

TVORBA INSCENACÍ V DĚTSKÝCH SOUBOŘECH

Komu je vlastně inscenace hraná dětmi určena?

Jak komunikuje s diváky?

Skutečně baví malé děti dívat se na to, jak si jiné děti hrají divadlo?

Oslovují malé děti svou jevištní hrou své vrstevníky a komunikují s nimi skrze hru na jevišti?

Jak se děti podílejí na vzniku inscenace: jsou inscenátoři nebo herci, v kterých fázích tvorby inscenace, spoluvytvářejí inscenaci skrze hru a hereckou tvorbu nebo se vědomě podílejí na řešení inscenace jako řekneme „artefaktu“?

...takové otázky klade dlouholetá vedoucí Ateliéru Divadlo a výchova brněnské JAMU Silva Macková. A jsou to otázky vsutku kruciální, týkající se samého smyslu divadla hraného dětmi. Jak to s ním tedy je? Je to skutečně plnohodnotné divadlo? Nebo jen výchovný postup, jehož jevištní produkty jsou dobré leda tak pro rodiče a pár nadšenců z oboru?

V ČTVRTletníku jsme se jich už párkrát dotkli (Děti hrají divadlo - léto 1996, Dramatická výchova a divadlo? - léto 1996 a zima 2002, Divadlo hrané dětmi - léto 2006, Divadlo hrané dětmi v posledních sedmnácti letech I. a II. - léto a zima 2008, Děti a psi... - zima 2008). Zevrubnějši odpovědi by vyžadovaly rozsáhlejší výzkum a samostatnou studii. Zkusím jen načrtnout pár úvah k některým z nich.

SMYSL DIVADLA HRANÉHO DĚTMI. Smyslem každého amatérského, tedy i dětmi hraného divadla je nepochybně uspokojení a naplnění potřeb těch, kdo je dělají: aby je to účastníky obohacovalo, povznášelo, rozvíjelo, bavilo... Dělají to přece především pro svou radost. A aniž to hrající děti vědí (ale měli by to vědět jejich vedoucí), při oné činnosti se kultivují, citově i rozumově rozvíjejí, obohacují, socializují, učí se chápat vztahy mezi lidmi, učí se rozumět světu i umění.

Kdyby ale zůstalo jen u toho, nešlo by o divadlo. Neboť to existuje až v okamžiku, kdy se na něj někdo dívá, kdy se odehrává před diváky. Proto při práci na divadelní inscenaci vše směřuje ke komunikaci, k zamýšlenému celku, který by měl být obsažný, srozumitelný a působivý. Ostatně i to má svůj vnitřní význam pro tvůrce: ověřuje se tím, zda práce naplnila svůj smysl a završila se.

MAJÍ DĚTI POTŘEBU HRÁT PRO NĚKOHO - tedy divadelně s někým komunikovat, sdělovat mu něco divadlem? Nebo se jen chtějí předvádět? Či snad jsou jen použity ambiciózním vedoucím?

Už předškolní děti si nejen hrají s panáčky a panenkami nebo jen polínkem dřeva, hýbají s nimi a mluví za ně, ale i vyžadují, aby rodiče

DIVADLO
15
PRO DĚTI

a sourozenci toto „divadlo“ sledovali. Nemají však potřebu divadlem něco sdělovat - nahlížet na obklopující je svět svými očima a s někým o svém pozorování komunikovat, formulovat své poznání a vyjadřovat vlastní názor. Nehrají divadlo - hrají si na divadlo tak, jak je někde viděly; a jsou-li organizovány dospělými (např. na besídce mateřské školy), napodobují dílčí, většinou spíš „mechanický“ úkon, který se na nich žádá (a často je jim přímo předveden) bez výraznější schopnosti řešit úkol (situaci) hereckou tvorbou - vlastní akcí.

Míra jejich egocentrismu, tedy vztahování všeho vůči vlastní osobě, je ještě příliš velká na to, aby dokázaly nahlížet to, co samy předvádějí, zvenčí, z odstupu, jako součást celku určeného k nahlížení, tedy z estetické distance. Dítě dosud žije jen přítomností (prezentismus) v lokálním, konkrétní realitou vymezeném místě (topismus): vidí-li při besídce maminku, zamává jí bez ohledu na divadelní situaci, protože je pro něj na rozdíl od předváděné fikce konkrétní skutečností tady a teď. Navíc míra jeho schopnosti propojovat si vazbu východisko - impuls - reakce - cíl je velmi slabá.

Teprve v mladším školním věku s postupně se zlepšujícím chápáním času, kauzality, souvislostí a vztahů i logiky, nástupem realismu a orientace na vnější svět a také s růstem estetického vnímání roste pomalu i potřeba hrát něco určitého pro někoho; arciť jde často pořád jen o nápodobu viděného. S dobrým vedením jsou však děti v tomto věku už schopny na přiměřené ploše sdělovat přiměřené téma v přiměřeném žánru přiměřeným způsobem.

Rozhodně pak roste potřeba (i škála možností) vyslovovat se divadlem v pubescenci (11-15), kdy je dítě schopno uvažovat i o alternativách toho, jaký by svět mohl, měl či neměl být - což divadlo skvěle umožňuje hledat, poznávat i prezentovat.

KDY MŮŽE DÍTĚ DIVADELNĚ NĚCO SDĚLOVAT? Dítě, které není schopné svou existenci na jevišti vnímat jako existenci fiktivní postavy a chová se dle svých okamžitých „civilních“ potřeb, pocitů a chtění, je oním dítětem z bonmotu, že „děti a psi na jeviště nepatří“. Patří tam ten, kdo ví, že představuje postavu, kdo dokáže jevištně existovat v roli a v umělé situaci divadelní fikce. Dítě může hrát divadlo od okamžiku, kdy ví, co chce sdělit, že to chce sdělit, a v okamžiku, onoho sdělování vnímá rozdíl mezi sebou samým a obrazem, který vytváří. Na jeviště tedy kromě dětí a psů nepatří ani dospělí těmto podmínkám nevyhovující. Ti, kteří tam patří, mohou hrát pro dospělé i pro děti.

I to souvisí s věkem. Víme přece, jakým problémem je pro batole (1-3 roky) sebevnímání a sebeidentifikace ve vztahu vůči okolnímu světu, kdy o sobě mluví v 3. osobě; v době 2. dětství (3-6) uvažuje stále egocentricky, nenahlíží jevy zvenčí, nýbrž z hlediska svého postoje k nim a prezentismus mu brání v projekci fiktivní budoucnosti divadelního směřování; u raného školního věku (6/7-8/9) roste divergentní myšlení, umožňující tvořivě nalézat více řešení problému, i když rozdíl mezi realitou a fikcí, jakož i význam znaku zůstávají nejasné; až ve středním školním věku (8/9-12) dítě dospívá k vyrovnané konsolidaci a s rostoucí extrovertností, schopností spolupráce a zvládáním rozličných rolí mu nečiní problémy vstupovat do role; což korunuje u pubescenta (11-15) kombinace rostoucího intelektu a potřeby vyjadřovat svůj názor, tedy komunikovat s divákem.

KOMU A CO? Ale kdo má být tím divákem, k němuž směřuje sdělení inscenace hrané dětmi? Hrdí a shovívaví rodiče? Přehlídkoví specialisté, kteří se v inscenaci snaží hlavně zahlédnout, zda se s dětmi správně dramaticko-výchovně pracovalo? Děti, kterým by to mělo stačit? Nebo jakýkoli divák, ochotný otevřít se uměleckému zážitku?

Děti zcela jistě mohou vypovídat jen o něčem, co je jim samým blízké, čím žijí, co je vzrušuje, baví, šťve... - musí vypovídat o sobě, nikoli apriori vycházet z adresáta jistého věku. Dá se předpokládat, že to, co zajímá je, mělo by zajímat i jejich vrstevníky případně mladší děti?

Zatímco leckterého dospělého diváka dojmá sám fakt, že vidí hrát děti, a je proto ochoten svá kritéria „přizpůsobit“, dětským divákům je tento fakt lhostejný. Mají základní potřebu orientovat se ve světě, poznat ho, aby se v něm cítili bezpečně a je vcelku pochopitelné, že zejména mladší z nich věří, že se o něm dozvědí víc od starších či dospělých než od svých vrstevníků. Vůči dětem hrajícím pro ně divadlo jsou spíše skeptičtí a značně kritičtí. Zážitku se poddávají až v okamžiku, kdy se jim dostává něčeho, co by samy nedokázaly, a hlavně kdy se jim dostane prostřednictvím divadelních, tedy estetických prostředků emotivního zážitku.

Divadlo hrané dětmi, zejména menšími, musí vycházet ze hry - neboť hra je základní způsob, jak dítě poznává a osvojuje si svět. Dětské diváky však neohromí, že si jiné děti na jevišti hrají. Hra je v divadle hraném dětmi nástrojem, metodou, nebo i možným obrazem, ne však cílem sdělení. Je to jen otisk skutečnosti - jakkoli těžké je navodit ho uměle na prknech jeviště. Dokáží-li však děti na jevišti autenticky a „pravdivě“ sdělovat něco, co je pro dětské diváky objevné, nerozlišují, zda jim tento zážitek přináší děti či dospělí.

Viděl jsem za svůj život slušnou řádku divadelních inscenací hraných dětmi, které pro mne byly hlubokým zážitkem, při němž vůbec nebylo důležité, kdo hraje. Prostě jsem byl šťastný, bylo mi úzko, do pláče, nebo jsem se smál, až jsem se za břicho popadal... Bylo to tehdy, když mě děti prostřednictvím divadla opravdu a nefalšovaně sdělovaly něco o sobě: jak cítí, jak se baví, čeho se bojí, co je děsí, čemu se smějí.

MAJÍ BÝT DĚTI HERCI NEBO I INSCENÁTORŮ? Z výše uvedeného vyplývá nejen, že je žádoucí, aby děti byly herci, vědomě naplňujícími určené role, ale aby vypovídaly za sebe, tedy aby šlo o osobnostní, autorské herectví, ba dokonce aby byly spoluautory divadelní výpovědi - tak jak je to běžné v moderním divadle vůbec.

Je žádoucí, aby se úměrně s rostoucím věkem a schopnostmi podílely na dramaturgii, neboli na celkové myšlenkové rovině inscenace při hledání témat či předlohy i při formulaci jejich vyjádření, i na režii, čili na hledání jazyka, prostředků, jimiž lze významy sdělovat v souladu s jedinečným citěním a myšlením inscenátorů. Výtvarně-scénografická složka (resp. její provedení) nemusí být nutně v rukou samotných dětí - jen jim nesmí být cizí; i ona by měla respektovat myšlení, citění a vidění dětí (případně je povyšovat) tak, aby s nimi spolutvořila jednotu. Praxe dokazuje, že není jen jedna cesta: zatímco Hana Budínská většinou zapojovala do navrhování i výroby loutek účinkující děti, Milada Mašatová dětem loutky sama navrhovala i vyráběla - a výsledky byly v obou případech vynikající.

Sebevětší a sebežádoucnější zapojení dětí do všech funkcí a složek inscenace však nic nemění na tom, že zodpovědnost za výsledek má vždy dospělý vedoucí-dramaturg-režisér...
Luděk Richter

DOHODNĚME SE HNED V ÚVODU NA SLOVĚ TVORBA - tedy skutečná tvořivost s dětmi. V posledních letech začínám při krajských přehlídkách dětského divadla často jen nevkusné scénky a nápodobu televizní estrády nebo filmových muzikálů, ilustraci či statické memorování textů, bez smyslu pro vztahy a divadelní situaci. Takové scénky by neměly překročit rámec třídy nebo školy, i když to paní učitelky za umění a tvorbu většinou považují. Ano, žijeme ve složité době a míra vkusu se velmi rozostřila. Děti rády napodobují to, co kolem sebe vidí, slyší, co je obklopuje. A dnes je obklopuje - ať chceme nebo nechceme - mediální svět reklam, televizních seriálů, počítačových her, sociálních sítí, povrchních příběhů a sebestylizace... Zodpovědnost vedoucího souboru je tedy velká: co kvalitního nabídnout dětem? Jak je kultivovat bez sklonu k sebestřednosti či laciného pitvoření? Jak je skrze příběhy a vztahy učit porozumět tomuto složitému světu? V tomto přístupu je **proces** pochopitelně na prvním místě, nelze ho obejít.

Druhá věc je **tvorba vlastní inscenace**, tedy snaha zviditelnit myšlenku, téma, které nás zajímá, a o které se chceme podělit s druhými. Ne se předvádět, ale **sdělovat**. Sdělovat komu? Rodičům, vrstevníkům, kamarádům, spřízněnému publiku? Hrát pro vrstevníky bývá pro děti nejtěžší zkouška - hlavně při hlubších, náročnějších tématech. Děti se bojí, že se ještě více vrstevníkům odcizí, znemožní, ztrapní ve smyslu odkryjí ve své zranitelnosti. Snadnější je hrát pro malé děti nebo dospělé a poučené publikum. To neplatí u nadsázky, parodie, komediálního přístupu. Když se chci předvádět, je šíře publika velká. Sdělením se šíře publika nutně zužuje a vymezuje. Podle tématu, pochopitelně. Možná že jde o hlubší problém. (Do Dramatické školičky často přicházejí děti, které si se svými vrstevníky nemají co říci. Jsou jaksi „mimo“ nebo „napřed“ v tématech, která je zajímají. Na prvním stupni základní školy to ještě nemusí být tak patrné, ale rozhodně se to projevuje u dětí na druhém stupni a na středních školách. To nemluví o dětech s mimořádným nadáním či inteligencí. Naopak je i mnoho dalších dětí, které se cítí na okraji, které nezapadají do kolektivu, cítí se osamělé a nepřijaté.)

V Dramatické školičce jsou děti od začátku **spolutvůrci** inscenace, samozřejmě v míře dané věkem. Na prvním stupni základních škol většinou cíleně k inscenaci nesměřujeme, při práci vycházíme z literárního textu a tato práce si jen občas vynutí veřejnou prezentaci. (Vyjimku tvoří každoroční ukázky práce pro rodiče na závěr školního roku, nemáme však větší ambice.) Na děti druhého stupně základních škol však již kladu daleko větší nároky- spolupodílí se na dramaturgii, scénáři, scénografii, loutkách, kostýmech, občas i režii. Já mám při tvarování inscenace závěrečné slovo. Samozřejmě je to i otázka mých pedagogických schopností či neschopností, jak umím děti zaujmout, přesvědčit, motivovat, nadchnout... Jak jsem či nejsem schopný režisér, pedagog, atd. Stojím na stejné startovní čáře s dětmi, snažím se nepředbíhat jejich vývoj. Mám sice vizi, kam chci dojít, ale držím se zpátky. Pokud děti přinášejí vlastní impulsy a nápady, inscenaci tvaruji podle jejich momentálních dispozic. Občas motivace vyprchá, zasekneme se, hádáme, dostaneme do úzkých a nevíme kudy kam. Ale to je přirozené - to k tvorbě patří.

Jediné, co nedělám a co jsem se naučila: nekládat do inscenace víc energie, než vloží děti a nenutit děti silou své autority, aby plnily mé představy. Vždycky by se to nakonec obrátilo ve zlé.

Role režiséra je při tvorbě inscenace - při vši skromnosti - směřodatná, zodpovědnost pedagoga za děti je ale rozhodující.

Jana Mandlová

PŘÍZNÁM SE, že dětská vystoupení v posledních letech navštěvuji jen, má-li některé z mých dětí školní besídku. Ale kdysi jsem pracoval s dětským souborem a pamatuji si, jak mě zlobila kategorická prohlášení renomovaných divadelníků typu „děti a psi nepatří na jeviště“ nebo „dětské divadlo není divadlo v pravém slova smyslu, protože například herectví je vědomá umělecká tvorba a té děti nejsou schopny“. To není pravda. Stejně jako v hudbě, tanci, nebo výtvarném umění, dítě umělecké tvorby schopné je, jen jeho životní obzor a způsob chápání světa je jiný. Do jisté míry chudší a naivní, ale na druhé straně nezátížený konvencemi, stereotypy a klišé. Proto je třeba nehledět na dětské umění stejnou optikou, jako hledíme na umění dospělých, ale je třeba mít na zřeteli, že dítě je teprve na začátku svojí cesty, že tedy tvoří z toho mála, co dosud kolem sebe nabsíralo a hodně při tom záleží na osobních dispozicích, věku a prostředí, v němž vyrůstá.

Divadlo, hrané dětmi, si přezíravost od „skutečného divadla“ částečně zavinilo samo, když začalo svoje nedostatky omlouvat větami, které zmiňuje Silva Macková a na nsmyslnou tezi o tom, že dítě není schopno hrát v roli, reagovalo tak, že se uchýlovalo ke zvláštnímu druhu animovaného mluveného slova (děti v elastácích a tričkách stojí do

půlkruhu, jednu větu řekne Anička, další Věna, třetí věta je sborová, pak Pěťa udělá krok stranou a Mařenka na něj ukáže prstem). Byly při tom oceňovány roztomile neohrabané dětské intonace, „dětská přirozenost“ a než se všichni diváci pořádně usadili, byl konec. A dlouho byl za ideál divadla hraného dětmi, považován druh podívané, při níž SI děti na jevišti hrají (a ani nepozorují, že na ně zírá sto padesát diváků), jen aby to nevypadalo, že od dítěte chceme nějaký vědomý, naučený výkon, tedy **vyprávění** příběhu a **ukazování** neverbální složky divadelního sdělení.

Ze spontánní dětské hry se stalo tak trochu zaklínadlo. Pamatuji si, jak mně vždycky dětská hra fascinovala a jak jsem jí v začátcích své práce se souborem využíval. Hledal jsem situace, témata a náměty z literatury, nabízel je dětem jako inspiraci a nechal je, aby je svou fantazií rozvíjely dál. Na tom principu vznikly naše první inscenace. Byli jsme divadelní kroužek při kulturním domě a očekávalo se, že na veřejnosti ukážeme nějaké výsledky, dokonce nás přihlásili na přehlídku. Naštěstí pro nás byli tehdy diváci stateční, protože to, co jsme předváděli, byla čistá divadelní hrůza. Děti improvizovaly, přibíraly do hry další a další nápady, já byl okouzlen tím, jak si to užívají a naše Pohádka o dvou sestřích na přehlídce Tábořské práce trvala přes dvě hodiny a nedala se zastavit, přesto, že na divácích i porotě bylo vidět, že nás už nejmíň hodinu a půl mají plné zuby.

Tehdy jsem stál před rozhodnutím, jestli raději rezignovat na veřejné vystupování, nebo se začít učit dělat divadlo pořádně. Vybral jsem si to druhé. Začal jsem číst, jezdit na semináře, na přehlídky, studoval jsem estetiku s divadelní vědou, DAMU a měl jsem štěstí, měl jsem ty nejlepší učitele, s jakými jsem se mohl setkat. Naučil jsem se, že divadlo je výsostně umění s danými zákonitostmi, které se vyvíjely spolu s lidstvem tisíce let. Stejně jako jiné obory lidské činnosti, i divadlo podléhá omylům, mýtům a dobovému vkusu, ale jedno v něm platí pořád: ten, kdo ho chce dělat, pro to musí mít talent a musí o tom něco vědět. Dobrá inscenace nemůže vzniknout tak, že si děti hrají a někdo to zapíše. Na začátku musí být učitel, který přinese téma, námět, nebo hotový text, může ho s dětmi rozehrát, může korigovat svoje původní představy, ale musí to být on, kdo má představu jazyka, prostředků, metráže, jednotlivých částí, rytmu. Čím přesnější ty představy jsou, tím větší je naděje, že vznikne dobrá podívaná. V divadle neplatí žádná demokracie. Fungující inscenace, které vzniknou jako dílo kolektivu, jsou především v dětských souborech zcela ojedinělé, protože souběžně tvůrčí myšlení a společný cit pro budoucí tvar vyžadují podobnou, ne-li stejnou životní a uměleckou zkušenost. A to je v souborech, které jsou často složené z dětí různého věku, nadání a délky docházky, prakticky nemožné.

Divadlo hrané dětmi, se nedělá pro obživu. Na rozdíl od profesionálního divadla dospělých, na němž je to, bohužel, taky vidět. Kolikrát sedím v hledišti a říkám si, jak je možné, že se autor, režisér a herci vůbec nesetkali. To si ti zkušený, často známí a uznávaní herci neuvědomují, jak je ta hra blbá? Asi ne. Když pak stejné tváře vidím v televizní upoutávce na některý z nekonečných seriálů, na to našlehané vzduchoprázdno a slyším, že v dnešním díle sestra Běžová přistihne doktora Růžového s Martou, Leoš se rozhodne říci Marcelle konečně pravdu o Kamilovi a Gustav se odstěhuje na svobodárnu (takové nerváky naše televize opravdu vysílají), je mi jasné, že tady nejde o umění, o ideje, o múzy. Jde jen a jen o obživu a zřejmě tam funguje přímá úměra: čím je to blbější, tím vyšší je honorář.

Snad dospělí amatéři hrají pro myšlenku, pro společný zážitek, třeba i pro trochu uznání a pomíjivé slávy. Spousta amatérských souborů s nikým a ničím nesoutěží a je jim jedno, že by je porota na jakékoliv přehlídce rozcupovala na kousky. Scházejí se, je jim spolu dobře a tu a tam pro kamarády něco zahrají. V tom, co hraní divadla přináší jim, a v tom, co přináší jejich publiku, je to tak půl na půl.

Divadlo hrané dětmi je, myslím, primárně určeno samotným aktérům představení, teprve v druhé řadě divákům - rodičům, vrstevníkům, nebo těm, co se o dětské divadlo zajímají. Pro děti je nejcennější být u procesu vzniku inscenace, u pronikání do vztahů postav a do kontextů s tím, co znají ze svého života, být u vymyšlení situací, práce s jazykem, znakem, skrytými významy. V našem souboru tahle fáze práce na inscenaci trvala vždycky nejdéle. Jakmile se inscenace začala usazovat, začali jsme s dětmi řešit otázku herectví, toho, na co mají profesionální herci už od školy skříň, plnou šuplíčků a někteří zůstanou celý život věrní dvěma, či třem. Učili jsme se, jak to, co už jsem pochopil a cítím v sobě, ukázat na svém těle divákovi, aby mé postavě beze zbytku rozuměl i on, učili jsme se pracovat s informacemi v komunikaci s druhými na scéně i s publikem. To je, myslím, v dětském souboru užitečná průprava pro celý život - jak nejlíp uspořádat, co chci říci, aby tomu adresát rozuměl a aby to v něm vyvolalo třeba i emocionální odezvu. Pak přišla závěrečná část práce na inscenaci, kdy jsme více méně zafixovaný tvar opakovaně hráli divákům (naše inscenace měly průměrně kolem 15 repríz) a kdy jsme vypilovávali s dětmi znovu a znovu každý detail, podobně jako při výuce hry na hudební nástroj, aby se „vyhrály“ a získaly jistotu a cit pro míru a proporce toho, co dělají. Tahle „piplačka“ mně bavila vždycky nejvíc.

Jak jsem napsal už na začátku, se současným divadlem, hraným dětmi, se na rozdíl od divadla dospělých, moc nepotkávám, ale kdybych měl možnost ovlivnit názory lidí, kteří se v oboru dětského divadla pohybují, snažil bych se je přesvědčit, aby bojovali za začlenění divadla do učebních osnov základních a středních škol. Dramatická výchova jako jedna z metod učení si už svoje místo v mnoha vyučovacích předmětech našla. Kdyby si ve škole svoje místo našel i celoroční projekt tvorby inscenace pod vedením zkušeného pedagoga s divadelním nadáním, mohlo by to klidně fungovat jako na některých školách na západ od našich hranic, kde se středoškoláci směle pouštějí do Romea a Julie nebo Aristofana. Kdysi jsem si myslel, že tahle klasická díla pro děti nejsou vhodná. Ale proč ne? Která šestnáctiletá dívka by nechtěla být alespoň na chvíli Julii? Jak jinak se dnešní teenageri můžou potkat se skvostnými Shakespearovými verši, nebo klasickou antickou komedií? V televizi, nebo profesionálním divadle? To rozhodně ne. Textů pro takový školní projekt jsou stovky. Výsledná inscenace by neobstála na žádné divadelní přehlídce, protože všichni odborníci by sborově volali, že *děti nemůžou být schopny* sdělovat tak velká témata. Ale tady přece nejde o sdělování! Tady jde o možnost prožitku, hlubokého poznání látky, jejíž útržky ze sebe soukají studenti před maturitní komisí a je evidentní, že četli maximálně půlstránkový výtah na wikipedii. A jde taky o možnost osvojit si při práci na inscenaci celou řadu dalších dovedností, nehledě na kontext s historií, literaturou a uměním jako takovým. Finální předvedení před publikem by bylo jen završením celé práce a bylo by sice důležitou, ale jen jednou z mnoha součástí projektu. A dokonce, kdyby byla někde přehlídka s účastí tohoto typu školních divadel, chtěl bych na ní být. Bavilo by mě přemýšlet o tom, jaký kus práce za každým vystoupením stojí a zda je aspoň část té práce v konečném tvaru vidět.

Nevím, jestli se mi podařilo aspoň částečně odpovědět na něco z toho, o čem psala Silva Macková. Svět dětské fantazie mi připadá úžasný i na stará kolena. Naše čtyřletá komediantka Madlenka miluje příběhy Pipi Dlouhé Punčochy a dokáže citovat celé pasáže textu. Když si s bráchou, nebo dalšími dětmi, hrají na naší zahradě, dokázal bych se na ně dívat celé hodiny, jak jiskří nápady, jak si užívají roli, kterou právě ve hře mají, jak stačí mžik a z jejich domečku je vila Vilekula, kiosky, koráb, strašidelný hrad. A nikoho k tomu nepotřebují. Jim to připadá úplně normální. Proto děti nebaví dívat se na jiné děti, jak hrají divadlo. Je to pro ně úplně normální, že si jiné děti hrají. Nerozlišují vlastní

rolí ve hře od rolí, které mají v rodině - roli trpělivého sourozence, poslušného dítěte, roli mámy všech plyšáků a panenek, nebo roli stavitele Lego-základny pro přistávání mezihvězdných lodí, tak proč by se měly zabývat rolí jiného dítěte? To jen my dospělí jsme tím fascinovaní. Proto, že jim závidíme.

Mirek Slavík

NÁMĚT K ÚVAZE A POBÍDKA VYJÁDŘIT NÁZOR na tvorbu divadelních inscenací v dětských souborech obsahuje tolik možných úhlů pohledu a osvětluje, jako kmeny a větvoří jabloní, co zrovna teď kvetou v našem sadu. Nabízejí se metafory, přirovnání. Nebudu se ale do nich pouštět a pokusím se o co nejstručnější vyjádření k některým z mnoha nabídnutých bodů, přičemž budu vycházet z osobních zkušeností. Každý jeden z mnoha bodů, které k zamyšlení nabídla Silva Macková, by stál za obsáhlou studií a diskusí. Proto volím způsob vyjádření „ženy od plotny“ = „Zuzky od dětí“. Zuzky, která své zjednodušené odpovědi opírá o praxi a o cíle, které při práci s rozličnými skupinami co do věku, složení a zkušeností v ten který čas upřednostňuje. Fundovanější odpovědi a úvahy lze nalézt v mnohé odborné literatuře našich i zahraničních autorů.

Ač nabídnutých okruhů k zamyšlení je opravdu hodně, nemohu jinak, než přidat další, pro mě (a pro mnohé další vedoucí dětských souborů) ten nejdůležitější. A to je **CÍL a cíle**. Ten prvotní a hlavní je skryt v odpovědi na otázku: **Proč vedu děti k aktivní účasti na tom, čemu se říká divadlo?** Čemu a komu tím chci hlavně sloužit? Je pro mě hlavním cílem dílo, anebo je dílo prostředkem ke kultivaci bytostí mně svěřených? Čemu dávám přednost?

Z divadelního hlediska je jasné, že to, co nabídneme divákům, musí být ke koukání a mělo by být schopno navázat komunikaci jeviště s hledištěm. Podaří-li se vytvořit dobrou inscenaci a děti se cestou k tvaru a kontaktem s diváky mnohému naučí, pak je výsledek ideální. Musím přiznat, že kvalita inscenací, za kterými jsem stála jako zodpovědná osoba, se ne vždy rovnala tomu, čemu se děti cestou k tvaru naučily. Proces byl lepší než produkt. Jsem spíše učitel a vychovatel než divadelník a ze své podstaty jsem své působení chtě nechtě směřovala tak, aby cesta byla pro zúčastněné prospěšná ve smyslu osobnostním, sociálním a kulturním. Zkušenosti cestou získané se pak mnohdy pozitivně zrcadlily v inscenaci samotné.

Co skupina, co období, to jiný aktuální pedagogický cíl. Nicméně stálící mezi dílčími cíli byla má snaha *postupně* v dětech pěstovat pocit zodpovědnosti vůči obecnosti, k tomu, aby zamýšlené sdělení bylo ztvárněno a uspořádáno tak, aby ve své konečné podobě zajímalo nejenom nás aktéry, ale zaujalo ty, kterým je ve své konečné fázi určeno - diváky. Neboť tímto vědomím chtěním se děti učí tříbit své divadelní dovednosti a zároveň zrají i po stránce sociální. Kromě jiného se učí poctivostí a pokoře.

Ono vlastně všechno, k čemu jsem chtěla dovést skupinu malých a posléze dorůstajících dětí až studentů se dělo postupně. Vždy jsem aktuální cíle musela přizpůsobit věku, zkušenostem a složení skupiny. Ze znalostí jednotlivých členů a fungování celku pak vyvodit, jak vysoko mohu nasadit laťku, abychom se posunuli dál.

Jak víme, prvotním cílem u těch nejmenších a nezkušených je naučit se vnímat sebe v prostoru a svou interakci se spoluhráči... atd, atd. A také nebát se vstoupit na jeviště. Být tam přirozený. Nepředvádět se jako solitér, získávat vědomí, že nehraji sám. Zvykat si na diváky a „nemávat mamince“. **Komunikace** malých hráčů s diváky je podle mých zkušeností v počátečním stadiu založena na principu rodinného divadla. Mým cílem vždy bylo postupně pěstování jistoty malých či nezkušených dětí k tomu, aby mohly na jevišti něco přirozeně konat a přitom držet, co to jen jde, stanovený řád. Souhrnně řečeno, zpočátku probíhá komunikace hrajících dětí s obecností spíše na jakési soukromé úrovni, z obecného hlediska bývá mizivá. Ale to mi vůbec nevadí. Protože vím,

že u většiny dětí spolu se zkušenostmi narůstá jejich důvěra v bytí na jevišti. Čili důvěra v sebe, ve způsob projevu, v pojetí role... A také důvěra ve skupinu, ve vedoucího a v samotné dílo. Vše souvisí s osobním fyzickým a psychickým zráním aktérů, s růstem dovedností, s mírou poučenosti a s divadelními zkušenostmi. Praxe mi potvrdila, že vědomá komunikace jeviště s hledištěm se časem stává pro zkušenější a zralejší hráče potřebou a začíná stále více a lépe fungovat.

S vývojem schopnosti dětí komunikovat s obecněstvem těsně souvisí otázka, **komu je vlastně divadlo hrané dětmi určeno**. V období prvních zkušeností je „divadlo“ hrané dětmi ponejvíce určeno jim samotným. Ale jde o vývoj, postupně se okruh adresátů rozšiřuje. Všichni, kteří se pohybujeme v oblasti dětského a mladého divadla víme, že mnohé inscenace oslovily široký okruh vrstevníků i dospělých - a to nejenom na přehlídkách. Myslím, že divadlo hrané dětmi a mladými lidmi je narozdíl od divadla profesionálního určeno stejně tak aktérům jako divákům.

Podíl dětí na podobě inscenace se měnil - opět v souvislosti s jejich zkušenostmi. Sousedí „dětí si na jevišti hrají“ může někdy svědčit o určitém alibismu vedoucího anebo jeho nedostatečné poučenosti. Avšak pokud jsem si byla vědoma, že jde o první výstupy, řekla jsem si, „ať se práší za kočářem, já klidně volíknou z vostudy kabát“. A opět jsme u otázky potřeb skupiny a u pedagogického cíle. Malé děti, které jsem vedla, si někdy na jevišti opravdu hrály a nestydím se za to. V tomto počátečním stádiu býval jejich podíl na podobě vystoupení velký, úmyslně jsem jim ponechávala volnější ruku. Samotný tvar z divadelního hlediska pak často neodpovídal tomu, co lze nazvat divadlem, protože mi šlo o to, začít tam, kde děti ve svém vývoji jsou. Postupně narůstají zkušenosti, dovednosti a schopnosti uvažovat o tom, co a jakými prostředky chceme inscenací divákům sdělit. Poměr příspěvku se vyrovnává. Nápady zúčastněných dětí platí, pokud odpovídají směru sdělení a žánru. Někdy jsou ponechány téměř v podobě, ve které v procesu vznikly. Jindy jsou brány jako základ pro modifikaci s ohledem na téma a prostředky. A v nesčetných případech se možnosti navrhované dětmi na jevišti neobjeví. Byly ale zasunuty do jejich vědomí, a tak tvořily součást podhoubí pro skládání konečné podoby inscenace. Rostoucí divadelníci si brzy zvyknou na to, že poslední slovo ve výběru z možností jimi nabídnutých a v konečném způsobu vyjádření má ten, kdo je učí a vede. Že má tak jako oni právo navrhovat - a také nepopulární povinnost zkracovat, stříhat, zamítat.

Z dětí, které zprvu o divadle nic nevěděly a na jevišti si „jen hrály“, jsou časem dospívající lidé, kteří již mají značné zkušenosti. Jejich způsob přemýšlení se stává víc a víc divadelním. Nastává etapa, kdy jejich tvůrčí aktivita převažuje nad impulzy, dodávanými vedoucím. Přesto i v tomto momentě potřebují někoho, kdo řekne tudy ano a tudy ne a kdo jim pomůže, když nevědí kudy dál anebo se uchýlí od dramaturgického záměru. Velmi záleží na vzájemné důvěře. Zodpovědnost za konečnou podobu tvaru má stále ten, kdo vede. Při diváckém neúspěchu inscenace musí vedoucí i členové skupiny ve svých pocitech a myslích zpracovat námítky a podněty nabídnuté diváky či porotou. A společně pak zvažovat možnosti kudy jinak a lépe. Čili já jako vedoucí jsem povinna přiznat svá režijní pochybení a zároveň probudit zájem skupiny k hledání dalších možných divadelních způsobů, které inscenaci mohou kvalitativně povýšit tak, aby probudila pozornost diváků a usnadnila jim možnost orientovat se v dění a přijmout způsob sdělení.

Zuzka od plotny a od dětí: Lehko se to všechno řekne, huť se to pak dělá. Někdy je to i bolestné, jindy si připadám jako „burlak na Volze“, ale být to musí. Protože prostě a jednoduše tvorbu (**proces** a posléze **výsledek**) jevištní realizaci považují za jedinečný prostředek k růstu a kultivaci osůbek a osob, které se ocitly v mé učitelské, vychovatelské a divadelní péči.

A ještě na první pohled sentimentální, ale pro mne gruntovní dodatek: Nesmírně si vážím šance, kterou mi život nabídl. To znamená, že jsem hluboce vděčna za to, že jsem mohla být průvodcem malých a dorůstajících lidí. Jsem ráda, že jsem mohla přispět svou „troškou do mlejna“ k jejich zrání. Podporovat jejich citlivost, představivost a fantazii... atd, atd. Kdo mne blíže zná, ví, že „za trochu smíchu, za okamžik randy, půjdu světa kraj“. Ale při všem svém přechootném oddávání se smíchu a příležitostným legráckám jsem se cílevědomou a přisnou rukou snažila vést zúčastněné děti k soustředěnému vyjádření toho, co bylo v té které součásti procesu zadáno. Ke koncentrované empatii s tím, co podle svých představ zobrazují tělem, pocitem a myslí. A také k dovednosti slovně vyjádřit svůj názor, volit vhodnou formu při vyslovení námitek, nebát se na cokoli zeptat.

Závěrem ještě dodatek. Aniž bych se chtěla pouštět do diskuse o terminologii, musím říci, že **metody a techniky dramatické výchovy** jsou pro mne a stejně tak pro zúčastněné děti nezbytnými pomocníky při cestě k tvaru. Roky praxe mi potvrdily, že zásadním způsobem napomáhají rozvoji celé škály základních dovedností z oblasti osobnostní, sociální, kulturní a umělecké. Konkrétně například umožňují zkoumat možnosti výkladu předlohy. Nebo díky jejich používání a variování vzniká pevné zázemí pro budoucí inscenaci. Kupříkladu v čase, kdy je potřeba prozkoumat charakterky postav, aktivně hledat příčiny chování a prožít si možné důsledky. „Cvičné“ vstupy do rolí různých postav a různých situací, příležitost zkoumat a pojmenovat motivy mají ve svém důsledku moc a sílu dohledat konečné téma a zvolit odpovídající žánr. Střídání technik a sledování různých způsobů vyjádření usnadňuje výběr divadelních prostředků tak, aby korespondovaly se zamýšleným tématem a zvoleným žánrem. V procesu tvorby jsou samozřejmě další a další možnosti cíleného a fungujícího využití metod a technik. Ale to by již stálo za podrobnou studii.

Uvědomuji si, že můj příspěvek je prošpikovaný obecně známými tezemi. Je to úmysl. Případlo mi, že čas od času nastává potřeba si znovu připomenout to, co dávno platí. S pozdravem NA ZDAR DĚTSKÉHO DIVADLA

Zuzana Jirsová

JMENUJI SE MARKÉTA SVĚTLÍKOVÁ, studovala jsem herectví na konzervatoři v Praze a dramatickou výchovu na DAMU. Pracuji s dětmi, mládeží i dospělými amatéry. Také se pokouším vytvářet inscenace s věkově různorodými skupinami. Zmiňuji to proto, že budu popisovat, jak pracuji s dětmi já a jak vidím práci v dětských souborech subjektivně. Nemyslím si, že je správná pouze jedna cesta, ale prezentovat mohu jen vlastní zkušenost a vlastní názory.

Komu je určeno divadlo hrané dětmi?

Tím se dostáváme k otázce, zda je důležitější proces nebo produkt. Jsem známa svou jasnou preferencí procesu a to dokonce i v dospělých souborech. Představení se tímto stává v podstatě nadstavbou a ne cílem. V případě, že se povedlo, že má i hodnotu nějakého obecnějšího sdělení, pak je určeno každému, kdo přijde. Samozřejmě, že to bývají v první řadě kamarádi a rodina. Vůbec nejlepšími diváky jsou pak ti s podobnou zkušeností. Děti, které se také samy věnují nějaké tvořivé činnosti a tím pádem mají větší pochopení. Nemyslím si, že by se inscenace připravovala jinak pro spolužáky a jinak pro rodiče.

Jaký je podíl dětí na inscenaci?

Začneme výběrem textu nebo tématu. Moje zkušenost říká, že téma mohou objevit děti nebo je téma takzvaně ve vzduchu, ale text jsem vždycky musela nabídnout sama a pokusy o samostatnost dětí v tomto směru mi většinou nevyšly. Ale v okamžiku, kdy se rozhoduje o výběru prostředků, podíl dětí významně roste. Nechávám v této fázi přinášet děti nápady, postupy, žánrové posuny a postupně vytvářím mantinely, v kterých se budeme při tvorbě pohybovat. Selekcí prostředků vytvářím jednak emocionálně

(svými reakcemi, smíchem nebo nezájmem), jednak formou nějaké dramatické techniky, která jim na příkladu osvětlí například nevhodnost podobného postupu. Tím se děti dozvídají, co je nebo není možné v rámci žánru nebo v rámci stylové jednoty. V této fázi práce se snažím nenabízet vlastní představy nebo svá řešení. Pouze když práce vážně, volím možnost být řadovým členem majícím stejná práva jako všichni ostatní. Vzhledem k pozici, která bývá na kamarádké bázi, se mi děti nebojí odporovat, nepřijmout můj návrh nebo se mnou nesouhlasit. Pokud někdy trvají na nevhodné variantě, přizvu třeba náhodné diváky a děti samy poznají, že diváci nereagují adekvátně a postup změň. Neporoučím a nemanipuluji dětmi, aby plnily mé představy. Proto také k tvorbě inscenace dochází, až když děti absolvovaly spoustu přípravných dramatických technik a cvičení a také v průběhu tvorby se po mnoho lekcí věnujeme hrám a ne vždy zkoušení inscenace.

Děti se také společně účastní hudební i výtvarné koncepce a ve většině inscenací měly určitě v tomto směru větší podíl než já. Například inscenace V rytmu legendy o zrození krokodýla vznikla jako produkt projektu „Rytmus v divadelní práci“.

Při herecké práci opět preferuji proces na úkor produktu a obsazují tak, aby se děti naučily něco nového, aby se posunuly, aby si zkusily i protiúkony. Pracujeme týmově a nedělíme role na hlavní a vedlejší, všichni mají na inscenaci podobný podíl. Bráním dětem provozovat exhibici dovedností a opakování sice dobrých, ale netvůrčích projevů.

Když to shrnu, tak opravdu pracuji na všech inscenacích metodami dramatické výchovy. Děti se neučí texty dřív, než znají smysl akce. Pokud je to možné žánrově a nedějí se o literární předlohu založenou na poetickém textu, mohou improvizovat a akci doprovázet pokaždé jinými slovy.

Děti jsou plnohodnotní tvůrci inscenace, a kdyby stejné téma bylo zpracováno jinými dětmi, byla by to úplně jiná inscenace, přesto, že pedagog je stejný.

Když jsem psala tyto poznámky, uvědomila jsem si, že pracuji s dětmi úplně stejně jako s mládeží i jako s dospělými a že inscenace, které vytvářím, jsou určeny lidem a ne dětem nebo dospělým. Existují pouze lidé, kteří divadlo buď dělají, nebo se na něj dívají a je jedno, jakého jsou věku.

Takže přeji Dobré Divadlo Všem.

Markéta Světlíková

MIDIRECENZE

HORÁCKÉ DIVADLO Jihlava: Autopohádky (autor Jiří Marek, režie Kateřina Dušková)

Pokud se náhodou o sobotním odpolední ocitnete v Jihlavě a třeba tam i přijedete autem, nezbyvá, než jít do divadla na Autopohádky. Text pohádek má sice padesát let (Jiří Marek, známý hlavně jako autor kriminálních povídek s radou Vacátkem, je napsal v roce 1958), inscenace však působí svěžím a veselým dojmem. Podíl na tom má jednak literární kvalita předlohy, jednak sehraná pětice herců mezi dvacítkou a třicítkou a také scénografie Marie Černíkové, která otvírá dvířka do loutkového podání. Pět pohádek, poháněných benzínem touhy zahrát si pohádku o princezně nebo ještě lépe o víle, když kluci hrají o autech, propojuje jevištní ztvárnění aut a autíček. Od kaširovaných market forda či chryslera, které se například dají zavěsit na kšandy kolem pasu a můžete v nich bravurně brzdit a vybírat zatáčky, přes kulisu veterána, do které můžete nastoupit a sedět jako v opravdovém autě ? a pak předjet na přání víly třeba i porsche ? až po opravdová autíčka, se kterými malí diváci mohou přímo na scéně uspořádat skutečně

monacké závody. V pravou chvíli je však třeba vozidla opustit a představení, na chvíli změněné v dětskou hru, může dál pokračovat v divadelním řádu. Auta je také třeba udržovat v čistotě, jinak se vám v nich může usadit plivník, kterého se jen těžko zbavíte. Inscenace, tak jak je udělána, má v sobě kouzlo, které nakazilo malé i velké diváky. To kouzlo působí tak, že si můžete zamilovat nejen maňáskové loutky burtonovského střihu, ale i jednotlivé herce, od proužkovaného frajera, přes pitoreskního plivníka a obyčejného automechanika (co udělá štěstí v Monaku) až po slušňáckého účetního, co omylem sveze vílu. Pokud se náhodou ocitnete v Jihlavě a budete mít s sebou nějaké děti, zkuste Autopohádky. (VR)

A JEDNA **MAXIRECENZE** NA KONEC

CIVÁRAMO, ZUŠ Veselí na Moravě: Pohádka svatojánské noci (dle Pavla Šruta a Jana Vladislava upravila a režii má Vítězslava Trávníčková)

Baladickou pohádku o lásce Jany a Tamlina hraje sedmnáct dvanácti až čtrnáctiletých děvčat a chlapců v prázdném prostoru v lehce folklorizujících kostýmech, s využitím nemnoha rekvizit, reprodukovávané hudby a práce se světly. Všechny děti jsou přirozené, většinou autentické, kultivované až půvabné, jistě vědí, o čem hrají, a je vidět, že se na jevišti cítí dobře.

Inscenace začíná trojitou expozicí: nejprve kouzel svatojánské noci, poté narození Tamlina a Jany a nakonec samotného příběhu, v němž se opakují informace o čaromocné noci. I dál se rozvíjí pozvlnně, žensky měkce, s důrazem spíše na lyrické obrazy her, tanečně pojatých rituálů a opakovaného líčení tajemné moci svatojánské noci. Dějově dramatické jádro, vztahy a z nich plynoucí jednání zůstávají překryty v pozadí, a tak, neakcentovány, zapadají i tématicky klíčové body:

Není úplně jasné, proč chlapci, dosud se k Janě i Tamlinovi chovající přátelsky, podstrčí Tamlinovi strach, že mu Jana nezůstane věrná (motiv žárlivost či milostného trojúhelníku není dostatečně vyzdvížen). Nejsou dostatečně zdůrazněny Tamlinovy neopodstatněné pochyby, zda mu bude Jana věrná, jež ho vedou o svatojánské noci k cestě za kouzelným kvítím, takže je zastřena i jeho vina, za níž se v závěru Janě omlouvá; zavádějící je i to, že už krátce předtím mluví Tamlin o hledání pokladu pro Janu. V čem spočívá moc víly, co víla reprezentuje a čemu (významově) podlehne Tamlin v močálech? Čím Jana vílu překoná a Tamlina zbaví očarování?... V půdorysu inscenace vše je - ale inscenačně nevyzdvížené, neakcentované a tudíž závislé na divákově usilovném domýšlení.

Následkem upřednostňování lyrických prvků před dramatickými, je nejen slabý tah v čase (napětí, jak bude vyřešena zápleтка a jednáním naplněn cíl postav), dlouho trvá, než vznikne zápleтка a začne se něco dít, ve výsledku není dostatečně zřetelné, o čem se hraje, ale také tu ne vždy je nalezeno, co mají herci hrát: režijně není prostředky dostupnými dětem dostatečně vybudováno jednání, utvářející vztahy (mizanscéna jako obraz jednáním proměřovaných vztahů) a tíha významů tak zůstává na herectví, jehož v tomto věku ještě nejsou plně schopny. Tam, kde leží veškerá tíha sdělení citových významů jen na psychologickém herectví mimiky a jemné gestiky, zejména v afektech a obrazech křehké lásky hlavních hrdinů, se někdy objeví i strojené, předstírané gesto. Režie je nápaditá při vytváření malebných obrazů i při vedení dětí k přirozenému bytí

na scéně, má však rezervy v hledání prostředků k vyjádření citově náročných momentů a ve vedení tématu v ději patřičnými akcenty na klíčových místech.

A právě to je úkol pro dopracování. Úkol poměrně snadno splnitelný, neboť nevyžaduje zásadní přebudování struktury inscenace, nýbrž jen změnu akcentů (někdy včetně rozsahu toho kterého motivu) - zdůraznění tématicky a dějově klíčových motivů a ztlumení motivů lyrických, líčících nálady, atmosféru, magičnost svatojánské noci... Lze věřit, že zkušební, citlivá a tvořivá vedoucí dokáže tyto rezervy zaplnit a dotáhnout inscenaci až k silnému zážitku. Už teď je tu řada esteticky krásných obrazů a míst silné poezie až magie. Příjemný je i jemný neshazující nadhled (tam, kde je přítomen). (LR)

t.č. BABIČKA

„Na začátku nebylo nic a to vybuchlo“, to jsem se dověděla v jedné ze sedmdesáti knih Terryho Pratchetta a mohu se tak směle účastnit debat o vzniku vesmíru. Anglický spisovatel fantasy literatury zemřel 12. března tohoto roku ve věku 66 let na Alzheimerovu chorobu. Patřím mezi jeho obdivovatele a těm, které od četby jeho příběhů odradila „módnost“ a dost urputné obálky jeho knih, bych je ráda doporučila. Fantasy žánr je považován za oddechovou literaturu a byl původně určen dospívajícím, ale Pratchettovi se podařilo najít nadčasovou polohu, která má přesah až k filosofickému pohledu na svět. Velký dík za oblibu knih Terryho Pratchetta patří určitě překladateli Janu Kantůrkovi.

Zkuste čtyři díly o čarodějce Toničce Bolavé - Svobodnej národ, Klobouk s oblohou, Zimoděj a Obléknu si půlnoc. Setkáte se také s jejími ochránci. Nac Mac Figlové jsou vlastně víly, mají asi patnáct centimetrů, tmavě modrou barvu (od tetování) a jejich největší radostí je pít, krást a bojovat. Toničku věrně provázejí od jejich devíti do šestnácti let.

Ještě vám přeji, abyste nemuseli nikdy bědošovat (bědoš - vykřik nejvyššího smutku a zoufalství) a aby se z vás nestal zpaprčenec (opravdu nepřijemná osoba), natož opuza (všeobecně nepřijemná osoba).

A na závěr: Obléknu si půlnoc - Přestůň řekl: „A Slečno Toničko, čarodějko... byla byste tak laskavá a řekla mi, jaký je zvuk lásky?“ (...) A Tonička odpověděla: „Přesto.“

JD, t.č. babička

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

JD - Jarmila DOLEŽALOVÁ, lektorka dramatické výchovy, Brno, t.č. babička

ZJ - Zuzana JIRSOVÁ, emeritní učitelka LDO ZUŠ Jindřichův Hradec

JMn - Jana MANDLOVÁ, absolventka KVD DAMU, učitelka Dramatické školičky, Svitavy

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

VR - Veronika RODOVÁ, absolventka FF MU, pedagog kat. primární pedagogiky, Brno

MS - Miroslav SLAVÍK, scénárista, režisér, Zliv, absolvent KVD DAMU Praha

MSv - Markéta SVĚTLÍKOVÁ, absolventka KVD DAMU, učitelka LDO ZUŠ

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. letnímu dni, 21. června 2015. MK ČR E 15172.