

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2017

Pavla Neuhöferová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Nonverbální divadlo

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Objekt a divadlo

Pavla Neuhöferová

Vedoucí práce: MgA. Štefan Capko

Oponent práce: doc. Mgr. Marek Bečka

Datum obhajoby: 8. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: Bakalář umění (BcA.)

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance art

Nonverbal theatre

BACHELOR THESIS

Object and theatre

Pavla Neuhöferová

Supervisor: MgA. Štefan Capko

Opponent: doc. Mgr. Marek Bečka

Date of defence: 8. 9. 2017

Awarded academic degree: Bachelor of Art (BcA.)

Praque, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Objekt a divadlo

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

Praha, dne 28.3.2017

.....

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Poděkování:

Chtěla bych poděkovat především Štefanovi Capkovi za konzultaci a energické vedení této práce.

Dále bych chtěla poděkovat panu docentu Marku Bečkovi, který ve mně, při svých hodinách Animace na DAMU, zažehl první jiskřičku touhy pracovat s objektem.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zabývá vymezením pojmů „objekt“ a „divadlo“. Hledá a poukazuje na podobnosti funkcí objektů v našich každodenních životech a jejich následném využití v divadelním prostředí. Popisuje, jaké funkce může objekt mít, jakými způsoby k němu lze přistupovat a v čem spočívá jeho magičnost v divadelním prostředí. Tato práce by měla pomoci vytvořit ucelenější obraz o objektu především těm, kteří s ním chtějí ve své vlastní tvorbě pracovat.

Abstract:

This bachelor thesis works with and describes the relationship between "object" and "theatre". It searches and points upon different everyday objects and their respective use in a theatrical environment. It describes different functions the object may have, different ways to approach working with it and defines the source of their illusion in theatre. This work should help to form a more consistent picture regarding objects, above all to those wishing to work with them in their own production.

Obsah:

Úvod	1
1. Objekt.....	2
2. Objekt a jeho místo v lidském životě	3
2.1 Doba objektů a virtuální reality.....	4
2.2 Vztah člověka a objektu.....	7
3. Divadlo	10
3.1 Vztah herce a diváka	11
3.2 Imaginace a hra jako lidský fenomén tvořící divadlo	12
3.2.1 Imaginace	12
3.2.2 Hra	13
4. Divadlo předmětů, objektů	15
4.1 Magie objektů nepředstavujících jevištní postavu	16
4.1.1 Předmět	17
4.1.2 Materiál, hmota	18
5. Má práce s objektem-work in progress - NeBud' VajCo	20
5.1 Tvorba „podhoubí“ pro práci s objektem	20
5.2 Objekt-vejce v procesu tvorby.....	21
5.3 Objekt-materiál-scénografie.....	22
5.4 Náš vztah k materiálu v procesu příprav, zkoušení.....	24
Závěr	25
Seznam literatury	26
Přílohy	28

Úvod

Práci zabývající se objektem v divadle jsem se rozhodla psát díky tvorbě bakalářského představení, kde s objektem, materiálem pracuji. Chtěla jsem si uvědomit a pojmenovat principy a způsoby, kterými je na objekt možné nahlížet a které jsem doposud využívala při své práci s objektem spíše intuitivně, než vědomě. Zároveň bych chtěla toto téma přiblížit všem, kteří mají o práci s objektem zájem, nebo jím jsou fascinováni stejně jako já a chtějí si udělat ucelenější obraz, či objevit novou vlnu inspirace do procesu své tvorby.

Zabývám se zde především vymezením pojmů „objekt“ a „divadlo“, na které nahlížím skrze propojení světa divadla se světem reálným. Zkoumám tenkou hranici mezi divadlem a běžným životem. Vypichuji zde důležitost imaginace a hry nejen jako základních divadelních principů, ale také jako neoddělitelnou součást lidského bytí. Vždyť „hra“ provází naše životy už od dětství.

Hledám a poukazuji na podobnost mezi objekty naší denní potřeby a objekty využívanými v prostředí divadla. Zamýšlím se nad jejich magičností, jedinečností jako výrazového prostředku, který nám, tvůrcům, přináší nepřeborné množství možností práce s nimi. Popisuji, jaké funkce může objekt mít, jaké významy může nést a jakými způsoby k němu lze přistupovat při tvoření divadelního představení.

.

1. Objekt

„Cokoli hmotného, co lze vnímat skrze smysly.“

„Cokoli hmotného či nehmotného (osoba, myšlenka, věc, představa), nač je zaměřeno myšlení, cítění či jednání.“ (Slovník cizích slov ABZ [online])

Podle těchto definic může být objektem téměř cokoli, co je nějakým způsobem po určitý čas centrem našeho zájmu. Může mít povahu jak hmotnou, tak nehmotnou, např. určitá představa, která se stane středobodem našeho vesmíru. I člověk, nebo jiná živá bytost, se proto může stát objektem-objektem zájmu jiného člověka, či jiné živé bytosti.

Mě však v této práci bude zajímat objekt jako něco, co objektivně (věcně) existuje mimo nás, mimo člověka, a co je zároveň po určitou dobu centrem našeho jednání, myšlení a cítění. Nebudu se tedy dotýkat filozofické hranice objektu, který může mít nehmotnou povahu, nebo kterým může být živá bytost.

Zajímavé je to s přírodou. Existuje sama za sebe, má svůj vlastní řád, systém a význam. Člověk, jako živá bytost je pouze malým dílkem v této fascinující stavebnici života na Zemi. Jsme její součástí. Příroda primárně objektem není, ale může se jím snadno naší „rukou“ stát. Pokusím se to vysvětlit na příkladech.

Strom v lese, který tam roste a upoutá naši pozornost, je sice objektem našeho zájmu, ale objektem ve smyslu předmětu, věci, není. Je živým organismem. Objektem se stane teprve ve chvíli, kdy ho uřízneme a začneme dřevo zpracovávat, např. pro stavbu dřevěné chaty. Stane se tak materiálem a ten už lze považovat za objekt. Dalším příkladem může být kvetoucí větvíčka, kterou utrhneme. Ve chvíli utržení přestala být větvíčka součástí přírody a stala se objektem, se kterým bude s nějakým záměrem zacházeno, např. si s ním vyzdobíme domov. To samé platí mimo jiné třeba pro vodu. Ta, tekoucí v řece, je součástí přírody, ale jakmile použijeme nádobu, např. konev a vodu si v ní odneseme, už tam vzniká nový vztah. Vztah mezi subjektem-člověkem a objektem-vodou v konvici. S vodou bude s určitým záměrem zacházeno, např. s ní zalijeme zahradu. Dalo by se tedy říci, že objekt se v danou chvíli stává prostředkem k naplnění nějakého našeho cíle.

2. Objekt a jeho místo v lidském životě

„Člověk ve své reflexi života a světa (vesmíru, kosmu) kolem sebe sahá někdy k sobě samému, tedy k subjektu, aby zpodobnil svůj život, sama sebe. V jistých momentech života (a to jsou většinou momenty hraniční) však nevyužívá jen sama sebe-svého vlastního těla. V okamžiku smrti stejně jako v okamžicích svého vztahování se k vesmíru hledá i něco jiného, čím by se vyjádřil, čím by realizoval své otázky, pochyby, touhy, rozpaky, hledání. A aby vyjádřil nesouměrnost tohoto hraničního se sebou samým, se svou potřebou překonání nejen své tělesnosti (fyzičnosti), ale i své individuálnosti (jedinečnosti, psychosomatickosti, psychofyzičnosti)-prostě své subjektivity, uchyluje se k objektu (objektům), jako by jimi chtěl vyjádřit vědomí své omezenosti a konečnosti.“ (Makonj, 2007, s. 161-162)

Vezmu-li v potaz historický vývoj lidského společenství, nemohu přehlédnout fakt, že objekty jsou s lidským životem neodmyslitelně spjaty již od prvopočátků jeho působení na Zemi. Však právě jeho schopnost myšlení, velká vynalézavost a výroba předmětů rozličných charakterů a účelů užití ho staví do popředí živočišné říše a dělá z něj jakéhosi „pána tvorstva“.

Člověk začal přeměňovat přírodu v předměty a obklopovat se jimi z naprosto přirozené primární potřeby ubránit se všudypřítomnému nebezpečí a zároveň potřeby lovu jako zdroje obživy. Jako jediný tvor živočišné říše totiž není nijak zvláště fyzicky vybaven pro přežití v přírodě. Byl ale obdarován dostatečným množstvím intelektu, který mu pomohl se s těmito nedostatky vypořádat a zvýšil tak jeho šance na přežití. Tak vznikaly první jednoduché předměty sloužící člověku jako zbraně. Pro zlepšování kvality a pohodlí svého života člověk pak vynalézal různé nástroje. Můžeme tedy říci, že objekty lze rozdělit podle účelu svého využití na zbraně a nástroje. Nicméně to není ještě rozdělení úplné.

Neméně důležitými předměty mapujícími naše lidské bytí jsou i různé objekty-artefakty¹, sloužící k rituálním účelům. Henryk Jurkowski (1997, s. 217) tento

¹ **Artefakt** (z lat. *arte factus*, uměle udělaný) je termín, který poprvé použil Sir Julian Huxley a označuje libovolný objekt nebo proces, který vznikl lidskou aktivitou, na rozdíl od předmětů přírodních. (Artefakt in Wikipedia: the free encyclopedia [online])

přístup k předmětu nazývá „*magickým či animistickým*²“ a popisuje ho jako víru člověka v duchovní (nadpřirozené) síly, které se ukrývají ve všech součástech přírody a vstupují do partnerského vztahu s lidskými bytostmi. Potoky, stromy, hory a oceány jsou tak zastoupeny určitými objekty, které mnohdy mají posvátnou funkci (idoly, masky, fetiše atd.)

Další důležitou etapou lidského bytí, a to nejen ve vztahu k objektu, je naše dětství. Už ve vývojové fázi nemluvněte si všímáme toho, že dítě právě prostřednictvím předmětů postupně, dramaticky objevuje vnější svět (Jurkowski, 1997, s. 218).

V dětství si dokážeme hrát s neživými předměty, přisuzujeme jim vlastnosti a charakter, jako kdyby byly živé, tvoříme s nimi různě zapletené příběhy a vytváříme si, jako mávnutím kouzelného proutku, kolik světů chceme. Ztotožňují se s tvrzením Henryka Jurkowského (1997, s. 218-219), který vnímá právě tuto schopnost dětí přisuzovat život věcem jako „*výsledek geneticky zděděného animistického pojetí skutečnosti*“, jelikož dítě tyto vlastnosti živých organismů často přisuzuje i věcem, se kterými si zrovna nehraje. Jako děti získáváme první zkušenosti s věcmi okolo nás, seznamujeme se s nimi, ničíme je a snažíme se o jejich upotřebení. Hra je radostí a zábavou, ale zároveň také tréninkem, při kterém se učíme věci užívat a rozvíjet s nimi další vztahy. „*Není to snad první lekce divadla, jakou absolvujeme už po celé generace?*“ (Jurkowski, 1997, s. 219).

2.1 Doba objektů a virtuální reality

Tímto způsobem popisuje Ctibor Turba úlohu objektů v lidském životě v roce 1996: „*Žijeme v době objektů. Ráno se probudíme budíkem, zastavíme jeho zvonění, odkryjeme pokrývku, nazujeme pantofle, stáhneme pyžamo a natáhneme frotézupan, stiskneme kliku od pokoje a později od koupelny, na*

² **Animismus** je **1.** víra v nehmotné síly (nadpřirozené bytosti, duchy, přízraky) a v oživující princip (duši), které tvoří duchovní složku všech objektů vnějšího světa. Tato víra je základem náboženství přírodních národů v různých částech světa. **2.** v oblasti psychologie: způsob myšlení dítěte předškolního věku, spočívající v tom, že dítě přisuzuje neživým věcem a obecně i světu vlastnosti živých bytostí. (Heřmanová, 2015)

kartáček vytlačíme z tuby pastu, otočíme kohoutkem vodovodu, utřeme se do ručníku. Vyjmenoval jsem dotek s deseti předměty a nejsem u páté minuty našeho tráveného dne." (Turba, 1996, s. 132)

Nyní, o jednadvacet let později, se seznam objektů, které jsou nezbytnou součástí našich každodenních životů, stále navyšuje. Objekt se tedy stává čím dál tím více nezbytnou součástí lidské existence. Bez některých technických vymožeností už si ani naše životy neumíme představit. Mobilní telefon, se kterým můžeme i za našeho přesunu z místa na místo volat nebo posílat sms zprávy, je dnes již zastaralou záležitostí. Nahradil jej mobil „chytrý“-smartphone se zabudovaným pokročilým mobilním operačním systémem, díky němuž nevlastníme pouhý volající přístroj, ale vlastně takový poměrně malý, přenosný počítač. Ten za nás umí vyřešit, díky rychlému propojení s internetem a řadou dostupných aplikací, spoustu věcí. Zároveň v něm máme zabudovaný budík, kalkulačku, fotoaparát, kalendář, poznámkový aparát, nahrávací zařízení, videokameru, atd.

Ztratíme-li se, jednoduše vytáhneme svůj mobilní telefon s možností internetového připojení a „zapneme si“ navigaci. Ta nám pomůže najít nejrychlejší cestu z naší situace. To samé platí například o jízdních řádech vlaků, autobusů, městské hromadné dopravy. Vše najdeme v aktualizované podobě na internetu. Stačí zadat pouze údaje: odkud jedeme a kam jedeme. Dokonce to může být ještě jednodušší. Nemusíme čekat ve frontě na lístek, ale koupíme si ho přes internet. Můžeme přes něj koupit cokoli-od oblečení, elektroniky, jídla, atd. až po služby, např. opraváře náhle prasklého potrubí. Něco si objednáme, zaplatíme a ono nám to přijde zásilkovou službou až domů. Nemusíme vůbec nikam chodit, stačí „být on-line“, být nepřetržitě připojen k internetu, tam najdeme všechno. Zároveň tam také můžeme spoustu věcí sdílet s dalšími uživateli internetu. Sdílíme naše pocity, fotografie z cest, píšeme blogy o problémech, co máme, a uzavíráme virtuální přátelství. Můžeme si vytvářet nové identity pomocí profilů na sociálních sítích, komunikovat s někým, kdo je na druhé straně světa pomocí videohovorů atd.

Dále nebudu rozebírat vlivy těchto faktorů na lidskou společnost, i když by to rozhodně bylo téma hodné k většímu prozkoumání. Technologický vývoj jde tak rychle dopředu, že tu za pár let budou zase faktory nové a jevy, co jsem zde popisovala, se stanou zastaralými.

Lze tedy říci, že v lidské společnosti existují jak předměty hmotné povahy, které člověk nějakým způsobem reálně používá k vlastním zájmům, či zájmům společnosti, tak i předměty, které jsou součástí virtuální reality. Otázka, která mi z toho vyvstává: Opravdu nám tyto předměty usnadňují životy a žijeme díky nim kvalitněji? Jsme šťastnější než naši předkové, kteří neměli naše vynálezy? Dá se štěstí a kvalita života vůbec nějak objektivně porovnávat? Dle mého názoru je tato otázka otázkou subjektivní, protože každý z nás nachází pocity štěstí někde jinde, i když by se nám jistě podařilo najít několik společných jmenovatelů.

Dnešní člověk tedy jakoby žil ve dvou světech. Ve světě teď a tady-světě off-line a světě virtuálním, světě on-line. Zatím se tyto dva světy spolu potkávají a dokáží si vedle sebe najít místo. Co se ale stane, když převládne jenom jeden z nich?

Svět off-line známe, byl tu před příchodem internetu. Jak by to ale vypadalo, kdybychom žili pouze ve světě on-line? Tyto představy jsou něčím strašidelné a naprosto fascinující zároveň. Není divu, že se staly námětem mnohých knih, filmů, divadelních her a představení.

Jiří Havelka (2012, s. 47-50) poukazuje na kontext mezi slovy, která charakterizují dnešní dobu a současně jsou i jakousi definicí divadla jako uměleckého žánru. Těmito slovy jsou: sdílení, interaktivita, být on-line, real-time³ a virtualita. „V divadle přece sdílíte s ostatními lidmi, jste pořád nalogován, neustále přítomen, tedy perfektně on-line, vytváříte si v hlavě virtuální realitu a hrajete dokonalou real-time hru. Kde je tedy rozdíl?“ Tento rozdíl vnímá Havelka především ve způsobu komunikace. Pomocí internetu můžeme sice sdílet všechno možné, ale nikdy nedojde ke skutečné fyzické interakci. Komunikujeme pomocí přenosu bitů a to jde pouze ve smyslu akce-reakce.

„...kontakt zde probíhá virtuálně. Bez těla. A divadlo, jak víme, je tělesné do morku kosti. A zde je zakopán pes. Pes z masa a kostí.“ (Havelka, 2012, s. 50)

³ „Technologie **real-time** umožnila větší výkon počítačů, které dokáží zpracovávat data s tak malým zpožděním, že se nám jeví jako okamžité. Dopad svého snažení pozorujeme „teď a tady“. Vše se odehrává v jednom časovém rámci.“ (Havelka, 2012, s. 49)

Lidský kontakt je pořád důležitější, než jakýkoli elektronický vynález-ještě záleží na barvě něčích očí. Zůstaňme ve styku. JAN KAPLICKÝ⁴

2.2 Vztah člověka a objektu

„Vztahy k objektům mohou mít paletu stejně barvitou jako vztahy k člověku. Od lhostejnosti nebo pragmatičnosti až po složité a dekadentní city.“ (Turba, 1996, s. 132)

Jak jsem již psala výše, obklopujeme se objekty na každém našem kroku a ke každému z nich si vytváříme určitý vztah. Někdy vědomě, jindy nevědomě. Pokusím se tyto vztahy přiblížit na popisu svého běžného dne.

Ráno se probudím zvukem zvonícího budíku na mém mobilu a vrhám na něj zlostný pohled. Štve mě, že zvoní a já musím vstávat. S nechutí ho vypnu a vstanu. Postel opouštím velice nerada, je to jeden z předmětů v mém životě, který vážně miluji. Mobil znovu zapípá. Sahám po něm s nadšením, neb očekávám nějakou sms zprávu, na kterou se moc těším. Ta tam ale není, přišla jen zpráva od operátora, že mám zaplatit účet. Zklamaně mobil zase odkládám. Po cestě do školy si nasazuji sluchátka, na která nedám dopustit a díky nimž si můžu v tramvaji nerušeně užívat poslechu své oblíbené hudby. Zároveň jsou i módním doplňkem-„dělají parádu“. V oblíbené kavárně si kupuji ranní kávu. Tu dostanu do papírového kelímku, kterému nevěnuji pozornost a po dopití ho zahazuji do koše. Při chůzi do školy s lítostí zjišťuji, že mám roztržené své oblíbené vzorované punčochy a že je nejspíš budu muset vyhodit. Je mi to líto a snažím se najít možnosti, jak je ještě zachránit a jak by mohly jít zašít. Čeká mě zkouška z dějin divadla. Nervozita stoupá a já v dlani tisknu svůj první klaunský nos, který je mým talismanem, a já věřím, že mi přinese štěstí. Mobil znovu zapípá a tentokrát je to ona očekávaná zpráva. Radostně se na něj podívám. V podobném duchu bych mohla pokračovat dál a dál...

Co z toho tedy vyplývá? Některé předměty jsou nám milejší než jiné, k jiným se náš vztah změní i několikrát během dne (př. mobil), jiných si ani nevšimneme,

⁴ Občas budu uvádět v této práci i citáty, které se mi líbí a dokreslují obraz dané kapitoly. Odkazy na literaturu, kde jsem citáty našla, budu psát do poznámek pod čarou. Tento citát In: (Havelka, 2012, s. 51)

některé prostě jenom používáme (kelímek na kávu). Dáváme jim jména, spravujeme rozbité věci, které nejsme schopni vyhodit, vystavujeme si je na poličkách, milujeme je, darujeme, umí nás pořádně rozčílit, jsme na některých z nich závislí, ovládají nás a o některých si ani neuvědomujeme, že hrají nějakou roli v našich životech. Člověk si vytváří k objektu obdobné vztahy, jaké se utvářejí mezi lidmi.

Vezme-li však v potaz, že člověk je tvorem živým a předmět je neživý kus přetvořené hmoty, byť třeba jeho součástí může být, díky dnešním pokročilým technologiím, umělá inteligence, jasně nám z toho vyplývá, že musí být zákonitě někde něco jinak. Ctibor Turba popisuje zcela výstižně rozdíl mezi těmito vztahy takto: *„Žádný, byť sebe víc špínou ponížený hrníček, mi nevynadá, ani nezarecituje svůj oblíbený a významný úryvek Villona. Bohužel už jsem schopen diskutovat s computerem, hrát složitou počítačovou hru s automatickým šachistou, mohu se nechat okřikovat autem, kde jsem mu nezavřel dveře nebo že se ho chystám vykrást. Pochopitelně nikde cit, fantazie, nebo tvorba. Jen logické vývody,...“* (Turba, 1996, s. 132-133)

Přesto, že jsou tyto vztahy jednostranné (objekt si nevytváří vztah s námi, ten si vytváříme jenom my k němu), jsou pro nás také velice důležité. Spoluutváří totiž náš charakter. Právě tím, jak k objektu přistupujeme, jak se k němu chováme a jednáme s ním, odkrýváme svému okolí značnou část z tajemství našich osobností. Každý z nás totiž může vidět ve stejném předmětu něco jiného a jinak se k němu chovat. Nemluvím teď o jeho primárním účelu. Představme si obyčejné pletené ponožky. Všichni víme, k čemu slouží. Oblékáme si je na nohy, aby nám nebyla zima-to je jejich primární účel. Na tom by se většina z nás shodla, rozhodně bychom nehledali v pletených ponožkách nic víc. Představme si ale, že jsem je dostala darem od své milované babičky, která mi je ručně upletla a už není naživu. Rázem se z ponožek stává něco víc. Pro Alenu, Pepu a Kubu to však stále budou „jenom“ ponožky. Pro mě přitom mohou být tím největším pokladem na celém světě, protože se staly vzpomínkou na milovanou osobu. Nepřidám pletené ponožky k ostatnímu špinavému prádlu do pračky, budu je raději prát v ruce. Náhodou mě uvidí moje spolubydlící a zeptá se mě, proč jsem tam ty ponožky nedala také. A vyprávění příběhu o pletených ponožkách a mé babičce právě začíná...

Záleží tedy na tom, co v sobě daný předmět nese za tajemství, co o něm víme, čím je pro nás důležitý, či zda je naopak pro nás nepodstatný. Ještě přesněji-co my sami do něho vkládáme. Předmět je „pouhým“ předmětem a až lidské chování a jednání nám o něm a i o nás samotných napoví něco víc. Při manipulaci s předměty můžeme světu ukázat své aktuální emoce. Když našťvaně bouchnu s dveřmi, neříkám tím svému okolí, že ty dveře nenávidím (pokud jsem se je tedy nesnažila zrovna opravit a jsem ve svých pokusech naprosto neúspěšná), ale vysílám jakousi zprávu do světa, že mě právě asi někdo našťval. Nejspíš někdo, kdo stojí za těmi dveřmi. A tomu někomu dávám skrz objekt-dveře vědět, že jsem na něj našťvaná a ať mi nechodí na oči, nebo naopak, ať s tím něco udělá. A právě tady se dostáváme velice snadno z každodennosti k základním principům využití objektu v divadle.

3. Divadlo

Přemýšlela jsem, jak nejvýstižněji v několika větách definovat divadlo. Definice divadla existuje nespočet a určitě bychom jich mohli ještě mnoho připsat. Záleží, vůči čemu se chceme vymezit, nebo co nás na divadle nejvíce přitahuje. Co divadelní osobnost, to určitý pohled na divadlo. Já zde nejprve ocituji definici z Divadelního slovníku.

„Společným jmenovatelem všeho, čemu jsme si v naší civilizaci zvykli říkat ‚divadlo‘ je z hlediska statického prostor hry (jeviště) a prostor, odkud se je možné dívat (hlediště), herec (gesta, hlas) na jevišti a diváci v sále. Z hlediska dynamického je to vytvoření ‚fiktivního‘ světa na jevišti, který stojí proti ‚skutečnému‘ světu hlediště, a zároveň vznik ‚komunikačního‘ proudu mezi hercem a divákem.“ (Girault, 1975 cit. podle Pavis, 2003, s. 105)

Druhou definicí zde ocitovanou je má oblíbená z pera Jiřího Havelky: *„Nemá cenu se zdržovat definicemi divadla, které jasně pojmenovávají jedinečnost divadelního umění. Dostali bychom se ke komunikaci,..., k setkání, ke sdělení a sdílení, k energii proudící mezi jevištěm a hledištěm, jevištěm jako nepravým prostorem pro znaky a hledištěm jako pravým prostorem pro jejich dekódování, k živé interakci herce a diváka, k tomu, že se děje vždy pouze tady a teď, vytváří vždy novou, divadelní realitu, že je divadlo uměním nezáznamovým,... Pro mne největší tajemství divadla vždy leželo v té nedefinovatelné provázanosti se skutečným životem. Jeviště jako buňka odhalující podobu celého organismu. Mikrokosmos a makrokosmos.“* (Havelka, 2012, s. 22)

Do třetice je tu Jerzy Grotowsky, který vymezil definici divadla pomocí vypuštění všeho, co divadlo nemusí obsahovat, aby ještě stále bylo divadlem. *„Může existovat divadlo bez kostýmů a výpravy? Ano... Bez hudby?... Ano... Bez světelných efektů? Samozřejmě, že ano... Bez textu?... Ano... Může divadlo existovat bez herců? Neznám jediný takový případ... Může divadlo existovat bez diváků? Aby se představení dalo nazvat představením, je třeba nejméně jednoho diváka. A tak nám zbyli herec a divák. Můžeme tedy definovat divadlo jako to, co se děje mezi hercem a divákem. Všechny ostatní věci jsou dodatečné.“* (Grotowski a Pilátová, 1990, s. 6)

3.1 Vztah herce a diváka

Právě tento vztah, jak popisuje výše zmiňovaný Jerzy Grotowsky, je pro divadlo vztahem stěžejním. Divadlo bez diváka není divadlem, nevzniká. Může být experimentem, výzkumem, laboratoří, zkouškou, ale až divák z něho vytváří nám známý tvar divadelního představení. Jde o spolupráci mezi hercem a divákem. To, jak úzká spolupráce vznikne, záleží na záměru autora představení, na citlivosti a vnímavosti herců, kteří s divákem vztah navazují, a v neposlední řadě na ochotě, otevřenosti či uzavřenosti diváka samotného.

Jiří Havelka (2012, s. 35-36) popisuje tento vztah na základě dělicí čáry mezi hledištěm-prostorem pro vnímání a jevištěm-prostorem pro hraní. Tato dělicí čára je pro něj nezbytnou součástí divadla. Zato dělení na aktivního herce a pasivního diváka vnímá jako dávnou minulost. Fyzicky může být tato čára porušena přenosem herecké akce do hlediště, ale linii mezi prostorem pro hraní a pro vnímání to nijak nenarušuje. Nebo naopak, může být divák hercem vtáhnut do hry na jeviště, ale ani tak tuto linii nenaruší. Skutečná divácká spoluúčast takto podle Havelky nevzniká. Ta spočívá v daleko jemnějším a podstatnějším způsobu zapojení diváka po celou dobu představení. *„Divadelní divák je ten, jehož vnímáním předpřipraveného artefaktu se stále znovu a znovu rodí divadelní představení. Na jevišti by mělo být co nejméně zobrazení, která jsou dokončená, co nejméně momentů, které se demonstrují, co nejméně situací, které se vysvětlují a scén, které jsou hotové. Naopak zanechávat díry v přesné struktuře, které si doplní divák, klást pasti a mást diváka nejasnostmi, které ale později odhalí svůj význam,..., naznačovat spíš než dořikávat, vzbuzovat falešná očekávání, zkrátka vysílat jemné signály, které vyzývají k účasti, k domyšlení, či sebeprojekci. Hrát hru. Forma a míra vnitřní interakce je v konečném důsledku vždy to, co rozlišuje dobré a špatné představení.“* (Havelka, 2012, s. 36)

O umělcích jako o kriminálních, kteří po sobě zanechávají indicie na místě zločinu-jevišti, a divácích jako o detektivech, přemýšlí Anne Bogart. Jakmile ale po sobě zanechají zločinci stop hodně, diváci-detektivové lehce ztratí zájem. Když bude stop příliš mnoho, detektiv-divák z toho bude zmatený. Zločinci tedy musejí dbát na to, aby po sobě zanechali stopu, která bude obsahovat přesné množství chybějících informací. (Bogart, 2007 cit podle Havelka, 2012, s. 37)

Musíme ale také vzít v úvahu, jak připomíná Havelka (2012, s. 39), že divák většinou není v hledišti sám. Je individuální bytostí, zároveň cítí sounáležitost s ostatními diváky a je součástí davu. *„Divadelní „diváctvo“ zahrnuje velmi široké spektrum lidských bytostí,..., přesto existuje mnoho míst, která mají všichni společná a na kterých je lze hromadně „zasáhnout“, i když u každého s jiným dopadem. Věřím, že cesta, jak vtáhnout diváka do živé přítomnosti, jak ho přimět k „vnitřní interakci“, vede přes aktivní imaginaci.“* (Havelka, 2012, s. 39)

3.2 Imaginace a hra jako lidský fenomén tvořící divadlo

Imaginace⁵ a hra k sobě neoddělitelně patří. Troufám si tvrdit, že jedna bez druhé by neexistovala. Ve hře (ať už v té dětské nebo v divadelním kontextu) se bez představ a fantazie zkrátka neobejdeme. Ty jsou základním pilířem a motivem hry. Imaginace je zase jakousi hrou naší mysli, která nám vytváří představy a obrazy již prožitého nebo pozměněného či nového, neznámého-fantazie. A jestliže jsou společně tolik důležité pro divadlo obecně, tak pro divadlo objektů to platí dvojnásob. Zároveň to jsou fenomény, které mě na divadle nesmírně baví a fascinují, protože právě tato dvojice vnáší magii jak do divadelního prostředí, tak do našich každodenních životů.

3.2.1 Imaginace

„Imaginace je subversivní, protože staví možné proti skutečnému. Proto používěj vždy tu nejzběšilejší imaginaci. Imaginace je největší dar, který lidstvo dostalo. Imaginace polidštila člověka, ne práce. Imaginace, imaginace, imaginace...“ (Švankmajer, 2001, s. 115)

Imaginace je jedním z hlavních principů nejen při tvorbě, ale i při „čtení“ divadelního představení.

⁵ **Imaginace** (z lat. *imago*, obraz, představa) je schopnost člověka vyvolávat v mysli představy či „obrazy“, které se mohou vázat k předchozí zkušenosti jako vzpomínky („reproduktivní imaginace“), mohou však tento „materiál“ různě přetvářet a vytvářet tak nové představy („produktivní“ nebo „konstruktivní imaginace“, fantazie). (Imaginace in Wikipedia: the free encyclopedia [online])

Havelka (2012, s. 41-42) poukazuje na skutečnost, že divadlo si žádá určitou úroveň aktivní imaginace neustále. Ta se pro naši schopnost vnímat přenesené významy stává nepostradatelnou. V divadle nemůžeme pracovat pouze s realitou, používáme znaky, náznaky-to jsou spouštěče do světa naší imaginace. Přijímáme, že „*tato trubka znamená strom a ten strom znamená celý sad. Tenhle zvuk znamená příjezd vlaku. Skutečný vlak zřejmě na jeviště nevjede.*“ Dále upozorňuje na fakt, že pro imaginaci je podstatný i náš vnitřní svět, naše zkušenosti a individuální sklony tvořící naši osobnost. Imaginace tedy nepracuje pouze směrem k venkovní realitě, ale „*tvoří i zbrusu nový mentální konstrukt.*“

„Divadlo může skrze imaginativní participaci rozvolnit ustálené spoje a usadit je v nových nečekaných souvislostech, může přehodnotit dosavadní pevné zásady, rozmetat předsudky, může nabourat vžitě představy, zpochybnit žebříček hodnot, může rozhýbat představivost do nebývalých rozměrů,..., může zkrátka rozšířit pole vnímání a tím i života, zbystřit smysly, zkultivovat vkus, může způsobit nečekaná nová poznání, možná zásadní poznání. Divadlo může člověka probudit, může ho znovuobjevit jako komplexní lidskou bytost s vnitřní imaginací. Člověk s imaginací je člověk hůře manipulovatelný, člověk více odpovědný, člověk svobodný, tvůrčí. Divadlo může měnit.“ (Havelka, 2012, s. 43-44)

3.2.2 Hra

Člověk je dokonale lidský, když si hraje. FRIDRICH SCHILLER⁶

„Všichni přece víme, že vše, co se na jevišti odehrává, není skutečné. To je základní divadelní konvence, základní pravidlo hry, na které jako divák přistupuji. Svobodně, protože chci, protože budu mít to privilegium být součástí hry.“ (Havelka, 2012, s. 27)

Poprvé se hrou v životě setkáváme jako děti. Hrajeme si s vlastním tělem, obdivujeme naše ruce a nejprve nechápeme, že jsou součástí nás samých. Postupně objevujeme sebe a začínají nás zajímat předměty, které jsou kolem nás. Jimi se definuje náš svět podobně, jako předměty pomáhají definovat ten divadelní. „*V psychologii je přesně popsán zlomový moment, kdy je dítě schopné*

⁶ in Havelka (2012, s. 25)

hrát si třeba s panenkou na maminku a dítě, nebo si vzít dva rohlíky a „hrát“ s nimi na setkání dvou lidí. Rohlík je člověk, protože to je „jen jako“. Tato hra „jen jako“ ale neznamena, že se teď děje něco méně podstatného, než je pravá realita, nýbrž něco alternativního, se svými vlastními zákony, které ovšem musí platit stejně pevně jako zákony skutečné, je to ekvivalent života. Krásný příklad uvádí Zdeněk Hořínek: „Otec jednoho dítěte našel svého čtyřletého synka, jak sedí v čele řady židlí a hraje si ‚na vláček‘. Políbil chlapce, ale ten mu řekl: „Tati, lokomotivě nemůžeš dávat pusu, to by si vagóny myslely, že to není doopravdy.“ (Havelka, 2012, s. 27-28)

Hra „jen jako“ má v divadle klíčovou roli. Provází divadlo od procesu tvorby a zkoušení až po představení. A ani tam ho neopouští. Žije v každém okamžiku, pomáhá udržovat herce i diváka „ted' a tady“, v přítomnosti divadelního bytí.

„Hravost se klene nad celou divadelní událostí, proplétá se jako tepající žíla od začátku do konce, musí být zakomponována jako živoucí složka organické kultury probíhajícího představení. „Jen jako“ není jeden ze scénických nápadů nebo inscenační klíč, je to šém divadelnosti.“ (Havelka, 2012, s. 29)

4. Divadlo předmětů, objektů

„Relativně mladý pojem, užívaný někdy místo pojmu „loutkové divadlo“⁷, který je považován za zastaralý a znevažující. Zahrnuje kromě loutek i pohyblivou scénografii, instalace a nejrůznější spojení herců s figurínami...” (Pavis, 2013, s. 110)

V této kapitole mě budou mnohem více než pohyblivá scénografie a různé instalace zajímat objekty, předměty jako takové „v rukou“ herce. Pojem divadlo objektů zde chápu především jako divadlo, kde herec využívá objektů jako prostředků k vyjádření nějakého svého záměru. Kladu si různé otázky. Co se tímto objektem v divadle může stát? Jak se k sobě s hercem vztahují? Jak herec může k objektu přistupovat, pracovat s ním?

Takovým objektem využívaným v divadelním představení může být jak loutka, tak obyčejný, zcela nedivadelní předmět z běžného života nebo i „pouhá“ hmota, materiál. Tak jako Jurkowski (1997, s. 215), budu i já dále rozlišovat dva pojmy: „loutka“ a „předmět“, ačkoli by se dalo říci, že loutka a předmět je jedno a totéž. Kdybychom se totiž na tyto pojmy dívali z hlediska uměleckého záměru a ten považovali za rozhodující, stává se předmět loutkou jednoduše vždy, když je s ním záměrně manipulováno jako s jevištní postavou, kterou loutka představuje.

Já se tu ale vrátím k jejich odlišnostem. Podle Jurkowského je *„loutka zhotovená pro divadelní užití ikonickým znakem určité jevištní postavy. Předmět nezhotovený pro divadlo, ale k praktickému užití, je ikonickým znakem sebe sama (je-li jedinečný), nebo skupiny předmětů (v případě sériové výroby; například hodinky mají podobné ikonické vlastnosti). Tento rozdíl má významné důsledky pro jevištní aktivitu. Aby mohly loutky splnit své divadelní funkce, čekají jen na to, až budou uvedeny do pohybu a doplněny mluveným textem. Jejich ikoničnost zůstává v souladu se scénářem akcí i s dialogy. Jinak je to v případě užití věci. Jejich ikoničnost je v souladu se scénářem akce, jen když jde o předmět personifikovaný (kartáč je živý a má svůj vlastní kartáčový život). Není však v souladu se scénářem ve všech ostatních případech... V takové situaci musí herec s ikoničností věci zápasit, musí ji při představování postavy přemoci,*

⁷ **Loutkové divadlo** je divadlo, jehož základním (i když často ne jediným) vyjadřovacím prostředkem je neživá hmota – výtvarný předmět – nejtýpističtější loutka. (Loutkové divadlo in Wikipedia: the free encyclopedia [online])

a musí diváky přesvědčit, že on sám v proměnu věci v postavu věří." (Jurkowski, 1997, s. 215-216) Však i přes vymezení těchto odlišností nesmíme zapomínat na vlastnosti, které mají společné. *„Ty je kvalifikují jako obměny téhož divadelního druhu, tj. divadla s neosobním hercem (přesněji řečeno: divadla, které užívá neosobní ikonický znak jevištní postavy). Loutkáři začali nahrazovat loutku předmětem, aby obohatili své výrazové prostředky. Představovat jevištní postavu může loutka i objekt stejně"* (Jurkowski, 1997, s. 216)

Předmět, objekt ale nemusí představovat postavu na jevišti vůbec. Může být stále „jen objektem“ a přitom ve spolupráci s hercem plnit určitý divadelní záměr. A právě toto využívání objektů v divadle mě zajímá nejvíce. Proto se tu o loutce zmiňuji pouze okrajově, *„její proporce a anatomie vycházejí nejčastěji právě z člověka, ačkoli je organizovaná podle zákonů hmoty."* (Makonj, 2017, s. 44) Jak píše Jurkowski (1997, s. 215): *„Je ikonickým znakem určité jevištní postavy."*

4.1 Magie objektů nepředstavujících jevištní postavu

Tato magie, jakési kouzlo vzniká na základě vztahů mezi hercem, objektem a divákem. Magií zde nazývám právě onu proměnu, která nastává při využití objektu v divadelním představení a ke které dochází především prostřednictvím imaginace a hry, viz kapitola Divadlo. Herec může svým jednáním vtisknout určité znaky objektu a ty se pak divák snaží díky imaginaci dešifrovat. Vzniká mezi nimi hra. Objekt může mít nečekanou velikost, může se objevovat na nečekaném místě, herec s ním může zacházet v souladu s jeho významem a účelem použití, nebo naprosto proti němu. Může mu být nadřazen, podřazen, může být jeho partnerem. *„Vytržené z reality jsou tyto objekty silnými nositeli kolektivní a osobní paměti, jsou touto pamětí přímo „nabité". Můžou vyvolávat jak osobní vzpomínky (mlýnek na kávu – na čerstvě namletou kávu s babičkou), tak narážet na všemi společně sdílené prvky: známou reklamu, konkrétní historické období nebo konotaci zakořeněnou v kolektivním nevědomí. Věc tak mluví o nás, protože každý je schopen ji rozeznat. Přestože je předmět jedním z miliónu vyrobených exemplářů, promlouvá „k nám" a „o nás"."* (Duval, 2012 cit. podle Plechková, 2016, s. 10)

I ve vztahu objektu k objektu můžeme najít určitou divadelní magii. Mezi objekty vzniká napětí. Jiří Srnec v rozhovoru s Karlem Makonjem toto napětí popisuje takto: *„Postavte vedle sebe sklenici a kladivo. Nebo porovnejte stoličku ke kamnům a křeslo. Rozumíte mi? Tento svět v sobě obsahuje velkou dramatickosti.“* (Makonj, 2007, s. 190-191)

4.1.1 Předmět

V divadle objektů můžeme předměty označit pojmem „ready-made“⁸, nejedná se o předměty vyrobené speciálně pro divadelní účely, jak je tomu u loutek. Danou věc můžeme rozeznat jako reálně existující a samostatnou, existovala už dříve a na jevišti je použita ve své původní podobě. (Duval, 2012 cit. podle Plechkové, 2016, s. 10) Může to být např. propisovací tužka, kartáček na zuby, porcelánový talířek, toaletní papír,... Christian Carrignon tento princip popisuje jako *„méně personifikace, více abstrakce“* a dále mluví o předmětu jako *„o znaku, jenž tvoří poetický jazyk a aby tento systém znaků a asociací fungoval, je třeba nejprve určit jeho kódy.“* (Duval, 2012 cit. podle Plechkové, 2016, s. 11)

Minna Lund v našem clownzurním představení VĚC používá toaletního papíru jako předmětu, který nás přenáší do svatebního prostředí. Na sobě má doplňky, představující svatební šaty a v ruce drží kytici-vše umotané z toaletního papíru. Kytici s nadšením hází do diváků, jak je na svatbách zvyklostí. Toaletní papír se zde stává znakem, odkazuje nás do prostředí, které je nám všem dobře známé a zároveň budí v divákovi různé pocity, neb to není klasický předmět, který by byl se svatbami spojován, i když právě on je tam někdy nejvíc potřeba. Je zde tedy velký prostor nejen pro diváckou, ale i pro hercovu imaginaci.

„Christian Carrignon vysvětluje, že objekt musí být „nabit“ významem. Jinak není ničím jiným, než sám sebou nebo pouhou rekvizitou. Objekt „nabitý“ významem je ten, který se spolupodílí na vyprávění skrze intence, jež do něj promítá herec. Je to důvod, proč je herec také ústředním elementem divadla objektů. Na rozdíl od některých loutkových představení, kde herec může „zmizet“, divadlo objektů silně uplatňuje přítomnost interpreta. Přesněji řečeno si herec hraje se svojí

⁸ Z anglického „ready“ – „hotový“ a „made“ – „vyrobený“. Pojem označuje umění a jeho objekty vytvořené z všedních předmětů. V mimouměleckém prostoru tyto předměty nejsou považovány za umělecké, neboť většinou mají užitnou funkci.

přítomností a ústupem do pozadí: někdy se promítá do objektu a mizí jako osoba, jindy se projevuje jako vypravěč nebo herec." Pro Christiana Carrignona objekt také vždy zachovává svou „skutečnou váhu" nebo možná přesněji „váhu skutečnosti". Tato skutečnost všemu „odolává", nemizí. Divák divadla objektů tak vidí dvě věci najednou: objekt, který pozná a který je „vnější stranou" představení a potom je zde význam objektu v rámci odehrávajícího se příběhu: například rozpouštějící se šumivá tableta je zároveň lidskou sebevraždou." (Duval, 2012 cit. podle Plechkové, 2016, s. 12-13)

4.1.2 Materiál, hmota

Místo s objektem můžeme také manipulovat s hmotou a materiálem. Stejně jako předměty, které se ve většině případů neupravují, bývá i materiál použit ve svém syrovém stavu. (Duval, 2012 cit. podle Plechkové, 2016, s. 10)

Při práci s materiálem, hmotou využíváme základních fyzikálních vlastností, objevujeme je, zkoumáme. Např. písek-může být skvělým materiálem, který se velice snadno přemění v jakési malířské plátno. Díky němu můžeme divákovi přiblížit určité stavy naší mysli nebo třeba krajinu, kde se odehrává určitá část děje představení. Dalším příkladem může být kus pletiva. To nám dovoluje měnit jeho tvar. Může se tedy velice snadno stát zástupcem až několika objektů. Záleží na nás, jaký mu dáme význam.

Důležité je také využívání tohoto materiálu v našem každodenním životě. Tvoří podstatnou část jeho identity a je jedním z prvních znaků nejsnáze čitelných pro diváka. Dle našeho záměru můžeme vzít tyto způsoby jeho používání „do hry", nebo se od nich můžeme naprosto odklonit, čerpat z jeho fyzikálních vlastností, pracovat více s abstrakcí a útočit tak více na divákovi smysly. Pro svou původnost a syrový tvar, nepřetvořený rukou člověka v určitý objekt, dávají právě materiál a hmota největší prostor herecké a divácké imaginaci.

„O syrový materiál se jedná v případě inscenace maďarsko-italského umělce Gyuly Molnara Malé sebevraždy (1984), přesněji řečeno, v jeho první části „Alka-Seltzer". V této doslova šumivé tragédii umělec na scéně používá různé bonbóny a pilule. Velice brzy se v procesu hry tablety stávají skupinou dětí. Jedno z nich vyloučené ostatními končí sebevraždou – „vyšplhává" na sklenici vody, hodí se

do vody a rozpustí se. V divadle objektu jde tedy o vnuknutí, připomínku či evokaci: objekt nebo materiál zde funguje metaforicky – nebo metonymicky⁹, dle záměru." ((Duval, 2012 cit. podle Plechková, 2016, s. 11)

⁹ Když část významově zastupuje celek.

5. Má práce s objektem-work in progress¹⁰ - NeBud' VajCo

V této kapitole popíšu svoji vlastní zkušenost práce s objektem. V minulém roce jsme s choreografkou Alicí Minárovou, mým spolužákem Jonatánem Vnoučkem, hudebníkem Jindřichem Kravaříkem a scénografkou Sárou Fritzovou začali zkoumat objekt-vajíčko. To se na půl roku stalo předmětem našeho zájmu různého experimentování a hledání, až se z toho vyklubalo 20minutové smyslově-vizuálně-pohybové work in progress, ve kterém jsme prezentovali naše uchopení tohoto objektu- materiálu. Zahráli jsme si na festivalu Proces (DAMU), Nové Generaci v Disku a roztockém festivalu Tichý Jelen. Pro náš další tvůrčí proces bylo velice důležité setkat se s divákem a zažít tak sebe (myšleno nás, tvůrce a performery: Alici Minárovou, Jonatána Vnoučka a mě) i objekt-materiál ve vzájemné komunikaci. Nyní nastupuje work in progress znovu do procesu tvorby, nahlížíme na něj z nových úhlů pohledů. Pracujeme na vzniku ucelenějšího tvaru, kterým bude mé bakalářské představení, ve kterém jsem dramaturgem a performerkou, Alica choreografkou a performenkou a Jonatán performerem.

5.1 Tvorba „podhoubí“ pro práci s objektem

Objektem, se kterým jsme se rozhodli pracovat, bylo vejce. Nejprve proběhlo jakési mapování, vytváření „podhoubí“ pro příchod objektu samotného. Zabývali jsme se symbolikou vejce a shromažďovali různé informace o něm. Vejce je chápáno především jako symbol plodnosti. V mytologických představách mnoha kultur se objevuje kosmické vejce, jako počátek vzniku celého světa.

Nosili jsme na zkoušky různé články, dělali jsme zvukové nahrávky, překvapovali se zajímavými hlasovými projevy a pouštěli jsme si je jako hudební podklad k pohybovým improvizacím. Vstřebávali jsme jak články a videa týkající se plýtvání jídla, velkochovů kuřat a slepic v klecích, tak dárkyně vajíček, biologických pojednání o vajíčkách v procesu života až po různé kuriozity. Jednou

¹⁰ Záměrně používám toto slovní spojení, protože nejlépe vystihuje naši dosavadní práci. Chápu ho zde jako „práci v procesu“, v procesu tvorby, která potřebuje ve své určité fázi před diváka, aby se mohla vyvíjet dál, do tvaru představení.

z nich byla kontroverzní umělkyně Milo Moiré, která si zavádí vyfouklá vajíčka naplněná barvou do vaginy a následným vypuzením z ní maluje obrazy.

Dávali jsme tak prostor naší imaginaci, pohybově improvizovali na daná témata, vnímali jemné nuance hlasů na nahrávkách a sledovali proměny našich pohybů. Vše jsme si nahrávali a zpětně hledali zajímavé, nosné momenty, které jsme se snažili zafixovat, což někdy šlo, jindy nikoli. Po tomto procesu hledání pohybového vyjádření a tématu v nás, došlo teprve na fyzické setkání s materiálem.

5.2 Objekt-vejce v procesu tvorby

Na tohle zkoumání objektu jako materiálu jsem se moc těšila. Nevěděli jsme, co přesně nás na vajíčku zajímá. Hodně nás v tuto chvíli lákalo téma jídla a plýtvání s ním a také příšerný způsob zacházení se slepicemi a kuřaty ve velkochovech. Také nás bavilo hraní si s metaforami slepic (my dvě s Alicí) a jedním kohoutem (Jonatán). Nás, trojici performerů, samu o sobě již určitým způsobem hrající a napětí vytvářející (dvě holky a jeden kluk na scéně), jsme nemohli opomenout.

Na zkoušky jsme si nosili všechny možné úpravy vajec, zkoumali jejich vlastnosti a hráli si s nimi. Měli jsme vajíčka uvařená naměkko, natvrdo, na hniličku, syrová, vyfouklá a zkoumali jsme jejich fyzikální vlastnosti např. rozdíly vyfouknutých, plných vajíček a uvařených v kutálení, odolnost proti rozbití, jejich zvuk při rozbití, hmotnost atd. atd. Zkoumali jsme i míchaná vajíčka a volská oka. Házeli je po sobě, snažili se je balancovat a hledali, co nás na nich baví a fascinuje. Zároveň jsme se lehce dostávali na hranici nechutnosti (vyteklý žloutek a noha procházející jím není nic, co by se dalo nazvat příliš estetickým). U tohoto procesu s námi byla i naše scénografka Sára, která nás pozorovala.

Nakonec jsme se shodli na tom, že nás nejvíce zajímají a fascinují pouhé skořápky vajec. Prázdné, vyfouknuté vejce, ve kterém nic není, ale přitom by být mělo, se pro nás stalo zajímavým znakem, se kterým jsme se rozhodli pracovat. Zvukem koulejších, praskajících a padajících rozdrčených skořápek na podlahu jsme byli naprosto okouzleni. Objevovali jsme další a další možnosti práce se skořápkami.

Začala nás zajímat čtvercová síť postavená z polovin skořápek přes celou plochu, představující strukturu, řád světa, který nemá být porušen. Jonatán se stal hlídačem této struktury. Vznikala tak nová hra-naučit se pohybovat rychle a precizně, popředu, pozadu v síti, která byla jakýmsi minovým polem. Zároveň jsme my dvě s Alicí fungovaly jako narušitelský princip, a skořápky jsme od určitého momentu záměrně rozbíjely a Jonatán, strážce se je snažil uhlídat. Tak nám vznikala kupa nadrcených skořápek, se kterými jsme si také postupně začali hrát, přesýpat je, nosit, válet se v nich. Ve čtvercové síti, která začínala být narušena puklými skořápkami, vznikaly postupně jejich přesouváním různé tvary, obrazy, proměnila se v jakési malířské plátno.

5.3 Objekt-materiál-scénografie

V našem work in progress pracujeme nejprve s vajíčkem jako s objektem. Síť z vajíček není vidět, je schovaná ve tmě. Vajíčko se objeví v ruce Alice, která vyjde z publika, já ho nemám, ale chci ho. Hra začíná. S vajíčkem je zde kouleno, přesouváno, manipulováno, ukradnu ho a následně nevědomě, při hře vajíčko rozbiji. Žloutek nikde, bylo vyfouklé. Křupnuté prázdné vajíčko... Pocit vinny? Co to znamená? Hrajeme si zde se symbolem plodnosti? Poukazujeme na křehkost lidského bytí? Na změny, které nejdou vrátit?

Ocitáme se v síti skořápek. Jonatán mezi nimi leží, stráží. Objevuje se struktura, která nemá být narušena. Obrovská plocha zarovnaná polovinami skořápek. Zde může být zmnožení rozpůlených skořápek vyjádřením jiného místa-např. určitého hřbitova (prasklá, na polovinu rozdělená vejce), může být metaforou pro zajeté koleje a rutiny našich životů, nebo může představovat vesmír, něco kosmického,...

Z objektů vzniká scénografie, pohybujeme se v ní, hrajeme, křupeme pouze určité části této struktury, dochází k nevratným změnám. Pole se proměňuje v malířské plátno. Divák nejen že vidí zajímavé vizuální obrazy, ale také slyší autentický zvuk křupání, sypaní skořápek a našeho pohybu v nich.

Na konci rolujeme baletizol se všemi rozbitými skořápkami na jednu stranu. Zametáme tzv. nepořádek „pod kobereček“. Baletizol se najednou také stává objektem vstupujícím do hry. Obvykle slouží pouze jako povrch, po kterém se

herci pohybují. Tady je ukázáno, že je ještě jedna skutečná podlaha pod ním, která na začátku představení vůbec nebyla patrná. Divák tak slyší zvuk odlepující se lepicí pásky spojující pruhy baletizolu a křupání vajíček pod jeho tíhou. Je to dost hlasitý akt. Sedneme si na konec srolovaného baletizolu, „děláme jakože nic“ a hledíme do diváků. Z hlediště se na jeviště vykutálí několik bílých, vyfouknutých vajíček...

S objektem, z větší části s materiálem jsme pracovali více intuitivně a pomocí abstrakce, než konkrétních znaků. Tvořili jsme jednotlivé obrazy, které divák mohl číst různě, podle svých zážitků, zkušeností a nálady. Zároveň jsme útočili na divákovy smysly pomocí vizuálních podnětů a autentických zvuků křupající hmoty, v některých částech podpořených gradující hudbou. Ta ale také vychází ze základního zvuku tohoto představení - křupnutí.

Myslím, že mohl být divák místy (ne úplně z naší strany chtěně) zmaten, protože charaktery našich postav nebyly ještě moc dokresleny a v jednotlivých obrazech jsme nejednotně vnímali danou situaci i my, performeři. Je to pochopitelné, nebylo to úplně naším záměrem. Šlo nám především o hru s materiálem. Vznikl jakýsi náčrt jednotlivých obrazů, které můžeme rozpracovat a které v sobě nesou spoustu ukrytých znaků. Ty je třeba přečíst a vybrat si ty znaky, se kterými chceme pracovat a se kterými můžeme následně dle libosti méně, či více čitelně hrát.

Při tvorbě jsme hodně času strávili zkoumáním materiálu a hledáním toho, co nás na něm nejvíce zajímá. Celé to byl poměrně dlouhý proces, který nakonec vedl k našemu výběru skořápek, jako základního stavebního kamene work in progress. Teď už víme, co nás zajímá, máme nastíněné různé obrazy a můžeme jít mnohem více do hloubky v práci s materiálem. Základní znakem skořápky ve vznikajícím bakalářském představení je křehkost lidského bytí a nevratný dopad lidských činů na naše životy. Skořápka, poměrně silná když je celistvá, křehká když ji rozbijeme, tříštící se na malinkaté kousky, je jakousi metaforou našich životů. Dochází k přeměně, která je nevratná. Rozbité vajíčko už nikdy nebude stejné jako původní, nerozbité. Člověk, v procesu života, ovlivňován svým okolím, získávající zkušenosti a nějakým způsobem jednající, prochází neustále touto nevratnou přeměnou. Můžeme zapomenout, vytěsnit, ale stejně se někde něco v nás samých změnilo. A právě tato přeměna mě zajímá. Spolu

s mytologickou představou kosmického vejce pro mě tvoří základní opěrné body pro tvorbu dramaturgie připravovaného představení.

5.4 Náš vztah k materiálu v procesu příprav, zkoušení

Pro vznik sítě ze skořápek vajíček je potřeba cca 500 kusů vajec. To je poměrně velké číslo. Domlouváme se s pekárny, jezdíme si tam pro odpadkové pytle plné skořápek vajec rozbitých zhruba na poloviny. Ty následně musíme všechny vymýt a nechat usušit, abychom zabránili procesu zkažení. Pracujeme s odpadem-materiálem, který se běžně používá nanejvýš ke krmení slepic, jako hnojivo, nebo ho bez většího povšimnutí jednoduše vyhazujeme do odpadkových košů. My o něj naopak musíme pečovat, postarat se, aby se s ním dalo pracovat a abychom ho mohli skladovat. Každý z nás si vymyl nemalý počet skořápek, sušil je všude možně a připadal si dosti nepatřičně (vajíčka všude po bytě, na sušících, ve vaně,...). Vybudovali jsme si tak ke skořápkám specifický vztah. Od bizarních situací v dopravních prostředcích při převážení pytlů plných skořápek, našich nenávislných pohledů na nikde nekončící kupy smrdutých skořápek, které se musejí po jedné vymývat až po jakési skoro opatrné, rituální zacházení s nimi při stavbě čtvercové sítě, euforii z pohybu v nich, následné rozbití a značnou nechuť k uklízení vzniklé spouště. S koncem zkoušky se koloběh příprav znovu spouští.

Při rozbití skořápek vznikají celkem ostré úlomky (jakési střepy), na které občas není úplně příjemné stoupat. Oděrky a odřeniny jsme měli po celém těle, takže jsme pak raději na zkoušky nosili ponožky, dlouhé kalhoty a rukávy. Po nějakém čase jsme objevili cesty, jak lze na tyto skořápkové střepy stoupat, pohybovat se v nich, zkrátka jak správně pracovat s vahou našich těl a materiálem. To nám dovolovalo zbavovat se postupně kusů oblečení a nacházet komfort mezi skořápkami a bosou nohou.

Toto naše „zažití“ skořápek, fyzické sblížení s nimi, dlouhotrvající přípravy a následně stejně dlouhotrvající úklid považuji za velice důležitou a zajímavou skrytou součást tvořící představení. I když je to někdy velice pracný a vyčerpávající proces, tak ho mám svým způsobem moc ráda. Je to takový náš společný „NeBuď VajCový“ rituál, bez kterého by to nebylo ono.

Závěr

Objekt provází život člověka od počátků věků, tedy přesněji řečeno, člověk se obklopuje objekty. Ty můžeme rozdělit podle účelu jejich zhotovení na zbraně, nástroje a artefakty. Díky objektům, předmětům naší denní potřeby, můžeme sledovat vývoj naší civilizace. Lidé se rodí a umírají, doba jde dopředu, vše se rychle mění, ale objekty tu po nás zůstávají. Mohou být otiskem životů a duší, zanecháváme v nich stopu naší existence. Tedy alespoň po nějakou dobu.

Pro divadlo, využívající objekt jakožto jeden z možných vyjadřovacích prostředků, je právě tato „lidskost“, zakořeněná v každém objektu, základním principem tvůrčí práce s objektem.

Seznam literatury

GROTOWSKI, Jerzy a PILÁTOVÁ, Jana, ed. *Texty - teatr laboratorium*. Překlad Jana Pilátová. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990. ISBN 80-85040-05-3

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

BOGART, Anne, 2007 cit podle HAVELKA, Jiří, *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-

JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. ISBN 80-902482-0-9.

MAKONJ, Karel, DVOŘÁK, Jan, ed. *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007. Teatrologie. ISBN 978-80-86102-60-3.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

GIRAULT, Alain, 1975 cit. PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

Plechková, Ekaterina. „Divadlo a objekt. Přístupy a kontexty“. [Theatre and object. Approaches and contexts]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér fyzického divadla, 2016, s. 57. Vedoucí diplomové práce MgA. Marie Jirásková, Ph.D.

DUVAL, Justine, 2012 cit. PLECHKOVÁ, Ekaterina, 2016. „Divadlo a objekt. Přístupy a kontexty“. [Theatre and object. Approaches and contexts]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér fyzického divadla, 2016, Vedoucí diplomové práce MgA. Marie Jirásková, Ph.D.

TURBA, Ctibor. *Herec a objekt*: in Acta academica 93: bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU Praha: Akademie múzických umění, Praha, 1996

ŠVANKMAJER, Jan a František DRYJE. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Praha: Dauphin, 2001. ISBN 80-7272-045-7.

Internetové zdroje:

Artefakt. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Artefakt>

Imaginace. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-03-25]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Imaginace>

HEŘMANOVÁ, Eva, 2015. Animismus. In: *Artslexikon* [online]. [cit. 2017-03-24]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Animismus>

Slovník cizích slov ABZ. In: *Slovník cizích slov ABZ* [online]. [cit. 2017-03-04]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/objekt>

Přílohy



Obrázek 1 - sbírání materiálu



Obrázek 2 – Proces vymývání skořápek



Obrázek 3 - proces sušení



Obrázek 4 - Work in progress-foto Vojtěch Brtnický



Obrázek 5 – Work in progress-foto Vojtěch Brtnický