

SAMOOSLUHA?

Divadlo pro děti a mládež ani divadlo hrané dětmi či mládeží neoplývá příliš mnoha hotovými hrami, natož pak dobrými. Talentů nazbyt není, slávu si tím nikdo nenadělá, peníze nevydělá, jaký tedy div.

Nejen, ale i proto si inscenátoři většinou upravují literární díla nedivadelní - prózu či poezii - mezi nimiž je přeci jen podstatně větší výběr. Leckdy to bývá pohrdlivě či s jistou dávkou přezíravosti nazýváno „samoobsluhou“. Budiž: není zač se stydět, ocitáme se v dobré společnosti. Největším „samoobsluhovatelem“ byl totiž jistý Shakespeare, křestním jménem William, jenž, pokud vím, psal hry pro vlastní divadelní společnost, v níž i hrál. A nebyly to špatné kusy.

Že to byly *původní hry, originály*? Kdeže! Leckterá byla adaptací starší hry, řada historických dramát nebo i Macbeth pochází z Holinshedovy kroniky, Romea a Julii známe již dávno před Shakespearem z Bandella... Klesají tím Shakespearova díla v ceně? Jsou o to horší? Nezdá se. Adaptace není nic méněcenného či dokonce špatného. Jen výsledek může být špatný, prostřední, dobrý či skvělý. Jako ve všem.

Že takový text-scénář není *obecně použitelný* i pro další inscenátory? Nemyslím. Chce to však od nového inscenátora opět osobní, tvořivý přístup... - jako vždy a všude, má-li vzniknout umělecké dílo: jako u Shakespeara... Ostatně opakované inscenování textů Milady Mašátové či Mirka Slavíka dokazuje, že možné to je. Buď jak buď obecná použitelnost v tuto chvíli není problém, který by nás zajímal na prvním místě.

Otázka tedy zní jinak: *Jak* si počínat, čeho si všímat, na co si dát pozor, co nepřehlédnout, o čem je třeba vědět, čeho se vyvarovat, co rozhodně zachovat..., když si předlohu vybíráme a upravujeme ji pro divadelní inscenování.

Předloha, tak jak o ní zde budeme uvažovat, je jakýkoli literární podklad, který se má stát základem naší divadelní inscenace - text epický, lyrický či dramatický, tedy jakákoli próza, poezie či hra.

Nebudeme přistupovat k předloze úzkoprse dramaturgicky - tj. tak, aby na konci byl „pouze“ text pro divadelní inscenační práci - neboť tak to u amatérů, k nimž především mířím, téměř nikdy nechodí. Dramaturg tu bývá zároveň režisérem a režisér dramaturgem - a k tomu ještě často scénografem, skladatelem hudby, vedoucím souboru a děvčetem pro všechno. To má své nevýhody (ve vztahu dramaturgie-režie především tu, že chybí objektivní odstup dramaturgova oka od režisérový ruky), ale i výhody. Můžeme totiž už při přípravě textového podkladu vycházet z dokonalé znalosti svých možností personálních, prostorových, technických, finančních, počítat s tím, jací jsou a co umí moji „herci“ i co umím já, co je i mne zajímá, baví, čím žijeme, co chceme docílit - a můžeme tak připravovat úpravu svému souboru na tělo. Tedy připravovat vlastní scénář, obsahující již i základní režijní představy o prostředcích a postupech, řešících problémy skryté v předloze nám dostupným způsobem. Plyne z toho, že se budeme pohybovat na hraně *dramaturgie a režie*.

DIVADLO
21.10.05
PRO
DĚTI

Všimněte si, že se vyhýbám termínu *dramatický text*, neboť ten znamená podklad pro *drama* - což je v případě divadla pro děti a mládež dík jeho východiskům (pohádka a jiné epické, případně lyrické látky) i dík hereckým možnostem dětí, mládeže či amatérů vůbec (menší použitelnost herectví proměny) málokdy možné a žádoucí - a stejně tak se vyhýbám termínu *dramatizace*, neboť ten znamená cestu k dramatu. Dávám přednost termínu *hra*, nebo ještě obecněji *textový podklad* - neboť do těchto pojmů se „vejdou“ divadlu určené texty povahy dramatické, epické i lyrické. V případě, že je v tomto podkladu už podrobněji zachycena i představa o realizaci, budeme mluvit o *scénář*.

Písemným výsledkem převodu tedy může být *jevištní přepis* (zachovává takřka úplně původní znění), *adaptace* (převod usilující především o situační jednání postav hry, ale nevyhýbající se ani epickým vyprávěcím postupům), či *dramatizace* (úplný převod do formy dramatického textu).

Pokusíme se na příkladech čtyřiceti literárních předloh často inscenovaných především soubory dětskými a mladými, jakož i soubory hracími pro děti a mládež, soubory hereckými i loutkářskými, prakticky ukázat o čem *ten který text vypovídá, na čem je založen, co hrozí při porušení jeho stěžejních prvků, co by nemělo být opominuto, čemu je třeba se vyhnout a co naopak musí být řešeno při inscenační práci jinak, jaké jsou základní stavební kameny a funkční vztahy, přednosti a nebezpečí, potence a impotence onoho či onoho textu a jakým jevištním řešením nasvědčuje*.

Naše uvažování není a nechce být návodem, jak to či ono inscenovat, ba ani jediným a závazným předpisem, jak to či ono interpretovat, nýbrž upozorněním na danosti - nabídky i zádrhele - předlohy pro inscenační zpracování. Nemám rád unifikovaný repertoár a cílem této práce rozhodně není rozšířit či upevnit ho. Cíle jsou dva: 1. uvažování může sloužit jako příspěvek k *inscenování konkrétních titulů* v publikaci probíraných, 2. protože jde o obecné dramaturgické problémy textů pro divadlo vůbec, o zákonitosti vztahu literárního textu a inscenační praxe, o zákonitosti literatury a zákonitosti divadla, může sloužit jako učebnice *uvažování o divadle a jeho dramaturgických předpokladech obecně*; jinak řečeno aktivní četba následujících stránek by měla inscenátorům pomoci i při přemýšlení a práci nad texty zcela jinými. Mohu se v řadě věcí, jež považuji za problém, mýlit a čtenář v nich žádný problém neuvidí. Přesto může být užitečné položit si určité otázky či alespoň vědět, nač se lze ptát.

Práce nemá ambici literárněvědnou, literárněhistorickou, ani folkloristickou či jinou, byť se těchto oborů dotýká. Upozorňuje především na momenty nadějně, nebezpečně či problematické, z hlediska divadla, jakož i na ty, které tvoří základ literární předlohy, na nichž tato stojí a bez nichž se rozpadá či ztrácí smysl. Znalost té či oné předlohy, o níž je řeč, přítom předpokládám.

Každý text je jiný. Ale řada otázek a problémů je všem textům společná, nebo se alespoň vyskytuje velmi často. Při výběru i v úvahách o divadelním zpracování nás budou zajímat především základní předpoklady pro možnost zdivadelnění, budeme si všimát, nakolik jsou v předloze přítomny základní vlastnosti příznivé pro jazyk divadla.

Především předloha musí být pro nás jako inscenátory **tématicky živá**, musíme její obsah v dané podobě vnímat jako vzrušující, aktuální, pro nás i naše diváky přínosný.

Téma není jen cosi hlubokomyslně vážného, ne-li tragického. Téma je *smysl* spojující jednotlivé události a jevy, a proto musí být přítomno i v jevištní anekdotě, jako je pohádka o kohoutkovi a slepičce či Hrnečku, vař! Je *hybatelem* děje a všech jeho prvků, mělo by *pokrývat děj* od expozice po katastrofu a spojovat všechny jeho plány a jeho hlavním nositelem by měl být *hlavní hrdina*.

Nemá-li jít jen o převyprávění rozdrobených událostí, faktů, epizod bez spojitosti a smyslu, musíme *vyložit (interpretovat) významy* jednotlivých postav, jejich pohnutek

(motivaci), činů, prostředí a dalších prvků a jejich vzájemných vazeb a sdělit tento tematizovaný význam divadelními prostředky divákovi. Tak se vytváří konečné téma celého díla: proto, abychom byli schopni pochopit a sdělit téma celku, musíme pochopit především smysl a funkci každého dílčího prvku.

Zejména tam, kde příběh probíhá ve *více rovinách*, či nositelem témat je *více postav*, popřípadě dochází k *zlomu v základní zápletce* a začíná se vyprávět „další příběh“ (např. Tři zlaté vlasy děda Vševěda), musíme nalézt *společného jmenovatele* dílčích témat - *hlavní téma*. Ne vždy je však téma v předloze zřetelné, někdy se dokonce příběh rozbíhá a nabízí více témat, aniž je možné najít jejich společného jmenovatele - což může být nedostatek našich schopností či předlohy.

Chceme-li nalezené téma, jemuž odpovídají všechny dílčí prvky a linie, sdělit, musíme najít způsob, jak tématicky důležité momenty v řetězci událostí (*dramatické klíčové body*) divadelními prostředky *akcentovat*, aby nezapadly a v obecných jevech se zdůraznily jejich významy tématické. Přirozeně zvlášť důležitý je vždy závěr, konec.

Téma je tím, co může zajistit *tah* inscenace - totiž naši zvědavost na to, zda a jak bude problém vyřešen. Rozbíhání se do možná zábavných či efektních, ale tématicky nepodložených, nevyložených a nesvázaných či naddimenzovaných odboček téměř vždy vede k ztrátě dynamiky celku.

Další skupina otázek, souvisí se *základními danostmi divadla* a tedy i s možnostmi uchopení předlohy divadelními prostředky.

Má-li být zajímavé, živé téma sdělitelné divadlem, musí být předveditelné ve *viditelné a slyšitelné* podobě. Bude nás proto také zajímat míra **divadelnosti** předlohy: nakolik obsahuje smyslově názorné, ba poutavé obrazové a zvukové prvky. První podmínkou pro divadlo je totiž to, aby bylo co předvádět, co dělat, a tedy na co se koukat, co poslouchat a aby to bylo co možná zajímavé, atraktivní.

Předloha vhodná pro zdivadelnění musí mít také nějaký *pohyb, vývoj*. Důležitou vlastností předlohy z hlediska možnosti divadelní realizace je proto **dramatičnost vztahů** mezi postavami, které se snaží naplnit své cíle *jednáním v situacích*. Postava jedná *pohybem, slovem* či *kombinací* obojího. Jednání umožňuje postupný vývoj tématu, směřování odněkud někam. Je hlavním prostředkem utváření děje vhodného pro divadlo.

Děj však většinou obsahuje kromě jednání i jiné, divadelně méně příznivé aktivity:

- *činnosti* - úkony, jejichž vztah k tématu je ve srovnání s jejich délkou natolik malý, že u nich ustupuje do pozadí bezprostřední souvislost mezi záměrem a dosaženým výsledkem (např. hospodaření Robinsona Crusoe); týká se to i *cest*, integrální součástí např. většiny pohádek;
- *činnosti* obvykle bývají nezbytné, s tématem souvisejí, ale jen jako jeho zprostředkující krok,
- *děje opakované či trvající* - často bez konkrétního situačního materiálu, který by se dal divadelně předvádět v časově přijatelné podobě,
- *události* - „globální“ děje velkého rozsahu a hromadného rázu, velké kroky, v nichž konkrétní individuální jednání hraje jen dílčí roli, např. bitvy...

Stejně jako divadlo tihne k plynulé návaznosti a nerozbitosti (jednotě) děje, je pro ně snazší zvládat i plynulý, nepřerušovaný **čas**. Nejednou se však děj odehrává *přetržitě*, ve *skocích* trvajících i několik let. Typickým problémem tohoto druhu je *prehistorie* - předsunutá úvodní, často kratičká informace s minimem situačního jednání, nezbytná ale pro pochopení dalšího děje, který následuje až za řadu měsíců či let. Například v pohádkách se coby prehistorie sdělují:

- okolnosti před či kolem *narození* dítěte,
- *všeobecné informace* o určitém jevu, podmiňujícím další události,
- mimo pohádky se dřívější události objevují jako *retrospektiva*.

Jistým problémem v práci s časem jsou pro divadlo i zmiňované dlouhé *činnosti*, běžně se *opakující děje* a globální *události*, u nichž je třeba sdělit jejich délku, rozsáhlost, či častost, jež se vymyká možnostem divadelního předvádění v časově přijatelné podobě. Problémem je tu vždy rozdílnost fiktivního času vyprávěného příběhu a reálného času divadelního předvádění a vnímání. V takovém případě je nutné vytvořit *kondenzaci* či *zkratku*. Řešením může být za určitých okolností také *vyprávěč*, jenž skoky či délku času překlene přímým vyslovením.

Zdánlivě opačným problémem, ale mnohdy právě jen důsledkem „dlouhého“ fiktivního času s nedostatkem jevištně zpracovatelného děje, založeného na konkrétním jednání v situacích, je „*krátký*“ čas - stav, kdy vlastně nemáme příliš co hrát, a také celek inscenace by byl neúměrně krátký. Řešením není:

- natahování (nepřiměřené rozvádění epizodických faktů),
- bubliny (nafukování, spojené s odváděním pozornosti od tématu),
- vata (jen prázdné „bytí“, přešlapování, utrácení času písničkami, tanečky...),
- nastavování (přidávání nových, nepodstatných situací z vnějšku).

Jediným účinným řešením je vnitřní obohacování tématu, rozvíjení situací tak, aby vycházely z tématu, prohlubovaly je a ukazovaly z dalších úhlů pohledu.

Ideální nejsou pro divadlo ani příliš časté změny *místa*, zejména v rychlé frekvenci po krátkých epizodách. Zvlášť výrazný a svébytný je tento problém u motivu *cesty*, běžné součástí většiny pohádek, kde tvoří podstatu či podstatnou součást činu hrdiny.

To vše souvisí se **stavbou, kompozicí, syžetem**. U literárního epického druhu jsou přirozeně použity postupy kompozice epické. Divadlo vždy vyžaduje pro vytvoření účinu přísnejší, ukázněnější, přehlednější vazby, čemuž je blízká *dramatická* kompozice, jež *klene most* od expozice přes kolizi, krizi a peripetii ke katastrofě. Naproti tomu *epická* kompozice se často *větví*, navrácí a zase spojuje, vytvářejíc košatý strom. V takových případech hrozí *kompozice příliš komplikovaná*, v rámci divadelního předvádění nepřehledná. Syžet epických předloh je někdy *nechronologický*, s *retrospektivami*. Což je pro divadlo další problém.

V jiných případech (zejména ve spojení s cestou) má kompozice pro změnu charakter *řetězovitý* (být někdy zároveň zároveň *rozbihavé*) *lineární stavby*, v níž se postupně přidává jeden článek k druhému. Nevýhodou bývá pak *přílišná jednoduchost, plochost, přímočarost* některých epických kompozic, jejímž důsledkem je pak i zmiňovaná „*krátkost*“ inscenace. Ta je problematická jak z hlediska možnosti vystavět divadelně účinný tvar (psychologie vnímání času je jiná u čtenáře a jiná u diváka), tak z hlediska možnosti uplatnění vůči divákovi (kdo přijde na desetiminutové představení?). Svěbytným druhem takovéto úsečné kompozice je kompozice *anekdoty*, již je v mnohém blízká i kompozice *kumulativních pohádek*, založená na expozici, kumulaci a zvratu (např. Zvířátka a loupežníci). V těchto případech hrává velkou roli umění inscenátorů pracovat s variacemi a gradací.

Problémem bývá i *opakování*, jež je běžné zejména v pohádkách. Výhodou je alespoň to, že jde většinou o opakování ve variantách, často gradovaných.

Rozdílné ve stavbě a způsobu epického vyprávění a divadelního předvádění se projevuje často na místě nejcitlivějším - v *závěru*, jenž mívá v předloze podobu vyprávění v třetí osobě, je navíc mnohdy několikanásobný a měkký či jdoucí až do ztracena. Někdy se dokonce jedná o jakýsi *dovětek*.

Samostatným problémem je pak *rámec* či *vyprávění ve vyprávění*. Divadelníci, zdá se, rámce milují a dodávají je i tam, kde původně ani nebyly. Mívají k tomu nejrůznější důvody. Nejčastěji inscenátoři rámcem chtějí sdělit divákovi *klíč* svého přístupu, úhel svého pohledu, důvody svého pojetí... To je pochopitelné a oprávněné. Jen málokdy se však podaří, aby vznikla organická *jednota* obou rovin a *nová vyšší či bohatší*

hodnota - což je dvojpodmínka, jež rámec ospravedlňuje: divák by měl být přesvědčen, že kdyby rámce nebylo, něco by mu chybělo, že mu rámec sdělil ve vztahu k obsahu něco nenahraditelného..., a nelze si představit, že by chyběl. Nepodaří-li se to, zůstává rámec vně a jako něco navíc je i pociťován. Stejně cenné jako vytvořit zdařilý rámec (a možná cennější) je sdělit klíč svého přístupu bez zvláštního plánu, rámce - přímo v ději.

Jen rámcem a jednou či několika postavami bývá propojena i kompozice *pásma* či *pohádkového seriálu*. Vedle *rozbihavosti a řetízkovitého řazení* jednotlivých uzavřených epizod je tu problémem i to, že žádná z nich není sama o sobě úplně *soběstačná* a dostatečně *silná* jak ve stavbě, tak ve vyznění, jakož i problém, jak jednotlivé přetříté příhody *propojovat* kompozičně i myšlenkově do působivého celku v rámci divadelních možností práce s časem, místem a dějem.

Uvolněnou kompozici má i forma *deníku*, v níž dominuje zdánlivě nahodilě chronologické řetězení. I zde však, chceme-li vybudovat účinnou inscenaci, musíme hledat *tématické vazby, směřování a vyústění*.

Prostředkem literárního vyprávění bývají zhusta i **epické prvky a postupy nedějové**, zprostředkované plně vyprávěčem:

- *popisy vzhledu postav a prostředí* problémem nejsou, neboť se snadno dají převést do vizuální podoby,
- *pohnutky, úvahy... postav*, jež autor prozaické předlohy vypráví ve třetí osobě; otázkou je, jak je sdělovat divadelně; do jisté míry je to vlastní pole divadla (interpretace pohybem a hlasem v konkrétních souvislostech situace) - někdy to však je na hranici jeho možností či za nimi,
- *komentáře vypravěčovy* - jak je divadelně sdělovat, jsou-li s nimi svázány důležité informace či „poetika“ díla; k čemuž patří i otázka, jak zachovat *specifickou jazykovou stránku* díla, je-li základem jeho působivosti a projevuje se výrazně mimo dialogy postav.

Vyprávění je pro divadlo poněkud nepřirozené: divadlo sděluje předváděním toho, co se děje tady a teď, ve vyprávění se fiktivní čas zastavuje, vypráví se o tom, co bylo či bude. Můžeme tedy veškeré vyprávění vypustit (za cenu naznačených ztrát), nebo alespoň něco z něj převést do dialogů postav. Nenalezneme-li však jiný, účinnější způsob, je jedním z možných řešení dějově, časově či místně obtížných částí, jako prostředek zkratky nebo zachování „poetiky“ také v divadle použít *vypravěče* - ať už individuálního, vícečetného či unisono chorického. Vždy však s mírou, aby byl ozvláštňením a oživením v rámci toho, co je divadlu vlastní.

I vyprávění lze *dynamizovat*, tedy učinit *divadelně dramatickým*, jestliže z něj uděláme nástroj jednání v dramatických vztazích vypravěče/vypravěčů:

- *vůči postavám či hercům*,
- *vůči divákům*.
- jeho *rozdělením mezi několik vypravěčů* tak, aby se vyprávěním vytvářely a řešily vztahy mezi nimi (např. každý chce svým vstupem vést příběh vlastním směrem, říká svou část, aby tím prosadil svůj názor na jednotlivé postavy, situace..., aby je upřednostnil, obhájil...).

Dáme-li vyprávění funkci tvůrce dění, vyprávěné slovo se stane jedním slovem.

Specifickým problémem je *veršová forma vyprávění*. Ve verších je sděleno vše - celý příběh, fyzické jednání osob, prostředí a dokonce i myšlenkové poslání - a nelze je libovolně krátiť či měnit. Otázkou je, co pak k nim lze jevištně dodat, aby jejich divadelní uvedení mělo smysl a zároveň se zachoval jejich smysl původní.

Pro určitou předlohu jsme se rozhodli nejspíš proto, že se nám líbila. Chceme-li předat to, co se nám na ní zdá dobré, je nutné správně určit a správně realizovat vlastnosti, s nimiž je předloha svázána, na nichž je závislá ve své účinnosti. Musíme si uvědomit, pochopit a divadelně znovuvytvořit její **klíčové principy**. Ty mají nejrůznější povahu.

Už jsme zmiňovali, že někdy jde o *jazyk*, o závislost některých předloh na zcela specifickém způsobu vypravěčství s jeho slovním instrumentáři, ale i komentáři, popisy...

Rada klíčových principů je obsažena už v **žánru** předlohy, který je třeba pochopit a respektovat i v divadelní podobě. Žánr je *úhel pohledu*, což se promítá i do tématických, kompozičních, jazykových a dalších rovin, na půdě divadla pak do všech složek včetně způsobu pohybu a mluvy herců, scénografie a složky zvukově-hudební.

K hlavním znakům žánru *pohádky* patří například *obecnost* významů všech jejích vrstev a motivů: neindividualizovaných archetypálních postav, jejich motivací, hloubky psychologie... Zachování těchto obecných, archetypálních významů i v jazyce divadla, které vyžaduje větší míru individualizace, psychologizace, zdůvodněnější individuální motivace... bývá problémem zejména u divadla hereckého.

Z žánru tedy také do značné míry vyplývá, zda postavy jsou a mají být i divadelně provedeny jako **typy** či **charaktery**. Zatímco charakter je poměrně všestranný a vnitřně rozporný obraz postavy, typ vybírá jen její některé, pro hru důležité rysy a ty nadsazuje. Typové jsou bez výjimky postavy lidových pohádek, ale i her tzv. lidových loutkářů.

Zásadní otázka, kterou je tedy třeba si položit už při výběru předlohy a samozřejmě pak podle ní uvažovat i při jejím převodu na textový podklad pro divadelní inscenaci, je: napovídá, vyhovuje předloha spíše **hercům** či **loutkám**?

Jestliže totiž první otázka při výběru i úpravě předlohy zní „*co tam budou moci herci či loutky dělat*“, je třeba si také hned na začátku uvědomit, že mít na scéně „*co dělat*“ je dost jiné pro herce a dost jiné pro loutky. Hercům jsou bližší mluvné dialogy, intenzivnější citové polohy, individualizované psychologické motivace a vnitřní rozpory utvářející postavu jako charakter. Loutkám je vlastní zobecnělá typovost až archetypálnost, silná znakovost, často symboličnost, obřadnost, stylizovanost, specifická gestičnost slova, vyhraněný patos či naopak groteskní dvojlomnost daná zmenšením.

V některých případech je možné uvažovat jak o hereckém, tak o loutkovém provedení. V jiných je *vztah mezi obsahem a formou*, mezi tím, *jak text vypadá a čím se může či má hrát* tak pevný, že při jeho nerespektování bychom mohli docílit nanejvýš totální frašky. To je případ her tzv. lidových loutkářů, kde je tato pevná vazba uložena v typech postav, jejich motivacích, jazyce, ale i v kompozičních postupech ostrých střihů a neuvěřitelných zkratkách. Stejně tak je nesmyslné pokoušet se hrát Čtyři pohádky o jednom drakovi jinak, než odkrytým loutkovým divadlem.

Na druhu a žánru předlohy a následně divadla závisí i *únosnost některých vypjatých jevů*, zejména drastických, ale i eroticko-sexuálních či eticky sporných (nahota, smrt, krutosti...). To, co ve vyprávění slovem není žádný problém, v smyslově názorném divadelním předvádění, kdy jev opravdu vidíme, může být neúnosné či alespoň problematické. Papír „unes“ více než divadlo. Ale i tady musíme dále rozlišovat: jiné věci unese divadlo realistické až naturalistické, jiné silně stylizované, jiné divadlo herecké a jiné divadlo loutkové (loutkářská rakvičkárna je na hereckém divadle nejen těžko proveditelná, ale i stěžejně přijatelná).

Předlohy mívají i své technické danosti, technické podmínky realizace - své **technické klíčové body** - body z hlediska techniky jevištního provedení problematické, obtížné až „nemožné“, *na nichž však smysl, logika i účinnost předlohy stojí*. Nevyřešíme-li, jak bude téci nesmírné množství kaše v pohádce Hrnečku, vař“ či jak bude náš herec nahý v Císařových nových šatech, nemá cenu uvažovat o jejich inscenování. U Tří malých prasátek půjde o prostorovou a technickou stránku - 1. o prostorové řešení venku-uvnitř, 2. o dobytost-nedobytnost jednotlivých domečků jako smyslově názornou materializaci vlastností prasátek. Obojí musí být vidět a to akcentovaně - neb o tom ona pohádka je.

Podcenění významu prostorového uspořádání (tedy vlastně mizanscény), jež předloha předpokládá, neboť se od něj leckdy odvíjí příběh i téma (kůzlátka nemohou být ve stejném prostoru jako vlk, který se k nim dobývá) se vyskytuje často. U Brémských muzikantů zase musíme sdělit 1. co je to ta brémská muzika, 2. v čem spočívá podobnost projevu jednotlivých zvířátek se strašnými rváči, jež vede loupežníky k útěku.

K „technickým“ problémům můžeme počítat i přítomnost *zvířecích a jiných ne-lidských postav*, zejména tam, kde mají důležitou roli a jednají. Skutečně zvíře je na divadle vždycky problém - odmítá totiž jednat záměrně v dané situaci a chová se tak, jak je mu přirozené a jak se mu zachce. Stará divadelní moudrost praví, že „děti a psi na jeviště nepatří“ (k dětem dodejme: ty, které ještě nejsou schopny přijmout umělou, znakovou skutečnost divadelní proměny a přizpůsobit se jí). Zahrát zvíře není rozhodně neřešitelné, velmi však závisí na druhu, žánru a stylu divadla. Loutkové divadlo tuto potíž nemá. U hereckého divadlo ve vážných žánrech to je větší problém než v žánru komediálním či groteskním, a ve stylu realistickém větší než v jakémkoli divadle, založeném na nadsázce či výrazné stylizaci. Je žádoucí najít takovou podobu, aby nedošlo k trapnému (neboť nutně nedokonalému) předstírání, nýbrž byla nalezena metafora zvířete v lidském těle, tedy aby byl jasně čitelný a působivý znak vybraných relevantních vlastností zvířete a zároveň zachována a příznána lidská podstata herce.

Mezi nejdůležitější danosti - klíčové body předlohy, které nelze svévolně měnit, patří mnohdy i **věk** postav, tam, kde je nezměnitelným dějovým faktem. Problémem pak bývá, když se dostane do rozporu s *možnostmi dětí příslušného věku postavu zahrát*. Např. v Bradburyho Celém létě v jediném dni je právě na přesně vymezeném věku devíti let závislá podstatná část věrohodnosti situací: jen díky němu si nepamatují dešť, který se tu objevuje jednou za sedm let, jen díky němu reagují tak, jak reagují a věří informacím zvenčí tak, jak jim věří...; ale které devítileté dítě může takové role zahrát? Jedna věc je, že dítě v určitém věku může nějak jednat, druhá věc je, aby to stejně staré dítě dokázalo pochopit, a další, aby to dokázalo zahrát.

Z jiných důvodů bývá problémem *smíšený věk postav* v předloze. Kdyby měly hrát dospělě i dětské postavy *dospělí*, šlo by nejspíš o travestii, parodii. Budou-li všechny role hrát *děti*, musíme pečlivě hledat, jak se vyhnout trapnému předstírání - nejspíš dospějeme k „hře na“ dospělé, tedy ke způsobu, kdy děti budou přiznaně hrát jen vybrané rysy zobrazovaného dospělého tak, jak je vidí. Cítíme totiž jistou nepatříčnost a nelibost, vidíme-li dvanáctiletého chlapce chlapácky plácát panímámu po zadku, stejně jako vidíme-li poněkud ošuntělého staříka křepčit v milostném toku předstírajícím dětinskou bujarost. Obsazení dětských i dospělých rolí jednou věkovou skupinou (ať už dospělými nebo dětmi) bývá problémem zejména tam, kde je klíčový kontrast mezi dětmi a dospělými podstatný z hlediska tématu a děje (Císařovy nové šaty). Při *smíšeném obsazení* dospělými i dětmi, budeme muset hledat společnou hereckou techniku a styl; děti mají totiž sklon spíše k „vyprávění hrou“ či k typovému herectví, jímž „vyprávějí“ o postavě“, zatímco dospělí hrají spíše prožitkově, případně s vědomou stylizací.

Dalším z dějových faktů a východisek, na nichž stojí základní logika příběhu ve věrohodné a působivé podobě bývá i **pohlaví** hrdiny. To je někdy (výjimečně) zaměnitelné. Většinou však jsou s ním svázány jeho zájmy, ideály, způsoby jednání, vztahy, jež vyhledává, prostředí, v němž se pohybuje..., ba i téma (Jamie a upíři, Pastýřka putující k dubnu, Malý princ). Tu a tam je možné zcela *změnit postavu* z chlapecké na dívčí, z mužské na ženskou. Jindy inscenátoři chápou, že postava musí zůstat tím, kým je, ale *obsadí ji pohlavím opačným*, většinou chlapeckou postavu hraje dívka. To vadí zejména v případech, že ve vztazích, o nichž se hraje, má významnou roli polarita pohlaví, či chcete-

li heterosexuality: zvláště pak u motivů eroticko-sexuálních. A zase: trochu jinak se otázky věku a pohlaví projeví v divadle hereckém a jinak v divadle loutkovém - ale důležitost mají u obou. Ani loutkový Kašpárek s dívčím hlasem není zrovna výhra.

Na závěr ještě jeden problém, jenž inscenátoři divadla pro děti často přehlížejí. Zdaleka ne všechno, co se zdá být „o dětech“, skutečně o dětech je; děti jsou v takových případech mnohdy jen objekty, na nichž se odráží jednání dospělých, nebo ještě častěji je to naše „dospělácká“ sentimentálně idealizovaná představa dětství jako absolutní čistoty, nevinosti... A hlavně: zdaleka ne všechno, co je „o dětech“ je **pro děti** a tím méně pro dětské herce. Jedna věc je, zda se téma dítěte týká, je jeho tématem, druhá věc je být schopen toto téma v tomto zpracování pochopit a třetí - úplně jiná - je být schopen ho uchopit, zahrát, sdělit.

Nechme stranou známou skutečnost, že i klasické lidové pohádky byly původně určeny dospělým posluchačům a jejich skrytá témata zůstávají pro děti tušená v míře ještě chvějivější, než pro nás. Naštěstí jsou vyprávěny tak, že dítě si z nich dokáže vzít a užít vše potřebné. U Andersenových pohádek je to složitější. Jejich nemalá část se co do tematiky zabývá výlučně problémy světa dospělých a jejich životních pocitů, pro něž je háv pohádky jen vnějším ozvláštňením. Nejen ty společensko-satirické jako Je to naprosto jisté či V kachním dvorku, ale i filosoficko-moralistní zamyšlení typu Slavíka či sentimentální obrázky Holčičky se sirkami apod. jsou projekcí pohledu dospělého, ba stárnoucího muže. Navzdory tomu zůstává mnohé, co děti oslovuje. Představa, že Exupéryho Malý princ je pohádka o dětech a pro děti, je do značné míry ještě větší iluzí. I když i z něj si kultivované, připravené dítě leccos odnese.

Mluvíme stále o tom, co je v předloze *objektivně dáno*. Každá dobrá předloha je struktura, jejíž logicky utvářené předivo nese vzájemně provázané významy, jež směřují k sdělení konkrétního tématu. Není možné dějová fakta nechat nevyložená, ani je vykládat libovolně, bez ohledu na souvislosti celku. Konkrétní struktura nese jeden význam či výšeč významů. Představa, že cokoliv může znamenat cokoliv, je mylná. Slzy budou vždycky znamenat velké pohnutí či afekt (smutek, bolest, radost), vzdalující se kroky odchod a přibližující se kroky příchod. Kdyby tomu tak nebylo, znak by ztratil svou schopnost sdělovat, nést význam. Přestal by sloužit komunikaci (jako kdyby jeden nazýval lišku koněm, druhý kaprem a třetí sojkou). Nedomluvili bychom se.

Vyložit předlohu zásadně jinak znamená přestrukturovat ji: změnit důrazy, dát dějovým faktům jiný význam, případně některé vypustit a jiné dotvořit. Někdy však změnu či vypuštění dějového faktu vylučuje logika jiných dějových faktů (např. věk dětí v Celém létě v jediném dni). Jindy výsledkem takové změny není nemožná, ale „pouze“ nepravděpodobná, netypická situace, postava, motivace... Co je netypické, bývá podezřelé, zavání nevěrohodností a musí být o to výrazněji, silněji, přesvědčivěji zdůvodněno, motivováno..., než by bylo nutno u věci typické a než tomu je v předloze: postavy by se musely jinak chovat, mít jiné motivace, jiné vztahy, být jiné, ocítat se v jiných situacích a vytvářet jiné situace. A něco je natolik nevěrohodné, že je to prostě nemožné.

Zkrátka: Můžeme mnohé (či všechno) měnit, přehazovat, vynechávat, přidávat..., dokážeme-li to udělat tak, aby vzniklo nové celistvé, souvislé a působivé dílo, v němž nic nebude chybět a nic přebývat.

Luděk Richter

Uveřejněný text je upraveným úvodem právě vycházející publikace **CO SKRÝVÁ TEXT** (Dramaturgicko-režijní úvahy nad oblíbenými literárními předlohami divadla pro děti, dětského a mladého divadla). Kniha obsahuje komentáře k čtyřiceti nejčastěji inscenovaným prózám a hrám. Příkladem je úvaha o knížce Josefa Koláře Z deníku kocoura Modročka, uveřejněná o několik stránek dál.

MŮJ KOCOŘÍ DENÍK

Na motivy knížky Josefa Koláře Z deníku kocoura Modročka napsala Olga Strnadová

Scénu tvoří zmenšená maketa celé zahrady, v níž Modročko žije, a z níž zaznívají zápisky, shrnující jeho poznání; samo jednání se pak odehrává vždy v některém ze zvětšených detailů makety (strom, křoví, plot, sušák prádla...). V inscenaci souboru Očka, ZUŠ Žamberk, pro nějž byl text v roce 2002 připravován (viz Maxirecenze v ČTVRTpodzimníku 2002), hrálo pět dětí ve věku devět až dvanáct let s látkovými manekýny koček a kocourů.

1.

V šeru je vidět maketa celé zahrady, všichni herci zpívají:

Všichni: Malí kluci kocouří
sotva očka zamhouří,
dřímají a předou moc
ať je den a nebo noc.

světlo Malí kluci kocouří
sotva očka zamhouří,
dřímají a sní si sen,
ať je noc a nebo den.

Herci otevřou okno, nakouknou a vidí, že vevnitř se ještě spí; během melodie v brumendu kolébají maketu. Po chvíli se ozve Modročkův hlas:

Modročko: (hlas) Mňááá... (maketa se nakloní) Prsk... (naklonění jinam) Dráp... (naklonění jinam)

Maketa se kymácí během písničky, na jejímž konci je připravován pelíšek.

Všichni: Polobotky, uzenače,
slanečky i květináče,
klubíčko a mlíčko a -
boulí pět. Au!

maketa nadskočí

:Takhle se koulí kotěcí svět.:
Týdadýda dýda dýdady dýdá...

2.

Modročko je schovaný pod látkou z pelíšku, vypadá to, jako by s někým zápasil, objeví se vztyčený ocas, potom přední tlapy a hlava a ryba na misce. Modročko do ní plácne tlapkou, miska vyletí do vzduchu, zakymácí se a spadne, podruhé víc. Modročko se podívá, jestli někdo nejde, opět se s miskou schová pod látku a mlaská. Odhodí látku, objeví se miska s rybí kostrou. Modročko ji olízne a plácne do misky. Ta se kousek kutálí. Modročko se spokojeně uvelebí na pelíškové látce. Objeví se maketa - všichni naslouchají.

Modročko: (hlas) Jsem ko-cou-rek Mo-dro-oč-ko. Ži-ju v doupě-ti s Dvoj-nožcem. Máme se moc dobře.

3.

Detail zahrady s kytkou. Modroočko ji uvidí, přičichne a kýchne, uvidí brouky, sleduje jak první leze, druhého naschvál vyplaší a sleduje ho. Pak zpívá:

Modroočko: Na nebi svítí sluníčko
a ptáci zpívaj dobrý den,
rozkoukejme se maličko
a pojdme, pojdme
podívat se ven.
:Nic se nemůže stát,
každý mě má rád.:

Modroočko uvidí hlemýždě, couvá před nimi, otočí se a spatří žížalu, když se zastaví, pošouchne ji tlapkou a dívá se, jak po ní leze beruška.

Objeví se maketa a všichni naslouchají.

Modroočko: (*hlas*) Dneska jsem poprvé vyběhl z dou-pěte ven. Přišel jsem na to, že po svě-tě neběhám jenom já. Líbi-lo se mi všecko.

4.

Detail - strom.

Modroočko: (*zачichá*) Co to je? (*čte čumáčkem*) Půjdu dnes, kočka Zelenoočka. (*roztržitě pobíhá*) Jaká asi je?... A kdy přijde?... Budu na ni čekat.

Motýli poletují kolem Modroočka, jenž si s nimi hraje, po chvíli uletí. Z koruny stromu se ozve:

Zelenoočka: Modroočko!... Za tebou, nahoře!

Modroočko: Tak to byl dopis od tebe?

Zelenoočka: Pojď, přisedni si.

Modroočko: (*se rozběhne, ale u kmene se zarazí a pohlédne vzhůru*) Aha. (*nadskočí a zachytí se větve předními tlapkami, zůstane tak viset*) Ááááá... (*spadne*)

Zelenoočka: Naučím tě lézt na strom, chceš?

Modroočko: Chci.

Zelenoočka: (*seskočí a ukazuje*) Podívej, nejdřív se takhle přikrčím.

Modroočko: Přikrčím.

Zelenoočka: Naberu dech.

Modroočko: Naberu dech.

Zelenoočka: A potom vysoko vyskočím a dlouze přitom zakřučím. Mňáááááá. (*je na stromě*)

Modroočko: Mňáááááá. (*usadí se v koruně stromu*)

Zelenoočka: Výborně, Modroočko.

Modroočko: (*rozhlíží se*) To je pěkné, dívat se na svět z výšky! Ukaž mi, kde bydlíš, Zelenoočko.

Zelenoočka: (*odvrátí hlavu*) Já... už nebydlím.

Všichni: (*zpívají*) Když slunce oči otevře, noc v den se mění,
ptáci zpívaj vesele, se mnou nikdo není.
Táta s mámou odešli tam někam v zapomění,
ptáci zpívaj vesele, se mnou nikdo není.
Samota je prázdná, samota je smutná,
když se ráno probudíš, samota hořce chutná.
Když slunce oči otevře, noc v den se mění,
ptáci zpívaj vesele, se mnou nikdo není.

Zelenoočka: Nemám domov. Toulám se.
Modroočko: Ale jak to? Vždyť přece každý má ráno plnou misku, večer plnou misku, teplý pelíšek, a může si hrát, kdy ho napadne. A dvojnožec mu čistí kožišek a...
Zelenoočka: Zatím se máš dobře, protože jsi malý. Tvůj člověk tě má na hraní. Až budeš velký, možná tě vyžene a budeš se toulat, jako já.
Modroočko: *(s hlavou k Zelenoočce)* Tobě kručí v bříšku, Zelenoočko. Ty máš hlad, vid'?
Zelenoočka: Mám.
Modroočko: Pojd! *(seskočí)* Zvu tě na misku mléka.
Zelenoočka: *(seskočí)* Jsi hodný, Modroočko.
Objeví se maketa a všichni naslouchají.
Modroočko: *(hlas)* Přišla na mne lítost, že má Zelenoočka smutný život. Napadlo mě, že bych se s ní mohl dělit o jídlo. Těším se, až zase přijde.

5.

Detail - vysoká tráva.

Modroočko: Tak hrajeme? Tři, dva, jedna, teď!
Kos: Frrrrr...
vyletí uprostřed - Modroočko skočí jinam - kos zaletí dozadu
Kos: Frrrrr...
Modroočko: Tak znovu. Teď to uhodnu, uvidíte. Tři, dva, jedna, teď.
Dva kosové: Frrrrr...
vyletí po stranách - Modroočko skočí doprostřed - kosové zaletí dozadu
Kosové: Frrrrrrr...
Modroočko: Tak naposledy. Tři, dva, jedna...
Žluťák: Pchééééé. *(objeví se skokem)*
Kosové: Frrrrr... *(vyletí nahoru)*
Žluťák: Konečně jsem tě dopadl, ty kočiči mrně.
Kosové si vydechnou a dosednou na trávu
Žluťák: Už delší čas tě pozoruju. Já se s každým peru do roztrhání, aby bylo jasno.
Hele... *(bací ocasem)*
Kosové: *(nadskočí a popoletí)* Štěbety.
Žluťák: Jen ať se ví, kdo je to Žluťák.
Modroočko: Ty jsi zdejší?
Žluťák: Samo. A kde ty se tu bereš, pápěro?
Modroočko: Já jsem taky zdejší. Žiju tu se svým Dvojnožcem.
Žluťák: Pchééééé... Před člověkem se musí mít našinec na pozoru.
Modroočko: Copak člověk je tvůj nepřítel, Žluťáku?
Žluťák: Samo.
Modroočko: A kdo je tvůj přítel?
Žluťák: No... no... nikdo.
Modroočko: Ty nemáš nikoho rád?
Žluťák: Ale jó. Rád mám myši, protože jsou dobré.
Kosové: *(usmívají se tomu)* Štěbety, štěbety.
Modroočko: Aha. Ty myslíš, jako že ti chutnají.
Žluťák: Samo.
Modroočko: Ale já myslím koho máš rád jako, jak bych ti to, jako...
Kosové: *(přiletí a dychtivě vysvětlují)* Štěbety, štěbety...
Žluťák: Počkejte. Já mu to zkusím vysvětlit. A vy mně budete pomáhat.

Kosové: *(souhlasí)* Štěbety. *(a usednou na trávu)*
Modroočko: Kosové, hrajete si spolu?
Kosové: *(vyletí společně vzhůru)* Štěbety, štěbety.
Modroočko: *(Žluťákovi)* Tomu rozumíš?
Žluťák: Nooooo...
Modroočko: *(kosům)* Povídáte si spolu?
Kosové: *(povídají si)* Štěbety, štěbety.
Modroočko: *(Žluťákovi)* Tomu taky rozumíš?
Žluťák: Nooooo...
Modroočko: Tak to se máte rádi?
Kosové: *(slétají spolu na trávu)* Štěbety, štěbety.
Modroočko: *(Žluťákovi)* Už rozumíš?
Žluťák: Noooooooooo...
Modroočko a kosové: *podívají se na sebe a zavzdychají a zazpívají*

Kocouří pravice
kocourovi praví,
že chce prát se více,
nic ji nezastaví.

Šrámy zebou,
tlapka levá, ta si stýská,
že jí schází, samosebou,
tlapka blížká.

Takže: Asi kocourovi
na časy se blýská
Modroočko: *(Žluťákovi)* Tak co?
Kosové: *(ptají se, zdali rozumí)* Štěbety, štěbety?
Žluťák: *(urputně přemýšlí)* ...Trochu jo.
Objeví se maketa a všichni naslouchají.
Modroočko: *(hlas)* Tak jsem dnes poznal, jaké to je, když jednoho přepadne kocour.
Ale nedovedu si představit, jaké je - nemít nikoho rád. Přál bych Žluťákovi,
aby taky někoho měl.

6.

Detail - plot.

Čmelák: Bzzzzzz... bzzzzzzzz... bzzzzzz...
objeví se Modroočko a pozoruje čmeláka, ten mu krouží nad hlavou a pak se rozletí přes plot
Modroočko: *(běží za ním)* Počkéeéééj... *(uvízne v plotě)* Co to? *(cuká sebou)* Nejde to.
Proč to nejde? Ááách... *(zemdlí)*
Zrzunda: *(vyskočí na plot)* Dvakrát měř a jednou lez.
Modroočko zpozorní
Zrzunda: Copak ty nemáš vousy?
Modroočko: Možná, že mám lepší vousy než ty. A vůbec, co je ti do nich!
Zrzunda: Máš moc řečí a hlavně sebou moc mrskáš.
Modroočko: Hele, nech mě a jdi si po svých.
Zrzunda: Půjdu a nechám tě tak, hloupý kluku kočičí. *(poodejde)*
Modroočko: Kde jsi? Jsi tady? Nechoď pryč. Vrať se! Pomoz mi, prosím.
Zrzunda: *(vrátí se)* Proto jsem taky přišel. *(ukáže se)* Mňááááááá.

Modroočko: *(uvidí ho nad sebou)* Jůůůůů.

Zrzunda: Dělej, co ti radím. Natoč hlavu stranou. Máš?

Modroočko: Mám.

Zrzunda: Pořádně se zapři zadníma nohama. Máš.

Modroočko: Mám.

Zrzunda: Až řeknu, trhneš sebou dozadu. - Pozor, teď!

Modroočko: *(vyskočí na plot)* Děkuju za pomoc. Já jsem Modroočko. *(ukloní se)*

Zrzunda: Není zač. Jsem Bělovous Zrzunda. *(ukloní se)*

Modroočko: Jsi hodný, Bělovouse Zrzundo. Ale pročpak ses posmíval mým vouskům?

Zrzunda: No, že nevíš, na co je máš.

Modroočko: Pro parádu přece.

Zrzunda: S tebou bude ještě práce. *(seskočí s plotu)* Dívej se.

Modroočko seskočí před plot

Zrzunda: Vousy máš proto, abys ohmatal, jestli je škvíra dost velká, aby ses do ní celý vešel. *(předvádí)* A když je menší než vousy, tak tam co?

Modroočko: Nelezu.

Zrzunda: Správně. A proto dvakrát měř -

Modroočko: - a jednou lez.

Všichni: *(zpívají)* Oči, uši, tlapky, vousy, ocásek
k veselým kouskům svádí,
jak uniknout nebezpečí o vlásek
kočičímu pokolení radí.

Tu kámen! Tam díra!
Tady je dost místa.
Dej pozor na netopýra!

Oči, uši, tlapky, vousy, ocásek -
tak to má být.
Buď fit!

Zrzunda: A teď dělej všechno podle mě. Protáhnu se, obejdu.

Modroočko: Pro-táh-nu se, o-bej-du.

Zrzunda: Číhám... Číhám.

Modroočko: Číhám... Číhám... To jsem si nemyslel, že tohle na konci zahrady je taky k něčemu dobré.

Zrzunda: Vypadáš jako opravdovský kocour.

Modroočko: *(radostně vyskočí)* Mňááááááá!

Zrzunda: Ale rozum máš ještě kotěcí.

Modroočko: *(zklamaně)* Mňáááááá.

Objeví se maketa a všichni naslouchají.

Modroočko: *(hlas)* Dnešní příhoda mě přivedla k přemýšlení o kočičím vychování. Zjistil jsem, že Bělovous Zrzunda je kocour velice učený. Budu s ním všude chodit a on mně bude ukazovat svět

7.

Detail - sušák na prádlo. Modroočko leží před ním.

Kiki: *(hlas)* Kik, kik, kik...

Modroočko: *(posadí se a poslouchá)* Co to bylo?

Kiki: *(hlas)* Kik, kik...

Modroočko: *(vyskočí)* Jako by někdo nařikal.
 Kiki: *(hlas)* Kik, kik, kik, kik...
 Modroočko: Odkud to...? Táhle! *(zajde za pověšené prádlo)* Co tady děláš?
 Kiki: Kik...
 Modroočko: Čípak jsi? Kde máš svůj pelíšek?
 Kiki: Kik, kik...
 Modroočko: S tebou je teda řeč. Přes noc nemůžeš zůstat venku sama. Vezmu tě k nám domů. Pojď. *(vyjde před prádlo)*
 Kiki: *(bázně vykoukne hlavou)* Kik?
 Modroočko: Pojď se mnou a neboj se. *(nadvzdne prádlo, aby Kiki vyšla dopředu)* Potřebuješ se ohřát a najíst.
 Kiki: *(souhlasí)* Kik, kik.
 Modroočko: *(pobaveně)* Kik, kik. Budu ti říkat Kiki.
 Kiki: *(souhlasí)* Kik. *(očuchává prádlo)*
 Modroočko: No to nám Dvojnožec suší náš pelíšek.
 Kiki: *(radostně)* Pelíšek.
 Modroočko: A heleme se, tak ona s tebou je řeč. *(stmívá se, oba sedí a tiše pozorují okolí)* Mám rád vůni večera. Všechno je docela jiné než za dne.
Ve světle se objeví světlušky.
 Kiki: Jé, co to je?
 Modroočko: To jsou broučci, kterým svítí zadeček. Světlušky.
 Kiki: To je krása.
Objeví se maketa a všichni naslouchají.
 Modroočko: *(hlas)* Z dnešního večera se nemůžu vzpamatovat. Mám novou kamarádku, jen o trochu mladší, než jsem já. Moc se raduju, že u nás Kiki zůstane navždycky.

8.

Na scéně jen maketa zahrady, je slyšet hlasy:

Kiki: Prsk... *(maketa se nakloní)*
 Modroočko: Kiki, ty ale umíš vyskočit!
 Kiki: Drááp... *(maketa se nakloní)*
 Modroočko: Pozor, miska s mlékem!
 Kiki: Mňááááá... *(maketa se nakloní)*
 Modroočko: Kiki, ty chodíš ven oknem?
Kiki se objeví vedle domečku, je schovaná pod košíkem
 Modroočko: *(vykukuje z okna)* Kiki, kde jsi? Neschovávej se. Stejně tě najdu.
Modroočko vyskočí na střechu, Kiki běží i s košíkem okolo domečku
 Modroočko: *(vyhlíží ji se střechy)* Kiki, ty se ale umíš schovat!
 Kiki: *(ukáže se bez košíku)* Tady.
 Modroočko: *(seskočí vedle ní)* Ukážu ti zahradu, chceš? *(oba běží k vysoké trávě)* Tady dávej pozor. Je to takové divné místo. *(běží k sušáku na prádlo)*
 Kiki: Tady jsme se poznali. *(maketa se pootočí, běží k plotu)*
 Modroočko: To budeš koukat, k čemu se plot hodí. *(přeběhnou po něm - maketa se pootočí, běží ke stromu)* Vyskoč za mnou.
 Kiki: *(vyskočí za ním do koruny)* Mně se tady všechno líbí, Modroočko.
 Modroočko: Mně taky.
Objeví se maketa a všichni naslouchají.

JOSEF KOLÁŘ: Z DENÍKU KOCOURA MODROOČKA

Čtyřicet let stará knížka Josefa Koláře zůstává bonbonkem pro děti-čtenáře, děti-diváky i děti-inscenátory. Jim i dospělým je milá svou neokázalou jazykovou malebností, hybností vyprávění, smyslem pro detail a především křehkou citlivostí, jež však našťastí není z rodu ušišlaných sentimentálních výtvorů, deklasujícím dítě na přihloupou bytost, falešně nahlíženou jako ideál člověka.

Užitý princip pohledu na svět očima kotěte umožňuje na jedné straně vidět věci z jiného úhlu, než jsme zvyklí, jinýma, *zvířecíma* očima, na druhé straně se přibližuje dítěti tím, že vychází z postavení *mláděte* a jeho postupného poznávání světa na maličkostech i zásadnějších věcech.

Přítom si dítě takto nenásilně poznávající svět může zachovávat osvobodivý **pocit převahy** nad kocourkem, který toho zná ještě miň než ono a diví se i těm nejobyčejnějším věcem lidského světa: neví, co je automobil či autobus a považuje je za obludy, jež polykají a pak zase vyplivují lidi, pero považuje za drápek, jímž člověk píše, měsíc za miskou s mlékem...

Součástí onoho dětského přístupu je i napodobování dospělých - v našem případě nejen koček, ale i člověka - které se projevuje už v samotné formě **deníku**, jímž Modroočko napodobuje svého „dvojnožce“-spisovatele. A právě tato forma - princip deníkových zápisků je zdrojem tří hlavních problémů z hlediska inscenátora.

1. Jednak je to otázka **podílu a významu jednání** a zveřejňovaných Modroočkových **úvah a komentářů** nad událostmi, s nimiž se setkává. Jednání je základ divadla a není žádným problémem, neboť je lze zcela přirozeně divadelně předvést; v Kocouru Modroočkovi je řada situací, v nichž Modroočko fyzickým či slovním jednáním usiluje o dosažení svých záměrů - zejména ve vztazích kočičí komunity, vůči dalším zvířatům či „dvojnožci“. S komentáři je to poněkud horší: je to typicky epický postup, sdělující úvahy či popisující události a pohled na ně v třetí osobě - tedy ne jako součást jednání dialogem; a úvah a komentářů je v Modroočkovi hojně, dá se říci, že dominují, neboť nesou podstatnou část sdělení i kouzla celé knížky; právě epický-popisný prvek obsahuje zorný úhel pohledu kotěte.

Otázka pro inscenátory tedy zní: *jak a čím je nahradit* nebo jak je zachovat v takové podobě a funkci, aby se staly *přirozenou funkční součástí jevištního jazyka*. Máme vždycky možnost v té či oné míře zachovat vyprávěcí princip s jeho (většinou) třetí osobou a minulým časem. Divadlo snese i to, je schopno pracovat i s vyprávěním. Má to však určitou mez. Vyprávění je v divadle vždycky jen ozvláštněním, zvláštností na pozadí toho, co je divadlu vlastní - a to je předváděné přímé jednání, v němž postavy usilují o dosažení takových vztahů, které jim vyhovují. S vyprávěním tedy musíme zacházet velmi uvážlivě a s mírou.

2. Druhým problémem je **kompozice**, již tvoří řetizek chronologicky řazených příhod, v nichž však je plynulý tok či pevnější vzájemná vazba spíše výjimkou. Jde o jednotlivé „obrázky“, jejichž příkladem mohou být izolované příhody na chatě, čítající (včetně cesty) deset kapitol z dvaceti šesti. *Rozbíhavé příhody* spolu nesouvisí, nahodile se řetězí (mohly by mnohdy být i v jiném pořadí) jen na základě určitého prostředí, v němž se Modroočko právě nachází. Kompozice volně navázaného řetízku se tak zejména v části na chatě blíží až roztékané mozaice. Příhody jsou rozbíhavé

i co do *různosti postav „na jedno použití“* (kosové, veverka, žáby, králik, pes, ježek, krtek, křeček, kůň) - což není pro divadlo právě výhodné ani z technického hlediska.

Nemá-li jít jen o hrst příhod, kaleidoskop toho, co se může stát, bude se muset umění inscenátora napíít k *vyhmátnutí divadelně uchopitelných a tématicky relevantních příhod, svázání vybraných kapitol do smysluplného, tématicky položeného celku a nalezení účinných jevištních prostředků* pro jejich provedení.

3. A jsme u třetího problému souvisejícího s rozvolněnou formou deníku: O čem Kocour Modroočko je? **Co je jeho tématem?** Na prvním místě je Modroočko o *poznávání světa*. Ale to je téma takřka bezbřehé. Položíme-li si otázku, kam ono poznávání směřuje, k čemu vede, dojdeme asi k odpovědi, že k *dozrávání, dospění*, k uzavření koloběhu života: dítě (kotě) dospělo a stalo se samo otcem. Můžeme tedy zpřesnit i prvou část odpovědi: kniha je o Modroočkově hledání místa ve světě, o strachu ze samoty, o potřebě někoho mít, o přátelství i lásce, o procesu zrání, v němž si na začátku ve své nevědomosti myslíme, že vše je na světě pro nás a kvůli nám, abychom postupně zjistili, že my jsme tu pro druhé. Teprve když to zjistíme, když se dokážeme o druhé postarat a třeba se pro ně i obětovat, jsme dospělí.

Ne všechny epizody však směřují k tomuto tématu. Některé jsou jen pomocným materiálem obecného poznávání a růstu, podmiňujícího celkové zrání (auto, brýle, krtek, kůň...). I na mnohých nezaměřených epizodách však Modroočko ve vztahu k dvojnožci do jisté míry zkoumá a ověřuje si hodnoty, jako je přátelství, pomoc v nouzi... Pět příhod v přímém *vztahu k dvojnožci* a jeho jednání vůči Modroočkovi je soustředěno na začátek vyprávění; zčásti k nim můžeme přičlenit i příhodu s lezením po střeše, nalezení Kiki, Modroočkovu žárlivost na ni a sounáležitost při koupání.

Obecné *poznávání vztahů mezi kočkami* začíná setkáním se Zelenoočkou (2. a 6. kapitola); motiv její odstřelenosti je ovšem slepý - vyprchá, není nijak řešen a na nic nemá vliv, a podobné je to i s její žárlivostí na Kiki, vedoucí až k rozbití kočičího pěveckého sboru (25. kap.) - Zelenoočka a jí vnesené motivy vypadají zpočátku, že budou hrát větší roli, než pak hrají. Dalšími kroky je seznámení se s kamarádkým Bělovousem Zrzundou (5., 6. a 25. kap.) a dalšími kocoury (10. kap.) včetně násilnického Žlutáka (kap. 17, 20 a 24). V této rovině můžeme sledovat určitý růst, směřující k budování Modroočkova postavení.

Zcela volné, izolované *příhody s jinými zvířaty* se vyskytují již před polovinou knihy (například kosové v 7. a veverka v 8. kapitole), ale největší prostor dostávají při pobytu na chatě (žáby, králik, pes, had a ježek, krtek, křeček a kůň v kapitolách 12-16, 19 a 20).

Nejsvázanější a nejsměrovanější, tématicky určující část, v níž se všechny nabyté zkušenosti Modroočka shrnují a zužitkovávají, se vztahuje k nalezené siamské kočičce *Kiki* - čítá šest závěrečných kapitol z celkových šestadvaceti. V nich začíná Modroočko vzhledem ke Kiki zaujímat postavení člověka alias dospělého, světa znalého jedince a to v šesti krocích: Nejprve k ní pocítí soucit, jenž ho vede k ochraňovatelsví, poté přichází rivalita a žárlivost na její vztahy k dvojnožci a ty vystřídá obdiv a trocha závnsti nad její odvahou. Rytířská záchrana Kiki v boji se Žlutákem je potvrzením Modroočkova dospění, jež se projeví ještě v společenské rovině při obhajobě Kiki před žárlivou Zelenoočkou i dotírajícími kocoury, za což se mu Kiki odmění příslibem věrnosti. Završením je pak narození jejich dětí. Už z uvedeného rozvrhu je zřejmé, že dospění Kiki proběhne snad v až příliš rychlé zkratce (Modroočkovi je na něj poskytnuta doba od jara do podzimu, Kiki sotva polovička této doby a situačně ještě méně) a závěr s narozením dětí je poněkud náhlý, jako bychom „půl kroku“ vynechali.

Je možné jít i jinou cestou, vlastně opačnou: potlačit Kiki jako vazebný motiv a zdůraznit mozaikovitost ohledávání a poznávání světa, v němž pak bude Kiki jen jedním z kamínek. Ale i pro takovou verzi budeme muset najít vůdčí motiv, tématicky určující směr, jenž povede k uspokojivému vyústění: například k zužitkování všech poznatků v nalezení druhá, přítele a předání tohoto vrcholného poselství dál - mladším či třeba dětem.

Zkusili jsme poukázat na některé vlastnosti - přednosti i nebezpečí - Kolářovy půvabné knižky pro divadelní uchopení. Přednosti jsou vídané - a problémy jsou od toho, abychom se s nimi utkávali - jsme-li přesvědčeni o tom, že hodnoty předlohy, nám za to stojí.

Luděk Richter

PŘELET NAD LOUTKÁŘSKÝM HNÍZDEM

Prestížní přehlídka všech loutkářských větví - Přelet nad loutkářským hnízdem - se konala letos již po patnácté a po stránce programové se vydařila, byť zde nebylo úplně vše nejlepší, co bylo k dispozici: chyběl např. Cirkus hradeckého Dna (závislý na možnosti postavit šapitó), jenž vyhrál Erika - cenu za nejlepší loutkářskou inscenaci sezóny.

Amatéři ani letos nezklamali. Plzeňský Strípek ukázal svými **Třinácterymi hodinami** tradičnější, leč solidní tvář amatérského divadla s loutkoherectvím v mnohém profesionálnější, než předvádí většina loutkových divadel profesionálních. Sotva středoškolský dDDD, ZUŠ Děčín vybrousil svůj malý erotický muzikál **O líné a lakomém** do neméně profesionálního herectví, pěveckví, muzikantství, ale dořešil i mnohé problémy dramaturgicko-režijní, takže dnes je potěšením vychutnávat si zákruty příběhu, živé písničky nabitě autenticky mladou a přitom tvarovanou energií i drobnokresbu přesné hry s maňáskem. Plzeňský Pachýř Pačejoř nevedl jen v programu ohlášenou „počítačovou“ anekdotu **Don't Šajn**, ale ještě několik drobnějších (a problematictějších) skic. Příjemným, dobře vymyšleným i zvládnutým pohazením byla **Vojna s Turkem** - dvě kramářské písně s dovětkem - Posledního mravence (totiž poslední zbylé středoškolačky ze stejnojmenné skupiny ZUŠ Žamberk), stejně jako **Grónská písnička** Hany Voříškové z Chocně - představení pro jednoho diváka.

Statutární (tedy velká, městy zřizovaná) loutková divadla konečně po letech přivezla namísto sériových Univerzálních Barevných Inscenací (UBI) respektive Univerzálních Veselých Inscenací (UVI) několik sice ne ohromujících, zato však smysluplných, ba pokorných inscenací. **Písmenková pohádka** Naivního divadla z Liberce i **Osamělý obr** plzeňské Alfy ctí malé děti, jejich potřeby, možnosti a způsoby vnímání a zároveň nepodceňují jejich inteligenci. **Dobytel** kladenského Lampionu je v tomto směru problematictější. Pochopitelný je snad ještě příběh, jeho smysl, či téma však zůstaly záhadou až do konce. **Klapzubova jedenáctka** pražského Minoru vsadila více na efekt, „fóry“, vnější dynamiku, než dynamiku vnitřní - napětí, nesené postupně rozvíjeným sdělením, ba než na sdělení vůbec. Drak se pokusil v inscenaci **Jak si**

hraji tatínkové vrátit o dvacet pětadvacet let zpátky ke kořenům hravosti, kombinované se scénografickou rozmáchností a herectvím spolehlivých opor a potěšil zejména dospělé diváky řadou dobrých nápadů.

Škoda, že prakticky úplně vypadly profesionální skupiny nezávislé. Ty zde zastupovaly jen inscenace zahraniční. **Exit, Eine Hamletfantasie** - inscenace Figurentheater Stuttgart, známá již z Loutkářské Chrudimi 2000 - nabídl profesionální herectví s loutkou, bez ní a většinou společně s ní, pozoruhodně použití nejrůznějších druhů loutek, jež přes všechnu různorodost vytvářejí stylovou jednotu díky tomu, že jejich různost je daná obsahově, významově, a také funkční dynamické scénografické řešení postupně rozvráceného nízkého praktikáblu. I přes jazykovou bariéru je to silný emotivní zážitek. **Kámoš obor** je jako všechny inscenace Divadla Piki z Pezinoku nápaditý a herecky bravurně zvládaný kousek, tentokrát arciť poněkud kostřbatý ve vedení příběhu a tématickém vyznění. Inscenace **Con Anima** budapeštského Mikropodia (takto jediného herce) vypadá jako svébytná variace na motivy stvoření Adama a Evy. Ale k čemu dojde, co chce příběh sdělit mi uniká. Rozhodně však stálo za to vidět spoustu nápadů, jež se rodí z netradičního jevištětka - hromádky písku - a především u nás v posledních letech téměř nevídanou virtuozitu práce s předloutěčkami na drátech.

Program doplnili ještě studenti katedry alternativního a loutkového divadla DAMU. Dvě drobníčky pod názvem **Kavárnička** zajímavě rozvíjejí možnosti, jež dává loutkové divadlo: výtvarné a zároveň herecké uchopení látky ve výrazné stylizaci a nadsázce. **Utrpení knížete Sternenhocha** byl, dle mého názoru, největší omyl Přeletu. Nejen proto, že loutkářského bychom v něm nenašli zhora nic ani se sbíječkou v ruce či naopak se slepeckými brýlemi, ale hlavně proto, že jediná otázka, kterou toto obludárium přináší, je: Opravdu je divák povinen vydržet všechno? I když je mu vmetán do očí a nozder oblak špinavého prachu, snad pudru? I když je polit jakousi tekutinou z balónku, jenž mu herci hodí k nohám? Je povinen dívat se hodinu na zamaštěnou, kdoví čím vytřenou molitanovou matraci, po níž se herci válí? I na herce, který se země chlemtá splašky spojené se špinou podlahy? I na naturalistickou soulož s olezle špinavou figurínou z výlohy? Nechme Klímu Klímou - jde o inscenaci a prostředky, které užívá.

A ještě jedna poznámka organizační. Prostředí pražského divadla Minor a zejména možnosti jeho několika prostorů pod jednou střechou jsou příjemné, byť ne laciné. Přesto zůstává otázka, proč pořadatelé Přeletu z české UNIMA lpějí právě na Minoru, když se ukazuje, že ani po letech nepochopil význam této přehlídky a toho co přináší pro samotný Minor tým, že sem přitáhne diváky, kteří by sem jinak nikdy nezabloudili, a chová se k přehlídce poněkud macešsky. Zejména když jedná s těmi, kteří přehlídce zajišťují diváckou účast na všech představeních, ne jen na těch mezi snoby vykřičených - tedy s těmi, kdo si zakoupí permanentku na celou přehlídku - jako s obtížným hmyzem, jemuž jsou vyhrazena místa v posledních řadách (odkud není u menších loutek k rozeznání ani kdo je kdo); a to ještě musí vstoje počkat, až se usadí ti, kdo si zakoupili jednotlivou vstupenku na jedno představení, a sednout si teprve, zbude-li místo. To je vůči těm, kdo tvoří základ přehlídky, bez nichž by z přehlídky nebylo nic než pár izolovaných představení, kdo zajišťují jejího ducha a jsou zpravidla nejzajímavější z nejzajímavějších, prostě nedůstojné.

Jinak - opakují - se letošní Přelet opravdu povedl.

Luděk Richter

JEDNA MIDIRECENZE NA ZAČÁTEK

DRAK Hradec Králové: Jak si hrají tatínkové (autor Josef Krofta a kolektiv, režie Jos. Krofta)

Do zámečnické dílny přinese tatínek-montér panenku-svou dceru k opravě. Ona totiž říká jen „máma“ a nikdy „táta“. Kolegové mu však vysvětlí, že to se utážením šroubku spravit nedá, k tomu je třeba dceři se věnovat, vyprávět jí něco, třeba pohádku o Sněhurce - a hned se do toho pustí: pomoci kladiv, kleští, svých holinek a mnohého dalšího, co je v takové dílně po ruce, včetně velikého jeřábu.

Vše je tedy založeno na převodu metaforiky původní pohádky do jiného prostředí, jiného materiálu - metodě práce, kterou z práce Draka posledních let už důvěrně známe, byť pod firemním štítem nástupce dědičné dynastie Kroftů Jakuba: v Bajajovi hraje důležitou roli koníček, tedy na to půjdeme přes kovboje... Tam i tady z toho někdy vzniká nová metafora, nesoucí nový, třetí, vyšší význam než samo východisko a sám prostředek, jindy jen fór pro fór.

Spojení matáskovské polyfunkční točny-jevištního objektu, nezpochybnitelné režijní zručnosti, jakož i herecké dovednosti a umu zejména zástupců staré gardy byvšího Draka připomíná v leccems nejlepší léta tohoto divadla před dvaceti pětadvaceti lety. Je však zjevné, že dramaturgie tu vedle režiséra hrála až druhé housle. Před drakem (!) zachráněná Sněhurka radostně osloví zachránce-onoho tatínka z počátku „táta“ - a koná se svatba; s dcerou? Řada motivů, situací a jejich vazeb jako by byla jen záminkou pro možnost předvést to či ono a vypadá to, že jde především o to, z čeho by se v dílně dala udělat ta či ona postava.

Ve výsledku je to více o oné hravosti, která zejména dospělé publikum baví, než o samotné Sněhurce.

Přestože o hodnotách skrytých v pohádce o Sněhurce mnoho nesdělí, je to však inscenace z těch lepších, která potěší bezprostředností, nápady i vynalézavostí. Budme vděční i za autentickou hravost tatínků. (LR)

A TŘI MAXIRECENZE NA KONEC

ADIVADLO Havlíčkův Brod: Ledová královna (na motivy H. Ch. Andersena upravil soubor, režie L. Honzová)

Šestnáctičlenný soubor hraje v historizujících kostýmech, pozadí zabírá v celé šíři jeviště ledové království s trůnem a obrysy ker z bílých latí, v popředí dominují dva nízké sloupky s proměnlivými funkcemi.

Andersenovu pohádku netřeba představovat. Inscenátoři nahrazují prehistorii se zrcadlem a střípkou polibkem Ledové královny. Další děj pak redukuje na Gerdino setkání s havranem a vránou, princem a princeznou a s loupežníky, po nichž Gerda přistupuje ke Kayovi a dotykem růže ho osvobozuje. Zato vkládají své vlastní motivy. Nově je tu postava Pohádkáře, který Královnu zná z vlastní zkušenosti a proto aktivně pomáhá Gerdě, Královna je přítomna prakticky po celou dobu a sleduje, ba i řídí dění, a v jejích službách se stává téměř hlavním hrdinou soupeřícím s Gerdou obchodní rada, jemuž pomáhá v obrazu na zámku i zkorumpovaný starý král.

Havlíčkobrodská Ledová královna má k dokonalosti daleko. Před inscenátory je ještě velký kus práce, zčásti v režijně-hereckém provedení, zčásti strukturální - na scénáři a stavbě inscenace.

Vynechávají-li inscenátoři prehistorii se zrcadlem, o to přesněji a přesvědčivěji musí sdělit čím, proč a jak se Kaye změní (a co to znamená). Jestliže příčinou byl polibek Ledové královny, musíme se dozvědět, proč k němu došlo, co způsobil a co je obsahem této metafory, o čem z lidského života ona změna vypovídá.

To, co zatím chybí nejvíc, je přesvědčení Gerdy o tom, že se musí vydat Kaye zachránit a pak sám její čin, spočívající - jak to už u ženských hrdinek v pohádkách bývá - v dlouhé, strastiplné a nebezpečné cestě, na níž čelí mnohým nástrahám a nebezpečnostem (v inscenaci zatím jen pokus krále zadržet ji a pak přepadení loupežníky), aby zachránila svého kamaráda z objetí Ledové královny a vrátila ho k člověčenství, v němž teprve láska dává všemu opravdový smysl; zaniká dokonce i to, že se Gerda vydává na cestu za ním.

Potřebujeme se také dozvědět, jaký význam mají pro Kaye, Gerdu i babičku růže, čeho jsou symbolem či metaforou. A potřebujeme se to dozvědět jinak, než v básnivých slovech, jež naše uši mijejí. Vůbec je záhodno hledat v inscenaci příležitosti jak vyjádřit to, co se říká jen ve slovech viditelným vztahem a jednáním.

Teprve dozvíme-li se, co růže znamenají, je možné zachovat pokus o jejich vykoupení emisarem Ledové královny. Má-li však zůstat vedlejší linie s pokusy obchodního rady zadržet Gerdu, musí být jasně akcí sděleno, oč mu (a jeho prostřednictvím Ledové královně) jde: tedy že chtějí zadržet Gerdu a zmocnit se její růže, ne kvůli Gerdě samé, ale aby ji zabránili v osvobození Kaye. Buď jak buď se tím však přenáší pozornost na úsilí rady, zatímco Gerda se stává jen pasivním objektem jeho snah. A tak, jako se upozaduje její zmíněný hlavní čin - cesta, zaniká i její role hlavní hrdinky.

A hlavně je třeba položit si otázky: Jakou funkci a jaký obsah vzhledem k tématu má havran a vrána? Princ a princezna? Malá loupežnice? Jací jsou a oč jim jde? Jsou to jen nahodilé překážky nahraditelné jakýmkoli jinými překážkami, či osvětlují nějakým svým specifickým významem hodnoty, o něž tu jde, tedy spor mezi Gerdou a Ledovou královnou o Kaye? A jakou funkci mají (a mohou či nemohou mít) vložené postavy pohádkáře, obchodního rady a starého krále? Jakou funkci tu má sob - zvlášť nevidíme-li ani, že by Gerdu někam nesl či doprovázel?

Naopak uplatňovaný princip dvojic byl možná pro tvůrce zajímavý - ale pro diváky zůstává povytce formální. Jeho funkční vazby na téma lze hledat jen u Kaye a Gerdy, snad u pohádkáře a babičky, u havrana a vrány (zoologicky pozoruhodný pár ala pejsek a kočička) a u prince s princeznou. I tady je ovšem nutné najít zřetelné, pro diváka viditelně sdělené kontrastní podoby vztahu muže a ženy.

Pohádka - lidová i ta Andersenova - je založena na archetypech jednoduchých, jednoznačných, nelomených postav, motivací a činů a jakékoli komplikování, (pře)psychologizování, (pře)sociologizování či (pře)politizování, jakékoli zcivilňování a přibližování složitostem a dvojznačností skutečného „civilního“ života ji tu méně, tu více narušuje až ničí.

Neškodilo by - při vší volnosti přístupu a úctě k autorskému rozletu souboru - znovu se vrátit k Andersenově předloze a zvážit co a jak v ní funguje a co se stane, vypustíme-li nebo změněme-li to či ono, a co je nezbytné zachovat; a když nahradit, tak jen stejně či lépe fungující variantou. Jinak řečeno: namísto vytváření dodatečných,

pouze rozhojňujících motivů, situací a témat zaměřovat tvořivost „dovnitř“, na dotváření a vytváření významů v divadelní podobě.

Opravdu to není dokonalá inscenace. Přesto je to inscenace, která dokáže upoutat především přesvědčivostí, s níž se herci snaží předat své přesvědčení o potřebě lásky i víru v její vítězství. Přirozené, autentické, ale přitom divadelně tvárné herectví většiny herců (nejmladší nevyjímaje), mezi nimiž vyniká výkon Ireny Zavadilové v nelehké roli Ledové královny, jež působí démonicky, aniž cítíme, že by na nás pouštěla směšnou patetickou hrůzu. A zapomenout bychom neměli ani na řadu zajímavých a dobře udělaných nápadů (např. pojetí havranů). Kéž by divadlo pro děti bylo vždycky alespoň takto upřímné, oproštěné od podceňování dětí i od samolibého hraní si pro sebe, od přišišlávání na děti i od jejich přezíravého válcování, od chudoby ducha i ohromování efekty! (LR)

EVA HRUŠKOVÁ A JAN PŘEUČIL Praha: Šípková Růženka (autor J. Chalupa)

V hledišti Divadla U hasičů se shromáždili mladší školní děti, ale také tříletí drobci z mateřských škol. Všichni se těší na pohádku. Zazní hudba a krátce nato vstoupí na jeviště herec Jan Přeučil s mikroportem u úst a přivítá se se všemi přítomnými. Následuje manipulace s hledištěm na téma „dobrý den“. „Tak, milé děti a ještě jednou, lépe a všichni nahlas dobrý den“ - to už bylo potřetí a doufám naposled, napadne mě. Ale chyba lávky. „Tak ještě jednou a úplně nejlíp všichni!“ A na tuto výzvu se ozve z hlediště počtvrté velké DOBRÝ DEN.

„Tak, a teď docela tichounce!“ Popáté. „A ještě jednou hodně nahlas, aby to slyšeli i na Měsíci“. Pošesté. Proč třeba nevyzval protagonista děti, aby zařvaly tak, že to vzbudí i Šípkovou Růženku, když už jsme na tu pohádku přišli. Bylo by to stejně tvořivé, jako předcházející desetiminutové entré, ale bylo by to aspoň k věci. Snažím se v sobě přidusit rozladění tím, že si říkám, že zdravení koneckonců nikomu neublíží, jen to sem prostě nepatří. Děti si za svých 50,- Kč přišly užít příslibenou loutkovou pohádku a místo ní se tu teď učí zdravit. A jak to vypadá, ještě jsme s úvodem neskončily, teď se budete rozmlouvat a zkoušet jazykolamy. „A teď těžší, milé děti, drbu vrbu, drbu vrbu...“

Proč? Děti přišly na pohádku. My učitelky je jazykolamy naučíme stejně kvalitně a pan herec to měl udělat před představením. Za mnou se ozývá nakvašeně: „Kdy už začne ta pohádka?“ Předě mnou říká holčička: „Ať už toho nechá, paní učitelko“, a patrně očekává, že vzkřiknu nějaké kouzelné slůvko, nejlépe dost!, jako když kluci zlobí a začne konečně pohádka. A v poslední chvíli před vzpourou vbíhá na jeviště herečka a volá: „Co to tady děláte, děti přece nemají hlasovou výchovu, přišly na pohádku“. Tak přece jen je spravedlnost na světě, oddechnu si. Oni nás chtěli jen pořádně napnout. Nechtěli. Místo monologu nastává dialog, ale k Růžence nesměřuje ani jeden z těch dvou na jevišti.

Á, oživení! - písnička, reprodukováná hudba, pěvecké výkony prostřední kvality. Nespokojený chlapeček za mnou se znovu dožaduje, kdy už bude ta pohádka. Ale pohádka nenastala. Pravda, několik informací, podobajících se příběhu Šípkové Růženy padlo, ale byly v podstatě okrajové. Do známého příběhu přibyli noví aktéři ztvárnění loutkami. Slabomyslný a zbabělý sluha krále a královny, kouzelník zachraňující královskou rodinu od vyměření a princeznenin dětský přítel, který tu představuje princip dobra a lásky. Jsou tu i loutky princů. No, loutky. Jsou to takové nastrojené stojany, které umí pohnout hlavou a výjimečně rukou. Víc se s nimi uhrát nedá a navíc se o to nikdo ani nepokouší.

Ještě k těm princům. V pohádce O Šípkové Růžence je jejich jednání jasné a motivace logická. Tady se princové sejdou před trním a dohodnou se, že o tu Růženu vlastně nestojí a že prosekat se trním by byla zbytečná štrapáce. Děti vedle mě koukaly, kroutily hlavami a nevěděly co si mají myslet. Ty menší dokonce chtěly zasáhnout do děje výkřiky: „Ale tak to není, paní učitelko!“ Marně. My dospělé blízko nich jsme se shodly, že v téhle „pohádce“ už chybí jen onen lehce nekrofilní vtip, kdy se sejdou princové u spící Růženky ve věži a jeden druhému radí: „Můžeš dělat úplně všechno, jen ji nesmíš líbat.“

Co bych napsala o tomto představení pozitivního? Musím se přiznat, že jsem se dostala do situace, kdy jsem s láskou vzpomněla na Jiřího Menzela, když prohlásil brzy po roce 1989, kdy byla naše demokracie v rozpuku, že nám možná bude jednou ta cenzura chybět. I tenkrát, natož dnes, jsem věděla o čem mluví a v žádném případě mu to neměla za zlé. Teď bych byla možná jedna z těch, které se zasadí o vznik nějakého poradního centra, které by mimo jiné mělo možnost a kompetenci špatnou inscenaci pro děti prostě zakázat. To totiž nemá nic společného s útokem na základy demokracie, naopak.

Jsem schopna odhadnout důvody vzniku tohoto díla. Je to víc než pravděpodobně záležitost ryze obživná, ale neměla by škodit. Nevím, jestli si oba herci uvědomují, co si působí tímhle uměním. Až většina našich žáků uvidí někde napsaná jména Eva Hrušková nebo Jan Přeučil, už vždycky si vzpomenou na tu pitomou pohádku ze který nemohly odejít, protože tam byli se školou. A ti, kteří toho dosud do divadla moc nenachodili se odteď začnou možná návštěvě divadla prostě bránit. Takováhle představení dělají divadlu obecně a školním představením zvlášť, medvědí službu, třebaže oba herci jsou sympatičtí lidé s obrovským uměleckým potenciálem. (JF)

MINOR Praha: Klapzubova jedenáctka (autor E. Bass, režie P. Forman)

Okolo Klapzubovy jedenáctky se čeří vlny fám - nejen těch fotbalových. I na divadle vzbuzuje velká očekávání neobyčklý titul a zaslouženě populární režisér a na místě samém pak i mohutná ambaláž.

Inszenace to mimo všechny pochyby zajímavá je. Přináší mnoho nápadů a fórků, které začínají už v pasáži divadla, kde stylově oblečení „kameloti“ distribuují program k nadcházejícímu „zápasu“, pokračují využitím celého jeviště i hlediště včetně technologických balkonů, na nichž je hlasatelská kabina či odlpouvající zámořský parník, a končí mnoha fórků přímo na jevišti. Používá se tu mnoha prostředků: většinou se hraje „živě“-herecky, chvílemi i v jakési prosvícené „stínohře“, chvílemi maňásky (jejich fotbal je ovšem, jak se dá očekávat, poněkud nemotorný), jindy vidíme jen zadní stěnu stadionu a slyším reportéra... Všeho je tu mnoho. I rámusu: křičí „kameloti“ v pasáži, křičí „pořadatelé“ uvádějící nás do „ochozů“ hlediště, křičí rozhlasový hlasatel, diváci i radisté obou lodí... až to není příjemné. I výpravy je mnoho a herců jakbysmet: hraje, co má v Minoru nohy - a tak ani není divu, že herecky je inscenace nevyrovnaná až chabá; jednání v situaci je většinou nahražováno choreografií kolektivních obrazů a dobře secvičených skupinových gagů, jako je ten s rozdáváním a sbíráním talířů či s neklidnou nocí v postelích nastojato. Ale výsledkem je mnoho povyku pro nic.

Chybí totiž to hlavní: napínavý děj, z něhož by něco vyplynulo. Už Bassova předloha je v tomto smyslu nedotažená: jediné téma, které nabízí, je rozčarování v okamžiku, kdy Klapzubáci zjistí, že už dávno nehrají jen pro radost, ale (a možná především) pro peníze, což je vede k rozhodnutí ukončit kariéru. Ale tak „smutně“ přeci pohádka o českých hrdinech, kteří dobyli Evropu skončit nemůže, to by byl závěr hodně potuchlý

a mimo rámeček žánru pohádkové grotesky - a tak Bass posílá Klapzubáky do Austrálie dobýt ještě Svět a pak ještě na zpáteční plavbu, při níž se loď potopí, a ještě zajetí mezi lidojedy... Takže sama próza končí (a nekončí) v epizodách, které by mohly pokračovat do nekonečna. Inscenátoři na tom mnoho nemění. Jen redukuje australský zápas, plavbu i kanibaly a přidávají motiv unesení jednoho z nich lidojedským náčelníkem, a po návratu do náručí atletek zjišťují Klapzubáci, že se všem děvčatům už mezitím krátí sukénky, v čemž se neliší od navrátilivšího se ztraceného syna, jenž se ukáže být dcerou - a tak je přijat do rodiny i náčelník.

O čem to všechno je? Oč jde? Kam to míří? Jakou otázku, cíl či problém si to na počátku vytkne a pak řeší? Nevím. Vídět jsou jen veselé, tu lepší, tu slabší příhody ze života. Podívaná nemůže nabídnout napětí, tah, nýbrž jen atrakce, nápadité divadelní obrázky.

Až nakonec se udá jakýsi pokus (snad) o nastolení tématu: Klapzubáci se plíží hledištěm kamsi pryč, zahrát si fotbal, ale zarazí je jejich ženy a praví cosi v tom smyslu, že teď už budou hrát ony taky. Ale v téhle podobě téma fungovat nemůže, neboť není nijak nastoleno, připraveno, rozvíjeno, nehraje se o něm, nesměruje se k němu. Je to jen přílepek na konci.

Ale abych nekvídlil: Petr Forman dokázal, že humor, energie, ani plné kapsy nápadů mu nechybí. Tentokrát z toho však inscenace, která by se mohla rovnat třeba s Barokní operou nebo i Nachovými plachtami, nevznikla (možná proto, že se šlo víc zvnějšku). Ale tak už to v umění bývá. Podvod to rozhodně není. Jen trochu moc povyku pro nic. Přesto si můžeme říci: kéž by nebylo po našich divadlech nic horšího - pak by se i ten povyk dal vydržet! (LR)

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

JF - Jitka FOJTÍKOVÁ, učitelka ZŠ, Praha

OS - Olga STRNADOVÁ, učitelka LDO ZUŠ, Žamberk

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