

# SCÉNOGRAFIE

Říká se, že jediné, bez čeho divadlo nemůže být, je herec, v loutkovém divadle loutka. Ale ten herec chtít nechtít nějak vypadá. Je malý nebo velký, tlustý nebo tenký, má buď velké oči nebo velkou pusou, je plešatý nebo kudrnatý, má pod očima kruhy nebo na bradě vousy. Buď je nahý nebo v teplácích, v kalhotách a tričku, či ve fraku. Vidíme ho v interiéru nebo v exteriéru, v místnosti vymalované bíle, zeleně či černě. V pokoji, chlívkou či v gotické katedrále, na louce, ve skalách či u moře, v širé pláni nebo v mrňavé kobce. A taky na něj něco svítí: slunce, žárovka nebo reflektor, víc nebo míň, bíle, či žlutě...

To vše má nějaký význam a to vše je scénografie.

Všechno, co v divadle vidíme a slyšíme, na diváka nějak působí, něco říká, něco znamená, je znakem, nesoucím významy. Scénografie se zabývá viditelnou stránkou divadelního dění (s částečným vyloučením herecké pohybové akce; tou částečností mám na mysli fakt, že i pohyb herce spoluvytváří vizuální podobu a významy inscenace - ale má jej na „na starosti“ herec v dohodě s režisérem).

Až do poslední třetiny devatenáctého století (v našem loutkovém divadle do dvacátých let a leckde dodnes), se výprava k inscenaci - kulisy, dekorace, loutky, kostýmy, rekvizity - vybírala z fundusu daného divadla. Nejen proto, že to bylo levnější. Výprava mohla být typová proto, že měla pouze funkci faktografickou - sdělit kde, kdy a kdo. Od dob řeckého divadla panoval jednotný světonázor (včetně jednoty slohové), a tedy i chápání významů textu, nevyžadující pokaždé novou jedinečnou tématickou interpretaci. Když takhle jednota vymizela a byl zapotřebí jedinečný dramaturgicko-režijní výklad, objevila se i nutnost zvláštní, jedinečné výpravy pro každou konkrétní inscenaci, neboť výprava je součástí tohoto výkladu.

Úkolem scénografie je pomoci sdělovat vizuálními prostředky v souhře s ostatními složkami záměry dramaturgicko-režijní koncepce:

- faktografické informace (kdy a kde se děj odehrává, kdo je kdo a v jaké situaci se nalézá),
- citové vyznění dílčích motivů i celku (atmosféra, nálada, pocity),
- estetické informace (v jaké estetice, v jakém stylu je vše podáváno),
- a hlavně myšlenkový záměr: téma a jeho vyznění.

Co všechno je věcí scénografie?

VZHLED HERCE: Herec s jeho (nejen) „scénografickými“ vlastnostmi (a tedy významy) si vybírá - obsazuje režisér; proto se také říká, že obsazení rolí je prvý dramaturgicko-režijní výklad. Scénografie následně herce pouze vizuálně dotváří.

Hercovo tělo je dourčeno, formováno či dokonce v proporcích přetvářeno **kostýmem**, který slouží určení pohlaví, věku, sociálního či profesního zařazení, lidského charakteru či typu - a to tak, aby byly postavy od sebe na prvý pohled rozlišitelné; kostýmy musí vytvářet vzájemné kontrasty, ale zároveň vzájemnou harmonii, stylově ladit. Krom faktografických významů může však kostým nést i významy asociativně-symbolické a metaforické, vytvářet významy citové a tím vším se podílet na sdělení tématickém dle záměrů dramaturgicko-režijní koncepce. Proto by kostým

DIVADLO  
JARO '21  
PRO DĚTI

neměl nikdy být nahodilý a měli bychom promyslet, co má sdělovat i v jaké míře má na sebe poutat pozornost.

**Maska** může znamenat jen lehké dobarvení obličeje make-upem, výrazné „překreslení“ nebo dokonce domodelování (Cyranův nos) tváře, v případě divadla masek i před tvářící drženou či k hlavě připevněnou externí masku a na poloviční cestě k loutkovému divadlu dokonce masku hlavovou. Hlavu a tvář může doplnit i paruka, umělý vous či knírek.

LOUTKA: Prvotní význam nese už sám fakt, že **byla použita právě loutka** - nebot tím vstupují do hry její inherentní vlastnosti, specifika vycházející z její podstaty: asociace s loutkou a loutkovostí spojené, předmětnost loutky, projevující se i jejím materiálem, redukce a nadsázka ve vzhledu i pohybu, jednou provždy daný neproměnný výraz tváře, a tím i tíhnutí loutky k typovému zobecnění... Tato specifika by měla být v souladu s tím, co pomocí loutky chceme sdělit. Je tedy nutné zvážit zda je pro jejich uplatnění v inscenované předloze (námětu či tématu) důvod - v čem spočívá její loutkovost, proč je nejlepším možným řešením hrát ji právě loutkami.

Další významy nese **druh loutky**: zda jde o loutku vedenou zdola (spodovou), shora (svrchní), či úrovnovou (partnerskou), konkrétně pak zda jde o maňáska, hůlkovou loutku, javajku, marionetu, totem, manekýna... Dílčí významy vnáší už asociace spojené s tím kterým druhem loutky (grotesknost maňáska, velebnost javajky, marionetová pimprlovost, obřadnost totemu...), další pak technologické možnosti jednotlivých druhů loutek. (O druzích loutek jsme pojednali podrobněji v ČTVRTletníku 2018.)

Zatímco u herce nese základní významy jeho psychofyzická podstata (např. u Rudolfa Hrušínského jeho mužná tělnatost, hloubavá zdrženlivost..., ale také vše, co o něm víme), u loutky jsou tyto významy jen a jen výsledkem scénografovy tvůrčí fantazie, dourčované následně pohybovým a mluvním projevem loutkoherce. Vzhled loutky je ve všech směrech plně v rukou scénografa s téměř neomezenými možnostmi velikostních, poměrových i tvarových, barevných a materiálových stylizací. Totéž ovšem platí i o jejich konkrétních technologických a tedy pohybových vlastnostech - jak co do rozšíření, tak co do omezení jejich možností.

Co do **výtvarné podoby a technologie** jde o to, aby loutka svým vzhledem a funkcemi odpovídala záměrům dramaturgicko-režijní koncepce inscenace jako celku i jejich částí:

- vzhled loutky by měl (podobně jako charakteristika mluvy a pohybu) vyjádřit typ, který loutka představuje, a naznačit její postavení mezi ostatními postavami v situacích, v nichž se vyskytuje,
- vzhled loutky by měl umožnit divákovi na prvý pohled rozlišit jednotlivé postavy - tedy pokud možno ji kontrastovat oproti druhým,
- loutky nesmějí postrádat individualitu, ani být jen efektním naschválem,
- svým vzhledem má loutka navazovat s divákem příslušný citový vztah (kladný či záporný), aby se mohl s postavou ztotožnit či se vůči ní vymezit,
- loutky by neměly být chápány jako „definitivní“, ukončené sdělení; jsou určeny k proměně během jednání a musí jich být schopny,
- nesmí strhávat veškerou pozornost jen na sebe (svou originalitou, výtvarnou hodnotou...) a potlačovat tak vše ostatní, ani se kvalitativně vymykat; nejde o exponát do výstavní vitriny,
- „dokonalost“ loutky (ve vzhledu i technologických možnostech) by měla být přiměřená „dokonalosti“ ostatních složek, především loutkoherectví, aby si vzájemně nenastavovaly nedosažitelné „latky“,
- loutka by měla mít jen takové pohybově-technologické možnosti, které jsou v dané inscenaci opravdu potřebné a které uplatní; nadbytečné viditelné možnosti vyvolávají u diváka očekávání, že budou využity, a zklamání, jestliže se tak nestane, nebo jen nedostatečně,
- na druhé straně musí loutka dokázat zahrát to, co v dané inscenaci zahrát musí, zejména pak to, na čem předloha či námět stojí, především klíčové technické body (např. prodloužení Dlouhého či polykání všeho Otesánkem),

- neměla by být zahlcena z dálky nečitelnými detaily a ztrácet se vůči pozadí,
- velikost loutek je třeba uvážit jak vzhledem k prostoru pro ně vytvářeném, tak vzhledem k jejich viditelnosti pro daný počet diváků a samozřejmě také vzhledem k možnostem loutkoherce.

**PROSTOR:** Úkolem scénografie není vytvořit napodobivou ilustraci skutečnosti, nýbrž prostor pro hru. Prostor a prostředí jsou stěžejní otázkou scénografie: informují o místě a době konání děje, spoluutvářejí tematické, myšlenkové a citové významy a vytvářejí podmínky pro jednání postav, hru herců či loutek. Týká se to prostoru (respektive prostředí) divadelního i prostoru jevištního, jeho konkrétní struktura a pojednání scény.

Není-li prostor předem závazně určen naší domácí scénou, a můžeme-li se rozhodovat svobodně dle potřeb předlohy a našich záměrů s ní, začíná tvorba prvotních významů u volby *prostoru divadelního dění* - kde a proč se má divadelní produkce odehrávat:

- v interiéru divadelní budovy,
- v nedivadelním interiéru specifického charakteru, nebo
- v exteriéru určitého charakteru (obojí je modifikací site-specific performance, pracující se zcela konkrétními významy konkrétního prostředí).

Další významy vytváří **vztah divadelního dění (jeviště) a diváků (hlediště)**: zda má jít o „klasické“ čelní kukátko (kde je divák voyerem nahlížejícím do „jiného“ prostoru), respektive halu (evokující spíše hru), o zčásti či zcela diváky obklopenou arénu, ring či amfiteátr, případně ze dvou stran diváky sevřenou ulici (v nichž je divák přihlížejícím události), nebo naopak o diváky obklopující prstenec či poloprstenec (kde je součástí události, jimiž je atakován), roztroušené jeviště kdekoli mezi diváky (kdy je děním pohlcen) nebo o putovní divadlo, jež divák následuje od místa k místu...

Své racionální i pocitové významy nese také **tvár a velikost jevištního prostoru**: zda jde o neutrálně vnímaný obdélník nebo ovál, o široké a mělké, či naopak úzké a hluboké „dvojpólové“ jeviště naznačující bipolaritu nebo cestu, o kruh evokující centrálnost, dostřednost či krouživý pohyb... Významy vnáší rovněž to, zda jde o prostor až nedosažitelně nebo osvobodivě vysoký, či útulně nebo naopak klaustrofobně omezený, až k ztracenosti rozsáhlý nebo naopak stísněný... To vše samozřejmě musí být v inscenaci tematizováno jevištním děním - tím, jak se dění k prostoru vztahuje.

Horizontální a vertikální **členění a pojednání jevištního prostoru** vytváří konkrétní **scénu** pro inscenaci či její části. Jevištní prostor mohou členit významově neutrální technické jevištní objekty jako praktikáblly či různé konstrukce a další nezobrazivé jevištní objekty, závěsy, přepážky nebo paravany, může tomu sloužit i konkrétnější jevištní nábytek, případně plošné (malované) či trojrozměrné dekorace a přenosné kulisy, někdy i rozměrnější rekvizity.

Takto rozčleněný prostor umožňuje využívat specifických významů nahoře, dole, ve předu, vzadu, v hlavním prostoru či v koutku... Vzniká tak scénografická mizanscéna a zároveň podmínky pro tvorbu akční herecké mizanscény v tomto prostoru (mizanscénu chápeme jako vyjádření významů prostorem a v prostoru). Vzniklé prostředí také informuje o reáliích děje (doba, místo...) a svým pojednáním naznačuje způsob divadelního sdělování (iluze reality, náznakové „vyprávění“, humorná nadsázka, symbolické gesto...).

Prostorové uspořádání scény (jako základ mizanscény) musí důsledně vycházet z toho, na čem stojí příběh a téma předlohy - např. v pohádkách jako jsou Kůzlátka a vlk, Tři malá prasátka, Smolíček či Budulínek vše stojí na jasném oddělení prostoru hlavních hrdinů a prostoru agresora, který se k nim dobývá, což je třeba viditelně uskutečnit. Sebekrásnější scéna je nefunkční, nepomáhá-li zahrát to, co je důležité, nebo vytváří-li strakaté pozadí, na němž se herci či loutky „ztrácejí“ nebo působí „rozbitě“.

Zvláštním problémem je prostor pro hru odkrytého herce a loutky. Takový prostor musí vyhovovat jak loutce, tak herci s jejich rozdílnou velikostí, umožnit střídavě či souběžně jejich akci.

REKVIZITA: Také rekvizity - drobnější objekty, s nimiž herci či loutky hrají, mohou mít funkci a podobu:

- ilustrativně reálnou, nesoucí významy jen ve vztahu k tomu, co právě postava dělá (hrnek - pije...),
- charakteristického, typického atributu, odkazujícího k identitě postavy (Holmesova či Maigretova dýmka),
- znaku příznačného pro momentální situaci postavy či její duševní rozpoložení (nůž při vzteku),
- metaforické rekvizity vnášející do situace svůj vlastní význam (racek v Rackovi),
- zástupného vyjádření vztahu (mazlení se předmětem při vzpomínce na milou),
- zástupné rekvizity užitě pro zobrazení jiného účelu, než k němuž je určena (vařečka jako tužka či žezlo),
- imaginární rekvizita, která reálně není přítomna, ale postava jedná, jakoby ji používala...

SVĚTLO: Významnou estetickou, emoční i informační roli má i světlo a jeho proměny co do intenzity, proměnlivosti, barevnosti, tvaru...:

- zajišťuje základní viditelnost od dokonalé po záměrně zhoršenou,
- faktograficky popisuje zobrazovanou skutečnost: den, noc, stmívání se, rozednívání, rozsvícení lampy...,
- intenzitou i barevností vytváří nálady, emoce, atmosféru (intenzivní světlo pozitivní, zšeřelé negativní, načervenalé vášnivé, zelené chladné...),
- tvoří samostatné významy metaforické či symbolické,
- svým pohybem může být samostatným dramatickým činitelem (nejvýrazněji ve stínohře, založené na vytváření stínů, ale i změně barev či intenzity),
- nasvícením částí scény či detailů zaměřuje na ně pozornost a naopak „odstiňuje“, co důležité není či nemá být vnímáno; může tak i určovat velikost a tvar prostoru,
- změnami intenzity, úhlů svícení, barevnosti i pohybem spoluutváří temporytmus inscenace,
- různorodým nasvícením utváří či zdůrazňuje prostor a jeho členění,
- zdůrazňuje plasticitu jevištních objektů, rekvizit, loutek...

PROJEKCE: V interakci s divadelní akcí mohou fungovat i:

- projekce kreseb, maleb či fotografií (někdy i jako náhrada výpravy),
- předtočené filmové záběry či video-záběry,
- živé video-vstupy odjinud,
- simultánně natáčené a promítané záběry samotného jevištního dění.

Vždy v takovém případě půjde o to sladit „živé“ a promítané obrazy jak stylově, tak prostorově a hlavně vytvořit mezi nimi funkční významový vztah.

Hlavním polem působnosti scénografie je trojrozměrný prostor a jeho proměnlivé elementy. Na jejich ztvárnění se však podílejí i dílčí VÝTVARNÉ prvky, nesoucí své vlastní významy faktografické, estetické, citové i symbolické:

- *bary* mají různou psychologickou působivost (např. již kojenci preferují teplé barvy jako je červeně a žlutě, dále bílou a růžovou, děti mají rády výraznější barevnost, tmavé barvy navozují uklidnění, míra jasu vytváří iluzi hloubky...), ale i symboliku, která není jen konvenční, ale má také zřejmě podvědomé či nevědomé psychické zdroje,
- *plochy a trojrozměrné tvary* evokují např. významy naznačené už ve spojitost s divadelním a jevištním prostorem; oblé tvary (ovál, kruh) působí vlídně, měkce, rovné tvary s ostrými úhly chladně až arogantně, geometrické obrazce (kruh, čtverec, obdélník, trojúhelník) vzbuzují pocit přesnosti a organizovanosti, biomorfní čili organické, oblé, asymetrické, výrazněji členěné tvary asociují volnost a přirozenost,
- *linie* spojují či oddělují prvky kompozice, zdůrazňují detaily, vedou oko pozorovatele a silně souvisejí s vizuálním rytmem, který vnáší význam vzrušení, klidu či velebnosti,

• *materiál:*

- vypovídá svou strukturou, respektive texturou: např. „chladné“ materiály jako kov, sklo, většinou i umělá hmota působí u loutky neosobně, odtažitě, chladně, loutka na sebe obtížně váže divákovy vstřícné emoce;
- prozrazuje se a vypovídá svými zvukovými projevy (klapání, řinčení, cinkání, šustění...);
- nese významy samou svou podstatou (dřevo - ušlechtilost a zranitelnost, hořlavost, sklo - křehkost, papír - lehkost a pomíjivost, kov - tvrdost...) - vlastnostmi, kterých jsme si jen vědomi nebo mohou být skutečně předvedeny jevištní akcí;
- významy vnáší i všemi znalostmi a asociacemi s ním spojenými;
- někdy dokonce hraje materiál roli významově zcela klíčovou (např. u tří malých prasátek, z nichž prvé si postaví snadno sfouknutelný domeček ze slámy, druhé lehce zbořitelný z klacíků a třetí odolný dům z cihel);
- *velikost a proporce* - liší-li se od běžného, reálného stavu, stávají se příznakovými, nápadnými a nesoucími specifické významy (např. výška Dlouhého či člověk s velkou hlavou); u loutek je mírné naddimenzování hlavy vůči proporcím těla běžné;
- *rytmická skladba vizuálních prvků* vytváří buď pocit nehnutosti, nebo harmonie a klidu, či vzrušené dynamiky až zmatku...

Nejde při tom o konvenční symboliku (i když i ta může podprahově spolupůsobit), o nějakou barvo-, tvaro- či materiáломluvu, nýbrž o inherentní psychologickou působivost zmíněných prvků a to v souvislostech s ostatními prvky a jejich významy. Vše totiž završuje a integruje *výtvarný styl* jejich vzájemného prokomponování a zpracování, vyjadřující úhel pohledu - konkrétní osobité vidění sdělovaných faktů scénografem-výtvarníkem.

Naším úkolem je vytvořit scénografii, která se bude všemi svými komponenty podílet na sdělení významů předlohy v naší dramaturgicko-režijní koncepci. Na začátku bychom si měli ujasnit, zda:

- chceme vycházet z předem daných podmínek - např. musíme hrát loutkami či dokonce loutkami z našeho fundusu, máme fixní scénu malého kukátka, našimi diváky budou děti... (pragmatický přístup), nebo:
- vše podřídíme předloze a své představě o ní, takže ostatní řešení budou věcí naší volby (ideální přístup).

Určující je:

- kde budeme hrát: pro jaký divadelní a jevištní prostor inscenaci chystáme a jaké jsou jeho dispozice, případně zda musíme počítat s mobilitou a přizpůsobivostí inscenace pro hostování,
- s kým budeme hrát: jaké je složení našeho souboru co do věku, mentality, dovedností...,
- pro koho budeme hrát, komu je inscenace určena: dětem či dospělým, publiku „masovému“ či intelektuálně vyspělému a divadelně zkušenému...; a především:
- co chceme hrát: jaké vlastnosti má zvolená předloha či téma, jaký je děj, jakou funkci v ději a hlavně v tématu mají jednotlivé postavy, místa, situace i motivy, jaký žánr, styl, druh, obor a forma divadla je naším cílem, jaké má být téma naší inscenace a jeho význam - čili jaká je naše dramaturgicko-režijní koncepcce.

Konkretizujeme-li to, co bylo řečeno v úvodu, scénografie musí umožnit v účinné podobě sdělit:

- relevantní faktografické informace (kdo, kde, kdy...),
- nejčastěji opakované aktivity (např. putování...),
- hlavní - klíčové dramatické, dějové momenty, ve kterých dochází k zásadní změně vztahů mezi postavami a tím i k dějovým zvrátům, jejichž sled vytváří průběh děje,
- klíčová místa z hlediska divadelnosti, na nichž je založena smyslová (tedy vizuální a akustická) působivost předlohy,

- technické klíčové body, na nichž stojí zápletka a smysl předlohy, ale jejich jevištní provedení je technicky problematické, obtížné až „nemožné“ (třeba Otesánkovo hltání všeho a všech či přibývání kaše, která zalije celý kraj v Hrnečku, vař!),
- pocitové vyznění jednotlivých částí i celku,
- tematicko-myšlenkové vyznění částí a hlavně celku: čeho má být scénografie obrazem, metaforou a odkud kam vývoj významů jde.
- Samozřejmě také v jaké estetice, v jakém stylu je vše podáváno.

Alespoň něco z toho - to, co nám připadá nejdůležitější - by nám mělo pomoci odpovědět na otázku odkud začít, co je to prvotní, v čem spočívá klíč, který by scénografickou koncepci řešil z jednotného pohledu, v němž by jedna věc rostla z druhé a dohromady dávaly společný součin.

Luděk Richter

# JAK UVAŽUJE SCÉNOGRAF?

**Když se setkáš s něčím, co bys chtěl inscenovat či pro co máš připravit scénografickou koncepci:**

*Co je pro tebe nejdůležitější? Vždy mě láká vyzkoušet něco nového, něco co jsme ještě do té doby nezkusili. Impulsem pro mě bývá zhlédnuté představení, zkušenost ze semináře na Loutkářské Chrudimi nebo třeba obrázek viděný někde na internetu či v časopisu. Nesmí ale jít o kopírování.*

*Co řešíš jako první, čím začínáš, co považuješ za hlavní, nejdůležitější, o čem přemýšlíš, jaké si kladeš otázky? Trochu v nadsázce říkám, že nejdůležitější je, aby se mi scéna vešla do auta. Když jsme začínali, moje představa byla taková: vyrobím univerzální scénu a pro novou hru připravím jen jiné loutky. Postupem času si kolegové dělali legraci, že vyrábím další „univerzální“ scénu.*

I když často používáme paraván, tak se od sebe liší konstrukčně i výtvarně. Důležitá je i stavba a příprava scény před představením. Zjednodušuji montáž na co nejméně prvků a co nejméně spojovacího materiálu. Nejnovější scéna na Krvavý román je vyrobena tak, že se prvky do sebe jen zasouvají a odpadá šroubování. Pro snadné rozlišení jsou díly určené na pravou a levou stranu označeny odlišnou barvou.

Při přípravě nové věci se snažím navrhnout a vyrobit víceúčelovou scénu, abychom mohli v jedné hře kombinovat marionety, maňásky, plošné loutky a přiznat herce. Scéna slouží jako celek a zároveň v sobě má prvky pro dílčí scény a detaily. Prolínání různých druhů loutek a herce má pro mne své kouzlo.

U loutek samotných pak hledám obrázkové podklady pro ten který charakter postavy. Při řezbování se ale předlohou řídím jen určitou dobu, dokončování výrazu probíhá intuitivně. Za výhodné považuji, když příprava vizuálu probíhá současně s tvorbou scénáře. Je pak snazší loutku s určitým výrazem vytvořit, popřípadě doladit scénář s ohledem na možnosti konkrétní loutky.

Mám taky rád loutky, které „umí“ udělat něco specifického - není mi líto času stráveného vymýšlením, zkoušením a doladováním. Nejsem ale moc racionální v tom, že dokážu hodiny vyrábět loutky, které se ve hře jen mihnou, ačkoli bych mohl použít nějakou zkratku nebo jednoduchou plošnou loutku. Přesto tomu čas rád věnuji.

Za důležité považuji práci na celkovém barevném pojetí inscenace: jednak kontrast loutek s pozadím, jednak to, aby zároveň celá výprava působila jednotně.

*Odkud na to jdeš, kde hledáš klíč k řešení? Velkou roli sehrává snaha předcházet častým komentářům kolegů: to nepůjde, máme málo rukou... Paradoxně to ale bylo častější, když byl soubor početnější. Po redukci počtu členů souboru nacházíme řešení překvapivě snadno.*



Obecně se ale řídím intuicí. Nějak funguje; v podstatě nic nepředělávám. Na počátku hledání výsledného tvaru spoustu situací vidím předem. Při přípravě si v duchu přehrávám takový animovaný film, který by mě bavil a těším se na výrobu loutek a rekvizit. Na zkouškách pak někdy zjistím nedokonalost svých představ a nastupuje další fáze zkoušek a hledání. Když všichni společně přijdeme na ten správný klíč, jedu domů ze zkoušky a vím, že to celé má cenu. A těším se na premiéru. V tomto období obzvlášť.

Ludvík Říha Řeřicha

**Tím, že jsem z části zaměstnaný**, nemusím brát hlava nehlava všechny nabídky a mám ten luxus, že si vybírám, co chci dělat a s kým. Takže důležité je, aby mě to zaujalo. Jsou citovky, na které kývnu vždycky - skandinávská témata, mytologie, legendy, verveovky atd... Většinou klučičácká témata. A nebo velké výzvy - to znamená něčím obtížné projekty nebo neprozkoumané vody...

Jako první zjišťuji informace - i ty, zdánlivě s tématem nesouvisející. Teď například připravuji Maryšu do Jihočeského divadla. Děj se odehrává v roce 1886 (pokud se nepletu). My máme představu (většinou falešnou a romantickou) o venkově té doby - ale co se dělo ve světě? V Japonsku pořád pobíhali samurajové (i když už jim zvonila hrana), v Americe byla vynalezena coca-cola a apačský náčelník Geronimo se po třiceti letech bojů vzdal. Ve Vídni byl poprvé zaveden pojem pedofilie a u nás se začala řešit pravost rukopisů královédvorského a zelenohorského. Občas se podaří, že tyhle zdánlivě nesouvisející věci do sebe zapadnou a jejich ozvěnu pak najdeš v inscenaci. A když si ji všimne jeden divák ze sta, tak jsem úplně spokojený. Takže odpověď na otázku čím začínám, je, že nejdříve ohledávám terén, podmínky, souvislosti. Ideální je, když je to třeba rok dopředu a má čas to uzrát (ale to se nestává moc často). A často po důkladném brainstormingu si inscenace sama řekne, co potřebuje. Všechno je pak nějak vnitřně propojené a neděláš nějaké nahodilosti. A pak mi to samozřejmě dost zkoriguje provoz divadla, když mi řeknou, že do auta se vejde jen 3,5 krát 2 metry...

Většinou tvořím intuitivně a spoustu věcí nedovedu vysvětlit. Hádá se ve mně umělec, který potřebuje udělat velké gesto a zároveň si to zautocenzuruje, že když se vše nedá postavit a nasvítit za pět hodin, nebude inscenace moc nikam jezdit a divadlo, které nejedí, zkamení - od toho kamenná divadla. Když se ohlédnu za tím, co jsem dělal (což se mi teď moc neděje neb jsem hlavně otec tří dětí, pak šéf dílen a sem tam scénograf), většinu věcí se snažím osekát na naprosté minimum a nepřidávat žádné zbytečnosti. „Dokonalosti není dosaženo tehdy, když už není co přidat, ale tehdy, když už nemůžete nic odebrat.“ To vymyslel jeden Francouz, co napsal takovou zprofanovanou knížku o malým blondatým klukovi, která se mu moc nepovedla; ale tohle dost trefil. Tak tím se snažím řídit. A pak se řídím věcí, které říkám „kousek pravdy na divadle“. To znamená, že už v tak hrozném umělém světě, jako je divadlo, uděláš něco opravdového - něco zapálíš, poleješ, necháš spadnout a zničit, použiješ surové materiály - např. rezavé plechy, ostré sekyrky, prostě něco živelného, co nejde úplně dokonale naplánovat a zkrotit. Jakmile je něco vyřezáno z polystyrenu a nakaširované, je to prohra.

Kamil Bělohávek

**Nejdřív si text pozorně přečtu** a podle času nechám chvíli uzrát. V současné době pracuji i jako režisér, převážně v Polsku, kde tvoříme s mou dvorní dramaturgyní hlavně autorské inscenace. Ty je třeba nosit v hlavě trochu déle, než je tomu u již hotového textu. První, co hledám, je vytvoření vnitřní logiky prostoru a z toho následně plynoucí jeho podoby. Jedná se o základní scénografické řešení, kdy je důležité zohlednit například vytvoření prostoru pro loutky, herce či jejich vzájemnou interakci. Pokud mám v hlavě vytvořený takový model, začínám hledat a tvořit, zjednodušeně řečeno, výtvarný styl inscenace. Velmi pomáhají historické, geografické či jiné souvislosti. Výtvarný styl

může pomoci i formování režijně-dramaturgické složky inscenace. Potom hledám barevné řešení, což považuji za velmi důležité. Pomáhá to k vytvoření základních kontrastů, sloužících například k zvýraznění loutek nebo kostýmů. Zároveň je to i důležitý nástroj k tomu, aby finální výtvarná podoba inscenace působila kompaktně. Tak vzniká základní scénografická koncepce.

Pokud je vytvořena a mám jasno v logice prostoru, stylu a barevnosti, začíná ta nejdůležitější část. Finální výběr materiálů, příprava technické dokumentace, dokončení výtvarných návrhů loutek a kostýmů. Prostě vše dostat do podoby, která se předá dílenským profesím, někomu, kdo vše zrealizuje. To mluvíme o divadle profesionálním, ale i v tom amatérském je možné najít někoho, kdo složitější věci vyrobí. Jinak je nutné brát při přípravě základní koncepce v potaz své možnosti a šikovnost. Tahle fáze je velmi důležitá, ač já sám ji nemám moc rád. Ale rozhoduje o tom, jak se podaří nápady zrealizovat.

V různých fázích přípravy, výroby a realizace si kladu různé otázky. Ale za hlavní obecné považuji zkušební proces. Tedy jeviště, na kterém se setkávají všechny složky a inscenace získává svou podobu. Nejdůležitější věc na divadle pro mě je dramatická situace. Je ideální, když všechny složky, včetně té scénografické a výtvarné, vedou k jejímu povýšení a nejsou významnější a výraznější než ona.

Marek Zákostelecký

**Co je pro mne nejdůležitější,** když se setkám s něčím, co bych chtěl inscenovat či pro co mám připravit scénografickou koncepci?

Nejdůležitější je pro mne, a asi pro každého inscenátora, scénografa, s kým do procesu vstupují (režisér, dramaturg, hudebník, herci a v neposlední řadě, kdo bude scénografii realizovat), o čem inscenace bude, v jakém divadelním prostoru bude inscenace hrána a pro koho. V poslední době, mohu-li, preferuji inscenace pro nejmenší diváky. Ideálně předškolního věku, v malém počtu, v kontaktním prostoru s loutkami. Neb tento druh divadla mám u sebe za nejsmysluplnější. Divadlo jako sociální interakce. S dětmi, s dítětem v dospělých...

A odkud na to jdu? Odnikud a odevšad.

Snění. To je pro mne první a nejkrásnější fáze cesty k inscenaci.

Dialogické snění. S lidmi, se kterými spolupracuji, s tématy, s prostorem, s dětmi.

Skicuji, zapisuji sebemenší podněty, zvuky, barvy, tvary, přicházející při tomto „snění“.

V této fázi si nekladu žádné otázky.

Nádherné je, když tato energie „snění“ prostupuje celý inscenační proces. I ve fázi, kdy přicházejí otázky, a kdy je nutné sny vizualizovat a připravovat k realizaci. Nádherné je, když se podaří, a toto „snění“ je přítomno v každé repríze inscenace.

Tomáš Volkmer

**Připravovat scénografickou koncepci** pro určitou inscenaci je obvykle postup několika základních kroků, které nejde obejít, nebo přeskočit.

Výtvarné řešení prostoru, kostýmů či rekvizit by nemělo být jen ilustrací textové předlohy.

Základní je posouzení a cílení textu pro určitou věkovou skupinu a jistě je značný rozdíl, je-li vybrán pro nejmladší nebo dospělé publikum. Ale to se samozřejmě už předpokládá v dramaturgickém výběru textu. Scénograf (výtvarník) vychází z dramatické předlohy tak, jak ji „přečte“ po individuálním rozboru textu a pak nutně z výrazné spolupráce s dramaturgem a hlavně režisérem té které inscenace, kdy se jednotlivé názory z různých hledisek tříbí a postupně sblíží k výslednému tvaru a tedy i scénografii.

Důležité je znát prostor, jeho parametry, možné variability a technické vybavení včetně světelného parku. Až pak lze uvažovat o potřebě, a variantách scénografického řešení, ať jde o úvahy v podobě stylizované reality, nebo v současném „módním“ minimalismu včetně využití nových médií.



Stejným způsobem a fantazií jako řešíme jeviště nebo jiný typ prostoru pro hru, je třeba nahlížet i na vztahy, akce, mizanscény jednotlivých postav a tím i řešení jejich kostýmů, včetně líčení, masky nebo vlasenek (paruk).

Z toho všeho, co jsem zjednodušeně formuloval, tedy vyplývá průběžný kolotoč otázek, úvah, blouznění a řešení, která vedou v lepším případě, k fantazii, přehlednosti a srozumitelnosti jakéhokoliv typu divadla a nádhernému úžasu diváka.

Jaromír Vosecký

**Vztah inscenace a scénografie?** První setkání s inscenačním projektem je pro mě zároveň setkáním s režisérem, který má více či méně zpracovaný výchozí text nebo synopsis inscenace, dané možnosti souboru a zhruba určenou věkovou adresu diváků. Tedy výchozí záměr. Na další přípravě pracujeme společně, zhusta i na úpravách textu, někdy i s dramaturgem a autorem.

Mám zpravidla určenou formu. Pokud jde o loutkové divadlo, koriguji s předlohou rozvržení loutkového a případně živého plánu postav a jejich fyzického prostoru. Odkryté vedení loutek by ideálně mělo být významotvorné.

Žánr inscenování zase bývá důležitý pro volbu technologie loutek. Je to komediální rakvičkárna, hrdinský epos, romantická pohádka? Budeme hrát maňasy, marionetami na drátě nebo javajkami? Specifická technologie loutky determinuje dramatickou postavu v prvotní fázi, určuje výrazové možnosti animace i budoucí temporytmus hry.

Při sbírání výtvarné inspirace se podle potřeby často obracím k historii, ke kulturně antropologickému exkursu a hmotné kultuře patřičného období, zkrátka sbírám drobné impulsy, abych se nejen naladila a ponořila do úkolu, ale abych bezpečně věděla, nejen jak se například postavy oblékaly, obouvaly, z čeho jedly, ale i významy barev, gest, symboliky přírodních jevů, sociálních vztahů a mnohého jiného. Nepoužijeme-li vše, je to alespoň zábavná fáze.

Podobně je to s výtvarnou stylizací charakteru postav. I ty současné mají své divadelní archetypální předky. Jen co bylo předchůdců nejtypičtější postavy Kašpárka. Mazaný sluha putuje historií od řecké komedie a středověké buffony přes italské a německé divadlo ke kočujícímu marionetářům, do našich sokoloven a na filmová plátna. Takže jakého Kašpara vlastně chceme? Miláčka dětí, popletu, vtipálka? Právě to jsem řešila naposledy. A protože to je pro náš případ šmejd proradný, má podobu Jokera. Myslím ale, že je fajn uvažovat v konotacích o všech postavách.

Ve fázi vlastního modelování scény a skicování je moje práce napřed ponejvíce dramaturgická. Mám potřebu si pojmenovat fáze dějového oblouku, jeho vrchol a tím zásadní momenty, které by se měly vizualizovat. Hledám své hlavní scénografické zadání. V prostoru jeviště například kontrast dvou prostředí, jindy dvou soupeřících skupin aktérů, nebo vztah ovládající kontra ovládaný, nahoře dole, levá pravá, uvnitř venku atd. V každé inscenaci není klíč přímo v prostorovém uspořádání, ale vždy asi lze najít moment inscenačního záměru, čili tzv. o čem hrajeme především. Úkol je najít to klíčové slovo a to pomoci vizualizovat, zvýraznit. Když budu konkrétní, teď hrajeme o podvodu Kašpara na zvířatech. Kromě dvou kontrastních prostředí je jediné putování maňasů mezi nimi ukázané beze slov na forbině, na traktoru s veselými maringotkami, do kterých zvířata natěšeně nastoupila. Při druhém kole jízdy se plachty odhrnou a vidíme je v klecích budoucího krutého cirkusu. Beze slov je to shrnutí slova „zrada“.

Vzhledem k traktování děje je třeba zvážit i způsob proměn prostředí, je-li plynulý nebo stříhem, odkrytý nebo za oponou, významotvorně posouvající děj nebo v pozadí třeba během vložené hudební části. V poslední zmíněné inscenaci je proměna scény odkrytá a rychlá. Pro moment překvapení pomáhá systém flákaček, vzdáleně inspirovaných marinetovým divadlem.

Závěrem je asi třeba říci, že umět kreslit nebo prostorově modelovat není vše, co od scénografa kolegové očekávají. Ve skutečnosti je třeba téma neustále komunikovat, nabízet, modelovat a prověřovat náznaky artefaktů, experimentovat, hrát si s materiálem a se světlem. Zkrátka zkoušet ty věci, které nejdu vymyslet od stolu. A chybí-li zkušenost, nepoučené experimenty velmi často ukážou nové a nečekané možnosti, lepší než ty zatížené praktikizmem.

Obrazné, experimentální i loutkové divadlo, které je tzv. syntetické, aktivizuje všechny profesní složky ke konceptuální spolupráci na tvorbě. Irena Marečková

**Pokud chci připravit scénografickou koncepci** pro divadlo at' už pro naše či jakékoliv jiné, je důležité, aby mě zaujaly text a téma, aby mě základní materiál - dramatický text, próza nebo i báseň provokovaly k interpretaci.

Následuje další čtení, kterému pracovně říkám scénografická dramaturgie. Procházím text, zatrhávám si a popisuji jednotlivé části - obrazy, podle prostředí (exteriér, interiér, den, noc atd.), tak se mi pomalu skládá hrubá kostra prostorové kompozice. Potom si začínám čmárat, někdy se v automatických kresbách začínají objevovat figurky s charaktery a někdy i prostorové objekty. Většinu z nich nepoužiji, ale vyberu třeba jednu nebo dvě a s těmi dále pracuji.

Nepostupuji vždy úplně stejně. Nechce se mi vytvářet recepty a šablony. Výchozím bodem může být i zdánlivě nesmyslný nápad. Kamarád, s kterým jsme jezdili hrát s vozíkem od vesnice k vesnici, přišel s „úžasným“ technologickým nápadem: „Uděláme velké duté loutky, aby nebyly těžké a mohly do sebe zapadat něco jako "bábušky" a krásně se nám tak vejdou do vozečku“. Zdalo se mi to jako absolutní nesmysl. Nakonec vznikly loutky na principu komolých kuželů, zapadaly do sebe, dobře fungovaly a inscenace se hrála deset let. Dnes už nezavrhují žádný bláznivý nápad.

Po seznámení s výchozí látkou následuje komunikace s režisérem, která je důležitá. Když jsou na práci dva, mohou se inspirovat navzájem ve svém vidění budoucí inscenace. Když pracuji sám na své inscenaci, je to pro mě těžší. Musím vstupovat do obou rolí zároveň - scénografa i režiséra.

Ale většinou vycházím ze základního hrubého obrysu scénických prostředků, tedy z pohledu scénografa. Proto si dost často vytvořím alespoň papírovou maketu scény v poměrovém měřítku, abych se mohl prostorově orientovat.

Režisér Miroslav Vildman, kdysi na katedře loutkářství DAMU nabádal adepty režie, jak se snadno dostat ke koncepci inscenace: „Pánové, je to jednoduché. Pozvěte scénografa do hospody, zaplatte mu dvě, tři piva a on vám tu koncepci u stolu vymyslí.“ Měl vlastně pravdu, protože i mně se odvíjí *vidění* budoucí inscenace teprve od formulování prostoru pro hraní jak herců, tak loutek. To slovo *vidění* je důležité, protože jde o divadlo a scénograf by měl ve své představě *vidět*, jak to bude vypadat.

Součástí tvorby režijně-scénografické koncepce může být i použití loutek a volba jejich druhů. Jde také o jejich velikost a proporce, to celé ve vztahu ke scéně a scénickým prvkům i hercům. Podobný případ je i při použití masek, třeba i v kombinaci s loutkami.

Co se týká loutek, mám rád jednoduché technologie, ale není to pro mě absolutní pravidlo. Někdy je nutné, a dokonce mě to baví, vymýšlet technologické „složitosti-ptákoviny“. Stane se, že mě zaskočí neobyklý požadavek režiséry: „Potřebovala bych, aby se celá výprava i s loutkami vešla do tohohle kuffíku (62x41x16 cm). Ale potřebuji to hrát i pro 200 diváků.“ Co s tím? Nikdy mě nenapadlo, co všechno se může vejít do tak malého kuffíku. Tak jsem postupně zjišťoval, že čím mám těsnější mantinely, tím víc to provokuje moji tvořivost a nutně vede i ke stylizaci.

Vzhledem k tomu, že většinu svých návrhů sám realizuji tzv. na klíč, mám při výrobě ještě čas doladit jak scénu, tak i loutky, aby dobře fungovaly. Když výpravu podle návrhů

scénografa vyrábí divadelní dílny, je často složité si s řemeslníky porozumět, proč jsou některé prvky navrženy právě takto a ne jinak. Scénograf musí výrobu stále sledovat a korigovat, jinak může dojít k nechtěným kompromisům.

Nejvíc mě potěší, když se mi podaří najít jednoduché, ale zároveň metaforické řešení pro celou inscenaci s minimem použitých prostředků. Ještě na DAMU při inscenování Hurníkových pohádek mě požádala vedoucí loutkohereckého ročníku o pomoc se scénografií s tím, že nemají moc peněz. Pustil jsem se do čtení pohádek Ilji Hurníka. Líbily se mi, bylo v nich znát, že je napsal hudební skladatel. Ale nějak jsem nemohl najít stylizaci loutek, které by zapadaly do poetiky pohádek. Četl jsem si je stále dokola a najednou mě trklo, co je tam zakódováno. No přece zvuk a vlastně hudba. Vždyť to napsal skladatel. V tu chvíli mi vytanuly před očima notové linky. Hurá! Už to mám.

Běžel jsem za ročníkovou vedoucí a řekl jí, že potřebuji koupit asi 60 metrů bílého lana. „Cože? 60 metrů lana?“ vykulila na mne oči. „Na co?“ - „Bílé lano, to budou notové linky v černém prostoru, které se budou proměňovat ve znaky míst i postav v jednotlivých pohádkách.“ „No tak si to ale zrežírúj sám,“ pravila vedoucí ročníku. Příští týden jsem na zkoušku přinesl dva balíky lana a vysvětlil, co si představuji. Potom už jsme společně zkoušeli a vymýšleli, co všechno se dá s takovým materiálem zahrát. Byl to skvělý ročník. Provas se manipulací herců v černých kostýmech a jejich pohybem na prázdné černé scéně plynule proměňoval v prostředí, kostýmní doplňky, atributy postav i v loutky. Stával se rybníkem, telefonní budkou, žábou, telefonem, hromosvodem a anténou, ale i pavoukem a jeho sítí.

Snad to jako nahlédnutí do kuchyně scénografa stačí.

Karel Vostárek

**Dnes dostaneš ke každému výrobku**, vyčerpávající seznam surovin, ze kterého je složen, návod k jeho použití, eventuálně plánek, podle kterého je každý schopen sestavit či zprovoznit zakoupené. My, co nakupujeme v obchodech s universálním nábytkem, víme o čem mluvíme. Existují počítačové programy, které nám vyprojektují dům, složí symfonii, nedávno jsem zaujatě poslouchal mladé vědce, kteří vyvíjeli program k tvorbě dramatického, divadelního textu, pouze pomocí umělé inteligence. Vše se dá složit a rozložit na prvočinitele, vše se dá objektivně popsat. Téměř vše dnes najdeš na stránkách internetu. Od návodu na výrobu vozítka na Mars, až po realizaci divadelního představení pro nejmenší. Ještě, že když jsem na začátku osmdesátých let dělal zkoušky na loutkářskou katedru DAMU v Praze, jsem viděl počítač pouze v televizi. Když si dnes představím, že bych z „těch internetů“ věděl, co všechno bych měl jako scénograf umět, nikdy bych se na zkoušky neodvážil. Ještě, že jsem před tím dělal divadlo jako amatér, hrál, navrhoval první kostýmy, režíroval si svou první drobnost, měl jsem proti některým svým kolegům na přijímačkách velkou výhodu. Vlastní zkušenost.

Ptáš se mě, Ludku, co je při vzniku inscenace nejdůležitější, co řeším jako první, čím začínám, co považuji za nejdůležitější, kde hledám klíč k řešení. Chceš, abych tě pustil do své tvůrčí kuchyně. Úplně mě to vyděsilo. Jak to napsat, aby tam bylo vše, co si myslím o divadle, aby bylo vše pochopitelné a vyjádřil jsem srozumitelně to, co je mezi těmi řádky návodů jak na to. Zjednoduším si to a vezmu tě na chvilku do té mé kuchyňky.

Existuje tisíce kuchařek a statisíce receptů, podle kterých se dá upéct dort. Pejsek s Kočičkou to zkouší na českých loutkových i neloutkových jevištích dlouhá léta. V brněnské Radosti už neuvěřitelných pětatřicet let v mé začátečnické, původní výpravě a se stejnými herci. Uf! Loutky, tvarově trochu už brambory, jsou už třetí generace. Od té doby se učím péct spolu s nimi.

Vím, že pečou dort pro nejmenší děti, že je to jídlo nevšední, ba přímo sváteční. Chtěl bych, aby byl dort moc dobrý, hezký, zajímavý, tedy barevný, asi, pokud možno, vtipný. A taky výživný a při tom stravitelný. Pro děti by mělo být jeho ochutnání zážitek a měli by se těšit na další. To jsou úkoly!

Na začátku celého dobrodružství si vždy musím srovnat v hlavě, kde a k jaké příležitosti se peče. Měl bys mít totiž dobrou troubu, na kterou se můžeš spolehnout. Dobré řemeslo, dobrou značku. To jsou pak dortíky. A když se zřizovatel stará, pak má! O co méně se musíš starat o troubu, o to více se můžeš soustředit na tvorbu! Její výška, hloubka a šířka ovlivňuje velikost formy, kterou si zvolíš. Její technologické možnosti pak úzce souvisí s použitými surovinami a celým postupem výroby dortu. Mé cukrářky mi rozumějí. Léta dřiny a utrpení! Velikost trouby je základním východiskem, gruntem mé práce. Rámcuje, určuje a vymezuje možnosti. Když to s ní umíš, překvapí tě, na kolik způsobů ji lze využít. Velikost a tvar korpusu, to je to nejtěžší a hledání ti někdy zabere nejvíc času. Ale když víš proč, většinou tě napadne i jak. Peč, čti si recepty, zkoušej. To nevysedíš...

Protože nepeču poprvé, vím, že základem je kvalitní korpus. Využívám všech dosavadních zkušeností a fines, hlídám, aby se mi těsto nesrazilo, aby nebylo příliš těžké a bylo stravitelné. Pracuji proto programově s co nejkvalitnějšími surovinami, pokud možno v bio kvalitě a vyhýbám se cíleně všem náhražkám, stabilizátorům a nebezpečným Éčkům. (E 100, kurkumin- nádherná žlutá a je to zdravé). Přírodní suroviny jsou pro mě při tvorbě pro děti zásadou a samozřejmostí.

Tvar dortu a jeho barevnost je nakonec to první, co děti na oslavě vidí. Musím samozřejmě pohlídat, aby bylo na stole dost místa a na dort bylo ze všech stran stejně dobře vidět. K tomu rád využívám iluminaci samotného dortu a snažím se ho rozsvítit buď přírodním světlem nebo pomocí modernějších technologií. Někdy sama trouba dokáže věci!

Při povrchové úpravě pracuji se základními barvami. Děti je umí pojmenovat a připomínají jim jejich vlastní zkušenost z přírody či z domu. Tvary základní, geometrické, prakticky ze stejných důvodů. Princip skládání primárních barev a tvarů je pak základem pro ochutnávku. Čemu dítě nerozumí, to mu ničí pozornost a nakonec ztratí zájem a chuť. Nejhorší je, když vám děti dort sem tam okoušou, rozdrbou a domů. Snažím nejen o jednotu barev a tvarů, ale i jednotu surovin. Naposledy měl úspěch dort O veliké řepě. Já mu říkal Arcimboldo. Vždy upřednostňuji, pokud je to možné, přírodní formu před kašírkou. Přírodní chuť, autentický zážitek a navíc, je to zdravý!

Musím říci, že při každé práci ve své kuchyni si kladu ve skladu stále podobné otázky. Nedávám v „Soli nad zlato“ víc zlata, než je zdrávo? Ale moc soli také škodí! Neměla mít Červená Karkulka v košíčku lihuprosté víno? Nepřehnal jsem to ve zmrzlinovém dortu „Sněhurka“ s tou pistáciovou vlečkou? Ale to je přesně to, co mě na vaření nejvíc baví! A když se sejde nad takovou prací celá partička, pak nebere tvorba a hledání nových kombinací a chutí konce. Nakonec nám musí zřizovatel vypnout troubu a jde se domů.

Dělám v kuchyni už dlouho, ale už od svých šesti let díky Josefu Čapkovi vím, že když se dá do dortu v dobré vůli sto dobrých věcí, není to pak stokrát dobrý dort. A taky, že tě z toho čtrnáct dní bolí břicho. Dobrý kuchař se pozná také podle toho, co do do pokrmu nedá. Ale zase, kolik lidí- tolik chutí. Od veškeré složitosti, komplikovanosti a a přeplácanosti se snažím provařit k prostotě, jednoduchosti a čistotě, při zachování přirozené barvy a tvaru. Vařím pro děti moc rád. Cítím také odpovědnost uhlídat to, co nám tu zanechali mí kulinářští guru, naši mistři lahůdkáři Lada, Trnka a další.

Sebedokonalejší návod nemůže ze své podstaty popsat základní ingredienci, kterou byste měli dostat do každého dílka. Ať je to obyčejná židle, dortík se šlehačkou, nebo něco tak složitého, jako je divadelní inscenace pro děti. Ta ingredience je osobní zaujetí pro věc, láska k dané práci. Někdy pak totiž můžeš mít to neuvěřitelné štěstí, že po rozkrojení dortu tě čeká neuvěřitelné překvapení, zázrak, na který se stále těším a doufám, že přijde! Ale co budu já právě tobě povídat!?

Tvůj starý známý Jaroslav Milfajť, největší moravský scénograf (192 cm)

# VOLNOČASOVÁ AKTIVITA

Tak nám zakázali divadlo. Vlastně nezakázali - dělat si ho můžeme, ale nesmíme mít diváky. Prý je to jen „volnočasová aktivita“ - něco jako jít do hospody nebo na houby.

Nikdy nikdo u nás až dosud nezpochybňoval zušlechťující kulturní, kulturotvorný a kultivační význam divadla. Od doby národního obrození bylo považováno za spolutvůrce a tmel národa. Vždy byl uznáván jeho podíl na zlidšťování člověka, rozšiřování jeho duchovních obzorů, získávání rozhledu i nadhledu, poznávání a šíření krásy, estetického vnímání, v nejširším smyslu i výchovného působení, sociálního citění sounáležitosti.

Až teď se dozvídáme, že je to jakási zbytná volnočasová aktivita - něco jako pít pivo, válet se na pláži či koukat na fotbal.

Divadlo je jedním ze zprostředkovatelů moudrosti lidstva, zkušeností, poznání a empatie, plynoucí ze sdílení příběhů lidí, jejich radostí, strastí i bolestí, je i radostným ventilem smíchu a ulehčení, který pomáhá žít a snášet strasti života. Člověk je bytost kolektivní, společenská. A tak, jako strádají děti nemožností být a žít spolu ve škole, chybí jim i dospělým také možnost společně prožívat divadelní zážitky.

Ano. Člověk jako fyzická bytost musí především žít, nestrádat nemocemi a neumírat na ně, jíst, mít, kde spát, musí být ekonomicky zajištěn, tedy mít možnost si na to vydělat. Ekonomika je důležitá - ale ani zdaleka ne jediná a nejdůležitější. Nemá-li člověk pro co nebo čím žít, začne pochybovat i o smyslu života samého.

Dá se pochopit - a každý rozumný člověk chápe - že v mimořádné době jsou třeba mimořádná opatření. Lze věřit, že není dobře, aby se v době pandemie lidé shlukovali třeba v divadelních sálech. Co mne však pobuřuje, je arogance, s níž naši páni dávají najevo, že kultura (či vzdělání) jsou pro ně to poslední, o co tady jde - zanedbatelná hloupůstka, kterou si lze beze ztrát odříci. Chápu, že na pandemii je nutné reagovat třeba i omezením shromažďování. Ale lehkost, neomalenost a arogance, s jakou vláda hází přes palubu kulturu i vzdělávání dětí, svědčí o pohrdavém vztahu ke kultivaci člověka a o její nekulturnosti a nevzdělanosti.

Luděk Richter

**Skoro se mi k tomu ani nechtělo sednout.** Všude kolem se nic neděje a tůhle, když jsem chtěl zajít do divadla, měli zavřeno. A to hráli! Nějakou drastickou komedii. Na plakátě bylo napsáno Covid 19.

*Je divadlo jen jedna z mnoha „volnočasových aktivit“? Něco jako jít do hospody nebo na pláž?* Divadlo je život. Jdu-li do divadla jako divák, jdu porovnávat životy druhých se svým. Hraju-li divadlo, žiju v jedné chvíli dvěma životy. (Proto jsem často tak rozervaně roztěkanej.) *Co pro tebe znamená divadlo? A co myslíš, že znamená pro děti?* Poučení. V divadle vidím, co by se mi taky mohlo stát - kam bych taky mohl se svým životem dojít. A děti? Myslím, že se v divadle učí rozpoznávat situace, řešení úkolů a různých průšvihů, atd.

*Chybělo ti v posledním tři čtvrtě roce, kdy je zakázané?* Nechci říci, že nechybělo, ale po pravdě řečeno, pomalu se uchyluji do ulity (už neřídím auto, jsem hluchý jak poleno a lenost si se mnou dělá co chce).

*Co ztrácíme s jeho zákazem?* Divadlo.

*Nahradilo ho něco? - Co?* Čtu a chodím s pejskem na procházky. (Jenže to jsem dřív dělal taky.) Jo - a taky televize. Jenže vždy po dvaceti minutách ji zavírám. To bych u divadla neudělal.

*Přináší divadlo něco nenahraditelného? - Co?* Kontakt. Kontakt nejen diváka s hercem, ale i kontakt diváka s divákem.

Josef Brůček

**Divadlo, resp. kulturu** jako takovou, nevnímám jen jako odreagování a zábavu. Znamená pro mne mnohem víc. Divadlo kultivuje. Aspoň já takové požadavky na divadlo a kulturu kladu. Ne bezduchou zábavu, ale kultivaci člověka. Proto mi teď tolik chybí.

Na internetu mohu během celostátního domácího vězení sledovat záznamy divadelních představení, koncerty, opery, pouštět si dobré filmy, rozhlasové hry, pořady nebo odborné přednášky, ale chybí mi setkávání s lidmi. Sdílení.

Pro mne osobně se během ročního zákazu divadel ukazuje, jak je divadlo nenahraditelné.

Kultura definuje a dělá člověka člověkem. Je to volba a rozhodnutí nespokojit se s pouhým přežíváním.

Dětem, se kterými jsem v kontaktu, zřejmě divadlo zatím nechybí. Chybí jim setkávání, tvoření, hra. Neumí ještě definovat, že právě to společné divadelní tvoření, dotýkání, tvarování nás vlastně kultivuje. A to já s prominutím přes počítač neumím.

Jana Mandlová

**Rok se nám přehoupl, jsme uprostřed sezóny-nesezóny, jaro za dveřmi a divadlo je jako volnočasová aktivita zakázané. Je divadlo jen jedna z mnoha „volnočasových aktivit“? Něco jako jít do hospody nebo na pláž?** Ano i ne, řekl bych. Jistě, pro někoho je to práce, pro někoho životní smysl, pro tamtoho příležitost (k leccemus), pro jiného láska, pro dalšího výzva... a pro ještě dalšího něco z tohoto + volnočasová aktivita. A pro onoho zase jen volnočasová aktivita, ať už ho hraje nebo na něj chodí. To není teoretická teze - to je výsledek letitého nesystematického pozorování. Tohle všechno (a ještě jiné muta... ne, raději „varianty“) jsem u lidí prostě viděl. A pokud jde o hospodu nebo pláž... nu, tam i tam se dá chodit z různých důvodů. Pro radost, pro zábavu, za odpočinkem, přáteli, za poznáváním, za komunikací, za omámením (na pláži jakože sluncem, vodou a holkama; u divadla a hospody to asi vysvětlovat nemusím...) atd. Tak proč ne?

**Co pro tebe znamená divadlo?** Specifický princip poznávání světa. A pak taky princip a způsob interakce mezi lidmi.

**A co myslíš, že znamená pro děti?** Na to tedy expert nejsem - jistě k tomu existuje nějaký i novější výzkum. Mohu jen usuzovat podle své vnučky (6). Když už se spolu pustíme do pantomimek, hrajeme (si) s papírovými loutkami nebo děláme rukama ty stínové, je to pro ni... řekl bych... věc techniky a současně jistého kouzla.

**Chybělo ti v posledním tři čtvrté roce, kdy je zakázané?** Nu - popravdě, zatím ne tak moc. Je za tím víc příčin, ale zůstanu u jedné. Divadlo, jak výše řečeno, je pro mě hlavně „princip“ (poznávání a jednání). Jistě by se to dalo zpřesnit (a mluvit o scéničnosti, divadelnosti, performativitě... atd.), ale nechme to tak. Divadlo jako takové je samozřejmě on-line, v různých situacích kdekoliv, ale i ve světě zprostředkovaném vizuálními médii. Nicméně opakuju - mluvím o principu výše řečeném, nikoliv jen o tom, co se děje (třeba) hodinu a půl na prknech (mimochodem - znamenajících svět).

**Co ztrácíme s jeho zákazem?** Jako diváci? Nu, dost. Všechno, co komu může divadlo dát. Od emocí třeba až po to, že je to vždycky „událost“. A co ztrácejí divadelníci, to asi čtenářům čtvrtletníku vypočítávat netřeba.

**Nahradilo ho něco? - Co?** Těžko ho nahradit. Jen ty jiné „formy“ onoho zmíněného principu, ty jsou k dispozici.

**Přináší divadlo něco nenahraditelného? - Co?** Vlastně mi to připadá jako docela osobní otázka. Takže budu osobní. Nuže: Mně osobně přináší jakési velmi specifické vzrušení z toho, jak někdo dělá jakési skutečně neskutečno. To „napětí“, které cítím v dotyku reality a fikce, to mne bere. Ať už je to v „Národě“ nebo při hraní rolí ve škole (v níž si totéž navíc můžu užít i jako hráč..., když mne to Národní tedy ještě neobjevilo...). Ale vlastně i jinde... Ovšem v divadle, tam je to (většinou) fakt něco!!!

Josef Valenta



**Jít na divadlo je pro mě svátek**, který může přinést větší nebo menší potěšení a zamyšlení, úžas, hodnotu, spolunažívání výjimečné chvíle. Někdy též zábavu.

Pokud děti vedeme podobným směrem, stane se, že snad i pro ně bude divadlo víc než zábava nebo třeba nuda. Jde o to, přivést děti k zamyšlení, co od dobrého divadla mohou očekávat. Jde o to, naučit je přepnout z pasivního konzumování k chuti poznávat a živě sdílet.

Člověk je obdařen pěti smysly a citem a myslí a to vše je třeba dát k dispozici, když sledujeme divadelní představení. Je pravda, že čich, chuť a hmat, si vždy na své v divadle nepřijdou, ale někdy přece jen..., ale ta atmosféra a spolubytí s přáteli a ostatními diváky s děním na jevišti je samozřejmě nepřenositelná. To je způsob žití. Takže zákazem divadla ztrácíme jeden z rejstříků možností našeho žití.

Videoportál Dramox se snaží (plnohodnotné) divadlo nahradit. Jistě za to díky. Ale samozřejmě to postrádá tu pozitivní živost a živočišnost živého představení. Je to vtažení do virtuálního světa na jiný způsob. A tady spíš začíná jít o hodnocení toho, co nám tento svět přináší a co nám bere. A až pandemie skončí, vydá čtené vstupování do této prazvláštní reality teprve své plody. Obávám se, že některé moc sladké nebudou. Bohumila Plesníková

**Učitelé** v - nevím přesně které zemi - mají systém šest let budeš učit, sedmý máš placený a můžeš ho využít jak potřebuješ. Pak je asi logické, že jim učitelé nevyhoří. Buď přijdou na to, že učit nechtějí, nebo o to víc se na učení těší. Ve Švýcarsku zase mají systém pro profesionální divadelníky - pokud je za nimi už nějaký viditelný výsledek dostanou základní plat, který postačí na to, aby se mohli plně věnovat přípravě dalšího představení a dát si tak v klidu pauzu od hraní. A taková pauza pak může přinést dobré „nabití“ pro další existenci a setrvávání v oborech učitelství či umění. Předpokládáme že, takový učitel si svobodně stráví třeba půl roku na Madagaskaru, nebo doma a to už je jeho věc. Divadelník si třeba zaplatí stáž...

I my tu konečně taky pauzu máme - abychom si nezaviděli, máme jí všichni - děti i dospělí, zejména v tzv. volnočasových aktivitách, sportu, umění, hrách, skautu a mnohém dalším. Ovšem řekla bych, že spíš v systému „zachraň se, kdo můžeš“.

Kolik lidí si zvolilo svoje budoucí povolání spíš podle toho s čím se setkali právě mimo školní výuku! Protože tu mohli jako děti uplatnit sami sebe a získat dovednosti i znalosti, které většinou běžná škola nenabízí. Důraz na duševní rozvoj, vztahy ve společenství vrstevníků fungujících v jiném režimu než je běžná třída. Mohou zakoušet sami sebe jako bytost, která cítí a myslí, komunikuje s druhými, vytváří dílo, měří své síly. Většinou k tomu patří i dost etických hodnot, které skupinu doprovázejí, jako předpoklad fungování. Je něco jiného se o něčem učit teoreticky a něco jiného to skutečně zakoušet. V kontextu a v prožitku. Mířím tím k tomu, že „volnočasové aktivity“ rozšiřují osobnost dětí a mnohdy je i po duševní stránce zachraňují. Divadelní kroužky a „dramatáky“ mají, oproti např. výuce hudebních nástrojů, ještě tu přednost, že jsou vždy ve skupině, a také spojují mnohotvárnost disciplín: od pohybu po řeč, myšlení, výtvarno, hudbu aj. - zahrnují celého člověka jako bytost. A navíc představení jako takové (tedy výtvar) je ještě nakonec komunikován s diváky. Jsou tedy výborným socializačním nástrojem, zážitkem „mohoucnosti duše“ a velké kultivace citu. A učí vztahu jednoho člověka k druhému. A na to v běžném školství není zas tak moc čas. Bohužel.

Školství je teď „zachráněno“ systémem on-line. Co se týče vědomostí, snad to nějakým způsobem funguje. A pokud mají děti hodně odolné rodiče, výuka se u menších nějak zvládá a starší se zase učí určitě samostatnosti. Jenže se obávám, že děti získají i „velmi cenou zkušenost“, že se dá hodiny a hodiny sedět před počítačem, že to k něčemu je, že je to vlastně normální život. Takže budeme mít děti gramotné. Když k tomu přičteme ještě mobility - které většina dětí má - proč by se pak měly namáhat někam chodit? O něco usilovat? Když jejich zkušenost je jiná? Ostatně i domácí home-office rodičů je zářným příkladem. Pokud děti nežijí na venkově, tak se jim svět smrskává na jeden velký určující počítač.

A na jaký svět! Kromě výuky se tu děti orientují velmi dobře v tom, jak si najít bavrné barbíny, roztleskávačky, různé hry, kde stačí cvakat a jsme mocni! Mluví o své zkušenosti s dítětem ze třetí třídy. Těžko mu vysvětlím, že se jedná v podstatě o reklamy, aby si ona figurky kupoval... Počítač je kámoš, škola, můžu tam vidět spolužáky..., najdu si co chci... a prožívám to. Stačí klikat...

Divadlo je také, do jisté míry, virtuální realita. Ovšem děje se za přítomnosti druhých: až už tvůrců nebo, samozřejmě, diváků. Je to spíš společné sdílení času a prostoru byť třeba fiktivního příběhu. A z hlediska duše je to realita mnohdy pravdivější, než ta reálná. Proto se asi divadlo děje. Když je co sdílet, jsme dotčeni všichni, tvůrci i diváci. Co bude s dětmi, ba i dospělými, kteří společensky sdílejí svůj život přes obrazovku? Nehýbou se, sedí a koukají. Nemohou se zpotit, nemohou cítit teplo, nemohou fungovat v čase a hlavně společném prostoru... Samozřejmě není to totální izolace - úzký okruh lidí funguje.

Pro mne například je tahle pauza celkem příjemná - byť nemohu na Madagaskar. Především bych si to těžko zaplatila, protože „kdo nepracuje nejí“ (i když zase můžu trochu zhubnout). S časem si poradím a mám mnoho „restů“, kdy je co dělat právě doma. V jiném režimu, než jsem zvyklá v divadelní činnosti a tam s nějakým seminářem. Mám i čas udělat v domácnosti leccos, co je zanedbáno. Zacházím si s časem a jeho náplní jak chci a je celkem zajímavé se takto se sebou utkat a vlastně si od společenského dění i odpočinout. Ale co ti, kteří se právě potřebují učit, jak se sebou zacházet? A už jsem zase u „volnočasových“ aktivit. Děti a dospívající přece potřebují svoje vrstevníky - růst s nimi a poznávat, že mohou mnohé! A navíc - vždyť imunita je přece „psychofyzická“ schopnost organismu. Totéž platí i o dospělých. Jenže ti už se aspoň mohou za sebe rozhodovat - být v systému „zachraň se, kdo můžeš“.

Věřím, že ten, kdo poznal co znamená „tvořit“, má šanci ve zdraví víc přežít. Nezastupitelnost „volnočasových“ aktivit je jasná - a snad bude příležitost to všem dětem ještě vynahradit, aby si svoji imunitu ještě stihly dovytvořit. Aby pak v životě věděly co se sebou. A věřím, že i zážitek z dobrého divadla může v mnohém přispět. Nejen z hlediska prožitků, etických příběhů, cizokrajných divů ale také třeba i pro srandu.

Mirka Vydrová

## AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

KB - Kamil BĚLOHLÁVEK, scénograf, Divadlo Drak, Hradec Králové

JB - Josef BRŮČEK, loutkář, Sudoměřice u Bechyně

JMn - Jana MANDLOVÁ, učitelka Dramatické školičky, Svitavy

IMa - Irena MAREČKOVÁ, scénografka a pedagožka, t.č. na volné noze, Praha

JMi - Jaroslav MILFAJT, scénograf a šéf výpravy, Městské divadlo, Brno

BP - Bohumila PLESNÍKOVÁ, učitelka LDO ZUŠ, Valašské Meziříčí a Bystřice p. Hostýnem

LR - Luděk RICHTER, režisér, divadelní teoretik, absolvent FF UK a DAMU, Praha

LŘ - Ludvík ŘÍHA ŘEŘICHA, scénograf, divadlo Na Holou, Hořovice

JV - Josef VALENTA, učitel pedagogiky, FF UK a KVD DAMU Praha

TV - Tomáš VOLKMER, scénograf, Divadlo loutek, Ostrava

JVý - Jaromír VOSECKÝ, scénograf a učitel SUPŠ, Praha

KV - Karel VOSTÁREK, učitel KVD DAMU a scénograf, Praha

MV - Mirka VYDROVÁ, loutkářka, absolventka DAMU, Praha

MZ - Marek ZÁKOSTELECKÝ, scénograf t.č. na volné noze, Hradec Králové

---

Divadlo dětem, čtvrtletník DDD, vydává Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež DOBRÉ DIVADLO DĚTEM, Chopinova 2, 120 00 Praha 2, tel.: 222 726 335, e-mail: osDDD@seznam.cz. Toto číslo vyšlo k 1. jarnímu dni, 20. března 2021. MK ČR E 15172.