny bytu v panelovém bytě. Domácí zvířata a jejich chovatele, kteří prahnou po kulturním vyžití a společnosti.*

Pavilon je rozdělen na 2 části.

První část funguje jako předsíň, která je volným výběhem a voliérou pro mazlíčky.



Pavilon – návrh; Anežka Kalivodová

V centru druhé části je kruhová scéna a kolem ní lóže rozkastované podle druhů zvířat a uzpůsobené jejich pohybu. V každé lóži je místo minimálně pro jedno zvíře a jeho pánička.

Sdílený prostor a utvrzení vztahu mezi chovatelem a jeho miláčkem je cílem.



Pavilon – model; Anežka Kalivodová

Pavilon je stejného tvaru jako ostatní panelové domy, ale uvnitř je rozdělen atypicky. Objekt má kulturní i sociální funkci, pomáhá navazování kontaktů mezi lidmi i zvířecími obyvateli sídliště.

Prostor volného výběhu vybízí k utváření smeček (psích, kočičích...) a umožní prostor pro let domácích papoušků.

V druhé části s divadlem, sdílí jednu klec pouze jeden druh zvířat, tudíž by nemělo docházet k častým potyčkám.

Divadlo hrají jak lidé pro zvířata tak zvířata pro lidi.

Každé zvíře se může stát hvězdou v herectví nebo v zápasech.

6.2

Charaktery jako základ

Nevznikla však pouze maketa a několik ilustračních kreseb k tomuto objektu. Vznikla také idea představení o zvířatech / lidech, které mělo být koncipované jakožto žánrové divadlo pro lidi i mazlíčky a odehrávat se mělo přímo v areálu Pavilonu.



návrh masky morčete; Anežka Kalivodová



návrh masky komára; Anežka Kalivodová

Součástí návrhů se tedy staly i první charaktery které v představeních měly účinkovat.

Přesně řečeno šlo o postavu postaršího morčete v noční košili s pantoflema, které mělo charakterizovat typickou ženu v domácnosti. Matku, která se i přes svůj zvířecí vzhled chová značně lidsky. Ovládá vaření i praní i žehlení a mnohé další kousky typické pro matku v domácnosti.

Dalším charakterem – opakem k perfekcionistickému morčeti – měl být »sigr« Komár, který oplývá veškerými lidskými neduhy a špatnými vlastnostmi.

Jeho kostým se skládal z dlouhého koženého kabátu, křídel a sosáku, jehož nedílnou součástí nezbytnou pro pohyb po prostoru mělo být kolo vyluzující nespočet zvuků připomínající otravný hmyz.

Tyto dvě postavy měly být průvodci a uvaděči všech příběhů, které by se v Pavilonu hrály.

6.3

Inspirace pro představení

Začala jsem tedy uvažovat o realizaci představení. Představa se opírala o vziklé charaktery a jako inspirační zdroj mi posloužila kniha Ochlupení bližních Stanislava Komárka

“Kniha pojednává různé aspekty vztahů lidí a zvířat v evropských i mimoevropských kulturních kontextech, téma, které se celosvětově tlačí do centra pozornosti. Je zde zohledněno naše subjektivní vnímání živých tvorů, lov, úloha zvířat jako obětí, domestikální procesy a fenomén chovatelství, ochrana zvířat a ochrana druhů, užití zvířat v medicínských výzkumech a jako modelu pro chování a fungování lidí a další jednotlivé facie vztahu člověk-zvíře. Jsou zvířata divé bestie, ochlupení bližní či bezduché automaty?” (popis knihy, nakladatelství Galileo)

a tvorba Davida Lynche.

Projekt, který jsem chtěla představit, měl především zkoumat návyky a gesta mezi zvířaty v jejich společenství. Nastudovaná a odpozorovaná gesta se pokoušet aplikovat do lidských společenských dogmat. Pozorovat běžné návyky (hygienické, stravovací, společenské, atd.), hledat mezi nimi spojení i rozdíly. Hledat klíč k řešení současného sociálně nekorektního chování mezilidských vztahů skrze intuitivní jednání zvířat. Pokusit se hledat zdroje zla v lidském i zvířecím světě. Zkoumat podoby naučených figur základních zvyků až po současné trendy a zlozvyky. Zdvořilé podání ruky versus intuitivní očichání, píchnutí heroinu oproti 20 minutám běhání v kruhu spojené s hyperventilací, omytí si rukou v kontrastu s olizováním tlapek.

Opravdu se »lidé chovají jako zvířata«? Je to správné přirovnání? Nejsou na tom zvířata s chováním lépe než lidé? Jaký je rozdíl v mezilidských a »mezizvířecích« vztazích? Jedna z částí představení se měla zabývat problematikou socializace zvířat domestikovaných, tedy domácích mazlíčků.

Výsledným tvarem neměl být vyloženě dramatický kus, mělo se jednat spíše o divadelní celek, který působí skrze světlo, zvuk i pohyb na diváka jako magický svět. Svět, ve kterém je skrze obrazy a dějství zakódováno poselství, které může i nemusí být rozklíčované. V ideálním případě se měl divák stát svědkem i účastníkem mystéria.

Důležitým prvkem, měl být výzkum pohybu v maskách a kostýmech.

Celkově jsem se chtěla pokusit sjednotit všechny složky divadelního kusu ve funkční celek.

Vše se mělo pohybovat na hraně koncertu, hororového tance, pohybového divadla a světelné instalace.

Jakožto další cíl tohoto projektu byl pokus o vytvoření divadla jak pro běžného diváka, tak i pro chovatele a jejich mazlíčky, tedy o jakési *petsfriendly* představení.

6.4

Tým jako základ

Důležitým aspektem při mé přípravě představení bylo vytvoření týmu. Tým jsem sestavovala především z lidí, kterým plně důvěřuji. Hledala jsem partnery o které se mohu opřít a doufat, že budou naplno důvěřovat mě a mé představě. Vytvořila jsem tedy tým z přátel v mém okolí, u kterých jsem cítila, jak mentální souznění, tak i tvůrčí zájem o téma připravovaného představení.

Chtěla jsem propojit osobnosti z různých uměleckých prostředí a tím se postarat o komplexnější a objektivnější pohled na celý proces a výsledné dílo.

Má představa, nebyla zpočátku zcela naplněna z důvodů časové nekompatibility, mnohých oslovených. Přišli jsme tedy o celou živou hudební složku a to přesněji řečeno o houslistku Jenověfu Bokovou a postavu rock'n'rollového hráče na kytaru Jardy Mayera, následně i o herečku Johanu Matouškovou.

Složení týmu a rozdělení rolí tedy vypadalo následně:

Mikoláš Zika, student scénografie na KALD:

Vrchní scénograf, autor masek a potulný kytarista Chuck.

Jiří Rouš, audiovizuální umělec:

Jakožto mistr zvuku a elektroinstalace v maskách, v roli žíznivého a chudého komára.



PAVILON Jack, Chuck a komár – tým

Robert Palkovič, osvětlovač, absolvent FAMU/CAS:

Vedoucí techniky a světla, v roli našťvaného opičáka.

Fena Júlie v roli sama sebe. Zástupce zvířecí říše.

A já **Anežka Kalivodová**, jakožto supervizor a morče.

6.5

Proměny, představy Jack, Chuck a komár

Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, naše *crew* se zredukovala skoro na polovinu. V rámci příprav jsme také vyškrtli fenu Júlii, kvůli časové indispozici její paničky. Výhodou však bylo získání dvoutýdenní letní rezidence ve studiu ALTA, kterého se Johana a Júlie zúčastnit mohly.

Vzhledem k těmto okolnostem jsme se rozhodli vytvořit na letní klauzury pouze živý teaser. Na samotném představení se následně mělo pracovat v létě na rezidenci.

6.5.1

Sběr materiálu

První přípravy probíhaly individuálně. Během toho, co si Mikoláš stavěl domeček, připravoval scénografii, Jiržin skládal hudbu. Já jsem se snažila seznámit se svou novou maskou. Pokoušela jsem se vytvořit pohybový materiál na hraně lidského a zvířecího pohybu. Strávila jsem mnoho hodin na sále natáčela jsem se jako morče v různých situacích, v pohybu stylizovaném i civilním, hledala jsem vhodný kostým pro různé situace. Snažila jsem se s maskou sžít a najít pro ní co nejpříznačnější výraz v pohybu. Zpětným sledováním videozáznamů jsem se pokoušela objevovat *funkční a příhodné* momenty jednání morčete a ty pak aplikovat do výsledných *tanců*. Pracovala jsem na přesnosti pohybu a hledala výrazové prostředky ke znázornění člověka chovajícího se jako zvíře a naopak.

Zpočátku neexistovala žádná dramatická ani příběhová linka, mělo jít především o audiovizuální strukturu, která měla vznikat spontánně v průběhu zkoušení. Strukturu ve které se pohyb společně s hudbou a světlem proměňuje, balancuje na hraně mezi psychedelickými obrazy v kontrastu se syrovou realitou a zastavením. Vše jsme nechávali plynout v mystickém duchu. Šlo mi o to navodit pomocí světla a zvuku tajemnou atmosféru, ve které se tato bytost morčete-člověka precizně pohybuje. Navodit divákům pocit nejistoty a projít s nimi rituálem transformace morčete. Proměnou »divokého zvířete« v domestikovaného mazlíčka, který se nakonec vzdává vlastního zvířecího já. Morče mělo projít jakýmsi iniciačním obřadem v doprovodu hudebního mága a za dohledu tichého, občas se zjevujícího průvodce Chucka, jakožto chovatele.

Chtěla jsem aby se diváci v průběhu představení přenesli do jiného časoprostoru, aby plynuli ve stejném čase jako představení samo.

Během prvních zkoušek s Mikolášem (Chuckem), bylo jisté, že má představa o převážně pohybovém představení ustupuje do pozadí. Herecké schopnosti scénografa Mikoláše Ziky mě doslova paralyzovaly. Jeho minimalismus nás okouzлил natolik, že většina předpřipraveného materiálu šla stranou. Příběh se začal točit kolem nového hlavního hrdiny. Kolem kovboje Chucka!

V tento moment dostalo představení jiný rozměr. Nechtěla jsem opouštět již zmíněnou poetiku a náladu celého představení, jen vytvořit platformu pro Chucka a naplnit jeho postavu, tak jak si zasloužila.

Připravila jsem tedy jednoduchý scénář s příběhem, ve kterém vystupuje Chuck do popředí a stává se opravdovým průvodcem a hrdinou představení. Jelikož Mikolášovo herectví působí především filmově a s textem neměl žádné zkušenosti, rozhodli jsme se podpořit jeho výkon dabingem, jemuž hlas propůjčil Jiržin. Připravila jsem tedy několik replik, díky kterým se obecenstvo blíže seznámí s Chuckovou postavou. Co má rád, co ho zajímá, proč chová morče, atd.

6.6

Trailer se stal pilotem

Tuto kapitolu bych ráda věnovala příběhu, který představuje divákům hlavní postavy a prostředí, do kterého je děj zasazen.

Jak bylo již řečeno, průvodcem celého díla se stal Chuck. V úsečných replikách se dozvídáme o jeho příbytku u jezera.

»Hi, my name is Chuck and this is my home! I live here for a long long time and I like it.....«

Zjišťujeme, že to není obyčejné místo. Dozvídáme se o záhadách, které se na tomto »strange place«, jak mu sám Chuck říká se stala ne jedna nevysvětlitelná událost. Popisuje mysteriózní příhodu o zmizelém tričku a o jeho nenávisti k žábám, které osidlují bezprostřední blízkost jeho domku. Svůj záporný vzhled k žábám stvrdí hrou na kytaru, kterou žáby přehluší.

Následně divákům Chuck představuje Morče, ke kterému má silnou citovou vazbu, neboť je to jeho jediný společník a zároveň v jeho očích vidí Chuck svou ženu, Mary Lou. Jeho žena je zahalená tajemstvím, stává se jedním z mysteriózních prvků příběhu. Chuck ustupuje do pozadí.

Vystupuje Morče, představuje se nám ve stylizovaných pohybech. Předvádí návyky lidí a zvířat, nebudu se zde do detailu rozepisovat o přesné struktuře pohybového materiálu, neboť šlo o částečnou improvizaci, a také mi připadá nevděčné popisovat pohyb slovy. Po svém představení, které končí zahrnutím do rohu na pódium, opět vystupuje Chuck.

Chuck mluví o svém snu, který se mu stále opakuje, a ze kterého se právě probal. S jeho vyprávěním se sen zhmotňuje na jevišti: Morče se proměňuje v Mary Lou. Vystupuje na jevišti. Nejprve přednáší z knihy La Fontainovu bajku o Žábě a býkovi která je narážkou na žáby v jezeře. Následně se změní atmosféra do barové scény, ve které se představí všichni účinkující. Tedy čtyři muži v kloboucích oděni do country kostýmů. Diváci pozorují jejich společný tanec, jedná se o zjednodušenou verzi *square dance*. Tedy o tanec, který je typický pro americké country zábavy. V naší variantě tančí morče / Mary Lou uprostřed čtverce tvořeného muži a ti jí obtancovávají v synchronii choreografii při které zvedají své klobouky k nebesům.

Muži následně nechávají morče oděné v country kostýmu samotné uprostřed sálu. Rozrušené morče se vrací zpět na pódium, kde pozorujeme opět dvě polohy morčete. Divokost a surovost morčete, které jako by pod vlivem démona paroduje Chuckovi repliky do mikrofonu za doprovodu zvuků, které se stávají spíš než hudbou hmotou která obepíná prostor. V kontrastu k tomu jsou naopak naprosto hluchá místa ve kterých morče snímá masku a odkrývá se nám tak lidská tvář s naprosto klidným obličejem.

Tuto scénu přerušuje Chuck, sedící na prahu svého domku replikou: »*But it was just a dream...*«

Vstává k Morčeti, které se mezitím převléklo zpět do kožíšku morčete a pohybuje se opět jako zvíře, pohladí ho a odchází ze scény s poslední větou, ve které oznamuje, že morčeti došlo žrádlo.

Morče se schovává do svého příbytku, atmosféra značně potemní a ve tmě se zjevuje bytost v koženém kabátě s rudě blikajícíma očima. Ve tmě a záblescích světla vidíme postavu blížící se Chuckově domku. V závěru slyšíme jen ránu. Na

scénu nastupuje osvětlovač Robert a se světlem v ruce následuje dráhu po které se bytost (komár) pohybovala. Ozáří domek na jehož zápraží dle rozmetaných věcí došlo k incidentu, vidíme také Chuckovu bundu, která se válí mezi rozmetanými rekvizitami. V závěrečné scéně se naposledy objevuje morče. Za doprovodu projekce a značně dojemné zvukové stopy ohledává příbytek svého pána. Vše plyne v melancholické náladě až do momentu kdy se beznadějně morče schovává do domku Chucka a mizí za roletou.

6.7

Prostor a výroba

O výrobu scénografie se staral Mikoláš Zika. Bylo třeba vytvořit masky technologicky řešené tak, aby umožňovaly volný a co nejméně omezený pohyb těla.

Masky mají základní tvar vykaširovaný a pokrytý kůží, z části je to falešná kožešina a část je z pravé zvířecí srsti. Morče je ze srsti psí, ze které má i kabátek a králíček ze srsti králíčí. V obou maskách je nainstalovaný úchyt na hlavu z pracovních brýlí, což umožňuje snadnou a rychlou manipulaci s maskou (tedy její odklopení a následné sklopení), zároveň masky disponují možností utažení a povolení *helmy*, díky kterému je možno masku aplikovat na míru různě velkých hlav.

Scénografie v prvním díle tvořily především kostýmy a maska. Scéna však nezůstala prázdná, jelikož jsme chtěli rozdělit prostor na dvě základní prostředí, ve kterých se děj odehrává. Bylo potřeba vyhranit prostor pro Chuckův dům a oproti tomu zasadit režii na scénu. Ta měla mít sídlo v baru, kterému dominuje pódium s rudým sametem.

6.8

Použití titulků a projekcí

Rozhodla jsem se oslovit Františka Týmala pro výrobu titulků, které »překládaly« a doplňovaly Chuckovy repliky. Zároveň svou stylizací a výběrem fontu podporovaly atmosféru westernových filmů. V závěru zkoušení, jsme se také rozhodli použít

Františkových vyleptaných filmů, které sledovaly pohyb morčete, čímž se staly světelným zdrojem a podporovaly snovou psychedelickou atmosféru.

6.9

Využití světelných zdrojů

Práce světla byla v představení podstatným scénografickým prvkem, tak, jak je tomu asi u každého představení. Prvotní idea byla mít divadelních světel co nejméně a používat jiných světelných zdrojů. Nakonec jsme se rozhodli klasických světel využít, ale spíš jakožto světelných objektů. Využívat jich jako pohyblivých bodů v prostoru. Této představy pohybujícího světla jsme nejvíce využili v pasážích, ve kterých se pohyboval Chuck. Jako světelný zdroj pro štychování jsme použili bodový jevištní reflektor se žárovkou o výkonu 500w. Tento model reflektoru jasně ořezával a podtrhoval Chuckovu činnost v prostoru. Robert světlem sledoval pohyb Chucka a manipuloval s ním na scéně, jako by švenkoval kamerou. Celkově se tento způsob práce osvědčil a ještě více podpořil Mikolášovo charisma a rysy. V tomto světle se Mikoláš Zika změnil v »hollywoodského« filmového herce. Jelikož se podstatná část děje odehrávala v brzkých ranních a pozdních večerních hodinách, světla jsme nevyužili mnoho.

7.

Jack, Chuck a komár; část druhá

Po traileru, který jsme uvedli na klauzurách mě nadchla představa formátu divadelního seriálu. Po kladných ohlasech v týmu jsme se rozhodli, že na letní rezidenci se zaměříme na zkoušení druhého dílu nově vzniklého seriálu. První dva srpnové týdny letošních prázdnin, jsme strávili v prostředí divadla Alta, kde jsme nastudovali další díl, ve kterém se objevují a umírají nové postavy. Více toho o druhém díle prozrazovat nebudu, neboť neproběhla ještě jeho oficiální premiéra a tvar představení ještě není ustálený.

8.

Závěr

Jsem si plně vědoma, toho, že jsem do teoretické části neobsáhla mnoho zásadních historických momentů tanců masek. Při bádání a studiu různých materiálů týkajících se tématu mé bakalářské práce jsem postupně spíše začala hledat odpovědi na otázky spjaté s mým bakalářským představením. Jelikož ve své tvorbě jedním do značné míry intuitivně a mnohé souvislosti si uvědomuji zpětně, nebo vůbec, byla jsem překvapena, kolik konotací jsem našla v rituálech a tradičním divadle. Možná se mohou zdát mé úvahy banální, ale pro mě byl průzkum v historii zvířecích masek značně inspirativní a myslím, že zasáhne mou další tvorbu.

Především Barong, kterému jsem věnovala část své bakalářské práce. Při četbě o démonech a rituálech jsem měla přesně takové pocity, jaké jsem si představovala, že by diváci měli mít při sledování mého představení. Nemyslím po duchovní rovině, je mi jasné, že představení je představení a jsem si vědoma i toho, že žiji ve 21. století a divadelní diváci mají v kapsách chytré telefony, které skrývají mnohem více informací než zpívající morče.

A právě proto jsem chtěla vytvořit představení, ve kterém není na prvním místě to, co se přesně odehrává na jevišti, ale spíš za jakých okolností, v jakém prostředí a atmosféře.

Objasním své úvahy na několika příkladech:

Už samotné charaktery v představení Jack, Chuck a komár, které vznikly víceméně náhodně se mi nyní zdají typické pro tradiční divadlo.

Komár který představuje démona a zároveň působí skrze zvuk podobně jako temná síla indonéských lesních duchů. Má moc nad výsledným vyzněním představení. V Jiržinově roli můžeme najít jisté konotace s maskami Čokveju. Zařízení *mirliton* modulují hlasy tanečníků uzavřených v maskách, stejně jako komár moduluje hlas morčete skrze mikrofon a zvukový pult. Když se pak v závěrečné scéně jakožto démon zhmotní na jevišti v masce, již tvoří svítící brýle, může do značné míry

připomínat typický rys vyvalených očí masky démonické čarodějnice a zhmotnění temných duchů Rangdy. Stejně jako ona v příbězích působí negativní silou, tak i on zasáhne nepříznivě celý děj.

Chuck, ktrého hraje Mikoláš, prostupuje celým představením jako průvodce. Pokouší se svým jednáním uvést diváky do příběhu, objasňuje děj na jevišti a mnohé souvislosti, bez kterých by se divák v příběhu ztratil. Na jevišti provádí obřady spjaté s jeho každodenním životem, rozdělává oheň, hraje na svůj nástroj a svým jednáním vyvolává na scénu Morče, tak jako kněz přivolává svým jednáním duchy a postavy na jeviště při Barongu.

Morče se na scéně zjeví, nechává se ovládnout maskou a prochází proměnou při blikání projektoru připomínající probleskující oheň, který je nedílnou součástí tradičních obřadů odehrávajících se v nočních hodinách. Po společném tanci, kterého se účastnil i komár prochází morče transformací, je posedlé démonem. Posedlé morče promlouvá k přítomným zastřeným hlasem a jeho pohyb je v silné křeči, ale když si odklopí masku, vidíme klidně stojící tanečnici. V tomto momentě připomíná dění na scéně rozevírání transformačních masek u kmene Kwakitulů.

Uvědomění si těchto souvislostí proměnilo prvotní představu o výsledném tvaru této písemné práce, kterým měl být průřezu napříč dějinami tanečního divadla ve zvířecích maskách. Tématicky se vymežilo k rituálům ve kterých jsem pocítila souvislosti s praktickou částí bakalářské práce, tedy s představením *Jack, Chuck a komár* uvedeným na klauzurách letího semestru 2016.

V teoretické části tedy zmiňuji především tance a obřady, které objasňují mně, jakožto tvůrci možnosti výkladů a čtení celého představení. Při studiu historických pramenů a mýtů spjatých s užitím masek mě překvapilo, do jaké míry by se mohlo zdát mé zacházení a práce s maskou promyšlené a inspirované tradičním divadlem. Tím však nechci říci, že bych své představení dělala bezmyšlenkovitě a vše vznikalo čirou náhodou. Má představa o výsledném tvaru byla jasná. Struktura děje, dynamika a čas plynoucí v ději měla své pádné důvody.

Chtěla jsem vytvořit divadelní tvar, ve kterém se diváci i aktéři stanou účastníky mystéria, jen jsem se při přípravě a samotném zkoušení představení nesnažila využívat jazyku již existujících rituálů. Když to trochu zjednoduším, chtěla jsem, aby temná síla byla nedílnou součástí příběhu který jsme vytvořili. Aby se temná síla zhmotnila a ovlivňovala děj a tím aktéry vystupující na jevišti v reálném čase a v předem pečlivě vybraných momentech. A v tomto momentu pociťuji, že jsem se nevědomky dotkla silně spirituálního světa a využila prostředků které připomínají obřadní praktiky staré tisíce let.



Použitá literatura a zdroje

Ebelová, K., *Maska v proměnách času a kultur*. Praha: Grada Publishing, 2012. ISBN 978-80-247-2470-6

Erban, Vít, *Maska a tvář*. Praha: Malá Skála, 2010, ISBN 978-80-86776-09-5

Jiroušková, J., *Dějiny odívání, Černá Afrika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003. ISBN 80-7106-367-3

Justoň, Z., *Cesta masek*. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-86019-22-5

Lévi-Strauss, C., *Cesta masek*. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-86019-22-5

Malm, W. P., *Music cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*, 3. vyd. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1996. ISBN 0-13-182387-6

Oliivová, L. a kolektiv, *Zvířecí mýty a mytická zvířata*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1815-1

Pijoan, J., *Dějiny umění I*. Praha: Balios, 2000. ISBN 80-242-0218-2

Slatted, J., Schraub, P., *Balinese Masks, Spirits of an Ancient Drama*. Singapore: Periplus Editions, 2003.. ISBN 0-7946-0075-1

Poděkování

Děkuji všem, kteří se podíleli na vzniku představení, za jejich trpělivost a ochotu během zkoušení, zejména Jiržinovi a Mikolášovi, za nespočet hodin, které jsme společně strávili zkoušením a dlouhými nočními rozmluvami, které se často netýkaly představení, ale zato byly dost intenzivní a vyčerpávající.

Děkuji zvířatům, které poskytly své kožíšky pro výrobu našich masek.

Děkuji rodině Břicháčků za poskytnutí domu v Písku, ve kterém vznikla značná část tohoto textu.

Děkuji Barrymu Whiteovi za písně které mě rozesmály i po několikadenním bdění.

Děkuji maté, které mi umožnilo vzít se spánku.

Děkuji svému počítači (MacBook Pro), že zůstal funkční i po polití večerní kávou.

Děkuji těm, co vypěstovali rýži, která klávesnici vysušila.

Děkuji svým rodičům, za finance, které mi nevědomky poskytli na vytištění této práce.

Děkuji všem, kteří mi sami od sebe nabýzeli pomoc.

Děkuji Terezii Štindlové za vše.

Děkuji ježkovi.