

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta
Ateliér Divadlo a výchova
Dramatická výchova

Loutka a její specifický jazyk výpovědi

Bakalářská práce

Autor práce: Jana Nechvátalová

Vedoucí práce: MgA. Miroslav Jindra

Oponent práce: MgA. Kamila Konývková Kostřicová

Brno, 2015

Bibliografický záznam

NECHVÁTALOVÁ, Jana. Loutka a její specifický jazyk výpovědi [*The puppet and specific language of testimony*]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní Fakulta, Ateliér Divadlo a výchova, rok. 2015 s. 74 Vedoucí diplomové práce MgA. Miroslav Jindra.

Anotace

Ve své bakalářské práci se zabývám loutkou. Zaměřila jsem se na důležité proměny, které loutkové divadlo prodělalo ve svém vývoji v průběhu 20. století po současnost. Dále pohlížím na loutku jako na nositele významů v divadelní tvorbě a zabývám se jejími specifickými výrazovými prostředky. Součástí práce je i analýza použití loutky v představení Hygiena krve Divadla Líšeň.

Annotation

In my bachelor thesis I am focusing on a puppet. Especially I have focused on changes in marionette theatre throughout its development in the time frame of 20th century till the present day. Furthermore I view the puppet as a content carrier in theatrical creation and I consider and evaluate its specific means of expression. An integral part of my thesis is dedicated to analysis of use of puppet in performance of Divadlo Líšeň called Hygiena Krve.

Klíčová slova

[Loutka, loutkové divadlo, loutkoherectví, výrazové prostředky, divadelní znak, Divadlo Líšeň]

Keywords

[Puppet, puppet theatre, puppetery, means of expression, theatre sign, Divadlo Lisen]

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne:

24.5.2015

Jana Nechvátalová

PODĚKOVÁNÍ

Moc děkuji zejména vedoucímu mé bakalářské práce MgA. Miroslavu Jindrovi za rady, vloženu důvěru, četná povzbuzování, ale hlavně za to, že se na něho můžu obrátit.

Velké díky patří tvůrcům inscenace Hygiena krve, a to nejen za poskytnutý videozáznam, ale hlavně za to, že dali vzniknout tak jedinečnému představení.

Díky spolužákům a své rodině, zkrátka za to, že jsou.

Děkuji všem těm, kteří věří v ožívání hmoty a inspirují tím ostatní.

S hlubokou poklonou děkuji právě *těm*, o kterých tato práce vznikla a které zavinily, že už nikdy úplně nedospěju.

Obsah

1 NAHLÉDNUTÍ DO VÝVOJE LOUTKOVÉHO DIVADLA.....	8
1.1 OD NĚMOTY K UZNÁNÍ.....	8
1.2 LOUTKÁŘSTVÍ JE DIVADELNÍ UMĚNÍ.....	9
1.3 DIVADLO LOUTKY A HERCE.....	11
1.4 DIVADLO SMÍŠENÝCH VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ.....	15
1.5 DIVADLO PŘEDMĚTŮ.....	18
1.6 LOUTKOVÉ DIVADLO DNEŠKA.....	21
2 LOUTKA JAKO NOSITEL VÝZNAMU.....	23
2.1 LOUTKA JE ZNAK.....	23
2.1.1 Znak.....	23
2.1.2 Znakovost loutky.....	26
2.1.3 Divák – příjemce znaku	27
2.2 LOUTKA JE PŘEDMĚT.....	27
2.2.1 Subjektivizace předmětu.....	28
2.2.2 Objekt v loutkovém divadle.....	29
3 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY.....	30
3.1 LOUTKA.....	31
3.1.1 Vlastnosti materiálu.....	33
3.1.2 Pohybové a funkční prostředky.....	35
3.1.3 TYPY LOUTEK.....	38
3.2 HERECKÝ KOMPONENT.....	39
3.2.1 Vztah mezi loutkou a hercem.....	39
3.2.2 Metody práce s loutkou – „dvojí herectví“	41
3.3 AUDIO-VIZUÁLNÍ SUBSYSTÉM.....	44
3.3.1 Scénografické prostředky.....	44
3.3.2 Hudba a zvuky.....	46
4 VÝTVARNÁ SYMBOLIKA V PŘEDSTAVENÍ HYGIENA KRVE.....	48
4.1 Téma inscenace.....	48
4.2 Scénosled.....	49
4.3 Volba prostředků sdělení.....	56
4.4 Výrazové schopnosti loutky.....	57
4.4.1 Vlastnosti materiálu.....	58
4.4.2 Pohybové a funkční vlastnosti předmětu.....	59
4.4.3 Typy použitých loutek.....	62
5 ZÁVĚR.....	64

ÚVOD

„Kdybyste naléhali, a já bych proto musel vysvětlit, proč jsem si vybral tak nezvyklé téma, mohl bych snadno podat příklad mnoha skvělých a hlubokých duchů, jimž nebylo zatěžko kompromitovat své renomé: vědci, básníci, ba dokonce filosofové i theologové se věnovali těm milým, hbitým kouzlům... Kolik bych mohl připomenout pikantních rozhovorů, učených výkladů a břitkých myšlenek, rozmarů i poesie, inspirovaných loutkami, v dílech těch nejlepších autorů všech zemí i časů...“¹

Loutky umí mluvit.

Moc mluvit. Mluvit moc. Moci mluvit. Mluvit z moci. Mluví mloci. Mluci mloc.

Mluvím o daru řeči, mluvím o jazyku, mluvím o mluvení, mluvím o potichu, mluvím o nahlas, mluvím o metafoře. Mluvím o loutkách.

Nutno dodat, že loutkovým jazykem a řečí nemíním pravý význam těchto slov, ukřívám za ně výrazové schopnosti loutek, které se hojně užívají v tomto divadle jako prostředky sdělení. Právě takovými promluvami se zabývá moje bakalářská práce.

V první kapitole se věnuji nejdůležitějším proměnám loutkového divadla, které proběhly v minulém století a zasloužily se tak o jeho současnou podobu. Vývoj řeči loutek se značně po léta měnil. Stejně tak rostly i jejich schopnosti mluvit a být při tom slyšet. Tato část se nezabývá pouze holými fakty skutečnosti, ale dotýká se občas i něčeho, co bychom s trochou dobré vůle mohli nazývat filosofií.

Na pár řádcích další části je shrnut onen půvab daru života, kdy aspoň trochu šikovný loutkář dokáže rozpohybovat i obyčejný předmět. Zkrátka jakým způsobem funguje onen proces ožívování, který dělá loutku loutkou, který zaručí to, že loutka vůbec je.

¹ MAGNIN, Charlese. *Histoire des Marionettes en Europe* (1852) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 26

Zřejmě nejzásadnější z této práce je třetí kapitola provázející schopnostmi, skrze které loutky promlouvají. I přesto, že kdysi dávno bývaly němé, nyní je jejich jazyk tak košatý, že podívat se na prostředky řeči hlouběji mi připadalo jako celkem dobrý nápad.

Poslední část je jakési shrnutí znalostí o loutkách a jejich divadle, a to přímo překládáním, luštěním jejich jazyka v představení Hygiena krve Divadla Líšeň. Na pár příkladech je zde ukázáno, jak se výrazové schopnosti dokáží proměnit v prostředky.

Předmětem mého zkoumání jsou výrazové schopnosti a výtvarná symbolika loutky v roli významotvorných složek a nositelů tématu. Cílem práce je zjistit, které výrazové prostředky se podílejí na tvorbě významů v loutkovém divadle a pokusit se je určit a vymežit.

Možná tato práce může posloužit i jako gramatika loutkového jazyka pro začátečníky. Protože není malých loutek, jsou jen krátké loutkářovy prsty.

„Aby loutka zapůsobila, nemusí si sejmout hlavu a potom si ji zas nasadit. Může se jen posadit na židli, přehodit nohu přes nohu a zapálit si cigaretu, tedy provést ty nejbanálnější věci, a přesto vyvolá bouřlivý potlesk. Čím to? Spočívá to v tom, že každá akce loutky (...) se mění v obraz. Pro diváka je obraz i loutka něčím neživým, předmětem, a proto je pro každého jejich oživení zázrakem.“²

2 KOLÁR, Erik. *26x loutkovost* (1964) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 54

1 NAHLÉDNUTÍ DO VÝVOJE LOUTKOVÉHO DIVADLA

Celá tato kapitola slouží spíše pro uvědomění si proměn, kterými loutkové divadlo za dobu své existence prošlo. Zvláštní pozornost věnuji 20. století a změnám přístupu k loutkovému divadlu, a to z hlediska vymezení jeho specifického znakového systému, dále řešení vztahu loutky a herce a konečně zpřístupnění a otevření se ostatním uměleckým vlivům.

1.1 OD NĚMOTY K UZNÁNÍ

Loutka byla v nejstarších dobách používána k rituálům a k léčení. Po dlouhé časy byly loutky němé. První hlas, který loutka dostala, zněl skrze speciální předmět, který deformoval loutkovodičův hlas v drsný a chraplavý (Španělsko zhruba ve 13. století). Ben Jonson v *Bartolomějském jarmarku* (1614) loutku popisuje a uvádí umělost, deformovanost hlasu, který jí nepatří, ale je jí propůjčen. V Anglii 18. století bylo loutkové divadlo parodické a karikaturní (karikatury na italskou operu, sentimentální drama, i na herce). V Německu chtěli racionalisté zlikvidovat tento „nevkusný druh zábavy“. Ovšem romantiky – s jejich nadšením pro vše lidové, co odolávalo tlaku oficiálního umění – loutkové divadlo silně zaujalo. Stopy jejich názorů nacházíme v literárních dílech a v předmluvách loutkových her (psali totiž dramata pro loutky, z nichž část byla i hrána). Němečtí romantici, milující zejména metaforické významy loutky, ji stavěli do protipólu s živým hercem, který pro ně byl nedokonalý.

Loutkami byla fascinována i George Sandová, v jejím pojetí jsou dějiny loutkového divadla dějinami divadla vůbec.

„Dlouhá historie loutek dokazuje, že mohou představovat všechno, a že ty fiktivní bytosti, ožvlé vůlí člověka, který způsobil, že se začaly pohybovat a mluvit, se stávají do jisté míry lidskými bytostmi, schopnými dobrého i zlého, aby nás dojímalý a bavily.“³

3 SAND, George. *Dernieres pages* (1877) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 28

Modernisté byli přesvědčeni, že realistický nebo naturalistický herec nemůže zvládnout úkoly nového psychologického a symbolistického dramatu. Proto uvažovali o alternativě, která by živé herce na jevišti zastoupila. Díky tomu se začalo diskutovat o nadloutce, s kterou je spjatý Edward Gordon Craig. Spolu se svými žáky navštěvoval italská loutková divadla a seznamoval se s jejich technikou, dokonce společně vytvořili experimentální loutku, na kterou vzpomíná umělcův syn:

„Toho dne, kdy byla dohotovena, ji italští řemeslníci s humorem jim vlastním zavěsili na provazech vysoko nad podlahu, takže vstupujícího Craiga ta obří loutka uvítala hlubokou poklonou a s důslednou gestikulací mu italsky popřála hodně štěstí při uskutečňování všech jeho plánů.“⁴

1.2 LOUČKÁŘSTVÍ JE DIVADELNÍ UMĚNÍ

Otakar Zich si povšiml, že loutkářství přestává být jen lidovou zábavou a začíná se přetvářet v umělecké divadlo. Pokládal za důležité, aby se odprostil od lidového divadla a začalo se držet výtvarných tendencí své doby; byl tedy nakloněn chápání loutkového divadla jako výtvarného umění a ve svém článku, který vyšel v revue Drobné umění roku 1923, uvádí:

„[...] v prvním případě chápeme loutky jako neživé předměty; jejich ‚životní projevy nebereme vážně, jsou komické, groteskní. Příslušná stylizace tohoto druhu chápání loutek náleží k výtvarné komice, je to, stručně řečeno, výtvarná karikatura. [...] Druhý druh stylizace má vytvořit nový typ loutkového divadla vycházející z hodnotného výtvarného umění. [...] Jestliže v prvním případě byla loutka výtvarnou karikaturou, v druhém případě je výtvarným symbolem zobecněné jevištní postavy.“⁵

Řada tehdejších umělců i teoretiků se shodovala s tímto výkladem loutkového divadla. Důvodem byla snad doba samotná (první polovina 20. století), kdy spousta velkých malířů a sochařů jako Klee, Leger, Picasso, Miró a další významní umělci

4 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 32

5 ZICH, Otakar. *Loutkové divadlo. 1. Psychologie loutkového* (1923) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 39 - 40

loutky sami navrhovali a realizovali, čímž značně rozhodovali o celkovém vyznění představení.

Odlíšným názorem na loutkové divadlo, než ve své studii uváděl Otakar Zich, navázal v roce 1938 teatrolog Petr Bogatyrev. Poukazoval zejména na svébytný znakový systém loutkového divadla.

„Svérázný charakter loutkového divadla, mnoho osobitých uměleckých a technických prostředků, které má a kterými se odlišuje od divadla s živými herci, bije do očí každého, kdo se zaobíral jeho zkoumáním. Na druhé straně jsou v něm znaky společné každému divadelnímu projevu vyjádřeny zvlášť nápadně, a proto je zvlášť vhodné analyzovat jak samy divadelní znaky, tak i jejich vnímání publikem na materiále loutkového divadla, neboť v něm uvidíme při obnažené podobě i to, co se v divadle živých herců projevuje jen skrytě.“⁶

Petr Bogatyrev Zichovi vytýkal, že příliš posuzuje divadlo loutkové podle divadla hereckého a neustále jej srovnává. Také dokazoval, že loutkové divadlo má být zkoumáno jako samostatný znakový systém, jelikož užívá k tvorbě významů vlastní divadelní kód. Označil divadelní znak za „znak znaku“ (tedy vše, co divák může vidět na jevišti, je pouhým znakem⁷).

Zich patřil k těm příznivcům loutek, kteří si slibovali obrodu loutkového divadla od výtvarného umění. V souvislosti s tím navrhoval divadelníkům rozvíjet stylizaci výtvarnou a symbolickou. Takto se snažil působit na loutkaře a povzbuzovat tím rozvíjení charakteristických rysů loutkového divadla své doby.

Nemusí to znamenat, že by si nebyl Zich vědom či znevažoval právoplatné postavení loutkového divadla, ale srovnáváním s divadlem hereckým poukazoval na jeho osobitá specifika.

Bogatyrev žádá, aby bylo každé dílo chápáno jako autonomní – bez porovnávání se skutečností.⁸ Jako příklad uvádí namalovaná jablíčka na obraze, která budou v porovnání se skutečnými jablíčky jen pouhé komické skvrny na plátně.

6 BOGATYREV, Petr. cit. podle SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. Praha, 1987. s. 78

7 Viz kapitola 2.1 – Loutka je znak

8 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 41

Pokud se tedy vrátíme k otázce, zda loutkové divadlo inklinuje spíše do výtvarného umění či divadelního, jasnou odpověď nám přinese Erik Kolár, který roku 1965 dal vzniknout práci *Loutkařství – umění výtvarné nebo divadelní?*:

- *loutkové divadlo je stejně jako herecké divadlo uměním časovým a prostorovým,*
- *symbolizuje průběh událostí a dramatické postavy,*
- *existuje pouze během konkrétních představení,*
- *jeho vnímatel je svědkem procesu tvorby,*
- *loutkové divadlo je stále novou reakcí herců a loutkářů na nové reakce obecnstva,*
- *je vždy kolektivním dílem,*
- *je vždy syntetickým uměleckým dílem.*

„Rozdíl mezi hereckým (tělesným) a loutkovým divadlem spočívá v tom, že podstatou prvního je přítomnost a tvorba herce, podstatou druhého je přítomnost a tvorba loutkáře s loutkou jakožto nástrojem.“⁹

Výše řečené shrneme: Loutkové divadlo je svébytným znakovým systémem a společně se svými specifiky – s přítomností loutky jakožto vyjadřovacího prostředku a faktu, že ve většině případů se jedná o divadlo s vyšším podílem výtvarného komponentu, spadá společně s divadlem hereckým pod divadelní umění.

Tato definice je ale neúplná a má – s přihlédnutím na další vývoj loutkového divadla – v mnohém značné rezervy.

1.3 DIVADLO LOUTKY A HERCE

Zcela samozřejmým a snad i předpokládaným krokem ve vývoji loutkového divadla bylo pro umělecké tvůrce další překračování hranic. Výrazové prostředky loutky se začaly značně rozšiřovat, když se na jeviště vedle loutky postavil herec. Toto „vloudění se“, jak já tuto skutečnost s oblibou nazývám, šlo dál než-li k pouhé přítomnosti člověka jako vypravěče či (a) komentátora. Jde nyní o samotné

⁹ JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 59

postavení herce vedle loutky jako dvou nositelů divadelních významů.

Krystyna Mazurová na VIII Kongresu UNIMA ve Varšavě roku 1962 vystoupila s referátem *Romance loutky*. Psala:

„Loutka se taktně nevnucuje do oblastí, které jsou jí nedostupné. Nemusí to dělat, protože antinaturalistické tendence se v divadle prosazují čím dál víc – a tehdy nastává její chvíle: přichází na scénu nikoli aby s hercem zápasila a konkurovala mu, ale aby s ním spolupůsobila. (...) Mluvit o loutkovém divadle vždy jen jako o samostatné oblasti, nevidět spojitosti tohoto druhu (s hereckým divadlem), když tu existují, znamená zatlačovat loutkářství do uměleckého závětrí, což dříve nebo později musí způsobit jeho uměleckou degradaci.“¹⁰

Soužití živého herce vedle loutky samozřejmě mělo své podporovatele i odpůrce. Příkladem uvedu názor německého teoretika Hanse Rocharda Purschkeho z roku 1953, který koexistenci člověka a loutky v jevištní situaci zavrhuje. Purschke:

„Člověk který se objevuje ve světě maňáskova, okamžitě ničí loutkovou iluzi; iluze ztrácí svou působivost: je zbavena kouzla a rozpoznána ve své pravé podobě jakožto kašírka, dřevo, hadříky, protože při současném výskytu člověka na scéně vzniká pro diváka možnost porovnání, a nedokonalost maňáskova vzezření i pohybu se zviditelní. Existence světa loutek a světa lidí je rozdílná, navzájem se vylučují. Zvláště nápadně je to v případě marionet a v případě stínohry s její ireálností. Nabízí se parafráze Kiplingových slov: člověk je člověkem a loutka je loutkou, a nikdy se nemohou setkat.“¹¹

I Jan Císař si uvědomuje v souvislosti s vývojem tehdejšího divadla palčivost této problematiky a ve své studii *Teorie herectví loutkového divadla* se jí na pár odstavcích zabývá. Uvádí, že mnohé spory vznikly zejména proto, že se zdálo, že samotné objevení se herce na jevišti loutkového divadla může vést nakonec k záhubě tohoto divadla a postupně jej proměnit v divadlo neloutkové.

Jako svou odpověď na otázku společného výskytu herce vedle loutky, která byla

10 MAZUR, Krystyna. *Romance marionety (czyli o powiazaniach teatru lalek z teatrem dramatycznym – i nie tylko...)* In: *Tetr lalek i jego zwiazki z innymi dziedzinami sztuki* (1962) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 58

11 PURSCHKE, Hans Richard. *Puppe und Mensch* (1953) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 56

v očích mnohých až fatální z ohledu samotné budoucnosti existence loutkového divadla, parafrázuje Císař Miroslava Česala, který ve své studii *Živý herec na loutkovém divadle* jasně zdůvodnil, že tomu tak není a „[...] živý člověk, tedy herec, je a může být trvale složkou loutkového divadla a nikterak je nelikvidovat. Naopak ještě více posilovat jeho zobrazovací a sdělovací schopnosti.“¹²

Česal si již zde uvědomoval schopnost loutky podporovat sdělovací systém divadla svou vlastní specifickou formou (mnohdy svérázným, jindy zas něžně magickým jazykem), která se vedle herce samotného ještě umocňuje, a to snad proto, jak uvedl Henrik Jurkowski: „Loutka je mezi lidmi mnohem loutkovější, člověk mezi loutkami mnohem lidštější.“¹³

„[...] postupně si loutkové divadlo uvědomovalo ve svých nejlepších inscenacích, že má možnost přes loutku – figurativní a nefigurativní – stvořit jednu rovinu struktury. Řekněme jednu objektivní realitu, která může přesně a sugestivně sdělit, označit jednu skutečnost. A že herec, živý člověk může k této realitě zcela vlastními prostředky, které vycházejí z jeho tělesného materiálu, zaujímat vztah, jenž je výrazem jeho prožitku světa, jeho postoje k realitě. Rodí se komplexní herectví loutkového divadla.“¹⁴

Docházelo k postupnému uvědomění si podstaty spoluúčasti herce a loutky na vzniku jevištní postavy. I přesto, že tyto dvě složky spolu na loutkovém divadle vždy nějakým způsobem koexistovaly, zviditelnění a přiznání herce na jevišti vedlo nutně k objasnění jejich vztahů.

„Na tvorbě jevištní postavy se podílí loutka svou předmětností, a člověk tím, že jí „dodá“ život. Tato samozřejmost však začne mít zvláštní význam, jakmile se předmětnost a život stanou póly, mezi nimiž vznikne určité napětí.“¹⁵

12 CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985. s. 67

13 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 141

14 CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985. s. 95

15 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 63

Uvědomění si tohoto napětí je důležitým faktorem v posunu vnímání loutky jako promlouvajícího nositele významu v komunikaci s hercem. Toto uvažování o vzájemném vztahu herce a loutky samovolně přerostlo i k uvědomění si dalšího důležitého prvku, který celkový vztah dotváří, totiž samotného diváka a jeho vnímání těchto vztahů.

Roger Daniel Bensky, americký lingvista, se zajímal o význam a psychologii loutky. Všímá si vztahu loutky a „pozorovatele“ – diváka, a to ve smyslu jeho vnímání loutky jako předmětu materiálně nedokonalého. Když divák vedle sebe vidí loutku a herce, porovnává zároveň jejich materiální podstatu (neživý x živý materiál), a důsledkem toho dochází k vyšší aktivizaci divákovy vnímání.

Řečeno jednodušeji: „*Ve srovnání s hereckým divadlem vidíme, že je to právě materiální nedokonalost loutky, co zvyšuje spoluúčast diváka na tvorbě výsledné představy.*“¹⁶

Konečná představa se v divákově mysli tedy nijak netříští a naopak, jak dále zdůrazňuje Bensky, divák se podílí na „čtení“, ba dokonce utváření poetického světa evokovaného loutkou. Loutka se navíc sama stává jakýmsi estetickým fenoménem a loutkové divadlo „*vytváří možnost symbolického zobrazení skutečnosti.*“¹⁷

Sdružením loutky jakožto předmětu (disponující vlastní výrazovou soustavou) a loutkáře, který tento předmět obohatí o svůj vlastní fyzický materiál, vznikne z onoho předmětu subjekt-loutka, který ale v tu chvíli není identický s výchozím předmětem ani s loutkářem. Předmět je čímsi jiným, stává se realitou, která se dovršuje až v divákově představě, realitou obohacenou o jeho vlastní specifické subjektivní vnímání oné skutečnosti. Stává se jevištní postavou.

Existence živého herce na jevišti tedy nemusí nutně znamenat odsunutí loutky do pozadí. Společným vztahem naopak vytvoří představu jednotné jevištní postavy, která se realizuje v divákově mysli. Uvědomění si těchto faktů tvůrcům otvírá možnost libovolně se vztahem loutky a herce manipulovat, vnášet nebo nacházet v jejich vztahu nové přesahy a dosahovat touto cestou svých uměleckých záměrů.

16 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 63

17 BENSKEY, Roger-Daniel. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionette* (1971) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 62

Umělci si díky tomuto důležitému kroku uvědomili možnosti, které loutkové divadlo nabízí.

Umělečtí teoretici, lingvisté a umělci byli toho názoru, že se loutkové divadlo může dál rozvíjet, pokud překoná svou izolaci, začne-li využívat poznatků a zkušeností z příbuzných i vzdálenějších oborů (například z masky, pantomimy, japonského divadla a dalšího). Loutkové divadlo se opravdu novým možnostem otevřelo, a tak si přisvojilo výrazové prostředky, které mu pomohly ve vývoji a přivedly jej k větší experimentaci. Už jen fakt přizvání herce na jeviště byl klíčovým posunem v jeho rozvoji.

1.4 DIVADLO SMÍŠENÝCH VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ

V loutkovém divadle se začaly objevovat nové motivy. Zatímco kdysi byl člověk loutce víceméně podřazen – z hlediska výrazových prostředků (dříve zajatá určitá loutková technika) i volby tématu (dříve určována a diktována loutkovými specifiky); nyní se vzájemné vztahy loutky a člověka proměňovaly. Člověk začal získávat skutečnou svobodu ve volbě prostředků a tím se pouštěl do boření mantinelů, které mu postavily někdejší stanovené konvence.

Ta svoboda se rozšířila natolik, že při volbě mohl umělec nechat loutky stranou; „nahradit je rekvizitou, předmětem, sebou.“¹⁸

Zprvu by se mohlo zdát, že tento krok je krokem do propasti a že loutkovému divadlu jako takovému může proboření hranic zvěstovat leda tak rychlý konec. Opak je samozřejmě pravdou.

Vraťme se nyní k R. D. Benskymu, který hledal zejména psychologický výklad „ideje loutky“. Jeho koncepce začíná být zřetelná, když loutky situuje do skupiny předmětů jako třídy objektů téže povahy.

Aniž by si to zřejmě Bensky sám v tu chvíli uvědomil, dotkl se tématu „divadla předmětu“. Bensky poukazuje na fakt, že „loutka je věc“, a na základě této skutečnosti tvrdí, že loutkou se může stát věc věru každá. Jako zastánce „vniknutí“ živého herce na jeviště loutkového divadla mu přisuzuje absolutní moc, když uvádí,

18 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 93

že záleží jen na vůli herce, zda se věc stane loutkou. A jak píše:

„Objekt nabízí myslí schéma k využití a k libovolnému přetváření.“¹⁹

Rozvoj loutkového divadla a objevení divadla předmětů, na který zde pohlížíme, věcně shrnul Henrik Jurkowski:

„Místo klasického loutkového divadla – nebo spíš vedle něj – se objevilo nové divadlo s neobyčejně bohatým znakovým systémem. Kromě loutky se tu objevily masky, rekvizity, předměty. Loutkové divadlo se stalo heterogenním uměním, využívajícím velmi různorodých vztahových systémů: člověk s loutkou, člověk v masce a bez masky, loutka a předmět, člověk v masce a loutka. Tyto sestavy působí často surrealisticky. V podstatě však slouží metafoře. Současné loutkové divadlo, v každém případě však alespoň některé jeho druhy, se stalo uměním konfrontace různých výrazových prostředků (znaků) s perspektivou vzniku metafor, a tedy dalšího komplikování jazyka tohoto divadla.“²⁰

Jak se říká, divadlo je odrazem světa. Každé umění se tedy zrcadlí v jedinečné skutečnosti své doby a do jisté míry se (v ideálním případě) na základě přijatých impulzů vyvíjí.

Proměny, které loutkové divadlo prodělalo, byly velké a nutně potřebovaly rozpoznání a přesnější popis situace. Téměř zničehonic se na jevišti objevili vedle loutek herci, masky a předměty, a to i přes zbrojení konzervativnějších zarputilců (kteří se báli, že klasické loutkové divadlo tím bude potlačeno či zmizí i se svými marionetami). Na druhou stranu můžeme být rádi, že i tací se objevují a výstražně zvedají prst, ne však povětšinou jako hrozbu, ale jako upozornění a výstrahu proti bezhlavému opomíjení klasických a po léta ověřených pravd a hodnot; zkrátka, jak už říkají, „aby bylo pamatováno!“. Díky tomu totiž mnohdy pamatováno bývá.

Henrik Jurkowski se o popis proměn pokusil v článku nazvaném Perspektivy vývoje loutkového divadla:

„Pro tendence spojovat v jednom díle herecké a loutkové prostředky výrazu, jsem navrhl pojem „třetí druh“: je to druh, zprostředkující mezi živým dramatickým živlem a loutkovým materiálem“.

19 BENSKEY, Roger-Daniel. *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionette* (1971) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 64

20 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 114

Jurkowski hájí hodnoty klasického loutkového divadla a třetí druh pojímá jako takový nový jev, který existenci loutkového divadla nijak neohrožuje.

„[...] bylo to jen konstatování stavu věcí při předpokladu, že existence ‚třetího druhu‘ nikterak nenarušuje nezávislý statut klasického loutkového divadla.“²¹

Používání předmětů na jevišti v roli zástupné jednající postavy sice nebylo v té době nic nového, teprve nyní ale vzbudilo u publika i u samotných tvůrců větší ohlas.

Ruská kritička Lenora Špetová mluvila na symposiu na téma Ruské divadlo dnes a zítra. Vyjadřovala se zejména o nových experimentech, které podle ní zastihují hlavní ideové úkoly divadla. Říkala:

„To všechno už jsme udělali a zdálo by se, že už není co analyzovat a rozebírat na prvky. Co tedy zbývá? Bylo by dobře znovu to všechno složit, jako na kousky rozebranou dětskou hračku. Někdy mi připadá, že se tu dnes zabýváme jenom kombinacemi různorodých prvků. Je to velmi nudné a přitom málo produktivní zaměstnání [...]. Domnívám se, že kombinační metodou nikam nedospějem. Je nejvyšší čas přestat komponovat slova, fráze a začít s idejemi. [...] nastal čas, kdy už musíme říci společnosti něco víc a něco závažnějšího než dosud. Myslím, že to nebudou ideje, které si můžeme náhodně vypůjčit a uplatnit je v méně či více povedených představeních loutkového divadla. Musejí to být ideje, pro které divadlo loutek, divadlo rekvizit, figur nebo vizuálních či materiálních obrazů – říkejte si tomu, jak chcete – bude nejlepším vyjadřovacím prostředkem.“²²

Loutkové divadlo se skutečně pohybovalo na neustálé balanční plošině experimentů. Tento fakt plyne z nadšení divadelních tvůrců, otevření nových možností, nalezení bohatství svého znakového systému. V tuto chvíli jsou experimenty jistě zcela na místě. Jak jinak by se mohlo divadlo (a umění vůbec) vyvíjet, pokud by neohmatávalo, nepídilo se po nepoznaném, kdyby občas nešláplo vedle? Tu tvůrci přestřelí, klopýtnou a zase se vrátí o krok zpět, aby mohli učinit vzápětí kroky dva a snad o to lepším směrem.

21 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 65

22 Tamtéž, s. 67

Touha znásobit výrazové prostředky dospěla v šedesátých letech až k takovému překračování prvků loutkového divadla, že se začalo jednat přímo o destrukci určitých jeho součástí.

Někteří loutkoví tvůrci odstranili paraván, aby mohli rozvíjet akci na neomezeném prostoru. Experimentovalo se také s využitím výrazových prostředků samotného herce. Člověk „vedle“ loutky začal obdařovat loutku vlastní mimikou, gestikou, čímž jaksí podřýval (na druhé straně ovšem i dotvářel) její kompletní obraz znázornění jevištní postavy.

Vedle klasických loutek a předmětů se na jevišti objevily i části lidského těla – chodidla, ruce aj. - také jako symbolické předvedení postav. Tyto pokusy se neustále variovaly a obměňovaly, což je v životě experimentů přirozený proces. Mnoho klasických loutkářů na tyto jevy pohlíželo spíše s despektem, ale nikdo nemohl těmto snahám zapřít jejich živoucí pulsování a mnohdy i povedenou divadelní metaforičnost.

Poetika, kterou toto nové loutkové divadlo našlo v sobě samém, je založena na mnohosti/různorodosti jeho výrazových prostředků. A spojením maňásků, marionet, figurín a dalších loutek, a masek, lidí, užitkových předmětů, filmu a dalšího vzniká mnohdy až mimořádná poetická exprese.

Americký loutkář a režisér Roman Paska se dovolával nového vymezení pojmu loutkářství, a to právě kvůli shledání nových skutečností, totiž vývoje, kterým si loutkové divadlo procházelo. Zvláštní pozornost si podle něho zaslouží zejména tvorba definice divadla rukou a divadla předmětu.

1.5 DIVADLO PŘEDMĚTŮ

Každý předmět, který slouží loutkáři k vyvolání existence postavy, je loutkou a stává se jí v průběhu animace, což popisuje Jurkowski v kapitole Ve světě předmětů:

„Podle tradice se loutky dělí do několika základních skupin – jako například maňásci, marionety, javajky, stínové a jiné loutky. Na úrovni jednotlivých typů loutek nesnáze nevznikají. Nikdo nebude tvrdit o deštníku, že jde o javajku nebo o maňáska. Najdou se ale mnozí, kteří budou prohlašovat, že deštník

*je loutkou, protože plní funkci loutky.*²³

Jurkowski uvádí, že loutka přestává být sama o sobě tak důležitá a mnohem zásadnější je proces tvůrčí činnosti. Loutkové divadlo nyní nabízí spoustu možností, jak člověk může s loutkou zacházet. Může ji libovolně odložit a vzápětí ji zas přivést k životu. Loutka jako taková přestává být důležitá, mění se její status. Není již vnímána jako předmět bytostně předurčený k tomu, aby na jevišti ožil. Nyní může být takto oživen jakýkoliv jiný předmět, jehož funkce byla předtím pouze užitková, či snad i pouhý materiál, který se loutkou prostě stane v příčinné závislosti na vůli loutkáře. Loutkou se může stát nejenom předmět, ale i jakákoliv jiná hmota, dokonce i části lidského těla.

Jednodušeji chápání předmětu jako loutky popsal Luděk Richter ve své příručce Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu:

*„Tím, co loutkové divadlo odlišuje od divadla neloutkového, je užití předmětu v zástupném významu, a to za živou jednající bytost. [...] Loutkou může být jakýkoliv předmět (cedník i Kašpárek), který na sebe vezme znaky subjektu; loutka je tedy funkce, v níž jakýkoli předmět vystupuje jako živá jednající bytost.“*²⁴

Jurkowski tyto skutečnosti sice respektuje, ale také uvádí, že tyto předměty (například užitkové) ve srovnání s loutkami, které jsou divadlu bytostně předurčeny z vlastní podstaty (tedy ty, které byly pro divadlo speciálně vytvořeny), postrádají vše magické, co klasickým loutkám přísluší, a že v nich není nic sakrálního.

„Loutka zhotovená pro divadelní užití je ikonickým znakem určité jevištní postavy. Předmět nezhotovený pro divadlo, ale k praktickému užití, je ikonickým znakem sebe sama (je-li jedinečný), nebo skupiny předmětů [...]. 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 a s dialogy. Jinak je v tomto případě užití věcí. Jejich ikoničnost je v souladu se scénářem akce, jen když jde o předmět personifikovaný (kartáč je živý a má svůj zvláštní kartáčový život).

23 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 94

24 RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 29

*Není však v souladu se scénářem ve všech ostatních případech, zvláště při alegorizaci nebo antropomorfizaci. V takové situaci musí herec s ikoničností věci zápasit, musí ji při představování postavy přemoci, a musí diváky přesvědčit, že on sám v proměnu věci v postavu věří.*²⁵

Jan Císař se v *Teorii herectví loutkového divadla* zabývá charakteristikou a analýzou výrazových soustav, které by měl herec zachovat, aby jeho práce s loutkou a metoda herecké techniky, kterou si zvolí, byla v souladu s maximálním podpořením výrazových možností loutky, ať už se jedná o figurativní loutku (ikonický znak člověka nebo zvířete) či nefigurativní loutku (reálný předmět, např. užitkový).

Výše zmíněné přesvědčení o tom, že užitkový předmět použitý jako loutka v sobě ztrácí onu magičnost a oproti klasické loutce je jaksi „prázdným zpodobením“, je však z hlediska možností, které užití takového předmětu v loutkovém divadle přináší, sporná.

Divadlo předmětu má svůj vlastní poetický jazyk. Nepřipadá mi v žádném případě v porovnání s klasickými loutkami prázdný, je prostě jiný. Loutkové divadlo ke svým divákům promlouvá skrze loutky tak, jak loutky dovedou, ne samy, ale prostřednictvím umu, kterým je sám loutkář obdařil a jaké možnosti pohybu v nich objeví. Precizně vyrobená loutka může být v rukou neobratného člověka němá a bez výrazu a na druhé straně takový oživlý bílý kapesníček v rukou člověka citlivého a šikovného je schopen promlouvat k diváku až neuvěřitelně barvitě a ano, až magicky.

Je loutkové divadlo spíše výtvarným nebo divadelním uměním? Patří na jeho jeviště řada dalších prostředků přetvářejících loutkové divadlo v ryze heterogenní umění? Dle mého mínění je pravda vždy někde uprostřed.

„Loutkáři začali nahrazovat loutku předmětem, aby obohatili své výrazové prostředky. Představovat jevištní postavu může loutka i předmět stejně. Ba ještě víc: mohou přispívat ke vzniku poetických tropů, jako jsou metafora nebo metonymie a hlavně oxymoron. Jak loutky, tak předměty patří k materiálnímu světu a představují, že jsou něčím jiným.. [...] A tak dospíváme k důležitému závěru: divadlo předmětů může být pojímáno jako forma (pokračování) loutkového

25 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 215 - 216

Loutkové divadlo se otevírá dospělým divákům a divadelní avantgardě stejně dobře jako dětem. Loutky totiž používají zvláštního jazyka, na který sice nemusíme být zvyklí, ale i přesto může být blízký každému, kdo to aspoň trochu dovolí. V této řeči nestačí poslouchat, vlastně nestačí ani dívat se, ale zvláště dobře bude působit, když budeme skutečně vnímat a otevřeme mysl všemu, co nám vjemy nabízí.

Loutkové divadlo je barevné.

1.6 LOUTKOVÉ DIVADLO DNEŠKA

Jak bylo nastíněno výše, loutkové divadlo prošlo ve 20. století značnými změnami. Ač se obhájilo jako **divadelní umění**, na umění výtvarné v mnoha ohledech nijak nezanevřelo. Dalším krokem vývoje bylo řešení vztahu **loutky a herce**, které vyústilo až k tomu, že se herec postavil na jeviště přímo vedle loutky, a to ne jako komentátor a vypravěč, ale často i jako přiznaný loutkovodič, kolega, či dokonce jako tatáž postava.

Loutkové divadlo se začalo čím dál tím víc otvírat okolním vlivům a vycházet ze své izolace. Umělci museli na nově vzniklou situaci reagovat velmi rychle. Celá struktura se přebudovávala radikálně a náhle. Celek systému se narušoval dál a na jevišti se vedle herce a loutky začaly objevovat masky, výtvarné projekce, filmy, ale hlavně předměty, což dalo za vznik **divadlu předmětů**.

Chvíli to vypadalo, že pod nátlakem rostoucího podílu cizopasných složek se loutkové divadlo vytratí docela a loutka se bez jakýchkoliv ohledů jednoduše odsune.

Situace se ovšem uklidnila. Paradoxně toto otevření se novým uměleckým vlivům loutkovému divadlu jen prospělo, obměnilo ho barvitou různorodostí, stalo se heterogenním uměním a snad i díky tomu se otevřelo širší veřejnosti.

Loutkáři a umělci vůbec dodnes hledají složitější způsoby svého vyjádření se. Může se zdát, že jazyk současného umění obecně je - pod tlakem vlivů moderní společnosti - o něco komplikovanější, stejně jako jeho promlouvání ke svému publiku.

26 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 216

Fakt, že se stále na jevištích loutkového divadla značně experimentuje, dokládá o jeho živoucnosti a neustálém rozvoji.

Závěr

Často se v mnohých článcích i v diskusích můžeme dočíst o vytlačení klasického loutkového divadla – tedy takového, kde se běžně používají figurální loutky, ať v podobě marionet, maňásků, nebo jiných – divadlem předmětů, „novým moderním loutkovým divadlem“.

Osobně nevnímám tuto problematiku – pokud je nutno nazývat ji problematikou – příliš černě. Ač se zdá, že je klasické pojetí loutkového divadla na ústupu, zřejmě se jedná jen o stav ryze dočasný. Navíc i v současném divadle se s klasickými loutkami pracuje. Loutkové divadlo je natolik svébytný systém, že se neobávám poklesnutí jeho (ani estetických) hodnot.

Člověk, který o tom pochybuje, zřejmě nebyl svědkem nových inscenací našich předních loutkových divadel, které si drží (stejně jako před lety, tak i dnes) vysokou kvalitu svých loutkových produkcí. Pro příklad uvádím Divadlo Minor (Praha), Divadlo Loutek (Ostrava), Divadlo Drak (Hradec Králové).

Tuto kapitolu zakončím výňatkem z článku *Je v kómatu Kašpárek nebo česká kulturní publicistika?*, který vyšel v časopise *Loutkář* v čísle 2/2012 a je reakcí na článek, který byl nedlouho předtím publikován v časopise *Reflex*.

„Prezentovaný přehled inscenačních počinů z poslední doby (v tvorbě Naivního divadla Liberec, skupiny Buchet a loutek a dalších) rozhodně o nějakém skomírání loutek v Čechách nesvědčí. Se současnou podobou českého loutkářství se může setkat veřejnost i na několika prestižních festivalech (Mateřinka, Skupova Plzeň, mezinárodní Spectaculo interesse a celooborová přehlídka Přelet nad loutkářským hnízdem) a přesvědčit se o tom, jak na tom současná loutkářská tvorba je nejen ve využití tradičních marionet, ale i v práci s postupy tzv. ‚předmětového divadla‘, stínového divadla, s maňásky, manekýny, obřími loutkami v plenéru atd... skutečně je.“²⁷

27 MALÍKOVÁ, Nina. *JE V KÓMATU KAŠPÁREK NEBO ČESKÁ KULTURNÍ PUBLICISTIKA?* [online]. 2012(2) [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?id=429>

2 LOUTKA JAKO NOSITEL VÝZNAMU

V této kapitole si uvedeme určité pojmy a skutečnosti, které se týkají divadelní sémiotiky a vztahují se k vnímání loutky jako divadelního znaku. Ovšem díky tomu, že tato témata jsou značně obsáhlá a detailní propracování by zcela překročilo rozsah této práce, jsou zde uvedeny pouze v okleštěné zkratce.

„Sám fakt užití loutky – loutka je vždy příznaková – nápadná už svou existencí, přítomností na scéně: už to, že k vyznačení živé jednající bytosti – postavy je užito předmětu-loutky, něco znamená, nějak celé sdělení zabarvuje, posunuje či dokonce určuje.“²⁸

2.1 LOUTKA JE ZNAK

2.1.1 Znak

Sv. Augustin: *„Znak je totiž věc, která působí, že člověku vytane na mysl kromě představy, kterou vnuká smyslům, ještě něco jiného.“²⁹*

Existuje velké množství různých znaků i znakových systémů a je obtížné vymezit jejich přesnou definici. Nejpřijatelnější z hlediska své aplikovatelnosti je soustava znaků, jak uvedl Palek:

„Znak je něco (a), co zastupuje něco jiného (b), vzhledem ke společné dispozici (c) sdílené mluvčím i adresátem.“³⁰

28 RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 19

29 sv. Augustin cit. Podle STODOLA, Jiří. *Komunikace, umění, handicap: K problematice znakovosti umění a smyslového vnímání se zřetelem k osobám s postižením* [online]. Brno, 2007 [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: http://www.phil.muni.cz/~stodola/texty/stodola_teze.pdf. Teze doktorské práce. Masarykova univerzita v Brně. s. 17

30 PALEK, Bohumil: *Základy obecné jazykovědy*; Praha: SPN 1989; s. 15

Charles Sanders Peirce a jeho znakové schéma³¹:

„a“ je *vehikulum* – nese význam, také se používá označení *reprezentamen*,

„b“ je *objekt* – je to, místo čeho stojí *vehikulum*, (něco vnímatelného či představitelného, i abstraktního, vymyšleného),

„c“ je *interpretans* – idea, kterou znak v interpretaci vyvolal.

Znak zastupuje **něco jiného**, ale v této rovnici musí existovat ještě **někdo**, kdo si je tohoto vztahu vědom.

Znak přenesený vehikulem je tedy interpretantem znaku. To, místo čeho vehikulum stojí, nazývá Peirce objektem (něco vnímatelného či představitelného).

Objekt může být i něco abstraktního, vymyšleného, co si však dokážeme představit.

Ideu, kterou znak v interpretaci vyvolal, nazývá interpretans. Interpretans se však může stát vehikulem, které je potřeba znovu interpretovat – tzv. nekonečná sémioza.

Každá věc, kterou vnímáme, vytváří v naší mysli vjem či představu sebe samé. Například slovo *hřebínek* vyvolá představu tohoto slova. Zároveň však asociativně vyvolává představu toho, co označuje – tedy představu hřebínku. Hřebínek je reálný předmět – jeho představa je formována působením skutečně existujícího reálného předmětu.

Třídění znaků

Znaky se třídí podle vztahu a toho, jak spolu vehikulum („a“) a objekt („b“) souvisí, v jakém jsou vztahu:

IKON - znak vztahující se k objektu na základě svých vlastností, tím, že je mu nějak podobný. Figurativní loutka je podobná člověku = je ikonická, obraz = portrét;

INDEX - vztah mezi znakem a objektem na základě příčinné souvislosti (je jím ovlivněn), například kouř, bolest, stopy v písku;

31 Viz příloha č. 1

SYMBOL - je znak, znamení, značka, je s objektem spojen konvencemi, je to obecný pojem, například náboženské symboly, matematické vzorce, dopravní značky, slova. Většinou v sobě nese hlubší skrytý význam.

Znaky bývají smíšeného charakteru, kdy jeden z nich převládá.

Divadelní znaky

„Divadelní sémiotika chápe a zkoumá divadlo jako systém produkování významů.“³²

Bogatyrev označil divadelní znak za „znak znaku“. Znak plní svou funkci v procesu reprezentace nebo interpretace. Zastupuje něco pro někoho. Tedy všechno, co divák vidí na jevišti, je znakem. Židle na jevišti může být židlí dle klasického smýšlení, ovšem stejně tak může být i něčím jiným, totiž tím, jaký význam jí dle zvoleného jednání přiřkne herec.

Při zkoumání divadelních znaků konkrétního představení musíme chápat „význam“ jako soubor znaků, který vznikl jejich spojením i jejich vnitřními proměňujícími se vztahy. Jak o tom píše rakouská teatroložka Erica Fischer-Lichte:

„Když se na vytváření komplexního znaku podílí více znakových systémů, nevyplývá význam komplexního znaku z jednoduchého sčítání významů jednotlivých znaků, nýbrž mnohem spíše ze vztahu, v němž navzájem vystupují. Tak se mohou např. verbální a nonverbální znaky, které společně vytvářejí jednání nebo zevnějšek vzájemně podporovat, ilustrovat, relativizovat, neutralizovat, modifikovat, negovat nebo si protirečit.“³³

V každém divadelním představení se objevuje celá řada znaků, které se podílejí na vzniku významu. Znaky jsou vysílány hercem, ale i autory inscenace, scénografem, osvětlovačem a dalšími.

32 FISCHER-LICHTE, Erika. *Znakový jazyk divadla: (K problému generování divadelního významu)* [online]. 1990 [cit. 2015-06-10]. Dostupné z:

http://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/DVE001/um/fischer_lichte_znakovysystemdivadla.pdf

33 Tamtéž

2.1.2 Znakovost loutky

„Marioneta je příležitostí pro divadlo bez prvků tělesnosti. Tak jako algebraické znaky reprezentují početní veličiny, reprezentuje zástupné „tělo“ loutky reálné lidské tělo.“³⁴

V případě, že je zvolena loutka jako prostředek k vytvoření inscenace, musí být tato loutka schopná **proměny divadelního znaku**. To znamená, že i přesto, že loutka většinou nemívá žádnou mimiku, divák musí mít pocit, že se směje, či pláče.

Pokud je loutka maximálně ikonická, když je tedy identická s tím, co má představovat, je zároveň ochuzena o to, co dělá loutku loutkou – tedy o její jednání. Z toho důvodu se loutky většinou dělají bez výrazu, aby se tento jejich výraz mohl přidat později, až v průběhu představení.

Ikoničnost loutky

Ikoničnost charakterizuje vůli označit, poznat a sdělit jinou skutečnost na základě podobnosti či velice zřetelné věcně příčinné souvislosti označovaného s označovaným. Ikoničnosti má v sobě na loutkovém divadle vždy obsažena figurativní loutka jakéhokoliv druhu.

Řada badatelů čerpá z Peirceovy tříčlenné typologie znaků (ikon, index, symbol) a v teatrologických studiích pracuje s pojmem ikona. Ikoničnost se stala základním rozlišovacím znamením divadla, i když příklady ikonických znaků, podávané Peircem, se o divadle nezmiňují.

Mluví o tom Keir Elam:

„Podobnost je tím principem, který určuje ikonické znaky; ikon reprezentuje svůj předmět ‚hlavně pomocí podobností‘ mezi znakem-vehikulem a označovaným. Je to samozřejmě velice obecná zákonitost spočívající v tom, že virtuálně jakákoli forma podobnosti mezi znakem a předmětem v podstatě postačí k ustanovení ikonických znaků.“³⁵

34 SŁONIMSKI, Julie. *Marionetka* (1916) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 35

35 ELAM, Keir. *The semiotics of Theatre and Drama* (1980) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 121

Avšak i nefigurativní loutka může být svým způsobem ikonická. O její ikoničnosti můžeme mluvit ve chvíli, když je pro ztvárnění konkrétní dramatické postavy vybrán předmět na základě věcné příčinné souvislosti – pro postavu úředníka noviny, pro kuchařku vařečka atd.

2.1.3 Divák – příjemce znaku

Správné přečtení znaků na divadle, jak se může zdát, závisí na divákovi, jakožto na příjemci, a na jeho schopnosti znak přečíst.

Odpovědnost za nedorozumění při užití znakového systému v loutkovém divadle však mají oba dva partneři, tedy umělec i divák. Ne vždy je totiž herec, loutka, či jakýkoliv zvolený prostředek srozumitelný. Proto je vhodné užívat takový systém znaků, který herec dokáže ztvárnit, popřípadě zvolit takovou loutku, která je k interpretaci znaků vhodná, aby obecnost dokázala nabízené významy a reprezentované ideje přečíst.

Erica Fisher-Lichte uvádí důležitost správné komunikace a předávání znaků, tedy správné užití kódu, kterým lze dojít porozumění na obou dvou stranách – totiž od tvůrců k obecnosti a naopak. Jen s takovým správným kódem je divadelní komunikace možná.

Základní definicí divadla na základě znakového systému podle Fischer-Lichte je: *„Divadlo se odehrává, jestliže osoba A zastupuje/reprezentuje X, zatímco S přihlíží/dívá se na osobu A.“*³⁶ a upřesňuje, že: *„Aby A mohlo reprezentovat X, zatímco S přihlíží, musí jednat specifickým způsobem, mít specifický vzhled a hrát ve specifickém prostředí.“*³⁶

2.2 LOUTKA JE PŘEDMĚT

Co si představíme, když se řekne slovo loutka?

Většinou lidem snad jako první vytane na mysl obrázek dřevěné loutky na

³⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *Znakový jazyk divadla: (K problému generování divadelního významu)* [online]. 1990 [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/DVE001/um/fischer_lichte_znakovysystemdivadla.pdf

provázcích, či Kašpárek v červeném oděvu vybízející už jen svým výrazem, aby si ho člověk nasadil na ruku a dal mu tím možnost udělat nějakou „skopičinu“, hýbat se, oživit. Pověšinou nás tedy napadnou loutky klasického typu. Jistě se ale všeobecně ví, že loutka je, potažmo může být, i něčím zcela jiným.

V první kapitole byl nastíněn vývoj, kterým si loutky v minulém století prošly, a to i z hlediska postavení jejich tvůrců (loutkářů, oživovatelů, zkrátka umělců, kteří jsou s loutkou vždy nepopíratelně spjatí), jak se tedy proměnilo loutkové divadlo vůbec.

„Specifikem loutkového divadla je užití předmětu v zástupném významu, a to za živou jednající bytost.“³⁷

2.2.1 Subjektivizace předmětu

Mohlo by se zdát, že jediné co je zapotřebí k tomu, aby z obyčejné (i neobyčejné) věci vznikla loutka, je nutné předmět jednoduše přivést do pohybu. Avšak s předmětem se může celkem snadno pohybovat a o nějaké loutce nemůže být ani řeč.

„Pohyb sám vnímání díla jako díla divadelního nezakládá. Artistické či žonglérské produkce jsou založeny právě na pohybu (tak jak je vymezuje P. P.), přičemž jejich účel je jen a jen estetický, a přece nejsou divadelními díly. Vnímání díla jako díla divadelního způsobují až vnímatelné proměňující se vztahy, tj. projevy specifické jen a jen pro jednající živé bytosti.“³⁸

Pohyb je tedy jen prostředek k **zaujetí proměnných vztahů**, které jsou podstatou přeměny předmětu v subjekt.

Ve chvíli, kdy **předmět** obdaříme životem, jeho vztah k jevištní skutečnosti se zásadně mění. Lze tedy říci, že předmět, který se prostřednictvím hybné síly loutkáře, jednáním, promění v **subjekt**, stane se loutkou. K této přeměně se používá pojem subjektivizace, tedy oživení.

37 RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 5

38 Tamtéž, s. 52

2.2.2 Objekt v loutkovém divadle

V případě, že předmět procesem oživení neprojde, zůstává nejenom dál předmětem, ale zároveň se ve vztahu k jevištní skutečnosti stává **objektem**. Tento objekt může být používán loutkářem (může s ním loutkář pohybovat) a v tu chvíli je vnímán jako rekvizita, nebo může být i předmětem nehybným a sloužit jako dekorace.

„Loutka zobrazující objekt neexistuje.“³⁹

Objekt

- něco, s čím je jednáno,
- něco, co je nahlíženo.

Subjekt

- něco, co jedná,
- nositel vlastností, činností, zážitků; činitel,
- nahlízející, vnímající a jednající bytost,
- individuálnost vědomí.⁴⁰

„[...] to, co se má stát loutkou, je vždy předmět (ať už má podobu figury nebo ne). Společný je i cíl: vyznačení materiálu loutky a živost-subjektivnost zobrazované bytosti.“⁴¹

Proměny předmětu, subjektivizace v divadle předmětů:

- kartáč je kartáčem (předmět = objekt, jedná se o rekvizitu),
- kartáč je kartáčem, je živý a má svůj zvláštní kartáčový život (předmět = subjekt, jedná se o loutku) – personifikace,
- kartáč je princezna (předmět = subjekt, jedná se o loutku) – antropomorfizace.

³⁹ RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 51

⁴⁰ Tamtéž, s. 51

⁴¹ Tamtéž, s. 50

3 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY

V této kapitole se zaměřím na výrazové prostředky, které se používají v loutkovém divadle.

Výrazové prostředky můžeme vnímat jako určité předávání informací za použití speciálního kódu. V divadle (jakožto v komunikačním prostředku) se tedy můžeme ptát, **skrze co** (prostřednictvím jakého kódu) k nám tvůrci promlouvají, jaké k tomu používají prostředky k předávání informací, co je jazykem společné komunikace.

„Výraz je schopnost vnější formy přenášet smysl z jednoho předmětu na druhý a schopnost organizovat, realizovat, utvářet tento smysl jako ideově-emocionální záměrné zaměření uměleckého obrazu.“⁴²

„Divadlo existuje jen jako proces své realizace. S tím jsou uplatňovány zvláštní komunikační podmínky: provedení a recepce divadelního představení probíhají vždy synchronně. S minulými představeními se proto dá zacházet pouze teoreticky, ne ovšem esteticky. V okamžiku, v němž totiž herec znaky vytváří, vnímá tyto znaky divák a sémioticky s nimi zachází po svém. Z toho se vyvozuje zvláštní osobitost divadelní komunikace: je nejen estetickou komunikací, ale speciálním případem komunikace face-to-face. Divadelní komunikace se proto může ‚poštěstit‘ pouze tehdy, když je pro producenty a recipienty přinejmenším v základních rysech k dispozici společný kód.“⁴³

Na tomto základě můžeme tedy říci, že předávání informací se v divadle podaří v případě, když tvůrci a diváci použijí takové prostředky, kterým obě dvě strany rozumí.

42 CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985. s. 34

43 FISCHER-LICHTE, Erika. *Znakový jazyk divadla: (K problému generování divadelního významu)* [online]. 1990 [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/DVE001/um/fischer_lichte_znakovysystemdivadla.pdf

Volba prostředků sdělení

Luděk Richter vytyčil body, na které je nutné se zaměřit, aby tvůrci předešli nesrozumitelnosti představení a naopak zvolili takové prostředky sdělení, které poslouží záměru:⁴⁴

- druh divadelnosti (důležitost, funkce, množství, poměr a vzájemný vztah složky verbální, zvukové, scénograficko-obrazové a pohybové), jaký žánr a styl záměr vyžaduje,
- prostor (tvar hrací plochy, její členění a vztah k divákovi),
- představitel postavy (postav).

Loutka je v případě loutkového divadla zvolena jako **prostředník komunikace**, předává skrze sebe informace, a to nejen o uměleckém díle, ale i o sobě samé.

Podíváme se tedy, jakými způsoby dokáže loutka komunikovat a jaké prostředky k tomu používá.

Charlot Lemoine a Tania Catingsová, tvůrci Velo Théâtre:

„Jako může herec užívat slova, může užívat i předměty. Podle toho, jak předměty ukazuje a pohybuje s nimi, dostávají nové zvláštní významy a stávají se prvky vlastního jazyka. Jak pro herce, tak pro diváka zde čeká na objevení cesta k lidské fantazii, srozumitelná v každém jazyce a v každé kultuře.“⁴⁵

3.1 LOUTKA

Loutka je už ze své předmětné podstaty herec téměř neomezených možností. Může v sobě skrývat mnoho talentu a svým působením na scéně dodat představení něco, co by živý člověk nikdy nedovedl. I přesto, že se může zdát jen pouhou prodlouženou rukou loutkáře, schopné pohybu jen zprostředkovaného, ukrývá ve své podstatě, ve svých výrazových schopnostech mnohé, ne-li ještě daleko víc. Její promlouvání je košaté.

„Brann viděl v loutce dokonalého herce, který je integrální součástí divadla; herce,

⁴⁴ RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 45

⁴⁵ FRANCIS, Penny. *Velo Theatre. Drama made of things* (1989) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 227

jehož materiálnost je celá výtvořem lidské kreativity. Loutka je hmotným výtvořem, a proto je k integritě jejího charakteru třeba rozvíjet její materiálnost. Proto Brann užil třeba i porcelánových loutek, které se pohybovaly tak, jak se mohou pohybovat jenom porcelánové loutky.

*Téměř všechna umělecká divadla té doby se snažila ostentativně vyjádřit loutkovost loutky, tedy ukázat, že loutka je zároveň jevištní postavou i materiální věcí. Na tomto principu vznikl svébytný znakový systém loutkového divadla. V jeho centru je loutka, která má být vnímána jakožto loutka v nejrozmanitějších divadelních funkcích.*⁴⁶

Loutka mluví nejen vnuknutým slovem a pohybem, ale i samotnou materiálností. Dokáže na svých „bedýrkách“ nést mnohá (i závažná) témata. Svým umem (ale i svou podstatou) je přenáší výš, nebo je přinejmenším vykládá po svém. Je to dáno, jak bylo již naznačeno, hlavně osobitými výrazovými schopnostmi.

Výrazové schopnosti loutky promlouvají skrze následující⁴⁷:

- vlastnosti materiálu,
- pohybové a funkční vlastnosti předmětu,
- konkrétní druh – typ loutky,
- asociace se všemi těmito vlastnostmi spjaté.

*„Nemá-li být loutka pouhou ilustrací vyznačované bytosti, ale jejím metaforickým obrazem, založeným na redukci a zvýraznění vybraných vlastností, na stylizaci, zkratce a nadsázce, musíme ji volit pouze tehdy a užívat tak, aby byla hercem nezastupitelná, uplatnit ji jen tam, kde může něco říci, sdělit lépe, jinak, účinněji než herec.*⁴⁸

Můžeme se setkat i s takovými inscenacemi, kde se zdá, že užití loutky není tak úplně na místě a že je tam tento oživlý předmět vlastně navíc. Jak víme, loutkové divadlo je heterogenním uměním, kde vedle sebe často vidíme v neustálé konfrontaci loutku, herce i spoustu dalších prostředků zároveň. Hodilo by se však používat loutku opodstatněně, pokud tedy chtějí tvůrci mluvit o loutkovém divadle.

46 JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 140 - 141

47 RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 13

48 Tamtéž. s. 46

Loutka komunikuje skrze metaforu

„Prvotní a zásadní metafora začíná, když animátor bere do rukou loutku, a trvá tak dlouho, dokud ji drží na scéně. V důsledku toho animovaný materiál ztrácí svou hmotnost a proměňuje se ve svůj opak.

Existuje ještě další problém spojený s metaforou a loutkovým divadlem, který můžeme nazvat druhotnou metaforou a který se vztahuje k tomu či onomu prvku díla. Je to konkrétní formulace metafory, přesněji – konkrétní metafora vyplývající z formy předmětu užitého na scéně, ve skutečnosti z něho samotného. Nerozhoduje, zda sám věřím, ale zda vyvolám víru, že animovaná věc je živá. Podstatné je, zda dokážu proměnit dřevěnou kouli nebo obyčejnou bandasku na mléko v lidskou postavu. Podaří-li se to, můžeme mluvit o konkrétní metafoře. V opačném případě – když se nepovedlo diváka přesvědčit, aby nás následoval – metafora neexistuje. Podstatou metaforického znázornění je to, že divák odpovídá na tvůrčí impulsy svým intelektuálním emočním prožitkem.⁴⁹

Loutka komunikuje skrze svůj celý systém, který ji tvoří. Máme zde na mysli materiál, ze kterého je vytvořena, dále také jaký má tvar, velikost, jak se pohybuje a další. Je sama o sobě ztělesněnou metaforou.

3.1.1 Vlastnosti materiálu

„(...) materiál i zpracování loutky je věcí záměrné volby a záměrné tvorby. Následkem čehož toho mohou o postavě říci podstatně více než mírně připravený herec.⁵⁰

Volba materiálu s sebou může přinášet určité významy. Použití konkrétního materiálu by mělo být opodstatněné a při volbě je nutné hledět na jeho vlastnosti, které budou sdělení nápomocny.

- materiál, barva, tvar, zvuk, váha, charakter povrchu aj.

⁴⁹ TARBAY, Ede. *Teatr lalkowy i metafora* In: *Lalka w służbie metafory* (1972) cit. podle JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 69

⁵⁰ RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 6

V tuto chvíli se nemusí nutně hovořit jen o divadle předmětů, jelikož materiál i klasických loutek může značnou měrou být určující a spoluvytvářet obraz o postavě.

Materiálem chápeme látku, hmotu, z které je loutka vytvořena. I takový materiál může přinášet různé významy a dotvořit představu o postavě, vyzdvihnout její vlastnosti atd. Například když je použito dřevěných loutek, může to v divákovi vyvolávat pocit tvrdosti, porcelánové loutky pocit něžnosti a křehkosti atd.

V případě, že zvolený materiál působí až příliš indiferentně, je pravděpodobné, že vnímání tohoto předmětu jakožto postavy bude narušeno (pokud tak ovšem nebude zvoleno cíleně).

Toto podpoření významu může loutce pomoci v její výmluvnosti. Neméně důležité jsou barva a tvar loutky.

Ve většině případů má i materiál svůj charakteristický **zvuk**. Igelitový sáček šustí, sklenička cinká atd. Tento fakt, že sám materiál dokáže vyluzovat zvuk, se může uplatnit při vytvoření specifického jazyka loutky, tedy přesněji řečeno, loutka promlouvá skrze svůj materiál zvukem, což může být prostředkem k dotvoření její charakteristiky, zvýšení její výmluvnosti atd. Poukázat lze i na působení zvuků libých a nelibých, například když loutka při chůzi vrže a tento zvuk je uchu nepříjemný, může tento sluchový vjem podpořit vnímání vlastností postavy či navozovat určitou atmosféru, kterou loutka svým působením má vytvářet.

Při hledání významu v materii loutky jde ovšem o syntézu všech těchto spoluurčujících komponentů a o kombinace prvků dohromady, což vytváří souhrnné sdělení, které tyto složky přinášejí.

„V jistém smyslu je tedy akce živého člověka, herce na jevišti loutkového divadla prioritně určena vizuální podobou loutky a vizuální struktura vzniká také jeho přizpůsobením se fyzickému materiálu herce hmotnému materiálu loutky.“⁵¹

51 CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985. s. 60

3.1.2 Pohybové a funkční prostředky

Loutka může promlouvat mnoha způsoby, obzvláště zajímavé je to ovšem u výrazových schopností spojených s jejím pohybem a funkcí (zvláště v divadle předmětů).

„Nejde o to zpřítomnit naprosto a zcela totálně přirozený fyzický materiál, ale zpřítomnit z něho jenom to, co je nezbytné a nutné pro to, aby se loutce dostalo toho pohybu, jež vyžaduje její předmětná charakteristika.“⁵²

Jelikož se výrazové schopnosti určené funkcí a pohybem v klasickém loutkovém divadle a v divadle předmětů značně liší, použijí zde rozdělení na figurativní a na nefigurativní loutky.

Nefigurativní loutka (od schopnosti kutálet se či vznášet až po složité funkce, pro něž byl předmět původně určen)

„[...] mívá především charakter metaforický – to jest v zájmu nového pojmenování a označení konfrontuje zcela rozdílné významy a vzájemně je přenáší a nahrazuje. [...] Herec svou akcí nejprve sdělí nový předmětný význam (vytvoří z nůžek něco, co může být denotátem jiné skutečnosti) a na základě tohoto denotátu teprve může rozvíjet další sémantické významy, které už vycházejí z tohoto přeneseného označení skutečnosti.“⁵³

Výrazové schopnosti nefigurativní loutky z hlediska její funkce a pohybu:

1. Herec může vycházet z **hlavní funkce**, ke které je předmět určen (pokud jde například o předmět užitkový), což vlastně samo o sobě dává předmětu určitý specifický výraz. Například noviny mohou zastupovat úředníka, květina vílu, vařečka kuchaře atd.
2. Herec může pracovat i s **charakteristickým pohybem**, který je s hlavní funkcí předmětu spojen, například pila svoji říznost signalizuje nejen tím, jak vypadá, ale zároveň svou vlastnost projevívá tím, že udělá z jednoho kusu dva, čímž plně využije své výrazové možnosti pohybem.

⁵² CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985. s. 60

⁵³ Tamtéž, s. 37 - 38

Figurativní loutka bývá obdařena vyšší mírou ikoničnosti. Většinou se jedná o klasické loutky typu marioneta, maňásek a další.

„Výtvarník přímo přes vizuální podobu jevištní postavy zobrazuje některé významy, které sdělují určité skutečnosti. A zároveň se takto bezprostředně podílí i na tvorbě smyslu těchto významů, které v umění znamenají téma a ideu.“⁵⁴

Zásadní je tu – na rozdíl od nefigurativních loutek – vysoký podíl **výtvarného komponentu**. Velkou důležitost tu tedy nese přímo výtvarník, který loutku její vizuální složkou obdařil.

„Všechny ty různé způsoby vodění loutek, všechny ty případné kloubky a drátky, vahadla atd., nejsou ničím jiným než snahou rozšířit v oblasti techniky možnost loutky být i pohybem; to jest v tomto případě napodobením přirozeného pohybu důslednou ikonickou výrazovou soustavou.“⁵⁵

Čím víc je loutka ikonická, čím víc je „dokonalá“, tím víc by měla herecká metoda tyto její možnosti – totiž výrazové schopnosti – podporovat. To souvisí s důslednou prací herce při pohybu loutky.

Jak napsal Luděk Richter:

„[...] pohyb musí být ‚realistický‘ v té míře, v které je ‚realistická‘ loutka.“⁵⁶

Zvláště důležité jsou u obou druhů loutek i ty pohyby, které vznikají i zanikají v jednom okamžiku, ovšem jsou také výrazovými prostředky a jsou úzce spjaty s pohybem:

Gestika – Gesto můžeme rozdělit na:⁵⁷

1. symbolické – vyjadřuje symbolickou zkratku, myšlenku, úkon, např. gesto pokory, prosby, hrozby, pozdravu apod.,

54 CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985. s. 21

55 Tamtéž, s. 37

56 RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 50

57 KOLÁR, Erik: *Sto plus jedna kapitola o režii*, Středočeské krajské kulturní středisko pro potřebu kulturně výchovných pracovníků v oblasti loutkového divadla. Olomouc 1980. s. 70

2. psychologické – vyjadřuje duševní stav postavy – např. rozčilení, únavu, smutek,
3. zdůrazňující – podtrhává myšlenku pronášené věty, např. upozornění diváka na loutku, začne-li mluvit.

Dynamika pohybu – tempo, kterým je jednáno loutkou, může též vypovídat o charakteru postavy. Například může vyjadřovat zbrkllost, apatičnost a jiné.

„Pohyb sám vnímání díla jako díla divadelního nezakládá. Artistické či žonglérské produkce jsou založeny právě na pohybu (tak jak jej vymezuje P. P.), přičemž jejich účel je jen a jen estetický, a přece nejsou divadelními díly. Vnímání díla jako díla divadelního způsobují až vnímatelné proměňující se vztahy, tj. projevy specifické jen a jen pro jednající živé bytosti (schopnost navazovat vztahy, reagovat na měnící se okolnosti a realizovat tak své potřeby, svou vůlí je základ vlastností všech živých bytostí – chtějí-li živými zůstat). Existují divadelní druhy s pohybem zcela minimálním, neexistuje však divadlo bez vztahů. Vztah sám na pohybu závislý není, pohyb je jen prostředkem proměny vztahů.“⁵⁸

58 RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 52

3.1.3 TYPY LOUTEK

Při volbě typu loutky se nesmí zapomenout na její smysluplné uplatnění, které má sloužit vždy svému účelu, který je důsledkem použití konkrétního druhu. Vizuální podoba loutek je neodmyslitelně spjatá s jejich specifickým výrazovým systémem a každý typ může na diváka promlouvat zcela odlišně.

Způsobů rozdělení druhů loutek je mnoho. Díky tomu, že se v této kapitole zabývám různými výrazovými prostředky loutky, použila jsem rozdělení dle příručky Ludka Richtera *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu*⁵⁹:

Míra plastičnosti loutek

- plošné loutky – dvojrozměrná plošnost určuje i dvojrozměrnost jejich pohybů,
- poloplastické-reliéfní loutky – pohyblivé reliéfy, či loutky dlaňové,
- loutky plně plastické – relativně neomezené v pohybu,
- loutky kombinované – spojují plně či částečně plastické prvky s prvky poloplastickými či plošnými, což se projevuje i v jejich funkci a působení.

Způsob vedení

- loutky vedené bezprostředně částí loutkářova těla – maňásek, loutky totemové, folklórní a panenkové, masky,
- loutky vedené zprostředkovaně – javajky, hůlkové loutky, marionety.

Směr vedení

- loutky úrovně-partnerské – panenka, panáci-figuríny, totemové loutky,
- svrchní loutky – marioneta, spodové loutky – javajky a hůlkové loutky, loutky na tyčích, maňajky, dlaňové loutky, maňásek.

59 RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 24 - 28

Maska

Maska ze své podstaty loutkou není, ovšem může se jí stát za určitých okolností.

„Maska plynule přechází k další hmotě na hercově těle a poté k předmětům na pomezí kostýmu a rekvizity, nebo i k loutkám (o loutce hovoříme tehdy, když maska zakryje celé hercovo tělo tak, že jde o figurínu s hercem uvnitř, nebo když se s maskou hraje tak, že je střídavě snímána a nasazována, přičemž i sejmuta zůstává znakem postavy).“⁶⁰

Maska je vnímána jako loutka tedy v případě, kdy je schopná i samostatné existence bez účasti zjevu herce, který ztrácí svou vlastní dramatickou podobu a stává se pouhým hybatelem znaku, popřípadě mu propůjčuje svůj hlas.

Podstatou použití masky je skutečnost, že si člověk nasazuje na tvář cizí objekt/předmět. Použití masky na divadle může přinášet spoustu významů, můžeme jej vnímat jako znak odosobnění či zbavování se určité odpovědnosti, na druhou stranu je si však nutno uvědomit, že maska je zvěčněním lidské tváře.

3.2 HERECKÝ KOMPONENT

„Vstup živého člověka na loutkové jeviště je faktor, který podporuje ‚loutkovost‘ předmětů. Není v současném loutkovém divadle ničím novým. Spoluhra loutky a člověka se objevuje od dávných dob.“⁶¹

3.2.1 Vztah mezi loutkou a hercem

V průběhu 20. století se vztah loutky a herce stěžejně proměnil. V lidovém divadle působil živý člověk vedle loutky v roli komentátora a vypravěče. Později se tento vztah změnil s nástupem touhy po naturalismu, loutkové divadlo v tu chvíli odmítalo napodobení, snažilo se svou loutkovost odkryt. Nástup živého herce na jeviště je zcela přirozeným posunem.

60 PAVLOVSKÝ, Petr. Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník. Praha : Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004. s. 16

61 TOMÁNEK, Alois: *Podoby loutky*. DAMU, Praha 2001. s. 110

„Schopnost zaujímat proměňující se vztahy, tj. jednat, propůjčuje loutce loutkoherec v podobě pohybové a zvukové (hlasové) složky a činí tím z předmětného výtvarného znaku-objektu znak jednající živé bytosti-subjektu - vytváří jevištní postavu.“⁶²

Vztah herce a loutky se může zkomplikovat v případě, že hercův prostor se oproti prostoru loutky natolik zvětší, že loutka bude na jevišti upozaděna, její výpovědní hodnota tak závratně klesá.

„Jevištní život loutky tedy závisí na vůli jejího tvůrce, herce, animátora, či manipulátora. Ten jí může udělit výsady subjektu, ale může ji rovněž zredukovat až na pasivní ikon. Existence loutky v divadle se tedy rozprostírá mezi dvěma krajnostmi. Loutka může reprezentovat jevištní postavu a užívat všech výsad jevištního subjektu, na druhé straně ale může být pasivním znakem postavy, nástrojem herce, demonstrujícího vlastní řemeslnou dovednost.“⁶³

Samotná výpověď loutky je tedy úzce spjata se **vztahem**, který k ní herec-animátor zaujímá. Stanovení vztahu probíhajícím mezi loutkou a hercem je určující ve schopnosti loutky být výrazovým prostředkem.

Vztahy mezi loutkou a hercem lze dělit následovně:

1. loutkoherec je zakrytý,
2. loutkoherec je odkrytý,
3. herec mezi loutkami,
4. herec a loutka v estetickém kontrastu.

Loutkoherec je zakrytý

Důraz je kladen zejména na vytvoření iluze. Na jevišti jsou vidět pouze loutky, které v této chvíli k divákům promlouvají „samy“. Reprodukovaný text a vizuální ilustrace jsou pro herce v rámci práce s loutkou usnadněny. Předpokládá se v tomto případě existence dvou prostorů – jeden, kde se předvádí, a zákulisí, kde se akce „vyrábí“.

V zájmu iluzivnosti se klade větší důraz na technologické prostředky, které tyto dva

⁶² RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 33

⁶³ JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky: skici z teorie loutkového divadla*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. s. 241

prostory vytvoří, což ovšem může z hlediska komunikace s publikem být pro loutkoherce složité.

Loutkoherce je odkrytý

Vstup živého herce na loutkové jeviště s sebou nese určité významy⁶⁴:

1. Podporuje loutkovost,
2. Zlepšuje kontakt vodiče s divákem.

Nezakrytý viditelný vodič je automaticky hercem, tedy je sám nositelem scénického prostoru. Spolu s loutkou se přímo účastní komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Je ovšem na místě, aby byl zachován prostor pro loutku, herec by jí – pro zachování loutkovosti – neměl konkurovat.

Loutkoherce může být úzce spjatý jednáním s loutkou, a to tím způsobem, když se v prezentaci postavy s loutkou střídá, různě jí (třeba mimicky) doplňuje. Tvoří tím společně s loutkou jeden celek postavy.

Herec mezi loutkami

Herec je v tomto případě zcela od loutky oddělený a vytváří sám svou vlastní hereckou postavu. Jednají spolu na stejné úrovni. Například v představení *Marvin Divadla loutek Ostrava* je postava Marvina ztvárněna živým hercem a postavy vychovatelek loutkami.

Herec a loutka v estetickém kontrastu

Působení herce a loutky vedle sebe je v tomto případě použito zejména jako metafora. Může se tak stát, pokud předmět/loutka je nositelem totožné jevištní postavy (vodičem může být někdo jiný).

3.2.2 Metody práce s loutkou – „dvojitý herectví“

Císař ve své knize *Teorie herectví loutkového divadla* rozděluje metody⁶⁵ práce s loutkou na tzv. „dvojitý herectví“⁶⁶. V tomto směru pracuje i s „dvojím typem loutek“, přesněji na loutky figurativní a nefigurativní.

64 TOMÁNEK, Alois: *Podoby loutky*. DAMU, Praha 2001. s. 111

65 Viz příloha č. 2

66 CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985. s. 33 - 39

Figurativní loutka – je ikonickým znakem člověka nebo zvířete.

Ikoničnost je dána na základě podobnosti či souvislosti označovaného s označováním. Nejčastěji se jedná o klasické typy loutek, například marioneta, hůlkové loutky atd.

Jakmile vznikne ve vizuální loutkové části jevištní postavy tato ikoničnost, musí se jí herec přizpůsobit, jeho akce tedy musí prvotně směřovat k tomu, aby tento základní předmětný význam loutky byl zachován (příp. rozšířen).

Figurativní loutka je sice více podobná člověku (či zobrazované bytosti vůbec), ale zásadní je to, že v sobě nese menší díl informace o vlastnostech zobrazované bytosti a důraz je tu kladen zejména na její výtvarnou stránku. Například tedy vidíme loutku, o které bez zamyšlení víme, že se jedná o vojáka (protože tak jednoduše vypadá), ovšem to příliš nevyovídá o jejím charakteru postavy, ten musí být zcela znázorněn hercem, a to v dostatečné kvalitě.

Ikoničná výrazová soustava je chápána jako **rozšíření možností loutky být pohybem** za pomoci důsledného napodobení přirozeného pohybu (slouží k tomu třeba různé způsoby vodění loutek: kloubky, drátky atd.). Důležité je v tomto případě tedy pomocí pohybu herce podpořit ikoničnost loutky a na základě této skutečnosti musí herec najít takovou metodu, která dovolí určité splynutí živého člověka s loutkou = vytvoření jednotné charakteristiky = metoda **herectví loutkové charakteristiky**.

Herectví loutkové charakteristiky je metoda, kde se asi nelze vyhnout určitému stupni napodobení. Čím více je totiž loutka výtvarně uchopena, čím je ikoničtější, tím více musí herec usilovat o to, aby svým tělesným materiálem onu ikoničnost podpořil. Teprve potom může sdělovat jiné významy, rozvíjet je atd.

Nefigurativní loutka – je reálný předmět.

Operativní výrazová soustava – mívá především charakter metaforický (v zájmu nového pojmenování konfrontuje rozdílné významy, vzájemně je přenáší nahrazuje). Její ikoničnost klesá až po krajní mez naprosto neupravovaného běžného předmětu. Nese v sobě informace o tom, k čemu je přirovnávána, tj. o významu a vlastnostech zobrazované bytosti, ale méně už o tom, že jde o živou bytost.

Herectví předmětné - Když chceme jako loutku použít například nůžky, musí herec najít nejprve takové projevy (především pohybové), které sdělí, že nůžky nejsou nůžkami, ale mají představovat něco jiného. Zde jde použít takové metody, které nejprve sdělí nové pojmenování (nůžky jsou princezna) a tím už nové významy a vlastnosti postavy značně objasní. U tohoto druhu klesá její ikoničnost téměř až totálně, na druhé straně v sobě nese informace navíc – například o vlastnostech – potenciální zobrazované bytosti.

3.3 AUDIO-VIZUÁLNÍ SUBSYSTÉM

3.3.1 Scénografické prostředky

Scénografické prostředky by měly loutce sloužit a podpořit její výrazové schopnosti. Jejich úlohou je vytvořit takový prostor a takové podmínky, aby se na její působení na jevišti mohl divák maximálně soustředit a zároveň aby bylo zamezeno rozptylování pozornosti nežádoucím směrem.

„Je to především velikost loutky, kterou je nutné chápat v širším významu slova obecná viditelnost, její vzdálenost od diváka, intenzita a kvalita osvětlení, situování loutky do pohledového úhlu diváka a celá prostorová soustava scény a její odchylnost od ideálního pohledu diváka v horizontále a vertikále.“⁶⁷

Scénografické prostředky tedy pomáhají vytvářet mezi loutkou a divákem příznivý prostor pro komunikaci.

Způsoby jak podpořit soustředění diváků na loutku:

1. Příprava prostoru tak, aby loutka byla prakticky jediným sledovaným předmětem.
2. Zdůraznění optické vlastnosti loutky.
3. Omezení pozice loutkoherce v pohledovém poli.

Velikost a umístění loutky⁶⁸

V loutkovém divadle je míra velikosti přisuzovaná s ohledem na velikost člověka, a to ať se jedná o herce či loutku, která bude svým zjevem „nejlidštější“.

„Zkušenost získanou poměrnou velikostí předmětu znázorňujícího postavu pokládáme za danou v našich představách, a to tím více, čím je zobrazení člověka realističtější.“⁶⁹

Samotná velikost loutky s sebou může přinášet různé metaforické významy, např.

⁶⁷ TOMÁNEK, Alois: *Podoby loutky*. DAMU, Praha 2001. s. 128

⁶⁸ Tamtéž, s. 131 - 134

⁶⁹ Tamtéž, s. 132

loutky vespolně působící na jevišti znázorňují různé lidi, ovšem každá z nich má jinou velikost, může se jednat o metaforu, kdy je velikost znakem vyjadřujícím jejich postavení (ve společnosti, mezi sebou) atd.

Na výmluvnosti loutce přidá její umístění v prostoru. Pokud je loutka v popředí jeviště, je blíže divákovu zájmu. V případě, když je loutka v zadní části, může se jevit jako menší i mnohem vzdálenější. Tato fakta s sebou též přináší možné metaforické významy.

Scénické světlo

Rozdělení scénického světla dle funkce:

1. **Osvětlovací funkce** – základní funkce světla;
2. **Funkce modelační** – přechody a kontrasty světla a stínu umožňují vnímat loutku v její trojrozměrnosti;
3. **Funkce prostorová** – světlo může vyčlenit samo o sobě prostor pro hru, může umístit loutku do prostoru, lokalizovat ji do určitého místa, může zdůraznit význam té či oné postavy, nebo může zakrýt, popř. potlačit vodiče;
4. **Funkce významotvorná** – tyto funkce se pohybují od světelného popisu
5. a efektu až k symbolické funkci světla;
6. **Funkce pohybová** – Světlo se podílí na pohybu, například změnou úhlu osvětlení, změnou intenzity světla, pohybem světelného zdroje, či měnícím se tvarem.

Intenzitou, jakou je loutka osvětlena, můžeme ovlivnit kontrast či „čitelnost předmětu.“

„Velmi vzdálené předměty se nám jeví mlhavější, ztrácejí na kontrastu, sytosti a ostroty kontur.“⁷⁰

Světlo je vlastně i „technologí“ kontaktu vodiče s loutkou. A to ve chvíli, kdy například osvětluje nehybný předmět, pevnou kompozici a zároveň se samo pohybuje, čímž dosáhne u předmětu jakéhosi oživení.

70 TOMÁNEK, Alois: *Podoby loutky*. DAMU, Praha 2001. s. 131

Scénická výprava

Výprava je prostorotvorná. Není totožná se scénickým prostorem, ale pomáhá jej vytvářet. Její prostorotvorná funkce pro herce i pro loutku určuje terén, vytváří prostor pro pohyb, pro hru loutky. V loutkovém divadle se jedná například o podlahu, která se musí pod loutku umístit, ať skutečná či pomyslná.

„Základním charakteristickým znakem je neexistence skutečné podlahy, po které loutky chodí (pro zjednodušení uvažujeme figurální objekty), loutkoherce je zakryt „paravanem“, za kterým chodí vzpřímený, klečí, nebo dokonce leží. Podlaha loutek je pak zpravidla cítěna jako horní hrana tohoto paravanu a v rovině vedené touto hranou a očima diváka. [...] Tyto základní vlastnosti prostoru vzniklého zakrytím vodičů „paravanem“ zužují akční prostor loutek na úzký pruh za hranou paravanu.“⁷¹

Výprava je komponována tak, aby usměrňovala pohled diváka do určitého místa nebo míst na úkor jiných. Předmět nebo loutka umístěná do tohoto místa je pak „viditelnější“, je v poli větší divákovy pozornosti. Zároveň k tomuto procesu může výprava přispět i svou barevností.

3.3.2 Hudba a zvuky

Další prvky, které podporují výrazové schopnosti loutky a neodmyslitelně k loutkovému divadlu patří, jsou hudba a zvuk.

Hudba⁷²:

1. Dojmová hudba – vyjadřuje a doplňuje prostředí, atmosféru a náladu situace.
2. Příznačné motivy – váže se k postavám nebo k situacím, například když nějaká postava přichází.
3. Hudba s vlastní funkcí – například předehra.

Hudba dokáže na diváka silně účinkovat. Svou melodií dokáže ilustrovat vnitřní pochody, myšlenky, pocity postav. Vyznačuje se jedinečnou mocí i z hlediska práce

71 TOMÁNEK, Alois: *Podoby loutky*. DAMU, Praha 2001. s. 30

72 KOLÁR, Erik: *Sto plus jedna kapitola o režii*, Středočeské krajské kulturní středisko pro potřebu kulturně výchovných pracovníků v oblasti loutkového divadla. 2. vyd. Olomouc 1980. s. 97

s časem. Například každý z nás zná situace, kdy se na jevišti „nic“ neděje, a přesto se nikdo nenudí. Celou situaci „drží“ hudba. Hudba dokáže vytvořit efekt „zastaveného okamžiku“, umožní tvůrcům natáhnout jednu vteřinu, což divákům dá prostor, aby naplno vnímali to, co se na jevišti právě stalo, či aby si vychutnali atmosféru obrazu nebo mnoho dalšího.

Zvuky

Na loutkovém divadle také vnímáme rozmanitou škálu **zvuků**. Nutno si uvědomit, že řadu z nich vytváří samy loutky (jejich materiál může být zvukově nadaný), v tu chvíli se tedy jedná o zvuk vycházející přímo z výrazové schopnosti samotné loutky.

Zvuk může být znakem určitého prostoru, prostředí, události, situace, je schopen navodit příznačnou atmosféru a v divákovi vyvolat asociace na základě jeho vlastních zkušeností s příčinnými souvislostmi. Například zvuk dopadajících kapek znamená déšť, armáda = pochod nohou, válka = střelba atd.

V divadle se pracuje také s barvou zvuku, která připomíná zvuk jiný. Například zvuk metronomu znázorňuje plynutí času, a pokud je jeho tempo značně zpomalené, připomíná to zvuk EKG, které v nás může vyvolat pocit tlukotu srdce, či snad dokonce konce života.

4 VÝTVARNÁ SYMBOLIKA V PŘEDSTAVENÍ HYGIENA KRVE

V této části mé bakalářské práce je nastíněna práce s výrazovými prostředky loutek v představení *Hygiena krve* Divadla Líšeň. Tato inscenace má výrazně propracovanou výtvarnou složku, zvolené loutky se vyznačují vysokým podílem schopnosti promlouvat skrze svůj materiál. Díky tomu se pro mě inscenace stává vhodnou látkou ke zkoumání loutek z hlediska využívání jejich výrazových prostředků, kterým jsem se věnovala v předcházející kapitole.

Těmto prostředkům rozumím jako systému znaků, skrze které loutka provádí výpověď divákům.

Inscenace je specifická použitím loutek ve spojení s tak vážným tématem, což nebývá příliš časté. Samotné jejich vizuální uchopení dokonale podtrhuje téma inscenace a vytváří tím neobyčejnou atmosféru, která v komunikaci s divákem nejen výborně funguje, ale přináší i silný umělecký zážitek.

Vše na scéně má svůj jasný význam. Zkoumání těchto významotvorných prvků je předmětem této části předkládané práce. Nekladu si za cíl vytvořit komplexní analýzu představení z hlediska rozšířování všech divadelních znaků zde použitých, protože by tato analýza byla mimo předpokládaný rozsah mé bakalářské práce. Tato součást práce navazuje na části předchozí. Předmětem je rozbor některých scén a použitých prvků, které byly zvoleny zejména z hlediska jejich výtvarné symboliky.

4.1 *Téma inscenace*

Hlavním tématem inscenace je uplatňování myšlenek eugeniky a jejích dopadů při druhé světové válce.

Hygiena krve bývá také součástí projektu *Konečná řešení a současná Evropa*, který je určen zejména žákům vyšších tříd ZŠ, či studentům SŠ. V rámci tohoto projektu probíhá před představením přednáška zaměřená na témata druhé světové války. Důležitost pochopení palčivého tématu je tvůrci dán na první místo, proto je nutné, aby byli mladí diváci seznámeni s historickými skutečnostmi (a s nimi spojenou terminologií), a dokázali se tak v představení orientovat.

4.2 Scénosled

Abychom si dokázali detailně představit celou inscenaci a její průběh, je třeba důkladně popsat jednotlivé scény.

1. Přednáška zvířátek - prolog

Na scéně vidíme řečnický pult naznačený červenou látkou. Po chvíli se nad pultem objeví dlouhá pinzeta, která vytáhne z pod pultu poloplošnou plechovou loutku čápa. Po krátké chvilce se k němu přidávají i myši, čápice a ptáček. Probíhá zde proslov, jehož tématem je eugenika a nutnost zachování čistoty rasy. Zvířátka se spolu začnou pářit, myš „osouloží“ čápici, vzápětí je naznačen porod, kdy se objeví dvě lidské ruce, nasazují si doktorské rukavice a vytáhnou z pod čápice jakousi znetvořenou bytost vzdáleně připomínající čápa a myš.⁷³ Tuto bytost doplňuje smích připomínající mentální retardaci. Zvířátka výskají: „Hyneme otravou krve!“ a postupně se vrací zpět pod řečnický pultík. Vidíme ruku v rukavici, tentokrát provádějící nacistický pozdrav toporným zdvihem ruky. Mizí.

Loutky jsou poloplastické hůlkové vedené zespodu. Jako materiál je zvolen plech. Každé zvíře má na sobě zároveň určité části vyrobené z lesknoucí se umělé hmoty – nohy, klobouk, uši atd.

2. Vůdce

Do červené látky je zahalen herec. Na heroickou hudbu vysoce gestikulující ruce, které jsou zahaleny v bílých čistých rukavicích dlouhých až po lokty. Kolem planou dvě pochodně přidělané na madlech stavebního kolečka. Hlava je tvořena celohlavovou maskou. Postava mluví o nutnosti zachovat čistotu říše, pozvednout vědu a umění a zároveň se zbavit lidských přitěží. Vytahuje starý kovový pilník a tře ho po obličejí (kovové masce), což vytváří nepříjemný vrzavý zvuk, stejně tak používá i hřeben se štětinami z drátů a „češe se“. Toto upravování, velebení, společně s doprovodnými nelibými zvuky člověku vyvolává pocit nedůvěry z možné přetvářky. Jsou to asociace spojené s kompletním vizuálem této postavy. Masky – přetvářky. Přetvářka je změna výrazu tváře či chování podle dané situace, což v tomto případě vyznačuje nasazení i samotné použití masky. Masky jsou vytvořeny z plechu a různých kovových – na první pohled technologických – částí. Nápadně připomíná lidskou lebku, což vyvolává pocit strachu a hrůzy, k čemuž přispívá i pohyblivá dolní čelist.

⁷³ Viz příloha č. 3

3. Voják

Maska je předána na vrch zrezivělého stavebního kolečka, který v tuto chvíli tvoří tělo postavy. Madla kolečka představují nohy, prostřední část pak tělo. Jedna hercova ruka přidržuje masku na vrchu kolečka, druhá je propůjčena loutce a výrazně gestikuluje. Ruka je oděna ve světlé pracovní napůl roztrhané rukavici. Postava mluví německy a je osvětlována se střídavou intenzitou, v tu chvíli je jasné, že postava znázorňuje německého vojáka, nacistu.⁷⁴ Náhle se uprostřed spodní části kolečka objeví otvor, jímž z poloviny prolezou kůly s hrotem, směr jejich míření je ovládán pokyny.⁷⁵ Vzápětí „neviditelné“ ruce ostatních animátorů kůly postupně vytahují a staví je do zadní části prostoru. Voják v této chvíli řídí svými pokyny světla – přikazuje jakým způsobem a kam mají svítit, nakonec po nich vystřelí pistolí vytvořenou z ruky a světla zhasnou.

4. Odsun menšin

Bodové světlo osvětluje otvor uprostřed stavebního kolečka, objevuje se ruka v bílé čisté rukavici – stejně jako měla ve druhé scéně postava v rudém plášti – a razítkuje úřednický papír, zmiňuje přitom Židy, Romy a postižené, razítkováním dává souhlas k jejich odsunu. Tempo i rytmus postupně nabývají na intenzitě, stejně tak hlas úředníka stoupá až do křiku.

Ukončení scény znázorňuje tma, do které začíná znít živý ženský zpěv, který se prolne i do scény následující.

5. Židovský pár

Zpěv se ztišuje a zároveň se na scéně znovu objevuje kolečko s otvorem. Tentokrát jsou v otvoru lidské ruce přetvořené obličejové loutky (mimické loutky) znázorňujících starší židovský pár (prostředníček tvoří nos, na kloubech jsou oči)⁷⁶. Baví se o nových vyhláškách, které určují, co vše Židé nesmí. I přes vážnost situace zde probíhá celkem komický rozhovor postavený zejména na manželských rozepřích, než-li na zdrcujících faktech. Najednou v průběhu čtení zůstanou loutky statické, scénický čas se pozastaví a nad kolečkem se objevuje lehce osvětlená maska vojáka, pomalu (až étericky) se vznáší, jako by se dávala na odívání a zase postupně mizí.

74 Viz příloha č. 4

75 Viz. příloha č. 5

76 Viz příloha č. 6

Situace se znovu rozpohybuje a s větou „Židé se mají dostavit na nádraží,“ loutky s rychlostí mizí, otvor se zabouchne. Bodové světlo se v tu chvíli zmenší a osvětlí pouhá dvířka. Postupně se přechází k další scéně.

6. Cesta vlakem

Zvuk třesoucího se kolečka, narážení madel o zem a točení kola připomíná zvuk jedoucího vlaku. Světlo je zde pohyblivé a nepříliš intenzivní. Zvuk kolečka se střídá s promluvami bez citového zbarvení:

„Hlášení pro cestující: Evropa bude pročesána skrz na skrz - praceschopní budou posláni na východ - přitom jich velká část zahyne přirozeným úbytkem.“

V průběhu znázorňování cesty vlakem se kolem kolečka staví kůly omotané ostnatým drátem.

Kolečko se zastaví, dvířka se otevřou a ruce v rukavicích začínají s tříděním zrezivělých, špinavých předmětů neurčitých tvarů. Povelů určují, jak s nimi bude naloženo. Buďto je hází do kovového kýble, nebo je odkládají mimo.

Tato část je značně založená na zvucích, které vydávají předměty na scéně, a to od samotného kolečka až po předměty házené do kýble.

7. Chování k vězňům

Kolečko se zvedá a znovu se stává vojákem. Nyní je však nasazeno na animátorově těle výše, čímž se voják oproti svým dřívějším podobám zvětšil, hlava je umístěna na vrchní kolo. Ruce animátora se znovu propůjčují loutce. Voják cituje doporučení, jak se chovat k vězňům, mluví o tom, že dobře funguje přísnost, „ruku v ruce“ se shovívavostí, pochopením a vlídným pohledem, v tu chvíli bere do rukou dvě železné hůlky, bouchá jimi do kůlů s ostnatými dráty, jeho promluva se mění téměř až ve zpěv s lyrickou melodií, postupně však sílí a proměňuje se v nepříjemný hřmotný zvuk.

8. Střepina

Rozhovor dvou vězňů v táboře. Nový vězeň se ptá, kam se ztratily jejich věci a jak to v táboře chodí. Druhý vězeň říká, že nejdůležitější je mít čepici a střepinu na holení, aby to vypadalo, že jsou stále schopni práce, jinak budou posláni do plynu, načež druhý vězeň nařkne prvního z toho, že mu chce střepinu ukrást.

Výtvarně je scéna uchopena následovně: na ostnatém drátě jsou přidělané dva předměty. První předmět znázorňuje nového vězně, je obdélníkového tvaru a zdá

se neporušený. Druhý předmět znázorňuje vězně, který je v táboře už nějakou dobu, jedná se o zrezivělý plech neurčitého tvaru. Animátorovy prsty střídavě ohmatávají ten předmět, který zrovna mluví. Bodové slabé světlo je osvětluje na stejném střídavém principu.

9. Cigarety

Podobná situace jako v předcházející scéně. Zde se však jedná o rozhovor vězňů, kteří jsou v táboře podobně dlouhou dobu. Šeptem mluví o tom, zda vyměnit cigarety za jídlo.

Na začátku scény je úplná tma, jen jedno malé bodové světlo přechází pomalu po prostoru a zastaví se ve chvíli, kdy zachytí dva lehce se hýbající předměty, které znázorňují vězně, ty se v tu chvíli hýbat přestanou a světlo dál putuje po prostoru. Situace se rozjede, až když na ně světlo zamíří podruhé. Předměty jsou staré, částečně zrezivělé a vypadají jako součástky technického rázu.

10. Rozhovor učitele a žáka

Vězni jsou nyní k sobě ve vztahu učitele a žáka, tudíž mladšího a staršího. Učitel chce žáka naučit svou závěť a chce po něm, aby po skončení války přišel za jeho ženou a řekl jí, že ji velice miloval. Z této situace vyplývá, že učitel nepředpokládá, že se konce války dožije a z tábora sám odejde. Loutky jsou zde vytvořeny z rukou držících se malé mřížky, pohybujících se podle toho, která postava zrovna mluví, světlo funguje na stejném principu, tentokrát však vychází z baterky, kterou je manipulováno jejich těsné blízkosti.

11. Deník

Výňatek z deníku Anny Frankové, kde píše o čase, kdy byla se svou rodinou ještě v Amsterdamu. Jedinou věcí, která je vidět, je bílý kapesník přidělaný na dvou téměř neviditelných hůlkách. Kapesník se pomalu vznáší a ladně krouží prostorem, což podtrhuje poetiku šeptaného výňatku z deníku. Je pochopitelné, že představuje samotnou Annu. Volba materiálu bílé látky asociuje nevinnost, něžnost, křehkost. Létající kapesník proplouvá prostorem, což lze spojit s plutím myšlenek, vzpomínek.

12. Prohlídka koncentračního tábora

Čáp (stejný jako z první scény) vítá účastníky prohlídky (diváky). Jeho projev připomíná realitního agenta nebo prodejce teleshopingu.

Hrací plocha loutky je umístěna do levé části jeviště, jedná se o objekt připomínající sloup. Osvětlena je pouze loutka, a to kruhovým bodovým světlem. „Sloup“ je tvořen červenou látkou, identickou s tou, která byla použita v první i druhé scéně. Tento výjev s čápem v čele dokresluje příjemná klidná melodie. Ta se však zastaví, stejně jako promluva čápa, ve chvíli, kdy zadní plochu jeviště vykryje černobílá projekce různých skvrn, ve kterých jsou poznat o několik chvil později nahá ležící těla na jedné hromadě. K tomu se čáp znovu rozhovoří a vyzdvihuje klady tábora jako efektivního ubytovacího zařízení.

13. Plynová komora

Zde je detailně ženským hlasem popsán průběh usmrcování v plynových komorách. V průběhu toho je vidět osvětlené kolečko, natočené přední stranou směrem k divákům, ve kterém se ruce probírají rachotícími předměty.

14. Dárek

Helga a Wolfgang jsou německým párem, který od Führera obdrží krabici. Nacházejí v ní různé dárky, uvědomí si, že se jedná o věci zabavené Židům – mezi nimi je i židovský svícen a po prvotním vyděšení Wolfgang mění svícen v hákový kříž – a v krabici se nachází i košilka, ve které je zašitý dopis. Pár se znovu vyděsí (což je naznačeno křikem), ale nakonec se rozhodnou, že si košilku i dopis nechají, jelikož se bude hodit „(...) až přijdou Rusáci.“

Loutky jsou zde vytvořeny rukama v rukavicích - Helga je bílá, Wolfi je tmavý. Jejich herní prostor je tvořen otvorem uprostřed stavebního kolečka.

15. Dopis

Židovská dívka popisuje, co se v koncentračním táboře děje před zabitím. V zadní části jeviště je poznat silueta dívky sedící na židli, která je osvětlena zcela minimálně. Na začátku scény košilka přelétne od kolečka až k dívce za pomoci nenápadných hůlek.

16. Letci

Přelet amerických letců nad koncentračním táborem – zvěstování konce druhé světové války. Jeden z letců přemýšlí o svržení bomb na koncentrační tábor, druhý letec mu to vymluví. Použita je zde projekce znázorňující dvě letadla. Projekce zároveň lehce osvětluje i ostnatý drát, což znásobuje atmosféru.⁷⁷

17. Evakuace

Začátek scény probíhá v naprosté tmě, později dochází k prosvětlování masky skrze rudou látku a také k vytváření efektu hořícího ohně pomocí světla a pohybu látky. Dále na scénu přichází voják. Hlava/maska je umístěna do otvoru uprostřed kolečka, což vypadá, jako by se voják předkláněl nebo byl shrbený. Promluva vojáka vybízí k evakuaci, k vyhnání lidí z tábora ven a k „dláždění cest mrtvými“.

18. Veš

Vězeň na cestě z tábora potká veš, která hledá, do koho by se zavrtala, aby přečkala zimu. Nejdříve vězně pokládá také za veš, vězeň se jí ovšem představí svým přiděleným číslem, a tak na něj vyleze.

Stavební kolečko je zde postaveno směrem vzhůru, vrták znázorňující vězně ztěžka dává do pohybu jeho kolo, což představuje ubíhající cestu. Veš je podobně velká jako vězeň, je také z kovového materiálu.

19. Konec války

Na scéně je voják a promlouvá k publiku. Je přesvědčený, že šlo o dobrou věc, je hrdý, vnímá předešlé události jako heroické činy, a dokonce nadává, že to nikdo ani neocení.

Stavební kolečko je ve své běžné užitkové pozici, hlava je umístěna do přední části těsně nad kolo, jedná se tím o nejnižší pozici, potažmo postavení, vojáka za celou dobu představení, což může být metaforou svržení, pádu.⁷⁸ Na kolečko jsou ve chvíli nasazeny – do tvaru nepravidelného jehlanu – kůly s ostnatými dráty, vypadá to, jako by byly vojákovi dány na záda. Tento vzniklý objekt je znázorněním druhé světové války; voják/nacismus je svržen, na záda mu jsou nandány věci, které si přinesl (ve scéně kůly vzešly přímo z vojáka).

⁷⁷ Viz příloha č. 7

⁷⁸ Viz příloha č. 8

20. Navrát vězňů domů

„A někteří se vrátili domů a našli tam své blízké,“ dvě ozubená kolečka přichází z různých stran a odchází společně, podpírají se.

„A někteří se vrátili a doma nikoho nenašli. A někteří se vrátili, ale u nich doma už někdo bydlel.“ Mimická loutka vzniklá z lidské pěsti (scéna 5. - židovský pár) se objevuje na scéně. Chvilí se zmateně otáčí z jedné strany na druhou a mizí.

V zadní části jeviště je úzký pruh projekce modré barvy, v tu chvíli se stává jediným světelným zdrojem. Díky svému umístění a úhlu projekce osvětluje z části i ony kůly s ostnatými dráty, které jsou na kolečku složeny do tvaru jehlanu, což v zadní projekci vytváří stínem obraz.⁷⁹ S loutkami je manipulováno v přední části, díky světlu z projekce jsou dobře vidět a zároveň do projekce v zadní části vrhají stín. Tato hra stínů připomíná obrácené stínové divadlo. Nejde ale o ilustrativnost. Zadní obraz vytvořený projekcí a stíny vyznívá metaforicky. Jeden z významů je ten, že se lidé z koncentračních táborů sice vrátili, stále je však na pozadí přítomna minulost se všemi svými zlými duchy, se všemi stíny.

21. Norimberský proces

Zvířátka, která vystupovala v první scéně, jsou nyní odsouzena k smrti jakožto váleční zločinci. Prostor jim byl vytvořen světelným kruhem nad jehlanem kůlů s ostnatým drátem. Toto jejich umístění je více než příznačné. Pod sebou mají všechnu tíhu událostí druhé světové války, nad i kolem sebe ono světlo, které tolik připomíná teatrální výstupy herců one-man-show. Argumenty, komentáře, ospravedlňování, které jsou zvířátkům vloženy do úst, byly těmi opravdovými válečnými zločinci vážně použity. Animátoři si stoupnou se zvířátky do řady před stavební kolečko s kůly a nechají obviněné domluvit, poté je ve společném momentu obrátí spodovou hůlkou vzhůru, a tím vykonají stejný způsob popravy, jaký byl přisouzen válečným zločincům v Norimberském procesu.

Popravená zvířátka jsou zavěšena dovnitř jehlanu tvořeného z kůlů.

22. Nová hrozba

Jehlan je obalen průsvitnou fólií, což připomíná uzavření jednoho subsystému, díky průhlednosti ale neustále vidoucím, přítomnému.⁸⁰ Metafora se začíná završovat: nacismus a vše, co si s sebou přinesl, je nyní sbaleno a připraveno odjet. Prostředek jehlanu se ovšem rozsvítí, na vrchol objektu je přidána ona hlava/maska

⁷⁹ Viz příloha č. 9

⁸⁰ Viz příloha č. 10

= objekt obživil a rozhlíží se do diváků. V tu chvíli zazní reprodukováný počítačový hlas a za ním další. Mluví o boji proti rakovině národa: o neomarxismu, homosexualitě, rasismu, antifašismu a dalších. „*Multikulturismus je postupná likvidace tradičních evropských národů. Proti tomu je třeba radikálně bojovat s využitím jakýchkoliv zbraní.*“ Značí se tím vznik hrozby nové - radikálního extrémismu a rasové diskriminace, založené na stejném principu jako druhá světová válka.

Obživlý objekt mizí v zadním portálu, na kterém jsou promítány webové stránky extrémních radikálů. Z tohoto portálu vychází tvůrci představení s nasazenými maskami těch zvířátek, která celé představení otevírala, a opakují věty z první scény.

4.3 Volba prostředků sdělení

U tvůrců vniká potřeba reflektovat dávnou skutečnost a způsobů je značná spousta. Toto představení propojuje rovinu uměleckou s rovinou pravdivou (reálnou), což nápadně připomíná divadlo dokumentární. Hra je inspirovaná svědectvími a vzpomínkami lidí, kteří holocaust prožili, stejně tak dobovými dokumenty, projevy nacistických vůdců a texty ze současných militantních neonacistických webů. Zdroje, z kterých tvůrci inscenace čerpali, byly tudíž různé a výpovědí bylo mnoho. Právě to mohla být výchozí situace, ze které se zrodil nápad, uchopit vznikající inscenaci jako znázornění **vzpomínkových obrazů**, a možná právě proto může být představení Hygiene krve vnímáno jako divadelní obrazová koláž.

Důvod, proč si tvůrci vybrali pro ztvárnění postav místo herců právě loutky, je pravděpodobně ten, že jsou členy souboru loutkového divadla, to znamená, že jejich jazyk je jim nejbližší, ovšem jistě se najdou důvody další.

Chopení se tolik vážného tématu a použít přitom loutky, které si člověk spíše zařadí do komického divadla pro malé diváky než-li sem, se může zdát jako těžký oříšek. Toto rozhodnutí ale tvůrcům naopak zahrálo do karet. V případě, že předpokládanými diváky nebudou jen dospělí, ale cílová skupina se bude skládat i z obecnstva ze středních škol, totiž takových, kteří jsou teprve na pomezí dospělosti, se může tento způsob divadelní komunikace zdát přirozenější, než kdyby se toto téma hrálo zcela realisticky s arzenálem živých herců. Loutkové divadlo má navíc schopnost vysoké metaforičnosti, která promlouvá skrze loutku či předmět mateřským jazykem, a to proto, že ony samy jsou takovým ztělesněním

přeneseného významu a mnohdy umí ukázat víc loutky metaforou, než herec slovem.

Loutky jsou nadány výmluvností a bezprostředností, mají svůj specifický způsob vyjadřování, není důvod, proč by nebyly schopné, nebo nemohly cokoliv provést. V tomto smyslu jsou loutky o něco talentovanější než herec, ale musí se jim dát prostor k tomu, aby toto své nadání mohly ukázat. V tu chvíli, když se to stane, divák výpověď loutky přijme a porozumí její řeči, v případě kdy by nahrazení loutky hercem bylo nemožné, nebo aspoň ne tak dobré, potom jsou loutky na jevišti zdůvodněné.

V této inscenaci se tak stalo a výběr loutek coby vhodných výrazových prostředků zde slouží svému účelu.

4.4 Výrazové schopnosti loutky

Nyní se zaměřím na to, jakými výrazovými schopnostmi byly loutky skrze výtvarnou symboliku nadány a jakým způsobem se tak dokážou stát nositeli a podporovateli tématu.

Loutka je v případě loutkového divadla zvolena jako prostředník komunikace, v tu chvíli mluví srze sebe, své výtvarné zpodobení, materiál, pohyby a další s ní spjaté vlastnosti, dovednosti, funkce a další. Práce výtvarníka a režiséra bývají úzce spjaté a volba druhu i vizuálního ztvárnění loutek může být klíčová. V případě značné obraznosti, jako tomu bylo právě v tomto představení, můžeme vnímat výtvarnou symboliku loutek jako stěžejního nositele významů.

Loutky, které si tvůrci zvolili do představení, se samy staly metaforickým odrazem tématu i prostředí. Vybrané loutky ve spojení s událostmi, ze kterých tvůrci čerpali, dostávají nové zvláštní významy. Velký důraz je tu kladen na materiál, z kterého jsou vyrobeny, i na zvuk, který dokážou skrze materiál vydávat.

Aby bylo zajištěno absolutní soustředění diváka na tyto oživé obrazy, herci/animátoři jsou od hlavy až k patě zahaleni v černém.

Obrazovost podporují i zvolené scénografické prostředky. Po dobu představení je scéna ve tmě, použita jsou bodová světla, která vyčleňují prostor pro hru loutek, případně osvětlují přímo samotnou loutku.

Výrazové schopnosti loutky promlouvají skrze následující⁸¹:

- vlastnosti materiálu,
- pohybové a funkční vlastnosti předmětu,
- konkrétní druh – typ loutky,
- asociace se všemi těmito vlastnostmi spjaté.

Výrazové schopnosti zvolených loutek v inscenaci Hygiena krve je možné popsat dle výše uvedeného rozdělení. To se pokusím uplatnit následovně.

4.4.1 Vlastnosti materiálu

Volba materiálu je v této inscenaci klíčovým východiskem pro dotvoření charakteru postav, prostředí a zároveň navozování atmosféry. Rozklíčování významů probíhá na základě procesu automatických asociací diváka. Patří sem materiál – hmota, látka, dále barva, tvar, charakter povrchu, zvuk materiálu a další činitelé. Zajímavá byla zejména volba materiálu u postav vězňů – malé kovové předměty, zrezivělé součástky, šrot.

Významové přesahy materiálu:

Scéna č. 8 – Střepina - Na ostnatém drátě jsou přidělány dva plechové předměty. První předmět znázorňuje nového vězně, je obdélníkovitého tvaru a zdá se neporušený, druhý předmět znázorňuje vězně, který je v táboře už nějakou dobu, jedná se o zrezivělý plech neurčitého tvaru. Animátorovi prsty střídavě ohmatávají ten předmět, který zrovna mluví. Bodové slabé světlo je osvětluje na stejném střídavém principu.

Tento příklad dokazuje, že zvolený materiál může jasně určovat vlastnosti, charakteristiku i vnitřní stav postav. V tomto případě je druhý vězeň (na rozdíl od prvního) zrezivělým předmětem. Stupeň poškození předmětu zde asociuje stupeň „poškození“ člověka, nemoc, konec života.

Scéna č. 11 – Deník – Výňatek z deníku Anny Frankové, kde píše o čase, kdy byla se svou rodinou ještě doma v Amsterdamu. Jedinou věcí, která je vidět, je bílý

81 RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu: o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. s. 13

kapesník přidělaný na dvou téměř neviditelných hůlkách. Kapesník se pomalu vznáší a ladně krouží prostorem, což podtrhuje poetiku šeptaného výňatku z deníku. Je pochopitelné, že představuje samotnou Annu. Volba materiálu bílé látky asociuje nevinnost, něžnost, křehkost. Létající kapesník prolouvá prostorem, což lze spojit s plutím myšlenek, vzpomínek.

4.4.2 Pohybové a funkční vlastnosti předmětu

Loutka promlouvá také skrze pohyb a funkce, což je další z množiny jejích výrazových schopností.

Zde se zaměřím na konkrétní práci s předmětem z hlediska funkce. Jeden z nejdůležitějších předmětů představení je stavební kolečko a jeho četné **významotvorné proměny během představení:**

Kolečko je vojákovo tělo

Kolečko tvoří tělo vojáka ve všech scénách, kde se postava nachází. Zvláště zajímavá je tu symbolika rostoucí a klesající mocí vojáka. Postupná proměna:

- **Scéna 3. - Voják⁸²** – vzpřímené kolečko zobrazuje tělo, madla představují nohy, hlava je nasazena na kolo, ruce animátora jsou zakryté pracovními rukavicemi. Tato scéna znázorňuje vojáka v základní výchozí pozici, tedy v jeho „reálné“ velikosti.
- **Scéna 7. - Chování k vězňům** – kolečko je nasazeno na animátorovo tělo o něco výše, čímž se voják oproti předcházející velikosti zvětšil. Tento fakt znázorňuje jeho rostoucí moc a postavení.
- **Scéna 17. - Evakuace** – Hlava je umístěna do otvoru uprostřed kolečka, což vypadá, jako by se voják předkláněl nebo byl shrbený, což asociuje pozici zlomeného člověka. Jeho moc klesá.
- **Scéna 19. - Konec války⁸³** – Kolečko je ve své běžné užitkové pozici, hlava je umístěna do přední části těsně nad kolo. Tato pozice je nejnižší a může být metaforou svržení, pádu, ztráty moci.

82 Viz příloha č. 4

83 Viz příloha č. 8

Kolečko je vlakem

Scéna č. 6. - Cesta vlakem – Slyšet je zvuk třesoucího se kolečka, narážení madel o zem a točení kola = syntéza těchto zvuků určuje cestu vlakem (tomuto výjevu napomáhá světlo, které je pohyblivé a nepřiliš intenzivní). Tato část je značně založená na zvucích, které vydávají předměty na scéně, a to od samotného kolečka až po další předměty.

Kolečko je bytem

Scéna č. 5 – Židovský pár – jediným osvětleným objektem na scéně je prostřední část kolečka, v které se nachází otvor s otevřenými dvířky. Kolečko v této chvíli plní funkci vymezení prostoru pro hru s loutkou.⁸⁴ Stejná funkce: scéna č. 4. - Odsun menšin, scéna č. 14. - Košilka

Kolečko je cestou z koncentračního tábora

Scéna č. 18 – Veš - Stavební kolečko je zde postaveno směrem vzhůru, vrták znázorňující vězně ztěžka dává do pohybu jeho kolo, což představuje ubíhající cestu.

Shrnutí:

Z vizuálního hlediska jsou v představení proměny stavebního kolečka nejzajímavější. Jak je vidět výše, nabývá kolečko významu podle stanovených funkcí, tedy podle toho, jakým způsobem je využíváno.

Je-li na jevišti nějaký objekt – zde konkrétně ono stavební kolečko – významu nabývá teprve v „kontextu *performativního procesu*“, v kterém je kolečko určitým způsobem využíváno. V průběhu představení je tak význam kolečka různý, stává se částí vojákovy těla, vlakem, bytem, stolem, cestou.

Fischer-Lichte píše, že význam vzniká z konkrétního kontextu (způsob zacházení s předmětem, využívání ho k něčemu), že nemá význam „sám o sobě“. Stavební kolečko tedy, není-li blíže určeno, může být čímkoliv, anebo prostě jen stavebním kolečkem.

84 Viz příloha č. 6

Fischer-Lichte dodává: „K referenční funkci se dospívá vždy až skrze performaci. Významy, které vytvářejí diváci, když spoluhrají hru divadelního představení, se ustanovují jako výsledky určitých tahů v této hře a užívá se jich jako hracích nástrojů pro další tahy.“⁸⁵

85 FISCHER-LICHTE, Erika. "Ach, takové staré otázky.." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadlo.cz* [online]. 1999, 2005 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8339>

4.4.3 Typy použitých loutek

V inscenaci se objevují loutky figurativní, obdařeny vysokou mírou ikoničnosti, i nefigurativní, které pochází z divadla předmětů či divadla materiálu. Použita v inscenaci je také maska, která se většinou nepokládá za loutku, ovšem v tomto případě ano⁸⁶. Několik loutek je tu vytvořených přímo z částí lidského těla, konkrétně z rukou (ve většině případů v rukavicích).

Vyšší míra ikoničnosti

Vůdce – lidské tělo, maska připomínající lebku (viz scéna 2. - Vůdce).

Voják – tělo je tvořeno stavebním kolečkem, maska je přidělána ke kolu (viz scéna 3. - Voják, 7. - Chování k vězňům, 17. - Evakuace).

Zvířátka - spodové hůlkové loutky, vytvořené z plechu, barevné doplňky – například klobouk, mašle, atd.

Paralela těchto zvířátek se objevuje ve scéně poslední (22. - Nová hrozba), kde si animátoři nasazují masky zvířátek a stávají se tak novými (budoucími) válečnými zločinci.

Střední míra ikoničnosti

Ruce v rukavicích (scény 4. - Odsun menšin, 14. - Dárek)

Mimické loutky (scéna 5. - Židovský pár)

Tyto loutky jsou zvláštním druhem, kdy se část těla stává loutkou, někdy jsou však jednoduše vnímány jako maňásci.

Nízká nebo žádná míra ikoničnosti

Vězni – v inscenaci byli znázorněny různými způsoby. Nejčastěji se jedná o předměty a materiály, například zrezivělé technické součástky, kapesníček, ozubená kolečka i menší předměty neurčitého tvaru.

86 Viz heslo „Maska“ v kapitole 3.1.3 Typy loutek

Shrnutí:

Čím vyšší je ikoničnost loutky, tím více připomíná člověka. Nejvíce ikonické jsou zde postavy stoupců nacismu, jedná se o vůdce, vojáky a také zvířátka. V tomto faktu vidím hlavní metaforu spojenou s tématem, a dokonce i s myšlenkou představení; ikonické loutky jsou lidem nejvíce podobné, jsou nejvíce podobné nám.

Vrcholem představení je „obživnutí“ zvířátek, navrácení staré hrozby. Představení poukazuje na hrozby radikálního extrémismu, rasové diskriminace, xenofobie, které v současné době pulzují společností.

5 ZÁVĚR

Když jsem se rozhodovala, jakému okruhu se budu věnovat ve své bakalářské práci, neváhala jsem dlouho.

Během prvního ročníku bakalářského studia oboru Dramatická výchova jsem společně se svými spolužáky měla možnost nahlédnout do světa loutek díky několikadenní dílně vedené MgA. Tomášem Machkem. Naučili jsme se cosi, co mě od té doby (a snad už napořád) nepřestalo fascinovat, totiž kouzlu ožívování. K tomuto kouzlu stačí pár nalepovacích očí, které při dobrém umístění dokáží proměnit varnou konvici ve slepici, elektrickou zásuvku ve slona nebo kliku od dveří v překvapeného „nosáče“. Dále jsme si zkoušeli vyrobit loutky z nejrůznějších druhů materiálů a učili se základním zákonitostem jejich ovládání. Člověka, který se s loutkami dříve setkával jen sporadicky a většinou v klasické podobě maňásků, lehce překvapí, kolik možností vyjádření se, promluv, kolik významů loutky v sobě dokážou nést.

V dalších dvou letech jsem s loutkami pracovala ve vydařenějších i méně vydařených divadelních projektech, konkrétně ve dvou inscenacích a několika dílnách pro děti. Zúčastnila jsem se festivalů Loutkařská Chrudim a Přelet nad loutkařským hnízdem, kde jsem chtěla získat větší povědomí o současném stavu české loutkařské scény a díky tomu poznala spoustu báječných lidí, kteří mé nadšení pro věc sdílí a svou prací mě motivují ve vlastní práci.

K největšímu poznání jsem však došla díky psaní mé bakalářské práce, kdy jsem si v průběhu připadala jako dobrodruh objevující tajuplný ostrov. Postupem času začalo být patrnější, k čemu má bakalářská práce směřuje. Pro člověka s tak malými zkušenostmi v tomto oboru je to snad cesta vskutku přirozená – totiž objevovat jazyk loutky a zkoumat ji nejen jako prostředek sdělení, ale přímo se pozastavit nad jejími schopnostmi výpovědi, nad kouzlem ožívování materiálu.

V první kapitole se nejvíce zaměřuji na proměny loutkového divadla ve 20. století, kdy prošlo rozhodujícími změnami, díky kterýmž má dnes takovou podobu. Jednalo se zejména o změny samotného smýšlení o loutkách a následného přijetí loutkového divadla do „vyšší“ společnosti divadelních vědců a teoretiků, dále připuštění živého herce vedle loutky a nakonec rozšíření loutkového divadla o divadlo předmětů. Připadalo mi důležité zabývat se těmito historickými reáliemi

z toho důvodu, že to mě i čtenáři objasní problematiku vývoje tohoto divadla, která je samozřejmě úzce spjata s dovedností číst v loutkovém divadle dneška. Jakýmsi průvodcem pro mě byl zejména Henrik Jurkowski, přesněji jeho kniha *Magie loutky*. Jurkowski je velkou osobností loutkařské scény a dokonce roku 2006 získal Zlatou medaili AMU za celoživotní přínos světovému loutkářství, jako uznání za jeho významný a inspirující vliv na vývoj českého loutkářství.

Druhá kapitola pro mě byla nelehkým úkolem, který si mě ovšem také později zcela získal. Věnuji se zde pojmu *divadelní znak* a tak pohlížím i na pochopení loutky jako znaku. Otázky kolem divadelní sémiotiky, otázky co jsou a nejsou loutka a za jakých možností se předmět proměňuje v subjekt, jsou ovšem protkány problematikou spíše v pojmosloví a teorii. Na druhou stranu, když člověk konečně pochopí, za jakých možností lze oživit hřebínek a dát onomu hřebínku možnost žít si svůj vlastní hřebínkový život a nakonec si tento proces i správně teoreticky pojmenovat, cítí se pak člověk nejenom téměř božsky osvícen průdkým návalem inteligence, ale hlavně je mu dána možnost naučit se lépe tyto divadelní znaky vůbec rozpoznávat a číst v nich.

Jako zásadní vnímám třetí část mé práce, kde se zaměřuji přímo na výrazové schopnosti loutek, konkrétně na jejich materiál, pohyb, druhy a možné metaforické přesahy jejich užití. Popravdě řečeno, loutka se vlastně může jevit jako takový nadherec (všimněte si záměrného nepoužití slova nadloutka) a to díky tomu, co všechno dokáže říct jen tím, že je. Myslím si, že by se mělo s loutkou zacházet opatrně a uvědomit si, čeho všeho je schopná, k čemu může být obdařená a nevyužívat ji jen proto, aby byla, nebo jen proto, že ji mají děti přece tak rády. K tomuto poznání jsem došla nejenom díky vlastní zkušenosti (nesprávné práci s loutkou), ale i detailnímu prozkoumání oněch výrazových schopností, prostředků působení, které loutky mají, v průběhu psaní této práce. Pokud tedy jako tvůrci chceme, aby loutka neoněměla, je na místě s ní pracovat tak, abychom její mluvu podpořili a aby byla slyšet.

Správným způsobem pracovali s oním jazykem tvůrci inscenace *Hygiena krve* Divadla Líšeň a ač je vnímání divadelního díla subjektivním počinem a hodnocení závisí zejména na vkusu hodnotitele, dovoluji si tvrdit, že zde bylo s jazykem loutky zacházeno citlivě, pokorně a zároveň s plným nasazením zacíleným na maximální

využití potenciálu jejich neživých herců. Před zraky diváku v představení ožívaly zrezivělé předměty, monstrózní figurální postava vytvořená ze stavebního kolečka, s maskou připomínající lidskou lebku, vyvolávala strach a úzkost. To vše probíhalo za zvuků plechovým a kovovým předmětům vlastním, které doplňovaly už tak skvěle navozenou atmosféru. Na popisu tohoto představení jsem chtěla ukázat, jak to vypadá, když loutky mluví plynule, s plným využitím jejich možností. Vybrala jsem si jen několik příkladů z představení, na kterých jsem se snažila aplikovat mé nové znalosti a informace získané v předešlých částech práce. Nejzajímavější pro mě bylo pozorovat, jak v sobě loutky dokáží nést téma a samy ho vlastně posouvat o něco dál a to způsobem, který je jim přirozený a kterého není herec svými omezenými možnostmi schopný, totiž faktem, že se nejedná ani o předmět, ani o živou bytost, ale o něco mezi tím a zároveň o obojí současně.

Svou práci vnímám jako souhrný popis možných výrazových schopností loutky, které jsou úzce spjaté s její výtvarnou symbolikou, pohlédnutí na loutku jako na nositele významotvorných složek tématu a atmosféry představení.

Tato práce mi umožnila blížeji nahlédnout do světa loutkového divadla a díky ní jsem se přesvědčila o loutce jako o nadaném herci. Nejdůležitější jsou pro mě právě tyto nové informace, které mi pomohou nejen ve vlastní praxi v našem oboru, totiž jako lektorovi, učiteli, ale i jako pozornému diváku loutkového představení a snad i jako tvůrci loutkových inscenací.

Seznam použité literatury:

CÍSAŘ, Jan: *Teorie herectví loutkového divadla*. AMU, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985

KOLÁR, Erik: *Sto plus jedna kapitola o režii*, Středočeské krajské kulturní středisko pro potřebu kulturně výchovných pracovníků v oblasti loutkového divadla. 2. vyd. Olomouc 1980

JURKOWSKI, Henryk: *Magie loutky*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1997. 288 s. ISBN 80-902482-0-9.

PALEK, Bohumil. *Základy obecné jazykovědy*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989, 285 s. Učebnice pro vysoké školy. ISBN 80-042-2937-9.

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

PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-727-7194-9.

RICHTER, Luděk. *Od předmětu k loutce*, 2., upr. vyd. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997. 55 s. ISBN 80-7068-097-0.

SOKOL, František: *Svět loutkového divadla*. 1. vyd. Praha, 1987.

TOMÁNEK, Alois: *Podoby loutky*. DAMU, Praha 2001. 228 s. ISBN 80-7331-053-8.

Internetové zdroje

FISCHER-LICHTE, Erika. "Ach, takové staré otázky.." a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadlo.cz* [online]. 1999, 2005 [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8339>

FISCHER-LICHTE, Erika. *Znakový jazyk divadla: (K problému generování divadelního významu)* [online]. 1990 [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: http://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/DVE001/um/fischer_lichte_znakovysystemdivadla.pdf

MALÍKOVÁ, Nina. JE V KÓMATU KAŠPÁREK NEBO ČESKÁ KULTURNÍ PUBLICISTIKA? *Loutkář* [online]. 2012(2) [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?id=429>

STODOLA, Jiří. *Komunikace, umění, handicap: K problematice znakovosti umění a smyslového vnímání se zřetelem k osobám s postižením* [online]. Brno, 2007 [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: http://www.phil.muni.cz/~stodola/texty/stodola_teze.pdf. Teze doktorské práce. Masarykova univerzita v Brně. Školitel Doc. PhDr. Petr Osolsobě, PhD.

Seznam příloh:

Příloha č. 1: Znakové schéma (Ch. Peirce)

Zdroj: autorka

Příloha č. 2: tabulka „Dvojí herectví“

Zdroj: autorka

Příloha č. 3: obr. Zvířátka, scéna 1.

Zdroj: <http://divadlolisen.cz/our-theathre-playes/zijte-blaze/zijte-foto/>

Příloha č. 4: obr. Voják, scéna 3.

Zdroj: <http://divadlolisen.cz/our-theathre-playes/zijte-blaze/zijte-foto/>

Příloha č. 5: obr. Voják s kůly, scéna 3.

Zdroj: <http://divadlolisen.cz/our-theathre-playes/zijte-blaze/zijte-foto/>

Příloha č. 6: obr. Židovský pár, scéna 5.

Zdroj: <http://divadlolisen.cz/our-theathre-playes/zijte-blaze/zijte-foto/>

Příloha č. 7: obr. Letci, scéna 16.

Zdroj: <http://divadlolisen.cz/our-theathre-playes/zijte-blaze/zijte-foto/>

Příloha č. 8: obr. Konec války, scéna 19.

Příloha č. 9: obr. Návrat domů, scéna 20.

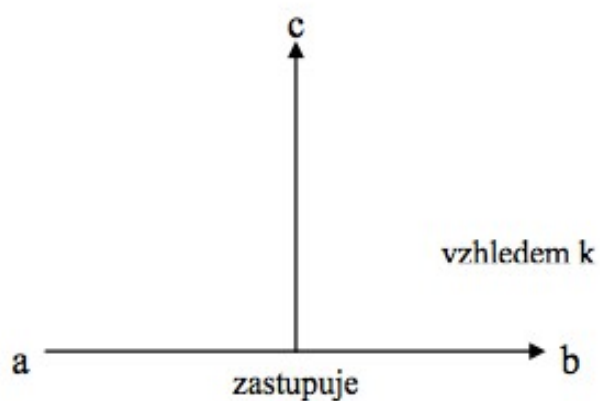
Zdroj: <http://divadlolisen.cz/our-theathre-playes/zijte-blaze/zijte-foto/>

Příloha č. 10: obr. Nová hrozba, scéna 22.

Zdroj: <http://divadlolisen.cz/our-theathre-playes/zijte-blaze/zijte-foto/>

Přílohy:

Příloha č. 1: Znakové schéma (Ch. Peirce)



Příloha č. 2: tabulka „Dvojí herectví“

	FIGURATIVNÍ LOUTKA	NEFIGURATIVNÍ LOUTKA
Výrazová soustava	IKONICKÁ	OPERATIVNÍ
Herecká metoda	HERECTVÍ LOUTKOVÉ CHARAKTERISTIKY	HERECTVÍ PŘEDMĚTNÉ

Příloha č. 3: obr. Zvířátka, scéna 1.



Příloha č. 4: obr. Voják, scéna 3.



Příloha č. 5: obr. Voják s kůly, scéna 3.



Příloha č. 6: obr. Židovský pár, scéna 5.



Příloha č. 7: obr. Letci, scéna 16.



Příloha č. 8: obr. Konec války, scéna



Příloha č. 9: obr. Návrat domů, scéna 20.



Příloha č. 10: obr. Nová hrozba, scéna 22.

