

1983



6. ČECHOVA OLOMOUC



Šárka Štembergová-Kratochvílová

- gymnázium, konzervatoř, AMU
- členka Městského divadla v Mladé Boleslavi
- Rokoko, estrádní skupina Uměleckého souboru MV
- pověřena výukou hlasové techniky jako externí pedagog DAMU na herecké, později i loutkářské katedře



Šárka Štembergová-Kratochvílová

LOUTKÁŘOVA ŘEČ

Mluvený projev na loutkovém jevišti

KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO V OSTRAVĚ 1983

úvod

Kdo by neznal půvabnou pohádku o začarované princezně, která je němá. Princ ji pak z lásky naučí mluvit a za to ji dostane za ženu. Teprve řečí ožila úplně a setřásla ze sebe zlé kouzlo. Tohle dobře ví a cítí každý loutkář, že zvuk a řeč dodají loutkám pohádkový život, strhující tím, že je živější než skutečnost. Že pak loutky vyburcují divákovu fantazii, zobrazí to, co je na skutečnosti nejtypičtější a vykoulí svůj vlastní svět plný zázraků.

Řeč loutkáře prošla už svou historií od divadla principála s principálkou, kteří odehráli a odmluvili všechno, přes divadlo, kde každá loutka měla svého vodiče a zvlášť mluviče, až po dnešek, kdy si loutkáři čím dál víc uvědomují, jak dokonalé souhry je třeba v oživení zvukovém i pohybovém a proto většinou upouští od rozdělené hry. Stále víc se také objevuje mezi loutkami živý herec.

Amatéri často uvádějí nejružnější okolnosti, které je nutí dělit pohyb a hlas loutky buď mezi dva herce, nebo dokonce mezi magnetofonový záznam a herce. Mnohé soubory zatím nepovažují za důležité, aby amatér oživoval svou loutku pohybem i hlasem sám. Neuvědomují si při tom, že volí vlastně mnohem obtížnější cestu. Aby hlasové oživení bylo skutečně oži-

vením, musí loutkář vystihnout rytmus jejího jednání, musí prožívat vlastním svalovým smyslem její pohyb, její prostorové akce, partnerské dialogy a to všechno nesmírně ovlivňuje jeho hlas a řeč. Jestliže však mluvič sedí v křesle a při představení svěřenou mluvičskou roli čte z knížky (přece se to nebudu učit nazpaměť), ztrácí jeho řeč na životě. Zvlášť, když ani nemá možnost svou loutku sledovat v akci. V případě rozdělené hry musí být naprosto dokonalá partnerská souhra mezi vodičem a mluvičem, dokonale se musí přizpůsobit navzájem, což vyžaduje daleko víc zkoušek. A o pohodlném usazení v křesle by neměla být vůbec řeč. Mluvič musí neustále být celý „při tom“, což vyžaduje i tělesnou aktivitu. Ne, že by snad měl všechny pohyby dělat s loutkou, ale musí je svým tělem spoluprožívat a s panáčkem se jakoby ztotožnit. Zejména jde-li o loutky schopné větší pohybové škály. A to je mnohem snazší, když loutku vede vlastníma rukama.

Pokud se týče hry podle magnetofonové nahrávky, i ta vyžaduje dokonalou souhru. I když je pásek třeba mistrovsky namluven, nikdy se nevyrovná živé řeči – nemůže se totiž přizpůsobit neopakovatelné atmosféře daného představení a proto může, zejména u amatérů, dojít k různým „překvapením“. Hra podle pásku je velice náročná na vodiče. Ten musí mít dokonalou temporytmickou paměť, aby odhadl přesnou délku pauzy, přesně umístil v dialogu

gesto, aby nekulhalo za řečí apod. A běda, když se při představení přihodí něco nečekaného, třeba na technice loutky. Pak nás nahrávka nemilosrdně žene dál, dostaň se z toho jak umíš.

Loutkářova řeč je ve srovnání s řečí herce nebo recitátora technicky velmi náročná. Loutkář nebo mluvič promítá své vlastní zážitky do řeči loutky, které propůjčuje svůj hlas, se kterou se musí ztotožnit, a přesto loutka existuje a jedná mimo něj (i když závisle na něm). Loutka je už sama o sobě stylizovaná. Proto také vyžaduje větší míru stylizace v řeči, nežli

hrané divadlo. Loutkář musí tedy zvládnout ještě více techniky: musí mít větší zásobu výrazových prostředků a virtuózně ovládat hlas i dikci. Nejen že s loutkou prožívá její rytmus, akce, pohyb – musí ještě navíc hlas přizpůsobit jejímu vzezření – a to všechno podkládá vlastními zážitky. Jinak by místo pravdivé stylizace vytvořil předstíranou „šarži“.

Ať už soubor volí rozdělený pohyb a slovo mezi dva herce, nebo obojí v jednom – vždycky je nutné usilovat, aby hlasový projev byl živý, sdělný a zřetelný, srozumitelný a aby měl svou estetickou hodnotu.

hlasové oživení loutky

Začněme u loutky nejjednodušší, improvizované. Všelijaké oživené předměty, tedy zástupné nebo improvizované loutky, doprovázíme často hlasovým projevem, který není řečí v pravém slova smyslu, ale jakousi zástupnou řečí artikulovaných i neartikulovaných zvuků. Ale právě těmito zvuky musí loutkář přesně vystihnout záměr loutky, situaci, rozpoložení, partnerské vztahy a především rytmus. Musí zvukově přesně dokreslovat její rytmus, chůzi a fázování pohybu.

(Loutka má proti živému herci jiné zákonitosti pohybu. Protože nemá mimiku a je závislá tedy jen na pohybu, případně na zvuku, její jednání musí být rozděleno na tzv. fáze. To jsou drobné úseky navzájem oddělené pauzou. Fáze obsahuje vždycky jen jednu akci, oddělenou od další pauzou. Na příklad: loutka jde. Jedna fáze. Něco upoutá její pozornost – zastaví se. Otočí se k tomu – druhá fáze, skloní se nad tím – třetí fáze atd.)

Fázované jednání loutky jí dává příznačný loutkový rytmus. A tomuto rytmu se musí nutně podřídít i její zvukový projev. Není dobré, když loutka mluví místo jednání, divák pak těžko pozná, který panáček je vlastně v akci. Není také dobré, když loutka mluví dříve než jedná,

protože místo stylizovaného jednání pak nastává okamžik života nepodobný, a divák se cítí podveden. Ztrácí také přehled kdo mluví.

Čím je loutka technicky dokonalejší a schopnější pohybu, tím může být lidštější i její řeč. Zatímco jednoduché a improvizované loutky se často vyjadřují jen citoslovci nebo neartikulovanými zvuky, případně jednoduchým dialogem slov, mají technicky vybavené loutky často složitější dialogy, které slovy tlumočí i náročné podtexty. Ale jedno mají společné: loutkář jim propůjčuje svůj hlas a mluví za ně, ne za sebe, přestože musí mluvit z vlastního zážitku.

Určitě se jinak bude domlouvat s hledištěm živý vypravěč a jinak třeba Kašpárek v úloze vypravěče, i když oba oslovují děti přímo jako partnery. Jeden však mluví za sebe, druhý za Kašpárka. A Kašpárek má jiný rytmus, jiné vzezření a hlavně jinou logiku chování a myšlení. A vzít za svou základní logiku chování a myšlení loutky, je klíčem k její řeči. Když loutkář najde v sobě živý tělesný i myšlenkový základ svého panáčka, dá mu to už samo základní temporytmus (myslím tím spojení tempa charakteristického pro danou loutku a rytmu jejího chování). Určuje to zejména frázování vět, umístění a délku pauzy, umístění a sílu významového přízvuku, změny tempa, síly a melodie řeči i barvu hlasu.

Pro prvotní sžívání s loutkou a to nejen pohybové, ale i hlasové je výborná metoda im-

provizace. Jde-li o loutku improvizovanou nebo jednoduchoučkou, zkusíme jaký rytmus jí jde „na tělo“ a zároveň také jaké zvuky by ji nejlépe oživily. S jakoukoli loutkou si můžeme zaimprovizovat třeba některou dílčí situaci z příběhu nebo loutkové hry, které hodláme hrát. Ale můžeme s ní klidně zkusit jakýkoli cvičný text, jak by jej asi naše loutka mohla interpretovat, jak by ho variací změnila, jak by se asi k němu postavila. Jestli by se jí líbil a hrála by si s ním, jestli by jej odmítla jako něco pod svou úroveň, jestli by mu nerozuměla a snažila se ho pochopit, jestli by dělala chytrou, ale nechápala atd. Navymýšlíme si nejrůznější varianty. A právě tím, že jde o improvizaci v obměnách cvičného textu, dochází nakonec k tomu, že se loutkář sjiže s loutkou. Pochopí její chování a myšlení tak říkajíc „na vlastní kůži“, protože je musí na místě sám s loutkou vytvářet. Do přípravy inscenace se pak dostává od počátku tvořivý prvek a loutkář není jen prázdným mluvčím autora textu. Uvedu příklad z vlastní praxe: Jednou jsem učila technice řeči člena

Divadla Spejbla a Hurvínka. Měl na zájezdě alternovat obě hlavní loutky jako mluvič. Aby si zvykl přeskakovat v dialogu z basy do fistule a zpět, dělali jsme cvičné texty jako dialog Spejbla a Hurvínka. A protože obě postavičky můj žák dobře znal a měl je zažité, dokázal i z novinového článku udělat etudu jiskřící vtipem, příznačným pro tuto dvojici. Dokonce v takových cvičeních mu i technika hlasu dělala méně potíží, nežli při četbě závazného dialogu. Došlo totiž právě k žádoucímu ztotožnění loutkářova autorského zážitku s loutkami. Dokonale se do nich jakoby promítl.

Čím dokonaleji je loutkář technicky vyzbrojen pro hlasový projev, tím přesněji pak může za loutku vyjádřit všechno, co vyjádřit chce a potřebuje. Může pak užívat svého hlasu i řeči jako nástroje dorozumění mezi jevištěm a hledištěm. Může diváky strhovat k veselí, může je napnout, že ani nedýchají, může je vyburcovat, aby stranili v pohádce dobrému a zatracovali zlé. Protože, jak praví pohádka, teprve mluvec dal panně život.

jak souvisí držení těla s hlasovým projevem

PROČ NE V KŘESLE

Má-li být řeč sdělná, musí být aktivní a adresná. Má-li být aktivní a adresná, nemůže vycházet z úst pohodlně ulebeděného, polopasivního mluvčího. Dokonce ani tehdy, hrají-li lenocha a „mouchy snězte si mě“. I v tom případě mluvčí musí aktivně prožívat pocity lenosti a rozbředlosti a tyto pocity aktivně sdělovat. Což by ve stavu opravdové rozbředlosti rozhodně nedokázal.

V čem tedy tkví základ aktivity sdělení? V celkové aktivitě celé osobnosti. Ta je dána především **aktivitou pohybového centra**, která udržuje **vysoko těžiště těla** a dodává chuť je držet. A slovní projev by měl vždycky být jedním. Jinak je jalový a na jevišti zbytečný.

I prostorové citění a rytmus přímo souvisí s touto aktivitou. Zkusíme-li si s povoleným spodkem zatleskat nějakou jednoduchou písničku, rytmus bude neslaný nemastný. Ale jakmile připojíme nohy k tělu a vyneseme těžiště do výšky, začne nám rytmus chutnat, začne nás vzrušovat, dostane napětí. Na loutkovém jevišti sice zdánlivě není vidět, máme-li rytmus

„v nohách“ a v těle, ale je to omyl. Je to velice znát. Loutka se jinak pohybuje, jinak za ni mluvíme, jinak si povídáme s diváky. Také jinak cítíme tělem prostor.

Každý loutkář by měl mít velice rozvinutý smysl pro prostor skutečný i pomyslný. A s povoleným spodkem jde spíš o prostorové vědomí na základě toho, co nám říká zrak, ale o citění prostoru svalovým smyslem těžko může být řeč.

Samoukovi může k aktivizaci těžiště pomoci představa „kouzelných kalhot“. Stojíme uvolněně zpřímá a navodíme si pocit, že jsme oblékli kouzelné kalhoty, které nás samy táhnou ke stropu. Jednu ruku položíme dlaní pod pupek na břicho, druhou hřbetem na bedra. To proto, abychom přesně cítili, kde asi leží těžiště těla. Obě ruce jsou tedy pod pasem. A teď se pokusíme jakoby z toho místa se nadnášet do výšky. Netáhnou nás ani ramena, ani hlava, ale jako by nás táhly pomyslné kalhoty. (Aktivita jde z podbřišku a břicha a vzadu z hýždí, které se stahují k sobě a společně s břišními svaly drží pánev vysoko.) A kalhoty táhnou, táhnou, až nás donutí k výponu. Pak se s pocitem výponu postavíme na celá chodidla a ucítíme, že náš postoj je uvolněný a aktivní. Pak zkusme v „kouzelných kalhotách“ poskoky snožmo, při nichž pérujeme co nejméně koleny a co nejvíce chodidly. Stále nás jakoby vymršťují do výšky kouzelné kalhoty. Jsme

jako panáček péráček. Pak v kouzelných kalhotách usedáme a vstáváme. Nejprve na židli, pak z kleku na paty, pak z kleku vedle stehů střídavě napravo, klek, nalevo, klek, a to bez pomoci rukou. Ani na chvíli bychom neměli ztrácet pocit, že nás kalhoty vytahují do výšky.

Když jsme si na vlastním těle okusili nadlehčené poskoky se vzosně drženým těžištěm, připojíme k nim nějaké skákové říkadlo. (Pokud jsme zdraví, nemůže nám to ublížit. Opatrně v rekonvalescenci po angíně a žloutence nebo při srdečních chorobách. Pracujeme-li s dětmi, těm je to naprosto běžné. Zvlášť mladším školákům.) Při poskocích skandujeme do rytmu a snažíme se, aby se hlas neklepal ani nezadýchal.

Příklady říkadel:

Folklór – Hop hop Bartoni
čtyry báby na koni
pátá bába na ocase
veze plný větel kaše

V. Nezval – Hop hop hop
byl jeden strop
na tom stropě byla díra
pro velkého netopýra
byla jako hrob,
hop hop hop!

Pro složitější poskoky:

Folklór – Hopsahejsa do Brandejsa
já mám novou nůši,
podívej se, můj Honzíčku,
jak mi pěkně sluší

Žantovská – Cválali koníci do kopce,
Cválali koníci pro otce,
Cválali koníci cupity cval,
Cválali koníci cupity v dál!

Jestliže opravdu nepustíme „kouzelné kalhoty“ dolů, budeme překvapeni, jak málo se udýcháme dokonce i při divokém cvalu.

UVOLNĚNĚ AKTIVITA

Aktivně uvolněné tělo je prvním předpokladem k tomu, abychom bez neúměrné námahy využili co nejlépe svých hlasových možností. Kromě aktivně drženého těžiště těla je ještě několik důležitých momentů, které je třeba si uvědomit a pamatovat na ně.

Především je to **uvolněné protažená krční páteř** tak, aby váha hlavy spočívala na šíji. Jakmile nedrží hlavu šíje, ale hrdlo, dochází k tlaku na hrtan a hlas dostává nepěkné krákové zabarvení. Krční páteř se pronese, jako bychom měli na šíji chomout (což také působí

nehezky a vytváří podbradek) a hrdlo je přetížené, svaly na něm ošklivě ztloustnou. Při správném držení hlavy cítíme uvolněné protažení od opěrného bodu mezi lopatkami na 6. hrudním obratli podle krční páteře k hlavě. Hlava je zároveň lehce podepřená postranními šíjovými svaly od ramen zezadu k uším. I tato aktivita však musí být stále uvolněná. Jakkoli bychom v dobré snaze protažení páteře přehnali, hlas se stane úzkým, někdy může až z přepětí přeskakovat do forzírovaných výšek. V klidu má brada s hrdlem svírat pravý úhel a temeno je rovnoběžné se stropem.

Vedeme-li a zároveň mluvíme maňáska nebo jinou spodovou loutku, nebo mluvíme za parádáním a sledujeme očima akci loutky, hledíme, abychom ji nikdy neměli přímo nad hlavou. Vždycky se dívejme trochu z e s t r a n y, aby se krční páteř neohýbala předozadně, ale s pootočením pravo-levě. Při podhledu ze strany totiž zůstává váha hlavy na šíjových svalech a nepřesune se na hrdlo. Zatímco podhled přímo vzhůru nad hlavu citelně napíná hrdlo a nepříznivě ovlivní hlas.

S držení hlavy úzce souvisí i vznosné držení **hrudníku**. Uvolněně, aniž bychom měli sebemeně strnulý pocit, aniž bychom také jakkoli prohýbali v zádech nebo v pase páteř, zvedáme vzhůru hrudní kost. Přitom páteř je uvolněně protažena s mírně zmenšeným esovitým prohnutím. Lopatky jsou od sebe (nedělají vzadu

žlábek) a jejich spodní konec se stahuje dolů a tiskne lehce k hrudníku. Ramena jsou vytočená, nevysouváme je ani dopředu, ani dozadu, jen je rozložíme do stran.

Znovu připomínám, že všechny tyto zásady musíme dodržovat nenásilně a uvolněně. Každé přepětí se totiž promítá do hlasu, ať chceme nebo nechceme. Dovedeme-li se svým tělem zacházet a vědomě ovládat a měnit základní svalové napětí, teprve tehdy můžeme také ovládat veškeré jemnosti mluveného projevu tak, aby byly sdělné.

Cvičení: V „kouzelných kalhotách“ a se vznosným hrudníkem protáhneme páteř. Temeno hlavy je rovnoběžně se stropem. Protahováním šíje spustíme hlavu bradou k hrudi. Temeno se sklání z vodorovné do svislé polohy. Krk držíme co možná uvolněně, cítíme jen tah vzadu na šíji až k opěrnému bodu. Zahmítáme uvolněně skloněnou hlavou, aby se brada přiblížila k hrudníku. Cítíme tah svalů až na zádech mezi lopatkami. Odtamtud, kam až sahá tah, se snažíme pomalu protahovat krční páteř a zdvihat hlavu až bude temeno vodorovně a brada v pravém úhlu s hrdlem. Pak znovu hlavu spustíme a několikrát opakujeme. Pak spuštěnou hlavou zabímbáme vpředu ze strany na stranu tak, aby uvolněný bimbavý švih končil bradou u klíčních kostí. Dozadu nekroužíme. Přitom se snažíme udržet v „kouzelných kalhotách“. Do rytmu pohybu si s dlouhým dozněním zpěvavě

říkáme: bimm bamm bimm bamm. Cítíme, jak uvolněním hrdla se nám krásně rozechvívají obličejové dutiny i hrudník. Pozor, nechte hrudní kost vzhůru, jinak vám bude povolený hrudník mačkat na solární krajinu a hlas nebude tak volně znít. Jakmile se hlas rozezní bez námahy a uvolněně, přestane bít hlavou do stran. Pomalu zvedáme zase od opěrného bodu hlavu a snažíme se, aby se náš hlas nijak nezměnil. Aby zůstal volný.

Nejvíce je třeba hlídat si uvolněnou aktivitu na svazech břišní stěny. V odstavci o aktivizaci těžiště jsem se již zmínila o tom, jak záleží na práci podbřišku, který pomáhá držet vzhůru pánev. Ale i pro dýchací pohyby je spodní část břicha neobyčejně důležitá. Je to právě ona, která pomáhá prohloubit brániční nádech do nehlubších částí plicních laloků. Podbřišek by nám neměl nikdy pasivně poklesnout, jeho pasivita totiž spoluzaviní pokles základního svalového napětí v těle a tím se stane, že i hlas se stává bezbarvým a zapadá. Dostává dyšný tón a ztrácí na výraze. Hlasový projev mluvčího pak mnohem více namáhá, zcela podle úsloví „lenoš se nejvíce nadírou“. Působí i pálení a škrábání v krku. Aktivitu podbřišku celkem nelze přehnat, aby záporně ovlivnila hlas.

Jinak je tomu s horní částí břicha, se svaly krajiny solární. Tady musíme dbát o neustálé pružné uvolnění pérování směrem

ven. Jakmile se svaly solární krajiny při hlasovém projevu stáhnou dovnitř, hlas se jakoby sevře a dostane placatý tlacený tón, neschopný proměny. A co nejhoršího, silné stažení směrem dovnitř nám i zablokuje náš citový zážitek. Nejsme schopni v takovém stavu se naladit pro jakékoli vyšší city, zmůžeme se nejvýše na nepříjemné afekty a předstírání. Ztrácíme v tu chvíli smysl pro pravdivé jednání slovem, protože nás křečovitým tlakem opouští pravdivý zážitek.

Cvičení k rozhýbání břišní stěny:

Rukou si nahmatáme u hrudní kosti poslední žeberní oblouk. Těsně pod ním uprostřed najdeme hmatem citlivé místo solárního pletiva. Tam přiložíme konečky prstů obou rukou s lehkým nebolestivým tlakem. Pak začneme prudce vyrážet střídavě s f s f s f s nepatrným příděchem před každou hláskou. Stále držíme vzhůru těžiště. Pracuje podbřišek, impulsy jdou nahoru dovnitř. Děláme-li to dobře, cítíme, že pod prsty se svaly solární krajiny vymršťují při prudkém vyrážení hlásek dopředu, tedy směrem ven. Krk zůstává volný. Uděláme-li chybu, že se svaly smrští a ztuhnou směrem dovnitř, pak ucítíme nepříjemné napětí i v krku, kde nám často až naběhnou žíly. Kdybychom pak použili znělých hlásek a ne jen šumů, hlas by se přepínal.

Když cítíme, že břišní stěna dobře a pružně pracuje, stejným způsobem vyrážíme hlasitě:

šup, šup, šup. Pak můžeme přidat: hyp, hyp, hyp. Dále různé skandované divácké pokřiky jako do toho, do toho, soudce fůůj, pak góól. Při dlouhém výkřiku zůstávají svaly solární krajiny vyboulené ven.

Když jsme si hmatem prstů ověřili, že je vše správně, dáme ruce pryč a soustředíme se na svalovou práci jen vnitřně hmatovým sebecitem. Jakmile bychom si nebyli jistí, můžeme obnovit na chvílku dotek prstů.

Pružná práce břišní stěny je klíčem nejen k zesilování, ale i k zeslabování hlasu. Jakmi-

le bychom při velmi tichém tónu přitlačili na solární krajinu dovnitř, ozval by se skřípavý přišeptalý hlas. Naučíme-li se na tuto partii nikdy netlačit, pak můžeme libovolně měnit sílu i barvu hlasu, aniž by nás technika zradila.

Budeme-li stále dbát zásad, které jsem uvedla v této kapitole, připravíme si své tělo k tomu, abychom naplno a bez námahy rozeznívali svůj hlas. Jsou to klíčové momenty. Znili hlas nedobře, obvykle některá z těchto zásad není dodržena a po nápravě se spraví i hlas.

dech

Dech je jedním z nejzákladnějších projevů života. Proto je nedílně spjat se všemi lidskými i duševními úkony. Dýcháme, aniž na to soustředíme pozornost. Ale každý mluví a zejména loutkář by si měl ozkoušet, jak úzce dech souvisí s výrazem. Jak se podle zážitku řídí, kdy se nadýchnu a do které části plic.

Cvičení: Zavřete oči, uvolněte se a představte si, že stojíte na horské pasece, kde voní pryskyřice. Cíťte co nejpřesněji její vůni. Je-li představa opravdu silná, začnete dýchat z plných plic. Znovu zavřete oči, odpoutejte pozornost od dechu a soustředěně silně si představte, že jste na velmi rušné silnici, kde pomalu projíždí šňůra aut. Všude zápach výfuků. Až zase obrátíte pozornost k nádechu, zjistíte, že jste dýchali mělce, co nejúsporněji.

Ale dech neurčují jen zážitky spojené s čichem. Zaposlouchejte se, co se děje venku. Snažte se rozeznávat všechny zvuky. Jmenujte, co slyšíte. Když pak obrátíte pozornost k dechu, zjistíte, že jste „ani nedutali“, že jste nádech fixovali tím, že dýhací svaly zůstaly při úsporném výdechu skoro v nádechovém postavení. (Sluchový střeh totiž pomáhá samočinně vytvořit dechovou oporu. Toho pak můžeme využít při různých hlasových cvičeních.)

Podívejte se na špičky svých nohou a pošlete jim tichý vnitřní pozdrav. Pak totéž doprostřed místnosti. Pak totéž za okna. A pak dál, kam bez obtíží dohlédnete, pak tam, kam dohlédnete nejdál. Zjistíte, že se nádech stále zvětšoval, čím byl předmět vaší pozornosti dál. Pak si všechno udělejte znovu v představě, se zavřenými očima. Budete-li si prostor, o který běží, představovat celým tělem, ne jen vnitřním zrakem, bude se nádech zase zvětšovat. Z tohoto cvičení je patrné, že i prostorové citění ovlivňuje dech.

Zvedněte ze stolu tužku. Zvedněte ze země židli, zvedněte stůl. Zase se nádech zvětšuje. Tedy i tělesná námaha ovlivňuje nádech. (Z toho loutkář může krásně těžit pro výraz, např. když se malý panáček hmoždí s velikou rekvizitou. Heká, vzdychá, oddechuje apod. Vlastně celou zvukové oživení může být jen ze zvýrazněného dechu.)

Jmenujte své oblíbené jídlo. Rozpomeňte se, kdy jste je jedli naposledy. Kolikrát jste je měli za poslední měsíc.

Řekněte své jméno. Pak datum narození a jméno svých rodičů. Pak prarodičů – tady už obvykle nevíme. Ale snažte se rozpomenout. Z obou případů poznáme, že i psychické úsilí řídí míru dechu. Na své vlastní jméno se nerozpomínáme, nádech je maličký. Ale s babičkou za svobodna a s datem jejího narození je to obtížné, nádech se zvětší. (Takže vidíme,

že dech můžeme použít jako výrazový prostředek, třeba když panáček má „problém“.)

Ze všech uvedených příkladů si můžeme vyvodit jedno důležité pravidlo: Každá nová myšlenka je spojená s novým nádechem. A nádech je tím větší, čím těžší je úkol, který máme splnit, ať už fyzický nebo psychický. A protože myšlenka předchází slovní vyjádření, předchází je nádech. Tato zásada nám pak pomůže rozčlenit text nádechovými pauzami na fráze tak, aby byl živý. Abychom netlumočili jen jeho znění, ale jeho obsah.

A protože loutkářova řeč je stylizovaná, může si loutkář dovolit i tyto zákonitosti nadsadit. Loutka může velmi hlasitě nadechovat, funět, supět, hekat, nápadně přidechovat, když se jí rodí myšlenka, může dech zvýraznit i pohybem, záleží na konkrétní situaci.

Frázování textu není vždy shodné s gramatikou. Často je diktuje úplně jiné hledisko. Kdyby hrozitánsky udýchaný Kašpárek frázoval způsobně a logicky svoje sdělení, asi by nikoho nepřesvědčil, že sotva popadá dech. Ale bude-li sice textově nelogicky, ale podle situace logicky přerývat mluvní celky prudkými nádechy, bude živý. Loutka také může např. náhle zbystřit sluch v soustředěném poslechu, přičemž může třeba v půli přetnout nádechem logickou frází, protože v podtextu je nová myšlenka – rozpoznat zvuk. Příklad: Kde to – jsme? Co když – jsou tady – loupežníci?

Dosud jsme si všímali hlavně nádechu. Ale výdech je také výrazovým prostředkem. Jinak vydechují ve vnitřním napětí, jinak když se mi ulevilo, jinak v poklidu, v tísní. To je klíčem k nejrůznějším citoslovcům. Citoslovce neobvykle pomáhají oživit loutku, ale nesmíme se jich bát. Musíme si uvědomit, že různé dechy – vzdechy se velice těžko píší. Takže různé och, ach, ph, achich a podobně, nemůžeme číst s pečlivou výslovností hlásek, ale jako rytmičované povzdechy vyvěrající z citu. Proto citoslovce. Některý nezkušený mluvič cítí napsané ach jako nepřekonatelnou překážku a řeší to únikem, že je vynechá. To také není to pravé. V neveršované hře se šidí o krásnou možnost vyhrát situaci. Ve veršované navíc ztratí slabiku a poruší rytmus. Ale zkušený loutkář si právě na citoslovcích přímo pochutná. Vyjadřují totiž to, co jiné slovo nedovede.

Cvičení: Navodte si v duchu nějaký zážitek, kterého jste plní. Až vnitřní přetlak bude takový, že pro něj budete potřebovat ventil, vzdychněte nějakým citoslovcem. Podle citoslovce by měli ostatní přítomní poznat, jde-li o údiv, libost, nelibost, smutek, rezignaci, strach a podobně.

Vezměte dvě jakékoliv loutky ovladatelné jednou rukou. Zaimprovizujte s nimi dialog, který se bude vyjadřovat jen dechem a citoslovci. (Aby byl dialog opravdu dialogem, nesmí chybět prvek vzájemného ovlivňování. Pod-

stata dialogu je, že ovlivňuji a dávám se ovlivňovat.) Dobře se k tomu hodí třeba milostný námět, nebo nějaké společné tajemství, mlsání dobrot. Záleží na vaší fantazii. Ale snažte se, abyste si opravdu vystačili s citoslovci a dechem, které tlumočí vnitřní monolog a podtexty.

Technika dechu je také prostředkem charakterizačním. Jde-li o konverzaci bez nějakého hlubokého podtextu, o jakoby odhození, ale tím dobře prodané žerty apod., stačí dost malý nádech s nepříliš výraznou dechovou oporou (dechová opora je v podstatě udržené nádechové postavení dýchacích svalů při rozeznění hlasu).

Ale mám-li zahrát vznešenou důstojnost nebo nějaké hluboké podtexty, pak se nádech zvětší a zvětší se i dechová opora. Budu-li hrát s loutkou – pořízem, rozdýchnu se doširoka, s tenoučkým panáčkem naopak dýchám, jako bych byla sama hubená. Takže tím, že se s loutkou sžiji, přizpůsobím jí i svůj dech.

Pro hlasový projev je dobré vyvarovat se nádechu do horního konce plicních laloků, tzv. klíčkového dechu. Ten působí přetlak vzduchu, který udržíme dýchacími svaly jen za cenu napětí v hrtanu. A jakékoliv napětí v hrtanu zaškrcuje hlas. Proto klíčkový vzduch musíme nejdřív vypustit jako přebytečný, čímž vznikne povzdech, a pak teprve můžeme nasadit nosný hlas. (Jistěže i povzdech může být funkční. Po-

tom ovšem jsme si toho vědomi.) Prohřešky proti držení těla ovlivní i dech. Zvláště se varujeme zvedání ramen!

Nejlepší nádech je do hlubokých částí plic, až ucítíme dýchací pohyby u pánevního dna. V podstatě to souvisí i s pocitem „kouzelných kalhot“. To znamená s těžištěm těla. Tento nádech pomáhá soustřeďovat a dává dokonale ovladatelnou dechovou oporu. Také využíváme spodní části hrudníku, kde se volná žebra mohou výrazně roztáhnout a bez námahy udržet dechovou oporu.

Nácvik: Postavte se v dokonalém střehu všech smyslů. Každé šustnutí vám jako může být nebezpečné. V nečekaném okamžiku někdo v místnosti udělá hluk. Reagujte na něj jako na nebezpečí vyžadující obezřetnou obranu. Nádech bude naprosto tichý, abyste se jako neprozradili. Opakujte a sledujte, kam vám nádech skočí. Bude to až do nejhlubší části plic. Znovu nádech opakujte, tentokrát vědomě.

Aktivně se posadíme na židli a lehce se opřeme zády (nehodí se křeslo). Nadýchne tak, abychom cítili, jak nás nádech tiskne do sedadla a zároveň nás maloučko odstrkuje od opěradla. Ramena jsou v klidu. Dýcháme uvolněně při plném soustředění na to, kam nám plyne nádech. Pak totéž zkusíme ve stoje. Pak, s pocitem jako bychom nadechovali dál, s uvolněnou hlasovou štěrbinou, zastavíme nádech a setrváme asi vteřinu v klidu. Pak volně vy-

dýcháme. Znovu uděláme totéž, ale při výdechu začneme hlasitě lehce bzúčet bzzzzz. Hledíme, aby se nám zvuk netřepal, aby zněl jednotlivě. Bzučíme tak dlouho, dokud bez obtíží vydržíme. Nepřepínejte! Nelámeme rekordy, cvičíme jen dech. Uvolněně si při tom hlídáme držení těla a hlavy.

Nikdy nemějte pocit přílišného úsilí při technických cvičeních. Vždycky by měla probíhat v soustředěné pohodě, aktivním uvolnění a důvěře, že to bude mít dobrý výsledek. Přehnané úsilí vás zablokuje, protože snadno způsobí někde tlak, který se pak nepříznivě projeví i v řeči.

Hluboký nádech můžeme procvičovat také vleže. Uvolníme se vleže naznak jako ke spánku. Představíme si příjemný čistý vzduch, který proudí oknem a snažíme se tak uvolnit, jako bychom právě měli usnout. Dýcháme nosem. Myslíme jen na slastné uvolnění. V momentě, kdy už už máme pocit, že bychom usnuli, nasadíme samočinně hluboký brániční dech, dech spáče. Břišní stěna se nám uvolněně vydouvá a splaskává, jako spícímu miminku. Tento moment bychom měli zachytit vědomým soustředěním na dech, opakovat uvolněný spáčský

hluboký nádech, tentokrát už vědomě, abychom samočinný reflex proměnili ve vědomou dovednost. Pak si totéž technicky zkusíme ve stoje. Kdyby se nám z nezvykle prohloubeného dechu zamotala hlava, je to odkrvéním, protože se krev hrne do plic. Stačí chvíli setrvat v hlubokém předklonu a pak se pomaloučku zvednout. Potíže hned přejdou.

Běžně bychom si měli navyknout dýchat nosem. To totiž samočinně prohlubuje nádech a je mnohem zdravější.

Pro divadlo je však nosní nádech příliš zdlouhavý, proto nadechujeme nejlépe nosem a ústy zároveň, potřebujeme-li přidýchnout rychle.

Nemáme-li nějaký dechový zlozvyk (mělký nádech se zdviháním ramen, hlasitě přidechy apod.), nemusíme většinou na dýchání nijak myslet. Ale loutkář by je měl ovládat a znát, pro případ, že musí přemáhat buď trému nebo velký prostor. Dech nám také pomůže se soustředit a navodit patřičný zážitek, to jsou totiž spojitě nádoby. Zážitek navodí patřičný výraz dechu, ale můžeme si i dechem pomoci k zážitku. A jen dech, který ovládáme, můžeme pak v případě potřeby i zvýraznit stylizací.

rozeznívání hlasu

Nikdy bychom neměli mít pocit, že rozeznít hlas dá práci. Když zdravému hlasu odstraníme z cesty překážky v podobě nejrůznějšího přepětí nebo přílišného povolení, v špatném držení těla a podobně, rozezní se sám.

Pro mluvené slovo je nejdůležitější rozeznít obličejovou část hlavy, kterou pedagogové hlasu označují jako „masku“. Tam hlas nejvýrazněji rezonuje a stává se nosným. Nejdůležitějšími rezonátory jsou ústní dutina, hlavně tvrdé patro a čelisti se zuby, a nosní kost. Zuby s tvrdým patrem tvoří tzv. přední oporu. Hlas na nich rezonující, opřený, vyletuje zněle do prostoru před mluvčím. Loutkář by měl od počátku věnovat pozornost vědomému rozeznívání jednotlivých rezonančních dutin tak, aby se naučil je buď uplatnit, nebo potlačit. Protože to je cesta, jak přizpůsobit svůj hlas loutce, za kterou mluví. Má-li loutka obličej úzký, musíme i rezonance využívat úzce, je-li široký, hledím rozeznít co nejširší rezonátory po obvodu obličeje atd.

První rozeznívací cvičení: S uvolněným hrdlem a volně pootevřenými čelistmi a lehce zavřenými rty se snažíme prodlouženou hláskou mmmm rozechvít co nejvíce celý obličej. Na

18 rtech by nás mělo citelně šimrat a ostatní části

obličeje i hlavy se rozechvějí na omak znatelně. Postupně si je osaháme prsty a dlaněmi. Zjistíme, že se chvěje nejen obličej a spánky, ale i temeno hlavy a týl. Hlava je jakoby elektrická. Pak si přestaneme pomáhat rukama a soustředíme se na chvění už jen vnitřním hmatem. Pak chvilku přestaneme znít, soustředíme se a chvění si tak silně představíme, že dostaneme neodolatelnou chuť rozeznít se znovu. Až se chuť vystupňuje co nejvíce, rozezníme se znovu. A tak několikrát po sobě. Dodržujte všechny zásady z kapitoly o držení těla a práci břišní stěny. A nezapomeňte uvolnit čelistní kloub a v ústech jakoby nepatrně nazívnut, aby se nesevěl prostor mezi nosohltanem a hrtanem a hlas mohl volně rezonovat. Při lehce zavřených rtech je chvění velmi nápadné. Když ucítíme, že se chvění příjemně rozhostilo v celé hlavě, zejména na zubech a rtech, začneme uvolněně, ale energicky klapat pusou, čímž vznikne hláska skoro jako a. Ale nechťejme říkat a, abychom v případě zlovyku v jeho výslovnosti nestrhli rezonanci jinam. Ta musí zůstat na rtech a zubech, jako při brnění mmmm. Bude ovšem pocitově méně nápadná. Ale ucítíme, jak nám hlas odletuje přímo ze rtů. Znovu přestaneme a pocit si velmi silně představíme. Pak pokračujeme dál. Opakujeme několikrát velmi soustředěně, abychom si vnitřně hmatový pocit zapamatovali. (Tak budeme při cvičeních rozeznívání hlasu

postupovat vždycky, abychom se naučili využívat rezonanci vědomě.)

Cvičení na rezonanci na tvrdém patře, zubech, zvláště řezácích a nosní kosti: V normální mluvní střední poloze vyslovíme aniž sebedmí napodobíme klakson „tydyýt“ a snažíme se mít co nejvolnější hrdlo. Nerozeznáváme zpočátku příliš hlasitě ani tiše. Můžeme začít se svěšenou hlavou a postupně s protaženou šíjí hlavu zvedat. Když se nám daří toto cvičení ve střední poloze, několikrát je zopakujeme (jako u předchozího). Pak se s dokonale pružnou a aktivně uvolněnou břišní stěnou (jak popsáno v předchozí kapitole) a s volným hrdlem pokusíme o totéž, jenže v hlavové poloze ve vysokém tónu tak, abychom cítili chvění v celé horní části hlavy. Opakujeme opět s představou. Pro normální řeč není třeba věnovat pozornost vysokým hlavovým rezonancím, ale loutkář leckdy potřebuje takovou stylizaci, že by i to umět měl. A zejména umět bez tlaku. Největší rezonanční pozornost však vždy věnujeme masce.

Další cvičení budeme dělat se zástupnou loutkou. Vezmeme si do špetky tužku nebo cokoliv, co zastupuje raketu. Raketa přistává širokým obloukem, který hledíme cítit až z těžiště těla a přitom vydává zvuk: jūūūūūūūū – bum! tónově klesající z výšky dolů podle oblouku, který zástupná loutka opisuje s dopadem na konci. Snažíme si co nejvíc představit, že

zvuk vydává loutka a ne my. To nám pomůže usadit hlas na přední rezonanční opoře a bez škrcení a jiných potíží zdolat přechod rejstříků z hlavového do středního a prsního.

(Hlasovým rejstříkem je myšlena skupina tónů podobně tvořených. Rejstříky jsou podle medicíny dva, podle hlasové pedagogiky tři. Hlavový, kdy se chvěje jen část hlasivek a rezonance převažuje v hlavě, prsní, kdy se chvějí hlasivky celé a rezonance převažuje v podhrtanových dutinách a třetí střední, kdy se chvějí celé hlasivky a rezonance převažuje v masce, přibližně od očních oblouků po klíční kosti. Pro řeč používáme rejstříku středního.)

Rezonanční opora v masce by neměla nikdy zmizet z loutkářova hlasu. Má dvě klíčové výhody: loutkář mluví bez námahy a hlas je mnohem adresnější v prostoru.

Výbornou rozeznávací hláskou je J. Vezmeme opět do ruky zástupnou loutku. Zase tužku nebo něco štíhlého. Představíme si silně rezonanci na svislé ose obličejové od kořene nosu po střed brady. Rytmičky pohybuje zástupnou loutkou a do rytmu členíme slabiky jejejejeje. Nemluvíme my, mluví loutka. Její chování v prostoru i její rytmus se projeví v našem hlasu. Měl by se převahou rezonance na svislé ose projevit ve hlase i její tvar. Pak můžeme měnit vokál (jo, ja, ju, příp. i ji).

Pak si uděláme totéž cvičení s něčím kulatým, třeba s míčkem hadráčkem. A budeme

opět mluvit za něj, ne za sebe. Představíme si silně kulatou rezonanci celé masky s převahou na stoličkách, samozřejmě s uvolněnou čelistí. Hadráček dostane i jiný rytmus, nežli tužka. A podaří-li se nám vzbudit rezonanci na obvodu obličejce, zase se ve hlase projeví jeho tvar. Když nám dobře půjde hra s jednou i s druhou zástupnou loutkou, můžeme si zkusit jejich dialog. V každé ruce máme jednu, do obou se promítáme v prostoru, rytmem i tvarem. Samozřejmě, že nejdřív se musíme naučit hru s jednou loutkou. S oběma to zkusíme až nám to nebude dělat žádné potíže, promítnout svůj hlas se vším všudy do oživeného předmětu.

Zdaleka jsem nevyčerpala všechna hlasová cvičení, to ani nedovoluje rozsah této metodické práce. Ale hlavní zásady nácviku jsme si objasnili: vše se děje v aktivním uvolnění podle předchozí kapitoly, snažíme se uvědomovat rezonance a přidáváme prostorovou představu spolu s rytmem. Rezonanci udržujeme stále na masce.

Nácvik hlasové techniky je věc dlouhodobá, proto budme trpěliví. Hlavně nikdy nepřepínejte hlas!

HLASOVÝ ZAČÁTEK (NASAZENÍ)

Tímto označením míníme začátek fonace, kdy vzduchový proud rozkmitá hlasivky, takže vydávají hlas. Je trojí. Dyšný, kdy hlasovou ště-

binou projde malá část dechu než se hlasivky rozkmitají, měkký, hygienicky i zvukově nejpříznivější, kdy se hlasivky rozkmitají současně s výdechovým proudem z otevřeného postavení. Hlas se rozezní měkce. A tvrdý začátek, při kterém se nejdřív semknou, uzavrou hlasovou štěrbinu a pak se prudce rozrazí a začnou kmitat. Ve hlase je patrný náraz.

Budeme-li se držet zásad o práci břišní stěny, je pravděpodobné, že spontánně nasadíme hlas měkce. Pro nácvik měkkého začátku jsou vhodné souhlásky, které pomáhají hned rozeznívat rezonanční prostory. Je to zejména hláska m a hláska j. Takže cvičení popsaná v oddíle o rezonanci jsou zároveň už i nácvikem měkkého začátku. Ale i na jiných hláskách a různých spojeních můžeme cvičit měkké nasazení. Např. retnice b, p, v, f, nosovky m, n, ň, a postupně ostatní souhlásky ve spojení s vokálem. Volíme při tom okolnosti, které vedou k použití měkkého tónu. Je to například chlácholení, uklidňování, soustředěný poslech.

Cvičení: Máme před sebou pomyslné koťátko, které chceme uklidnit a přilákat. Jsme v poklidném střehu, co bude kotě dělat, pozorujeme. Oslovíme je: malá, no neboj, neboj, čičinko, no pojd' apod. Pak vezmeme do ruky jakoukoliv zástupnou loutku a totéž dělá a mluví loutka. (Nastupuje tu už loutkářské cítění prostoru. Loutka je mimo nás a mluví ke kotěti, které je mimo ni.)

Při cbojím provedení dbáme na to, abychom nepovolili vnitřní napětí (ten poklidný střeh), a abychom nezačali šeptat.

Posloucháme, zda je někdo ve vedlejší místnosti, pak opět v poklidném střehu oslovíme do prostoru pomyslného pokoje. Třeba „Jájo!“ nebo „Mámo!“, „Láďo“. Jména volíme tak, aby začínala hláskou, která podporuje rozeznění. Pak totéž zase uděláme za loutku.

Měkké nasazení by mělo být naším samozřejmým návykem a pokud použijeme k ozvláštnění promluvy jiného, mělo by to být úsporné a vědomé „okořenění“ projevů. Nejobtížnější je dodržet měkké nasazení při rázu (tj. výrazné nasazení slova, začínajícího vokálem). Ten už sám je určitým nárazem na hlasivky; proto hledíme, aby odsazení před samohláskou na začátku slova bylo z dýchacích svalů a ne ze sevřených šterbiny.

Cvičení: Uvelebíme se aktivně uvolněně na židli, nadýcháme se slastně jakoby až do sedadla a bez sebemenší přestávky mezi nádechem a výdechem rovnou uděláme volný

vzdech na tónu „áááá“ se skluzem shora dolů, bez nárazu na počátku.

Vezmeme opět zástupnou loutku a za ni voláme bez prudkosti, měkce „Fando! Fando!“ Pak stejně, ale f na začátku jakoby bychom chtěli vyslovit, ale neuděláme k němu potřebný artikulační pohyb, takže nezazní. Nenahrazujeme je žádným jiným šumem. Vyslovíme vlastně Ando. Ale chceme jakoby vyslovit Fando. Jinak bychom třeba ze zvyku nasadili tvrdě. Když se nám to několikrát povedlo, uvědomíme si všechny pocity v dýchacích svalech a v hrdle. Zase si je nejdříve intenzivně představíme a pokusíme se cvičení několikrát opakovat. Jakmile se nám podaří vědomě nasadit měkce při rázu, zkoušíme různá spojení slov se samohláskou na začátku. Např. jména světadílů, oceánů, auto, opravna aut, lehká atletika, hlavní otázka aj.

(Moravané, pozor, ráz je ve spisovné češtině závazný, odsazení před vokálem na počátku slova je tedy nutné, ale snažíme se je uskutečnit co nejměkčeji.)

hygiena loutkářova hlasu

Jak jsem uvedla již ze začátku, má loutkář mnohem stylizovanější hlasový projev než herec či recitátor. A to bývá často úskalím v hlasové hygieně. Pohádkové bytosti vydávají různé skřeky, zlé bytosti jako ježibaba nebo černokněžík se zle smějí. A obětavý loutkoherec se snaží co nejbarvitěji jim propůjčit hlas. Sice cítí, že to nějak škrábe v krku, ale nevěnuje tomu pozornost, až když ochraptí úplně. K tomuhle by zejména režiséři měli přistupovat velmi odpovědně a nedovolit, aby loutkář tvořil jakékoli zvuky pod tlakem na hlasivky. Nehrajte nic z krku! Vaše hlasivky vám musí vydržet až do stáří. Vyvarujte se prudkých nárazů s tvrdým hlasovým začátkem, zejména je nedovolte dětem! Nejhoršími nárazy na hlas je například ježibabin smích. Aby byl zlý, nemusí vycházet ze zúženého hrdla, jak se to často hrává. Někdy stačí při jinak uvolněném hrdle jen maloučko zúžit hruď a smích dostane zlý výraz, aniž by tolik škodil hlasivkám. Při smíchu by mělo hrdlo být zásadně otevřené jako těsně po zívnutí. Hlavní, na co je nutno dbát, je to, abychom nehláskovali smích nárazy na hlasivky při sevřené hlasové štěrbíně,

nýbrž, abychom jej přerušovali třesením břicha – při uvolněných hlasivkách. Tato zásada platí i pro různé skřeky. Dávejme jim žádaný výraz rezonančními dutinami a postavením mluvidel a vyvarujme se tvrdých nárazů. Mohou způsobit i trvalé změny na hlasivkách.

Udržujeme pružnou břišní stěnu s podbřiškem staženým nahoru dovnitř a se solární krajinou pérující při fonaci (tj. použití hlasu) směrem ven. Pokleslý podbřišek působí na povolení hlasivek, což vysouší sliznici a zavinuje nedomykavost hlasivek. Nepružné svaly solární krajiny způsobí tlak na hlasivky, čímž se hlasivky neúměrně namáhají.

Při indispozici nepřemáhejte chrapot tlakem! Raději uvolněně rozeznít hlas, pro jedno představení třeba obětujte charakteristiku, je-li obtížná, ale netlačte! Uvolněním ovšem nemyslím povolení, zejména ne v podbřišku. Ten zůstává stále aktivní, i když někdy pracuje méně energicky, někdy energičtěji.

Při indispozici nekuřte, dráždíte si tím hlasivky. Pokud je to možné, ani nepobývejte v zakouřeném prostoru. Každý soubor by měl brát ohled na zdraví členů. Je-li někdo z nich indisponován nebo citlivý na kouř, nemá se kouřit ve zkušebně. Také dbejme na to, abychom pracovali v co nejméně prašném prostředí. Dostatečně větrejme, ať máme dost kyslíku. Je-li příliš suchý vzduch, zařídme jeho zavlhčení, třeba jen mokrými hadry na topení. Suchý vzduch

vysouší hlasivky. Když už k tomu dojde, že cítíme sucho v krku, nepomůže nám odkašlat, ale polknout. Sliny nebo nápoj. Odkáslání ještě zvýší obtíže, protože překrývá vyschlé sliznice.

Těchto jednoduchých zásad by měli dbát všichni loutkáři a zejména ti, kteří pracují s dětmi. (Tam samozřejmě kouření musí odpadnout

úplně.) Dětský hlas je ještě nevyvinutý a proto křehký. A souborový vedoucí je spoluodpovědný za hlasy svých svěřenců. Nikdy neobětujte dětský hlas momentálnímu úspěchu souboru! Dětský hlas se nesmí přepínat ani prohřešky proti technice, ani hrou při chrapotu, ani hrou v akusticky a hygienicky nevyhovujících prostorách.

výslovnost

Výslovnost je nejnápadnější stránka kultury řeči. Odchytky od výslovnostní normy pozná i úplný laik. Proto také bývá výslovnost v popředí zájmu o řeč nejčastějším terčem kritiky. V této kapitole se nebudu zabývat patlavostí (to znamená vadnou výslovností hlásek), to je věc logopedů. Půjde spíš o to, jak zvýraznit výslovnost, která je sice normální, ale to ještě nemusí znamenat, že je zřetelná, výrazná a jevištní.

Dobrá práce mluvidel je základním technickým vybavením k tomu, aby řeč byla srozumitelná. Ovšem srozumitelnost je vlastně dvojí. Jednak musí postřehnout sluchem vyslovené hlásky (abychom třeba huhňáním nezměnili „máma“ v „bába“ jako při rýmě), jednak musím porozumět obsahu sdělení. Proto je výslovnost sama o sobě jen jedním z důležitých předpokladů zřetelné promluvy, tedy ne cílem, ale prostředkem.

Tři aktivní orgány výslovnosti – jazyk, dolní čelist a rty – jsou všechny velmi důležité, práci jednoho nelze zaměnit prací druhého, ale pro srozumitelnost nejsou rovnocenné. Mohli bychom jakkoli pečlivě otvírat ústa, cvičit mimickými svaly kolem rtů – ale jazyk nenahradíme, zůstane-li nečinný, nebo líný. Bez jazyka

se nelze dorozumět. Proto také při artikulačních cvičeních bude práce jazyka vždy na prvním místě. Hýbe-li se málo spodní čelist, je řeč nepěkná až křečovitá, ale rozumět je, jestliže pracuje jazyk. Právě tak lenivé nebo křečovitě rty poznamenají výslovnost neesteticky, ale stále ještě se lze dorozumět. Bez jazyka ne.

Uvědomme si hlavní obecné zásady výslovnosti.

1) Všechny artikulační pohyby jsou uvolněné a š v i h o v é. Žádnou hlásku nevyslovujeme tahem.

2) Čelisti mají vždy snahu jít o d s e b e. Jejich vzájemný úhel není nikdy tak ostrý, aby se stoličky horní a dolní dotýkaly.

3) Nezapomeňme, že pro výslovnost většiny českých souhlásek a samohlásek eé, íí volně kotví jazyk stranami u horních stoliček. (Výjimku tvoří všechny retnice a hlásky hrtnové – h, ch)

4) Ústní koutky se nikdy n e l e p í k z u b ů m! Pohybují se jen do stran, ke středu a dopředu.

Pokud některou z těchto zásad přestoupíme, musíme vědět proč a co tím chceme vyjádřit. Dává totiž řeči pokaždé určitý charakter. Přilepené koutky vypadají mazlivě, neuvolněné rty vypadají afektovaně, malý čelistní úhel, málo pohyblivá čelist vypadají nahněvaně ve spojení s tvrdou dikcí a ve spojení s měkkou naopak nesměle až utápnutě. Povolená výslovnost dává punc lajdáctví, přehnaně aktivní až

k pohybu tahem vypadá mentorsky a přepečlivě. Překročím-li třetí zásadu, budu vyslovovat s náznakem patlavosti většinu hlásek. (I to ovšem může někdy být záměrné, mám-li k tomu důvod, ale nejprve musím umět mluvit bez kazu.)

Artikulační cvičení volíme tak, aby dokonale procvičila všechna mluvidla. Začneme uvolněním, jako když si před tělocvičnou rozvíčkou protřepáváme svaly.

Cvičení:

1. Uvolníme čelist i mimické svaly (až se nám třepou tváře) a úplně uvolněně si do nastavených hrstí jakoby děláme bublinky. Říkáme do nich brblybrblybrbly tak, abychom opravdu měli pocit bublin. Pak bez hrstí stejně volně.
2. Protřepeme jazyk čertím zvukem blblblb tím, že jazyk rychle vysouváme a zasouváme v úplném uvolnění.
3. Rychle střídáme drbu vrbu drbu vrbu. Nezapomeňte na uvolněnou čelist, aby dostatečně spadla při u (jinak se vám jazyk splete a řeknete vrbr). Stejně střídejte žeru řeru žeru řeru.
4. Pro uvolnění čelisti: Svolávání drůbeže – ná, ná pipipipi, ná pŕťa pŕťa, lída lída, malá malá apod.

Když máme mluvidla uvolněná, cvičíme jejich zpružňování a aktivizaci. Vyslovujeme e-

nergicky, ale uvolněně. K tomu jsou dobré nej-
různější jazykolamy a cvičné texty. Volíme je
vždycky podle toho, kterou část jazyka nebo
mluvidel chceme procvičit.

Svislý pohyb čelistí cvičíme na tex-
tech, kde se spojuje široký vokál s retnicí ne-
bo jinou hláskou s malým čelistním úhlem.

Příklady:

Plác, plác, plácl pápál! pápál! pápál!

Má máma má málo máku.

Ta naše bába má doma páva ta naše bába páva
doma má.

Bouch, bác!

Já bába po bohu, pomohu co mohu, a co ne-
mohu, nechám pánubohu.

Předozadní pohyb čelisti cvičíme na spojení
sykavek a retozubných (v, f). Při sykavkách to-
tiž vyjíždí čelist dopředu tak, aby horní a dol-
ní řezáky tvořily jednu hradbičku. Když tento
pohyb nedoděláme, jsou sykavky rozmazané.

Při retozubných musí zase čelist ustoupit vý-
razně dozadu, aby se ret mohl dobře opřít
o horní zuby.

Příklady:

Vstaň! Vzdej se! Vsad'te se! (ve spojení s ne-
znělým „s“ a „š“ vyslovíme samozřejmě „f“)

Zavšivená vznešenost

Všichni vztyk! Vztekľé zvíře.

P o h y b r t ů a ústních koutků cvičíme na sa- 25

mohláskách O, U, OU, které střídáme s hláskami, kde jdou ústa do úsměvu. Jsou to zejména I, Í, E, Ě, S, Z, C.

Příklady:

Kouzlí kouzlí kouzelník
Bohulibý skutek
Jeho koník smutně jede
Moji milí, to je omyl.

Nejvíce pozornosti však musíme věnovat procvičení jazyka. Protože práce stran jazyka, jak jsme si uvědomili při všeobecných zásadách výslovnosti, je neobyčejně důležitá, začínáme s ní. Nejlépe nám poslouží hláska J. Má ještě tu výhodu, že pomáhá rozeznít přední oporu.

Příklady:

Jeje jeje, co se děje tam na vršku u Matěje.
Je Julie (vyslov Juliie) naolejovaná nebo ne-naolejovaná.
Jouvej, jouvej, jouvej!

Strany a špičku jazyka zaměstnává L. Proto ho využíváme často v jazykolamech.

Příklady:

Náš pan kaplan v kapli plakal, v kapli klaply dveře.
Naše lomenice je ze všech lomenic ta nejlo-menicovatější lomenice.

Jelen letěl jetelem, jetelem letěl jelen. Letěl jelen jetelem? Jelen jetelem letěl.

Špičku jazyka dobře procvičíme na hláscích T, D, N.

Příklady:

To ty táto? Totol To tato teta tuto tetu tahá.
Ta teta to tam mete. Mete to tam ta teta?
Teta, metete to tam?
Dino, dones! Noro, na! Podej!
Zadudej, dudáčku, zadudej, nebo nám ty svoje dudy dej!

Zbývá nám ještě procvičit kořen jazyka. K tomu se hodí vokály O, U, OU, a souhlásky C a K.

Příklady:

Koukej, koukej, koukej, jak je sedlák hloupej!
Dokud kůrka v kapse chrustí, bratr bratra neopustí.
Kokokokokoko kokoko kdák, snesla jsem vajíčko, kam ho mám dát.
Žezulka kuká kuku kuku.
Kosmonaut Gagarin. Kousek po kousku. Houpy, houpy, kočky snědly kroupy.

Artikulačním cvičením se může stát jakýkoli text, budeme-li jej vyslovovat podle zásad vyjmenovaných na začátku kapitoly, pečlivě, zřetelně a rytmicky (to znamená s dodržováním hodnoty hlásek a mluvních taktů).

Někdy mluví, který jinak velmi pečlivě vy-

slovuje, polyká konce. Buď koncovou hlásku nebo docela i slabiku. Většinou nejde o artikulační nedbalost, ale o zlovyk povolit podbříšek dřív, než slovo doznělo. Tím se stane, že výdech není dost energický a konec slova zanikne. V takovém případě je nutné cvičit bříšní stěnu a zvýraznit svalový impuls na poslední slabiku či hlásku. Samozřejmě, že musíme zachovat míru, abychom nevyhnali čerta dáblem a nevyštěkli konec. Z koncových souhlásek nejčastěji zanikají neznělé závěrové hlásky (T, P, K), kde zeslabený výdech nedokáže způsobit dostatečný výbuch sevřených mluvidel. Proto je nutné dát svalový impuls z podbříšku tak, jako by šlo o slabiku. (Ovšem pozor, při výbuchu se nezúčastní hrtanový hlas! Jinak by tam zazněl jakýsi jer.)

Příklady (psáno foneticky): **Klit. Líp, čáp, poklop, spůsob, krok, potok.**

Zvýraznění tučným tiskem značí svalový impuls z podbříšku.

Poslední slabika často zaniká hlavně tam, kde je tečka. Mluvčí v myšlenkách dokončil dřív nežli v řeči a ztratil aktivitu. Každou tečku bychom měli vnímat jako výrazný závěr pronesené věty a také jí dát patřičný svalový impuls.

Pouze tehdy, když nám výslovnost nedělá žádné potíže, můžeme libovolně volit tempo řeči. Můžeme si být jisti, že nás mluvidla nezradí a že i v rychlosti nám bude rozumět. Také můžeme použít výslovnost jako výrazový prvek pro charakteristiku. A přesná výslovnost nám pomůže i k tomu, aby naše řeč byla krásná a sdělná.

aby řeč žila

Spojivosti mezi zážitkem loutkáře a řečí na loutkovém jevišti jsem se dotkla v úvodu. V kapitolách o technice jsem se snažila, aby bylo stále patrné, jak nedílně je technika spojena s výrazem.

Právě tak, jako technická stránka řeči, potřebuje stálý cvik i její stránka obsahově výrazová. Abychom se naučili jednak si navodit zážitek a jednak jej pak sdělně tlumočit.

Protože divadlo je umění, které probíhá v čase a prostoru, je neobyčejně důležité cítit prostor a rytmus. Jsou to jakési základní kameny, na kterých stojí výraz pohybu i řeči loutek. K nim se ještě řadí ruku v ruce dynamický cit.

PROSTOROVĚ CÍTĚNÍ

Abychom vzbudili prostorové cítění v těle, je třeba dbát zásad držení těla, které jsem vysvětlila v příslušné kapitole.

Cvičení:

1. Postavte se v uvolněné aktivitě, plně se soustřed'te, uvědomte si svislou osu těla. (Od temene hlavy k nožním klenbám) a vodorovné osy ramen a pánve. Prociťte v klidu tě-

lem postupně prostor kolem sebe, nahoře, dole, vpředu, vzadu, vlevo, vpravo. Nedo-
provázejte směr cítění očima, abyste nervo-
svalové cítění nenahrazovali zrakovým vje-
mem. Totéž udělejte vsedě. Pak pro zvýraz-
nění zážitku zabydlete postupně všechny
směry gestem.

2. V místnosti je „neviditelný“. Cítíte přesně, kde je, ale nevidíte ho. Oslovte ho do ně-
kterého místa, které si přesně určíte a cítíte
je tělem. Ostatní přítomní by měli uhádnout,
kde to je. (Aspoň přibližně.) Ani se k němu
neotáčíte, ani se tam ne díváte.

Všechna cvičení na prostorový cit musíme
dělat dokonale soustředěni, jinak se minou cí-
lem.

V úvodu jsem se zmínila, že loutkář cítí pro-
stor trochu jinak, než činoherec. Především mu-
sí kromě vlastního cítit prostor, kde se pohy-
buje loutka. (Budeme si všimát pochopitelně
mluvní stránky loutkářova projevu.) Musí řeč
jakoby umisťovat tam, kde je loutka a ne kde
je sám. To jsme si již ozkoušeli při rozezní-
vání hlasu s loutkou. Abychom si uvědomili
rozdíl, kdy mluvíme za sebe a kdy za loutku,
zkusme si improvizovaný dialog s jakoukoli zá-
stupnou nebo jednoduchou loutkou.

Cvičení:

1. Vezmeme loutku (bez paravánu) a klademe
jí jednoduché otázky, na které nám loutka

odpovídá. (Příklad: Jak se jmenuješ? – Já jsem panáček Hadráček. – A čí jsi? – No přece tvůj, když sis mě udělal. – atd.) Měníme různě vzdálenost mezi námi a loutkou a stále se snažíme střídavě cítit prostor svůj a panáčkův. Jiný zážitek bude, když já adresuji svou otázku loutce a jiný, když mi loutka ze stejného místa odpovídá.

2. Vezmeme do každé ruky jednu loutku, mluvíme za ně. Cítíme střídavě prostor obou loutek. Hrajeme si, jak se vzdalují, jak se přibližují, jak si důvěrně něco povídají do ouška, něco na sebe volají na dálku.

Nesmí nás opustit pocit prostoru loutek. A ten má jiné zákonitosti než prostor reálný. Na loutkové scéně je všechno zmenšené, takže i malou skutečnou vzdálenost vnímáme v loutkovém světě jako mnohokrát větší. Tomu pak musíme odpovídat způsob, jak promluvu adresujeme druhé loutce.

Loutkoherec ovšem musí mít stále na paměti, že pravým adresátem promluvy je divák. A proto, pokud mluví představení živě a bez mikrofonu, musí cítit i prostor hlediště, aby jeho řeč doletěla až do poslední řady. Musí počítat i s tím, že jeho hlas musí buď přes paraván nebo u marionet naopak dolem doletět k divákovi. (A děti často hlučí, takže jeho řeč musí být velmi nosná a výrazná, aby je zaujala.)

Cvičení:

Vezměte si opět loutku (kterou povedete ze spodu, jakoukoli). Nejprve bez paravánu, ale s loutkou ve výšce, improvizujte text, kterým loutka osloví diváka na nejvzdálenějším konci místnosti. Pak totéž za paravánem, s přesnou představou prostoru, kde diváka máte. Pak před paravánem oslovte diváka jako živáček. Pak střídejte oslovení loutkou a živáčkem. Pak ještě střídavě jako živáček oslovujte loutku a diváky. (Příklad: Loutce: Kolik je jedna a jedna? No? Ty to nevíš? To je hanba. Dětem: Děti, řekněte Hadráčkovi, kolik je jedna a jednal! Ano, dvě. Loutce: No, slyšíš, jak to děti doveudou.) Pak přidejte loutku, která střídavě oslovuje vás a děti. Pak obojí propojte, takže oslovujete střídavě jako živáček loutku, loutka vás, vy děti, loutka děti. (Příklad: Loutce: Kolik je jedna a jedna? Loutka: Já nevím. Divákům: Děti, kolik je jedna a jedna? Ano dvě. Loutce: No, slyšíš, jak to děti doveudou. Loutka dětem: Ano, ale vy se to učíte ve škole, a pro panáčky žádná škola není.)

K tomuto pocitu reálného a jevištního prostoru se ještě přidává prostor pomyslný, imaginární. Když třeba jako vypravěč mám navodit atmosféru těsného vězení, nebo zase šířeho moře, hlubokého lesa, úzké chodby atd., dokážu to jedinečně tehdy, když si vlastním tělem tento imaginární prostor prožiji. Zraková představa nestačí. Je třeba, aby si ho představily

svaly. Pak i hlas, který jej líčí, dostane přesvědčivý tón a nebude jen ilustrovat. Ještě těžší pak je takový zážitek promítnout do řeči loutky.

Cvičení:

Představte si imaginární prostor, kde se „jako“ ocitáte. Prožijte ho celým tělem. Až jej v těle ucítíte, začněte ho komentovat zástupným textem. (Tj. text, který zastupuje nějakou promluvu. Je neutrální, může znamenat cokoli. Např. tralala, haťapaťa, možno použít i jazykolam.) Podle reakce těla i podle hlasového projevu, vlastně zástupné řeči, by měli přítomní poznat, kde jako jste. Pak totéž cvičení udělejte s loutkou, že se tam octla ona.

Naučíte-li se cítit prostor svalovým smyslem, získá váš projev na pravdivosti a sdělnosti. A budete-li cítit partnery sdělení přesně v prostoru, bude váš projev adresný.

RYTMUS ŘEČI

Rytmus řeči na loutkovém jevišti udávají dvě věci: Jednak základní rytmus českého jazyka, jednak osobní rytmus loutky, který je stylizovaný. Má-li loutkoherec na úrovni stylizovat svůj projev, musí ovládnout nejprve **základní rytmus češtiny**.

Jedním z nejvýraznějších znaků naší mateřštiny je důsledný přízvuk na první slabice

ve slově, který se u předložkových pádů přesouvá na slabičnou předložku, určuje-li předložka tvar následujícího slova (ulice, **na** ulici, **na** tiché ulici, ale: na **včera** dokončené ulici). Výjimku tvoří dlouhá slova, kde by se s předložkou vytvořil příliš dlouhý mluvní takt (**Stě**žoval si na **nedostatečnou péči**.) nebo velmi zdůrazněné slovo po předložce. (**Mluvil o** dobré **péči**. **Ne**, **mýlíte se**, **mluvil o špatné péči**.) Tyto výjimky se většinou uplatňují spíš u přídavných jmen. U jmen podstatných je obvykle neděláme. (**Přijel do** Amsterodamu, **ne mýlíte se**, **přijel do** Hamburku – **nebo do** Antverp?) Český přízvuk je nezávislý na délce, proto také více méně ztroskotaly pokusy o časoměrná metra v české poezii.

Náš rytmus je přízvukný, založený na střídání přízvukných a nepřízvukných slabik. (Hlavní přízvuk má první slabika, vedlejší všechny liché.) To ovšem neznamená, že dlouhé a krátké slabiky v něm nehrají roli. Právě proto, že je přízvuk závazný na první slabice, vzniká pak určité rytmické napětí mezi přízvukem a délkou, které propůjčuje řeči neobyčejnou hudebnost. Toho využívá jak lidová slovesnost, tak naši největší básníci i prozaici. (J. Hora: Je černý klavír, černé šaty – a černé vlasy nad čelem. Tak po dvaceti letech Katy – se setkávala s přítelem – v pokoji jeho setmělém.

Folklór: Široký hluboký ty vltavský tůně. – Měl jsem já panenku, teď mi srdce stůně.

Bezruč: Kdo chce nás bít, kdo chce nás urazit?
— My nevíme o pánu žádném, — jak vesele do-
vedem žít a pít, — tak vesele na poli padnem.)

Abychom cítili samozřejmě rytmus, je dobře
zařazovat jako cvičení rytmickou hru se slovy.
K tomu se výborně hodí otloukávačky. Ve fol-
klorních sbornících jich najdeme dost a dost.

Příklad:

Písky písky na smetisky	Až ta vrána slítne
támhle leží kláda	píšťalka se svlíkne
na té kládě vrána	lup lup lup.

Můžeme je spojovat s ťukáním, tleskáním,
pohybem těla do rytmu říkadla, můžeme i zá-
měrně dělat rytmické variace, spojené s pohy-
bem, ale takové, aby český přízvuk zůstal za-
chován. Variace spočívají spíš v tom, jak pro-
dloužíme a umísťujeme pauzy, případně jak moc
zvýrazníme délku slabik a využijeme nebo nevy-
užijeme vedlejšího přízvuku na lichých slabi-
kách. Pak se nám říkadlo vejde jak do dvou-
dobrého, tak do tří a čtyřdobého taktu. Pozor,
abychom při cvičení tohoto druhu příliš nesla-
bikovali, ale pěkně ve zvýrazněném rytmu spo-
jovali slabiky v slova. Pak zkusme ještě větnou
melodií spojit slova ve smyslové celky, aniž by-
chom slevili z výrazného rytmu. K tomu si
dejme různé významové variace, které rytmem
a větnou melodií vyjádříme. Příklady: vypráví-
me jako část pohádky, seznamujeme se se zně-
ním textu, čarujeme, strašíme apod.

Jak už jsme si řekli, **má loutka svůj zvláštní
stylizovaný rytmus**, daný fázovaným jednáním.
(Viz úvod.) Proto je třeba i v její řeči tento
rytmus zachovávat. Když loutka třeba jde a k to-
mu něco říká nebo zpívá, musí být rytmus slov
v souladu s rytmem chůze.

Příklad:

Já jsem malá holčička, hopkám na procházku.
Já jsem mladá maminka, jedu na procházku
(rozuměj s kočárkem).
Já jsem stará babička, belhám na procházku,
Já jsem voják, pochoduju ven.

Loutka nemá mimiku, takže její charakte-
ristika spočívá jen na pohybu a řeči. A pro
obojí je rytmus velmi výrazným prvkem. Při fá-
zích v jednání je důležité cítit délku pauzy,
která fáze od sebe odděluje. Prvořadou úlohu
hraje základní temporytmus postavy. Když pau-
zu uspěcháme, fáze se stírají, když ji přetá-
hneme, můžeme ztratit souvislost mezi fázemi,
čímž porušíme rytmus a přehlednost hry. Slo-
vo nebo jiný zvuk musí přesně zapadat do jed-
nání. Řídí se okolnostmi hry.

Příklad:

Loutka jde rychle, chce někoho dohonit a volá
za ním: Halóó, počkejte! Volá zároveň s pohy-
bem, v naléhavém tempu chůze.

Loutka jde, někoho před sebou spatří. Pohyb, 31

pauza. Halóó! pauza, několik kroků, při tom Počkejte! nebo: několik kroků, zastaví se, zaváhá, pauza, zavolá Počkejte!

Loutka zabloudila. Rozhlíží se, volá kolem sebe Halóó. Zastaví se v soustředěném poslechu, jestli někdo odpoví. Zdá se jí, jako by někoho zaslechla a do hlediště utrousí jako tichý příkaz rychlé Počkejte!, které je adresováno vrtícím se divákům, aby nerušili. Znovu strne v soustředěném poslechu.

Podobná cvičení se změnou situace a okolností si můžeme dělat na různých jednoduchých textech. Ale vždycky dbejme, aby jednání a slova byly v souhře.

Pamatujme, že nic se na jevišti neděje obecně, všechno je v konkrétní situaci, konkrétních okolnostech a s konkrétní loutkou v konkrétním prostoru a konkrétních vztazích jednajících loutek. Podle toho také musí vynít i hlasové oživení.

Vedle prostorového cítění a rytmu využíváme ještě dalších možností, aby náš projev byl sdělný. Zdaleka nemá všechno stejnou důležitost v ději, co za loutku říkáme. Proto podle myšlenky, kterou chceme sdělit, podle podtextů, situace, okolností atd., něco zvýrazníme, něco jen jakoby přejdeme. Zdůraznit můžeme silou hlasu. Ale ne jen silou. Také pauzou, melodií věty, tempem – zpomalením, zrychlením atd. Vždycky však je svěrným hřebem významový přízvuk.

VÝZNAMOVÝ PŘÍZVUK

Tlumočí vlastně jádro sdělení. Vynáší na povrch to, co cítíme jako nejdůležitější z dané myšlenky. Ale pozor, není sám o sobě! Vždycky je sice nejvýraznější, nicméně částečně nějakého souvislého celku. Proto s ním musí přirozeně souviset, ne se od něho odtrhnout. Tím, jak se mění souvislosti a podtexty, může se stěhovat i významový přízvuk.

Příklad:

(loutky chodí ve starém hradu) Tady jsou **strašidla**! (Kdepak jsou strašidla?) **Tady** jsou strašidla! (Nic takového tu není!) Náhodou tady **jsou** strašidla!

Zároveň jak se stěhuje významový přízvuk, mění se přirozeně i melodie věty, podle toho, jaký podtext sdělujeme. Velmi často bývá významový přízvuk i melodickým vrcholem pronesené myšlenky, ale nemusí tomu tak být. V naší větě „Tady jsou **strašidla**“ může v oznamovací podobě být slovo strašidla melodickým vrcholem. Ale budu-li chtít zdůraznit tajemno a strašidelno, mohu právě z významového přízvuku udělat v melodické křivce nejnižší místo. Vždycky však musí zvolená zvuková podoba vyplnout z toho, co chci říci. Jak je až výsledkem onoho co. A dopouštěli bychom se velkého omylu, kdybychom na jevištní řeč šli opačným postupem. Pak by nám akademicky ztrnula anebo zešedivěla, ztratila by sdělnost.

závěrem

Lidská řeč vznikla z potřeby dorozumět se. A jako dorozumívací prostředek musíme vnímat i jevištní řeč. Hercovu i loutkářovu. Bez vůle sdělit je řeč zbytečná, protože se mívá svým posláním. A s tímto vědomím by měl každý divadelník přistupovat ke svému textu. Zvuky, které za loutku z vlastního zážitku tlumočíme, ať už slovní nebo mimoslovní, by měly mít vždy svůj jasný důvod, svůj vnitřní popud a musíme jimi tudíž vždycky jednat.

A aby dorozumění bylo úplné, musí být loutková řeč obsahově i zvukově zřetelná. Abychom beze zbytku sdělili nejen věcný, ale i citový obsah promluvy. Abychom vyjádřili jak vztah ke sdělovanému textu, tak k jeho adresátovi. Aby byl zřejmý cíl a účel sdělení. Zkrátka, abychom dokázali svou řečí tlumočit

všechny podtexty a zážitky, které k dorozumění patří. A abychom je tlumočili tak, že budou pochopeny. A mají-li být pochopeny, musí být především vnímány. A k tomu je nutné, aby naše řeč byla nejen zajímavá obsahem, ale aby byla živá, sdělná a výrazná.

Stále bychom měli mít na paměti, že technika a výraz řeči jdou spolu nerozlučně ruku v ruce. Dobře technicky připravený mluvič může tlumočit mnohem přesněji to, co slovem tlumočit chce, je srozumitelnější, sdělnější. Ale sebekrásnější a technicky dokonalejší projev je jalový, není-li podložen pravdivým zážitkem, který by sděloval.

Jsem si vědoma, že tato příručka nevyčerpává celou mluvní přípravu loutkáře. Ani to není jejím úkolem. Snažila jsem se jen přiblížit čtenáři to, co považuji za nejdůležitější. Věřím, že v ní i tak najdete tvořivou inspiraci k vlastní práci. A o to především jde.

doslov

Úkol této metodické práce je především pomáhat v praxi. Nemůže suplovat metodiku pro samouky, obsahuje jen základní informace a cvičení.

Vycházím v ní hlavně z vlastní celoživotní praxe herce-pedagoga. Při své externí pedagogické práci na loutkové katedře DAMU a spolupráci se souborem Říše loutek jsem měla možnost si uvědomit jisté příznačné rysy lout-

kářovy řeči. Mnohé mi také objasnily odborné semináře pro učitele LDO LŠU vedené Miladou Mašatovou, prof. Dvořákem a Janou Hladíkovou. Po stránce pohybové vděčím za inspiraci prof. Jarmile Kröschlové.

Pokusila jsem se v této metodické práci aplikovat praxí ověřené metodické postupy hlasové výchovy činoherce na výchovu loutkářskou. Pokud v ní loutkáři najdou alespoň základní vodítko ke kultivaci jevištní řeči, splnila svůj úkol.

Autorka

SEZNAM LITERATURY

Dr. M. Česal: Teorie dramatu a loutková hra, Ústř. dům lidové tvořivosti 1970

Dr. E. Vyskočilová, doc. D. Novotná-Týmlová, doc. L. Havelková: Cvičení a pedagogická praxe II., Tři kapitoly o rozvíjení mluvního projevu – SPN, skripta ped. fakulty UK 1981

V. Halada: Technika jevištní řeči, Orbis Praha 1961 – knižnice ochotnického divadla

J. Kröschlová: Nauka o pohybu, SPN Praha 1975

M. Disman: Receptář dramatické výchovy, SPN Praha 1976

B. Hála: Technika mluveného projevu, SPN 1958

MUDr. B. Hála, MUDr. M. Sovák: Hlas, řeč, sluch, SPN Praha 1962

Paul Lohmann: Chyby hlasové techniky a jejich náprava, Supraphon Praha – Bratislava 1968

Š. Štembergová-Kratochvílová: Technika řeči starších dětí (přepřacované vyd.), OKS Příbram a ÚDPMJF Praha 1980 – pro národní přehlídku dětských recitátorů

Š. Štembergová-Kratochvílová: Výrazová hlediska mluveného projevu, skripta lidové konzervatoře Středočeského kraje 1973, KKS Středočeského KNV

Šárka Štembergová-Kratochvílová: **LOUTKÁŘOVA ŘEČ**

Metodický materiál k 6. festivalu amatérských loutkářských souborů Čechova Olomouc 1983. Frontispis: Vojtěch Cinybulk. Vydalo Krajské kulturní středisko v Ostravě ve spolupráci s Okresním kulturním střediskem v Olomouci. Odpovědný redaktor František Kobza. Povoleno OK SmKNV č. j. Kult. 483/83 Neme/Bř/403/16 dne 18. 3. 1983. Vytiskly Moravské tiskařské závody, n. p., Olomouc, tř. Lidových milicí 5.

- absolvuje postgraduální studium divadelní pedagogiky
- vyučuje a později až do nástupu důchodu vede literárně dramatické oddělení LŠU v Praze 5
- nyní hlasový pedagog Divadla pracujících v Mostě
- spolupracuje s amatérskými recitátory a divadelníky – herci i loutkáři (Říše loutek, Kováček), vede semináře, pomáhá při výchově budoucích lektorů lidových konzervatoří
- pracuje jako ústřední lektor pro další vzdělávání učitelů LDO LŠU a v metodické komisi při Výzkumném ústavu pedagogickém
- publikační činnost (Technika řeči starších dětí, Výrazová hlediska mluveného projevu

V edici ČECHOVA OLOMOUC dosud vyšlo:

Dr. J. Malík: **Loutkářský Klicpera (1973)**

Zd. Bezděk: **Tři moravští autoři loutkových her (1975)**

Fr. Sokol: **Současné problémy loutkářské dramaturgie (1977)**

J. Dvořák: **Zkuste to s námi (1979)**

V. Kábrt: **Loutkářská scénografie (1981)**