

# DIVADLO HRANÉ DĚTMI

## V POSLEDNÍCH SEDMNÁCTI LETECH

### VYMEZENÍ

1. Nedělám si iluze, že tímto příspěvkem něco vyřeším, či jen do hloubky proberu. Mohu jen letmo **načrtnout problematiku** a doufat, že nadhozené postřehy někoho inspirují, vyprovokují k zajímavější umělecké tvorbě, nápaditému pedagogickému přístupu či k posunu vzdělávání v tomto oboru.

2. Vyhýbám se termínu „dětské divadlo“ pro jeho nepřesnost (běžně se tak totiž označuje i divadlo pro děti, ať je hrají dospělí či děti) a užívám věcně přesnější termín **divadlo hrané dětmi** (dále DHD).

3. Naše znalost celého oboru je chtít nechtě jen částečná. Víme o špičce, jež se objevuje na celostátních přehlídkách, jako je Dětská scéna či Loutkářská Chrudim. Nikdo nemůžeme vidět všechny krajské přehlídky, a proto tuto širší špičku známe méně. Nemnoho toho víme o běžné úrovni okresní a téměř nic o těch souborech, které někde vzniknou, půl roku či pět let se divadlem baví, aniž k nim dolehne zpráva o existenci nějakých „dětských scén“ či seminářů a k nám o jejich tvorbě, a zase zmizí.

To, **o čem budu uvažovat**, tedy vychází z toho, co znám z vlastní zkušenosti a co je pro mne uchopitelné: z tvorby, která se objevuje v posledních zhruba 35 letech na celostátních přehlídkách Dětská scéna a Loutkářská Chrudim a některých dalších, jako je Šrámkův Písek či někdejší FEMAD z let 1990-2000, dále ze sedmi ústředních kol soutěží základních uměleckých škol (ZUŠ) mezi lety 1989-2007 a doplňkové pak z dramaturgických a režijních seminářů, které už pětadvacet let vedu na různých celostátních, krajských, okresních či místních akcích.

4. Vývoj v DHD v posledních 35 letech se mi jeví poměrně kontinuální, což zkusím doložit. Zadání tohoto příspěvku však uvádí posledních patnáct let. Existuje nějaký významný předěl, který by oněch 15 let vyděloval? Průnik dramatické výchovy na DAMU a JAMU jím není, což dokládá už fakt, že vznikající katedra ve svých začátcích sbírala za předchozí léta nashromážděnou smetanu těch, kteří mohli spíše učit, než studovat: Milada Mašatová, manželé Bláhovi, Olga Strnadová, Ema Zámečníková a další. Hledám-li již hranici jakési proměny, výraznějším (byť v rámci DHD ne zlomovým) předělem je pro mne sezóna 1990/1991 – první, jež plně proběhla v začínajících nových podmínkách (předchozí sama ještě z logiky „školního roku“ dokončovala, co bylo započato před revolucí). Budu tedy uvažovat spíše o nepříliš kulatých **posledních 17 letech**.

5. Těžištěm úvahy je především **dramaturgie, režie a celková inscenační úroveň** - ale tyto umělecké aspekty něco podmiňuje, vytváří pro ně prostředí a podmínky.

DIVADLO  
HRANÉ  
DĚTMI  
PRO  
DĚTI

## DOŠLO ZA ONĚCH 17 LET K ZMĚNÁM, JEŽ OVLIVNILY PODOBU DHD?

Změnily se **PODMÍNKY**. Z byvších **zřizovatelů** zůstaly jen školy, domy dětí a mládeže a spíše výjimečně také osvětové besedy či kulturní domy (vesměs tedy nepřilíš majetné subjekty). Na jedné straně to má logiku, na druhé to znamená jisté zúžení nabídky a dostupnosti především v menších obcích, v případě základních uměleckých škol (ZUŠ) ale i vyšší psychologický práh, větší „závažnost“ i předpokládanou náročnost.

Zároveň jde o jeden z důvodů toho, že se těžiště špičkové tvorby v posledních patnácti letech výrazně posunulo od zájmových kroužků k ZUŠ, jež se staly určujícím proudem divadla hraného dětmi a přinášejí v něm až na výjimky ty nejzajímavější, nejinspirativnější a nejucelenější inscenace. Např. na Dětské scéně 2007 tvořily více než dvě třetiny programu (12 ze 17) a vedle toho na ústředním kole soutěže ZUŠ o čtrnáct dní dříve ještě 24 dalších, z nichž mnohé by byly ozdobou Dětské scény. To, že se tvorba DHD přenáší ve velké míře do ZUŠ znamená i jiný vztah k ní, cíle a postupy práce, např. uplatnění výraznější dramaturgie a režie - jakkoli bývá patrný rozdíl, podle toho, zda učitel ZUŠ je původně dramaturg, režisér, herec nebo učitel.

Také v rámci kroužků při základních školách a DDM se projevuje „**praktičtější**“, **utilitárnější uvazování** dětí, ale hlavně rodičů, jež směřuje spíš k věcem užitným - jazykovým, technickým, přírodovědným, z umělecké sféry pak k těm, které se dají individuálně zúžitkovat, především k učení se hře na hudební nástroje.

Žel, oslabila se **společenská prestiž**, přinejmenším morální ocenění, ze strany těch, kdo vytvářejí DHD vnější podmínky. Provozování DHD se stalo z hlediska politických elit privátní záležitostí na úrovni příslovečných zahrádkářů a ne každý vidí důvod je podporovat.

Změnila se i péče o vedoucí dětských souborů, především **VZDĚLÁVÁNÍ**.

V rámci starého českého zvyku vylévání vaniček i s dětmi **zanikla okresní kulturní střediska** a (s výjimkou bývalého Východočeského kraje) i **krajská kulturní střediska** - tedy organizace, které zajišťovaly průběžné vzdělávání v jim dostupném a známém okruhu.

Do jisté - z hlediska náhrady za někdejších osm krajských a pětasedmdesát okresních kulturních středisek však přirozeně jen částečně - míry se je snaží nahradit **jedno či vícerázové, semestrální i víceleté kurzy** pro veřejnost, pořádané díky „personální uniím“ v symbióze **STD, ARTAMA a DAMU**, respektive **SVC Lužánky a JAMU**. To je dobře - jejich pořadatelé však nemohou vědět, co se kde v kterém okrese či kraji přihodí, kde se někdo nově objeví, těžko mohou reagovat na specifické problémy té či oné oblasti, a zcela logicky se věnují spíše pokročilým, než začátečníkům. Vzdělávání se spíše *centralizovalo* a zároveň se zaměřilo na skupiny *pokročilejší, cílevědomější, se situací obeznámenější a profesně svázanější* s dramatickou výchovou a DHD. Nadto jsou mnohdy tyto kurzy zacíleny *spíše na užití v pedagogice* na úkor problémů divadla a pedagogiky divadla.

**Semináře při Dětské scéně** se zúžily co do počtu - oproti průměrným pěti v letech osmdesátých a sedmi v letech devadesátých na dnešní tři až čtyři. Alarmující fakt, že i tak nebývají vždy přeplněny (v roce 2006 měl jeden dva účastníky a další odpadl vůbec), stejně jako fakt, že ubývá divadelníků účastných na přehlídce, by nás měl vést k zamyšlení, čím to je, a jak tuto nepřilíš povzbudivou skutečnost změnit. Léta tento propad zakrývala - a dosud zakrývá - povinná přítomnost některých ročníků katedry výchovné dramatiky, zatímco aktivní divadelníci vymizeli. Nemají o tyto semináře zájem? Nemají na ně čas? Nemohou se uvolnit? I to je možné; ale zkušenost praví, že na to, co člověk opravdu chce, si čas udělá.

**DAMU** poskytuje vzdělání, jež by mělo odpovídat vysokoškolské úrovni, ale jeho šíře je tak velká, že samotné DHD je v něm - jak praví klasik - „jen takhle malou částičkou“. Posлуhačům pak vzájemně vazby jednotlivých „předmětů“ a zejména vazby k divadlu nezřídka unikají. **JAMU**, která deklaruje větší zájem o divadlo, nabízí namísto dvou klíčových předmětů - dramaturgie a režie - několik rozptýlených a časově nepříliš dotovaných předmětů. Obecně zůstává poněkud stranou zájmu i to, že divadelní principy dramatické výchovy mají stejné uplatnění nejen u dětí, ale také u mládeže, dospělých, ba i seniorů.

Každé umění (i umění učit) stojí na **OSOBNOSTECH**. Přibylo jich, nebo ubylo?

Zatímco v amatérském divadle dospělých řada vedoucích, režisérů či dramaturgů využila po listopadu 1989 příležitosti tvořivě se uplatnit ve své profesi nebo nastoupili kariéru v obecní či celostátní politice, v DHD o nikom takovém nevím (s výjimkou M. Kučery). Považuji tento jev za významný doklad toho, že divadlo s dětmi se dělá z obzvlášť silné potřeby, lásky k divadlu i dětem. Snad jen ojedinělí učitelé, když už nepotřebovali „čárku“, přestali se o obor zajímat.

V našem oboru tedy k žádným skokovým zlomům nedošlo. Dochází však k proměně postupné, kontinuální, nepodmíněné nějakým přelomovým datem. V posledních osmnácti letech, bohužel, *zemřela* Milada Mašatová, Dana Svozilová, Marie Junová, Věra Pánková či Šárka Štembergová, nezapomenutelná především svými hlasovými semináři. Hlavně v souvislosti s odchodem do penze ukončily do poloviny devadesátých let práci takové veličiny jako Hana Budínská, Soňa Pavelková, Jiří Oudes, manželé Bláhovi, Libuše Dohnálková, Josef Mlejnek nebo Eva Polzerová-Magerová, od poloviny 80. let i Marie Hrbáčová; donedávna přinášely zajímavé výsledky i Jana Křenková, Jana Zvolánková či Eva Kaderková. Do pozadí ustoupila Věra Dřevíková nebo Ivana Měkotová.

*Nadále* vynikají osobnosti proslavené již od osmdesátých let: Irena Konývková či Dana Jandová, do poloviny 90. let i Marie Chytrová-Husinecká, do prvních let nového století Mirek Slavík a od přelomu 80. a 90. let pak Olga Strnadová. A s dětmi stále pracuje i doyen aktivních vedoucích Jindra Delongová.

Mnozí z těch, kteří *vystoupili do popředí* od 90. let do současnosti, nebyli neznámí ani předtím. Zráli a dozráli přirozenou cestou bez ohledu na jakékoli milníky desítek let či zlomových dat. Nově se v devadesátých letech prosadily osobnosti mladšího, středního i staršího věku: Roman Černík, Libuše Hájková, Libuše Hanibalová, Zuzana Jirsová, Marcela Kovaříková, Jana Machalíková, Ivana Němečková, Hana Nemravová, Bohumila Plesníková, Alena Petrová-Palarčíková, Petra Rychecká, Jana Štrbová, Hana Švejdvová, Lucie Veličková či Ema Zámečnicková. Od přelomu tisíciletí nastupuje další vlna: Jana Barnová, Jolana Brannyová, Iva Dvořáková, Lukáš Horáček, Magda Johnová, Hana Kotyzová, Václava Makovcová, Jana Mandlová, Markéta Pavlišťáková, Ivana Sobková nebo Vítězslava Trávníčková. Nejlepší inscenátoři přišli z amatérských divadelních souborů, další z výrazně divadelně zaměřených ZUŠ či dětských souborů.

## JAK SE ZMĚNILY DĚTI?

Děti se z desetiletí na desetiletí nijak dramaticky nemění. Zásadní věci - potřeba orientovat se ve světě, poznávat co je co, upevňovat poznané... - zůstávají zejména v předškolním a mladším školním věku stejné. Změněné podmínky, možnosti, zkušenosti a kontext doby, v níž žijí, však v dílčích, leč mnohdy podstatných věcech pozvolna mění i děti. Také počítačové hry, hudební klipy, reklamy, filmy, snadná přístupnost

i k nejkrvavějším z nich, ale i sebevědomé postavení dětí vůči učitelům a dospělým vůbec, nemohly zůstat bez vlivu na jejich zájem či ochotu zúčastnit se práce v DHD, ale i na schopnost a ochotu vůbec divadlo vnímat a oceňovat.

Učitelé (ale potvrzují to i výzkumy) si často stěžují, že děti se *obtížně soustředí, jsou roztěkané*, rozptýlené stovkami podnětů, je obtížnější je zaujmout, zejména dlouhodobě. To vše mnohdy už v druhé generaci a v umocněné míře.

*Představy dětí o jejich svobodě a právech* v umocněné míře odrážejí představy rodičů, pro něž nesvobodu, dril a manipulaci nahradila (skokem ode zdi ke zdi) svévole, anarchie a sebeprosazování, zatímco ušlápnutost vystřídalo mnohdy *vysoké sebevědomí*. To má vliv i na ochotu pracovat např. na divadelní inscenaci, vycházet si vstříc a spolupracovat s druhými, hledat společná řešení či dokonce se někomu podřizovat.

U dětí se *oslabuje rozdíl mezi virtuální fikcí a skutečností*, život má přibližně takovou cenu, jako existence panáčka, odstranitelného zásahem jednoho kliknutí; technika i účelovost provedení tohoto činu předstihly schopnost jeho mravního a citového zhodnocení.

*Zkratovitě zrychlení* postihuje nejen dominující obrazové vyjádření, ale i zbytky slovní komunikace v SMS apod.

Snadná dostupnost mobilní či počítačové komunikace (SMS, e-maily, chaty...) je u kořenů *vyprázdněné, bezobsažné tlachavosti*.

Nesrovnatelně se zrychlil *přechod od slovního k obrazovému vnímání* (filmy, comicsy, piktogramy). Vinou toho upadá schopnost verbálního vyjadřování, komunikace a sdělování; co ústup slova udělá s naší kulturou, která je na slově založena, je otázka dosti znepokojivá.

Obecně se konstatuje, že se *stírá rozdíl mezi dětmi a dospělými*: dospěli si až dětinsky hrají (vyrábějí se pro ně nejen počítačové hry, ale i speciální hračky a do stejného trendu můžeme započítat také další aktivity z oblasti zábavy), děti naopak sledují i filmy, časopisy a klipy se sexuální či násilnickou náplní.

Děti mají dnes daleko *větší výběr a snazší přístup k širší* (vlastně neomezené) *paletě druhů a žánrů umění*.

Frekvence vjemů nabízí *širší spektrum znalostí i zážitků*, ale o to *povrchnější možnost jejich prožití* a reflexe.

Běžné setkávání s dokonalými počítačovými animacemi, triky a iluzivním „kouzly“ problematizuje u dětí *přijímání divadla*, které se jim díky své zvýšené znakovosti zdá být nedokonalým oproti „opravdovosti“ filmů.

Dokonalá iluzivnost filmů, ale i možnost opatřit si takřka vše, činí *nedůležitou představivost i tvořivost*.

Děti jsou zvyklé vnímat divadlo i další živá umění jako *podkres* na úrovni permanentně běžící televize, jíž věnujeme pozornost jen tehdy, nechce-li se nám zrovna něco jiného (jíst, mluvit, odbíhat na záchod...); v případě, že je pořad příliš dlouhý, či málo atraktivní je možné i přepnout na jiný kanál - pocit, že nám někde jinde něco jiného utíká, je běžnou součástí naší těkavosti.

Na děti působí také *představy rodičů o smysluplném, rozuměj užitečném naplňování volného času* a sebevzdělávání pro praktický život.

Jako rodiče, učitelé i vedoucí dětských divadelních souborů můžeme k tomu všemu zaujmout **dvě strategie**:

1. přizpůsobit se, tedy vyloučit to, na co děti nejsou zvyklé, co nevyhledávají, a upřednostnit to, na co zvyklé jsou,

2. aktivně kompenzovat a korigovat tuto nerovnováhu, tedy přivádět děti i k tomu, co samy nevyhledávají, co je však obsahově nenahraditelné a po staletí soustřeďovalo lidskou kulturu a vědění.

Jsem pro respektování prvního a prosazování druhého. Věřím, že o totéž usiluje i většina vedoucích DHD.

DHD, zejména divadlo tvořené na principech dramatické výchovy, má právě tady možnost pomoci. Nabízí smysluplnou činnost, prací na divadelní inscenaci učí děti soustředění, zaujetí pro věc i systematickému směřování k dlouhodobějšímu cíli a také spolupráci s druhými a respektu k nim. Vede je k hlubšímu promýšlení a procitování souvislostí, umožňuje ventilovat problémy, stresy a obsese. Potřebu zachování a kultivace slovního vyjadřování naplňuje DHD tím, že v převážné většině případů stále využívá krásnou literaturu. To vše samozřejmě za předpokladu, že nejde jen o nácvik rozdaných textů s cílem předvést na besídce představení, nýbrž o umělecko-pedagogický proces, v němž jeho účastníci prací na divadelní inscenaci poznávají sami sebe i svět, a hledají pro vyjádření svého poznání srozumitelné a účinné divadelní prostředky - čímž jsou sami zpětně formováni.

Zatímco poznávání, socializaci a schopnost komunikace a sdělování považují především rodiče za samozřejmost (stejně jako umění mluvit), alespoň u rozvoje tvořivého řešení problémů by měli zpozornět: tvořivost je hodnota potřebná a užžitná kdekoli - od vědy až po techniku, o umění ani nemluvě.

Luděk Richter

(Z příspěvku na konferenci Dítě mezi výchovou a uměním, 4. - 6. 10. 2007)

# DNY KULTURNÍHO NEKLIDU

...propukly V Praze. Není to ale věc pouze Prahy - ta je spíš příkladem přístupu ke kultuře v naší zemi a modelem, který budou ostatní obce rády následovat, jen co se ukáže (doufejme, že neukáže) jeho průchodnost. A už vůbec to není pouze věc divadelníků, tanečníků či muzikantů - dopad ucítí především diváci - na kvalitě i ceně vstupenek - a s nimi postupně i celá společnost na své kulturní úrovni (mimořádně: nemluvil tu někdo o obavách, abychom se v Evropě nerozpustili jako kostka cukru?).

O co jde? Především o tři věci:

1. Magistrát, jenž dal pražskou kulturu do rukou radního ODS Milana Richtera, se rozhodl zbavit se zodpovědnosti za existenci nekomerčních divadel, výtvarných, tanečních, hudebních aj. aktivit tím, že až na Vínohradské divadlo a Minor je odřízne od stabilního příspěvku a bude je tzv. transformovat na společnosti, k nimž už nebude mít žádně závazky. Takto transformované organizace si budou moci žádat o grant, ale ten buď dostanou, nebo nedostanou, dostanou-li, může jít o sedmdesát či dvacet procent z toho, co potřebují, a navíc systém grantů u nás zpravidla funguje tak, že žadatel si zažádá koncem jednoho roku, před polovinou toho dalšího dostane zprávu, jak uspěl či neuspěl, a koncem roku pak i skutečné peníze (i ty mohou být krácejny, ukáže-li se mezitím, že poskytovatel jich nemá dost).

Může takhle dlouhodobě fungovat divadlo, či taneční soubor s koncepčním uměleckým programem...? Mohou herci a další spolupracovníci čekat, zda divadlu bude příští sezónu umožněna existence, a mohou počkat šest či devět měsíců, až dostanou honoráře - mimořádně v divadlech dosti hubené (nepleťme si divadlo s filmem,

televizí či reklamou). Nebo má snad nějaké neziskové divadlo několikamilionové rezervy, do nichž prostě sáhne a řadu měsíců z nich bude platit provoz? Majitel Ta Fantastiky zřejmě ano - jinak by nemohl žádat o tzv. ochranu svých investic (mimo- chodem: co je to za spravedlnost, že na ni má nárok jen cizí státní příslušník?). Drtivá většina nejlepších českých divadel (a divadelníků) takové rezervy nemá: prvořadým cílem pro ně není zisk a tudíž produkt, který především uspěje na trhu, nýbrž hledání a tvorba postoje ke světu jako prostředek společenské sebereflexe a komunikace - už proto, že to nejsou divadla soukromá, zisková, nýbrž dle svého statusu divadla nezisková. A na filharmonii také nežádáme, aby produkovala zisk libivým „popíkem“. I když by mohla...

Každý, kdo má tušení o tom, jak vzniká divadelní soubor (držme se toho, co známe nejlépe) ví, že je to záležitost dlouhodobá: někdo musí přijít s koncepcí, musí se k ní hledat, vybírat, vychovávat lidi - dramaturgové, režiséri, scénografové, herci..., inscenace se musí plánovat v půlročním, ročním i delším období a se stejným předstihem se pro ně musí navrhovat a vyrábět scénografie (kulisy, kostýmy, rekvizity, loutky...), komponovat, případně i nahrávat hudba... Nelze nebýt v předstihu a v předstihu nelze pracovat na dluh. Nelze měnit repertoár, velikost souboru, gáže (ani ředitel) z hodinu na hodinu...

2. Peněz opravdu není nazbyt - zvlášť když Česká republika je v procentuálním podílu hluboko pod evropskými zvyky (pozor: v procentuálním podílu - nikdo nežádá, aby dávala na kulturu tolik co Francie či Německo v absolutní sumě). A z tohoto nevelkého množství peněz se magistrát hlavního města alias Milan Richter rozhodl ukrojit podstatný díl pro divadla ryze komerční, formou příspěvku za vstupenku.

Je snad každému jasné, že zatímco na muzikál si každý jednou, dvakrát za život (někteří i víckrát) rád vyhodí z kopýtky šest set, tisíc a víc korun, divadla typu Dlouhé, Dejvického, Zábradlí nebo třeba Celetné (o divadlech pro děti ani nemluvíme) by s takovou cenou zplakala nad výdělkem. Ne proto, jak si ideologové trhu bez přivlastků představují, že menší ochota vydat za ně tolik peněz svědčí o jejich horší kvalitě, tím méně pak menší potřebnosti. Prostě každý se čas od času rádí pláceme přes kapsu na opulentní hostinu (i kdyby nám po ní pak mělo být špatně), ale v každodenním životě to prostě nejde - ani v tom kulinárním, ani v tom kulturním.

V divadelním umění si na sebe ze vstupného jakž takž vydělají nanejvýš jednotlivci či miniskupiny bez velkých nároků na počet účinkujících, výpravu... Zbohatne nejvýš pár výjimečných jedinců - kteří však mohou vyrůst jen díky tomu, že existuje široké kulturní zázemí. A snad i ti, kteří ochotně vymění jakékoli úsilí o umělecké sdělení za zábavnost, podbízivou komerci, leckdy i kýč.

3. Nad tím vším pak stojí otázka čemu slouží kultura? Jen zábavě? A co tento typ kultury společnosti vrací? Kultivuje ji? Zvyšuje úroveň myšlení, citění, tvořivosti, mezilidských, společenských i politických vztahů...? Kdo by však o takových otázkách měl rozhodovat, že? Není to tak složité: odborníci. Jak, to už je jiná kapitola. Ale odborníci.

Jenže druhou stranou mimořádného postavení divadla v naší zemi je, bohužel, pocit, že divadlu rozumí každý. Ať vystudoval cokoli, či vůbec nic, ať o fungování divadel a podstatě umění něco ví, nebo ani netuší, ba dokonce ať do divadla chodí, nebo ne. Je běžným jevem, že kulturu u nás dostává na starosti ne ten, kdo o ní má znalosti, a má k ní nějaký vztah, nýbrž ten, kdo nic jiného neumí. Arogance současných kulturtrágrů se vrátila na úroveň těch komunistických. Výsledky právě zažíváme. Vyvolaly dny neklidu a také petici, určenou Zastupitelstvu hlavního města Prahy:

# ZA PRAHU KULTURNÍ

Vážně znepokojeni vývojem podpory rozvoje kultury v hlavním městě se níže podepsaní občané v souladu se zákonem č. 85/1990 Sb. o právu petičním obrací na zastupitelstvo hlavního města Prahy ve věci veřejného zájmu. Zavedením plošné dotace na vstupenku, která se týká i komerčních kulturních aktivit, došlo k zásadnímu krácení podpory neziskových subjektů poskytujících kulturní služby Pražanům, a tedy k vážnému ohrožení jejich kontinuálních aktivit. Některým z nich dokonce hrozí v průběhu roku 2008 předčasné ukončení činnosti. Jsou to např. divadlo Semafor, Archa, Divadlo bratří Formanů, Divadlo v Celetné, Divadlo Alfred ve dvoře, Strašnické divadlo, Galerie kritiků, Galerie Futura, festivaly TANEC PRAHA, Dny evropského filmu, Maratón soudobé hudby, Festival současného umění Praha - Tina B. a další.

Hlavní město Praha je ze zákona povinno pečovat v souladu s místními předpoklady a místními zvyklostmi o vytváření podmínek pro uspokojování potřeb svých občanů včetně celkového kulturního rozvoje.

Já, níže podepsaný JUDr. Václav Petrmichl, zletilý občan hlavního města Prahy, požaduji na základě § 7 písm. c) zákona č. 131/2000 Sb., o hlavním městě Praze, aby zastupitelstvo hlavního města Prahy projednalo tyto záležitosti:

1) Oddělilo podporu neziskového sektoru od případné podpory podnikání v kultuře a zrušilo plošnou dotaci na vstupenku.

2) Definovalo síť veřejných kulturních organizací, které pečují o kulturní dědictví i kontinuální rozvoj umění, a do té doby pozastavilo nepřipravenou transformaci divadel.

3) Odvolalo z funkcí radního pro kulturu Ing. Milana Richtera a předsedu Výboru pro kulturu a volný čas a Grantové komise HMP Bc. Ondřeje Pechu, protože svými rozhodnutími destabilizovali pražské kulturní prostředí a ohrozili jeho další existenci a přirozený rozvoj

4) Zabývalo se podněty umělecké veřejnosti (např. Iniciativa pro kulturu, Rada uměleckých obcí, ITI - International Theatre Institute/UNESCO, Institut umění - Divadelní ústav) a obnovilo koncepční a kontrolní orgán složený z odborné veřejnosti (kterým je v platně Kulturní politice hl. města Prahy Poradní sbor primátora).

5) Urychleně řešilo situaci ohrožených subjektů.

My, níže podepsaní členové petičního výboru určujeme pana JUDr. Václava Petrmichla, aby nás zastupoval ve styku se zastupitelstvem hlavního města Prahy.

V Praze dne 9. dubna 2008

Petiční výbor: Jakub Špalek (mluvčí), Miroslav Táborský, Táňa Fischerová, Šárka Havlíčková, Vít Havránek, Daniel Hrbek, Václav Petrmichl, Miroslav Pudlák, Ondřej Vetchý.

*Členy petičního výboru je v této věci oprávněn zastupovat ve styku se zastupitelstvem hlavního města Prahy pan JUDr. Václav Petrmichl, bytem Na Skalce 1039/3, 150 00 Praha 5.*

Prohlašuji, že jsem se s obsahem petice ZA PRAHU KULTURNÍ řádně seznámil a svým podpisem, k němuž jsem nebyl žádným způsobem nucen, ji podporuji.

Petici lze podepsat i elektronicky na adrese <http://www.tydenika2.cz/petice>

# KUDY CESTA NEVEDE: TZV. "AKTIVIZACE" aneb JAK DĚTI POMÁHALY VAŘIT KAŠI

Maminka *k divákům*: Dobrý den, děti. Já jsem chudá vdova, zůstávám v staré chalupě s doškovou, roztrhanou střechou a mám jednu dceru. Kdepak jen zůstala? Dcerunko! - Děti, pomozte mi zavolat: Dcerunko! (*Děti křičí.*)

Dcera *přijde*: Dobrý den, děti, já jsem dcera chudé vdovy, co zůstává v staré chalupě s doškovou, roztrhanou střechou. Co myslíte, děti: když je tak chudá, nemá hlad? (*Maminka kývá - děti křičí.*) To abych vzala hrnec a kus černého chleba a šla do lesa na jahody. Mám jít do toho lesa vpravo, nebo do toho lesa vlevo? (*Děti cosi křičí*) Ale já půjdu přecijen raději doleva.

Maminka: Tak s pánem bohem, dcerunko.

Dcera *po chvílce sbírání*: A už mám hrnec plný. Sednu si a poobědvám ten kus černého chleba. Je to ale divné poledne. (*Vzadu se objeví stařenka, jako by něco či někoho hledala - děti křičí.*) Děti, není tu někdo? (*Děti křičí něco jako „Za tebou“ - dcera se otáčí doleva, zatímco stařenka „bloudí“ vpravo.*) Tady nikdo není. (*Děti křičí - opakuje se totéž na druhé straně.*)

Stařenka *dojde dopředu*: Děti, nemá tu někdo kousek černého chleba? (*Děti cosi křičí.*) A neviděly jste tu někoho - třeba dívku, co sbírá jahody? (*Děti křičí: „Tam, tam...“*)

Dcera: Pozdrav pán bůh, babičko.

Stařenka: Ach, má zlatá panenka, to bych jedla.

Dcera: Co myslíte, děti: mám dát babičce svůj jediný kus černého chleba? (*Děti cosi křičí.*) Tak si vezme ten můj jediný kus černého chleba.

Stařenka: Zaplat pán bůh. (*Po jídle.*) Měla bych také něco panence dát, že? (*Děti křičí „Ano“, jen některé naschvál volají „Ne!“*) Tady máš za odměnu hrneček. Když mu řekneš Hrnečku, vař!, navaří ti kaše, kolik budeš chtít. A potom mu nezapomeň říci Hrnečku, dost!

Dcera *běží k mamince, která přichází z druhé strany.*

Dcera: Maminko, maminko, už nebudete mít hlad - mám kouzelný hrneček! Jak to říkala ta babička? (*Děti křičí: „Hrnečku, vař!“*) Aha! Hrnečku, vař! (*Koukají na vařící hrnek.*) Hrnečku, dost! (*Jedí.*)

Maminka: To je ale dobrá kaše!

Dcera: A bude ještě lepší, až ji osladíme. Půjdu na trh vyměnit pár vajec za cukr. (*Odejde.*)

Maminka: Však je i bez cukru dobrá. Hlavně když je. Hrnečku, vař! Ale co to vidím?! Kaše už je plný hrnek. A teď - děti, kam teče kaše z hrnečku? (*Ukazuje na stůl - děti křičí: „Na stůl!“*) A se stolu? (*Ukazuje na zem - děti křičí: „Na zem!“*) A ze země? (*Ukazuje si pod krk - děti křičí: Po krk!*) Jak jen se ten hrnek zastavuje?! (*Děti křičí: „Hrnečku, dost!“*) Kdybych já jen věděla! (*Děti křičí: „Hrnečku, dost!“*) Ale já to nevím. (*Děti křičí: „Hrnečku, dost!“, ale maminka - pokud se jí podaří překřičet je - předstírá, že nic neslyšela a pokračuje.*) Ach, ta nešťastná holka! co to přinesla? Kdyby se alespoň včas vrátila!



Dcera vejde: Co se to tu děje, děti? (*Děti křičí.*) Kaše? (*Děti křičí.*) Že teče? (*Děti křičí.*) Ale kde? (*Děti křičí.*) Opravdu! Honem mi pomozte zakřičet, aby nás hrneček poslechl: Hrnečku, dost! (*Děti křičí.*) Asi nás neslyšel, tak ještě jednou a nahlas: Hrnečku, dost! (*Děti křičí.*) Pořád málo - naposled, všichni a co nejhlasitěji: Hrnečku, dost! (*Děti řvou - kaše přestane téci.*) A je to! - (*K dětem.*) Ale u šatny je už takový kopec kaše, že se budete muset skrze tu kaši domů prokousat - a tam si ji z uší vytřepat.

*Každé divadlo potřebuje diváka aktivizovat. Normálně divadlo dociluje aktivizace tím, že upoutá jeho pozornost a dá mu možnost samostatně aktivně domýšlet a prožívat děj - být aktivní vnitřně.*

*Jestliže máme důvod aktivizovat diváka i vnějškově (tedy tím, že se herci či postavy diváků ptají či je vyzývají k reakci slovem nebo fyzickým činem, nebo je dokonce vtahují přímo na jeviště do rolí postav), je zásadně důležité, nakořik jsou herci schopni autentické komunikace s dětmi. Nemá-li se při tom divák cítit trapně nebo být jen manipulovaným hlupáčkem, jemuž inscenátor předem nalinkoval obsah jeho odpovědi od A do Z, případně s ním přímo fyzicky manipuluje jako s loutkou, musí dostat takový úkol, aby:*

- 1. ho byl schopen vykonat,*
- 2. měl svobodu rozhodovat se a možnost tvořivě jej řešit,*
- 3. zároveň nevybočil z toho, co žádá inscenace - hrozí totiž nebezpečí, že angažované dítě začne hru nevědomky či naschvál bourat tím, že ji zavádí tam, kam to příběh nedovoluje.*

*Velmi tedy záleží také na tom, jaké dítě je do role vtaženo: pasivní, hyperaktivní, spolupracující či exhibicionisticky se prosazující - což se většinou nedá předem odhadnout... I v optimálním případě taková aktivizace vždy rozvolňuje a narušuje stavbu inscenace od temporytmu přes jednotlivé významy až po celek příběhu a jeho smysl. Inszenace pak často kolísá mezi hraním a hraním si, předváděním a „dováděním“. Divák vtažený do hry, byť i jen svou hlasitou odpovědí, natož přímo na jeviště, v každém případě mění způsob vnímání a reakci: namísto přihlížení musí sám řešit a jednat, a přitom ví, že je sledován ostatními diváky - stává se předvádějícím hercem. Vtahování dětí tak odvádí od předváděné hry, příběh ustupuje do pozadí a s ním slábne až mizí také napětí.*

**Pseudoaktivizace** na to jde vždy zvnějška. Divákovi (zpravidla dětskému - dospělý by ho hnál!) předkládá falešné, prázdné, netvořivé úkoly a otázky, v nichž nemá sebemenší možnost vlastního rozhodování a je vlastně pouze manipulován, případně dostává jen možnost vyřvat se. Výzvy k výkřikům či zpěvu bývají jen líbivou, leč trapnou formalitou, zneužívající dětskou potřebu fyzické aktivity.

Luděk Richter

## ČTYŘI MINIRECENZE

**JUNIOŘI ZUŠ Kouřim: Na koho to slovo padne** (scénář M. Drahovzal dle A. Christie, režie M. Drahovzal, P. Němeca, R. Pšeničková)

Detektivka Deset malých černoušků od A. Christie je zpracována prostředky tradičního interpretačního divadla, v němž dominuje v podstatě psychorealistické herectví. Mladí herci je kupodivu zvládají na úrovni dostatečné pro to, aby postavy a jejich motivace byly hodnověrné, děj srozumitelný a poutavý.

Trochu méně se, bohužel, pracuje s mizanscénou, takže prostorové aranžmá je spíše statické. Otázkou je také nezbytnost toho, aby nám na konci vrah a po něm i jednotlivé postavy dlouze vysvětlovali co, jak a proč se stalo; myslím, že inscenace nám to sdělila v dostatečné míře a účinnějšími prostředky už v průběhu děje. Naopak dobrý je nápad s představováním postav v úvodu pomocí zvacích dopisů, které obdržely. Za dopracování by stálo přesněji strukturovat a završovat stavbu jednotlivých epizod, čímž by se i rozrůznil zatím poněkud monotónní temporytmus celku. S tím souvisí i jistá nedotaženost ve vyjatých situacích a afektivních vrcholech.

V každém případě jde o amatérskou inscenaci velmi dobré úrovně, zejména herecké. Koho zajímá slušně zvládnutá detektivka, bude spokojen. (LR)

### **MAŘENÍ A PĚŘENY při Gymnáziu J. A. Komenského Nové Strašecí: Rozhodujeme sami? (autor a režie soubor)**

Příběh muže, jenž je neprávem obviněn a souzen za vraždu, a ve vězení se mu vrací vzpomínky na světlé okamžiky i ústrky života, směřuje k otázce, vyslovené v titulu. Zatím ono směřování není zcela dotažené: vidíme sled událostí, ale smysl jejich souvislosti zůstává poněkud zastřen. Možná i vinou ozvláštnění v podobě řady alegorických postav, jejichž jména a tedy i obsah (Šílenství, Smrt, Potupa, Štěstí, Nenávisť, Smíření, Strach) se dozvídáme až dodatečně, nahlédnutím do textu hry. Na jevišti jsou dosti nekonkrétní, těžko dešifrovatelné, ne vždy přesně situačně zařazené, a v důsledku toho spíše matoucí a odvádějící pozornost. Zavádějící je i postava skutečné vražedkyně, jejíž motivaci se nikde nedozvídáme, stejně jako se nedozvídáme, proč celou dobu vzrušeně sleduje z prvé řady publika další děj. Některé postavy, jejich motivace i dějové linie prostě potřebují konkrétnější a přesnější domyšlení. Jinak si divák neustále klade otázky, kdo je tohle a kdo tamto, proč dělá či říká to či ono, kde právě jsme v prostoru i čase... Nechat se kolébat na vlnách pocitů je sice krásné, ale je dobré vědět, kam v nich chceme doplatvat a jakou emoci vzbudit.

Přesto je inscenace nejen zajímavá tím, že jde o autorské dílo souboru, ale i působivá celkovou atmosférou a řadou hereckých výkonů. (LR)

### **NAZABITÍ ZUŠ Brandýs nad Labem: Santa vivat (režie I. Ulrychová)**

S široce rozzářenými úsměvy přetančené šarvari jako úvod a pak už příběh o stejné vnějškovém zdání láskyplných, ušlechtilých, leč falešných Santů (Klausů), kteří ani příliš neskrývají svou vnitřní vulgárnost, pragmatismus, bezohlednost, krutost či cynismus. Zásahem anděla se ovšem všechno vrátí, spraví, vylepší, neboť Vánoce musí být přeci veselé, veselé, veselé... A zase šarvari taneček a široké úsměvy. S příjemným nadhledem hrají čtyři středoškolačky a jeden středoškolák.

Rezervy a problémy? Především to, že svrchu popsané tématické vyznění potřebuje pořádnou výpomoc snaživého diváka - nemá-li jít jen o „veselý“ příběh ze života. Dramaturgickým úletem jsou dva výstupy zavražděného Dalea s mrtvou Bess, které nemají žádnou funkci, zato odvádějí pozornost. Proč je vůbec mrtvá Bess vzbuzena? A v čem udělal anděl chybu? Proč se Dale probudí jako vražednický zombie, lačníci po mozku (pouhého mstitele bych pochopil)? Nejednoznačná je postava Dalea, jenž nevypadá ani v nejmenším jako developer (byť zlý), řídicí řadu zaměstnanců, ale spíš jako značně asociální teenager.

Celkový dojem? Příjemný - díky neakademické kultivovanosti, uvolněnosti, přirozenosti i herecké tvárnosti a hravému nadhledu všech hrajících. (LR)

# A ŠEST MAXIRECENZÍ NA KONEC

**DIVADLO CONTINUO Malovice: Vrba** (autor D.C. podle K. J. Erbena, režie P. Štourač)

Inscenace začíná obrazem tří pahýlů vrb, které se ukáží být trojimi ženskými zády. Začíná jako fyzické divadlo, založené na obrazech lidského těla a jeho tanečně-pohybových akcích. Obdivuhodné sestavy vynikají výbornou choreografií, naplněnou přesnými, koordinovanými a fyzickými náročnými výkony protagonistů. V pozoruhodné scénografii vidíme působivé a krásné metafory tělesné i předmětné (např. v úvodní hře s jablkem) a slyšíme zajímavý hudební part, autenticky po celou dobu realizovaný na housle a občas i balkánsky znějící zpěvní vstupy.

Přesto však dlouho zůstává spíše pocit dobře nacvičené sestavy, jíž chybí herecký výraz a s ním i emoce. Sleduji nepochybně velké umění, ale příliš si uvědomuji, že sleduji velké umění, někdy dokonce krásnou tělocvičnou skladbu - a pro samé umění se nedostavuje zážitek.

Když po dvaceti minutách zazní prvý Erbenův verš, je to překvapující a jaksi až nepatřičné. Ale teprve s ním, s jeho rozvíjením a refrénovitým opakováním, se postupně začíná odvíjet i lidský, citový rozměr, aby se někdy ve dvou třetinách vše spojilo do silného proudu uměleckého zážitku. Přitom si nemyslím, že by mělo jít o úmysl, že nenaplněný začátek je pro konečný zážitek nutným předpokladem, tedy že právě díky němu vyroste konečný silný účín; i nadále neemotivnost první poloviny považuji za nedostatek. Konstatuji jen, že závěrečná třetina až polovina dokáže tento deficit zatlačit do zapomnění.

Podobně je tomu i s prvými vstupy hospodského a trojice hostů - tří herců, hrajících k nám zády s maskami v týle, a figuríny v životní velikosti: také ty se zdají být jen humornými naschvály, byť skvěle provedenými. A dlouho zůstává nejasná také role rodinného marionetového divadélka, v němž žena přehrává úryvky pohádkových motivů o muži, který zapomněl na svou nevěstu, a ta se proměnila ve strom - ústřední animistický motiv, objevující se také v Erbenově Vrbě.

Výsledek je však opravdu působivý. Continuo se po letech experimentů s novým cirkusem a ryze výtvarným divadlem vrátilo k divadlu a po deseti letech i k žánru balady. Zdá se, že obojí mu svědčí. Jistě mu pomohl i silný základ, jímž Erben bezpochyby je. Inscenace je s předlohou rovnocenná. Je to svěbytná interpretace balady, rozvádějící původní předlohu, a zároveň báseň v plnokrevném, čistě divadelním, obrazově pohybovém jazyce. Zvláště po smutném dokumentu, jenž o souboru nedávno odvysílala Česká televize, mě potěšilo, že Continuo žije, tvoří a září. (LR)

**DIVADLO HUSA NA PROVÁZKU Brno: Růžový panter?** (autor a režie: J. Jelínek a kol.)

Na melodii z Růžového pantera se dva prsty „plíží“ středem obdélníkové sestavy „stolů“ a postupně zhasínají lampičky na jeho rozích, aby nakonec spustily zvonění dětského telefonku, z něž podřimující hrdina přijme pozvání na tajemnou schůzku. Fantaskní akční příběh „detektiva“, pronásledujícího růžového pantera, je v duchu postmoderny protkáno desítkami citací, narážek a odkazů na populární filmová, televizní, literární i hudební díla. Ač nepatřím mezi jejich znalce a milovníky, necítil jsem se tentokrát být ztracen v neznámém světě. Další z klišé postmoderny - „plyšáci“,

barbiery a jiní „umělohmaťáci“ - ve mně dlouho vzbouželi otázku proč a proč zase „plyšáci“... Ale vichřice nápadů a bleskových asociačních střihů, zčásti vznikajících na místě a vždy bravurně provedených, mi časem nedovolila myslet na nic jiného než na rozvíjející se proud situací.

Pověstná Jelínkova hra se slovy, která v některých inscenacích mívá funkci komentářů či jakýchsi „forbin“ a v jiných je dokonce základem celé stavby a smyslu inscenace (např. Anatomie byla vlastně doslovnou realizací řady rčení a pořekadel), tentokrát snad nehlouběji a neorganičtěji prorůstá a přerůstá ze slova do akce, z akce do obrazu a z obrazu do slova. Nejde o inscenovanou slovní hříčku. Z poetiky Dna zůstalo převrácení významů slov na ruby, pohledy na jejich zadní strany i za záložky, demýtizace mýtů, parodické odhalování klišé a manýr vašeho druhu. Vytvářené významy tu nejsou pro sebe jako „fóry pro fóry“, ani nezůstávají použity a odloženy, nýbrž v bleskových prostřích posouvají a mění situace a vytvářejí souvisle akce a děj.

Je nutné zmínit vynikající herecké výkony J. Kniha a J. Jelínka, doprovázené, ba spoluvytvářené stejně vynikajícím autentickým zvukově-hudebně-zpěvním výkonem O. Havlíka. Pozoruhodná je přítom i syntéza herectví a loutkoherectví obou protagonistů. Předměty-“loutky“ v inscenaci nejsou jen množním možností obou herců, natož ozvláštňující zdobnou a zbytnou dekorací, nýbrž nezbytným prostředkem jejich hry, a v řadě případů i samostatně existujícími a jednajícími postavami - skutečnými loutkami. Pozoruhodné přítom je, že zatímco s většinou figurálních hraček se hraje jen velmi nedbale (v podstatě se jen ukazují), naprosto přesně a přesvědčivě se hraje jako s loutkami s běžnými předměty; snad nejvíc to platí u úžasné etudy dvou zamilovávajících se „vyšetřovacích“ lamp.

Sledujeme, jak tu v nepřetržitě řadě asociací vzniká jedno z druhého - z předmětu slovo, ze slova akce, z akce zvuk, ze zvuku reakce diváků, z reakce diváků pojmenování motivu, z pojmenování akce... Nejde ale jen o surrealistické či absurdistické chrlení představ a nápadů, nýbrž o uvolněné, svobodné, leč důsledné budování linie příběhu a jeho tématu. Ač se Jelínek a Dno vždy usilovně tváří, jakoby jen tak improvizovaně žertovali a plácali, co jim zrovna slina přinese na jazyk (Verichovo „ucho se diví, co to huba mele“ tu nepochybně přítomno je), ve svých nejlepších inscenacích nikdy neulpěli jen na duchaprázdném „dělání legrace“. Jejich legrace nečechrá jen bránci, ale i srdce a mozek, a mívá hlubší, mnohdy až tragický rozměr. Růžový panter je lyrická groteska syntetizující směšno, dojemno, ba téměř i tragično.

Jelínek miluje překvapivé pointy. V jedné z prvních inscenací Dna Báj-Báj jsme na úplném konci zjistili, že nůž, jenž na začátku bratři zabolli jako znamení do stromu, už tehdy probodl sestru, kterou se právě vydávali hledat. I tentokrát jako by smysl měly jen dílčí motivy a situace a teprve na konci přichází společně se zdůvodněním oné záplavy „plyšáků“ pointa, jež dává smysl celku. Nebudu ji prozrazovat a připravovat tak o ni budoucího diváka. Ale musím poznamenat, že je to konec poněkud překvapivý: v průběhu předchozího děje a zejména na začátku jsme dostali málo signálů, které (byť v dané chvíli přehlédnuty) by nám na konci umožnily přijmout tuto pointu jako překvapivé, leč logické konečné zaklapnutí významů, zapadávajících do všech dílčích motivů a osvětlující zpětně dosavadní dění. Toho se musíme pracně (a ne zcela úspěšně) dobírat až dodatečně.

Ale to je vskutku nepatrná námitka po strhující hodině naplněné dobrou zábavou, v níž snad největší potěšení plyne ze sledování autentické tvořivosti, směřované a tematizované hravosti. (LR)

**MRSŤA PRŤA ZUŠ Kouřim: Malenkyj vjerch aneb Mrtvá vs. živá** (scénář a režie M. Drahovzal)

Chystaný sňatek Viktora, synka ze zbohatlické rodiny rybáříků, a Viktorie, dcerky ze zchudlé rodiny šlechtické, zkomplikuje a málem zhatí to, že Viktor při nácviu obřadu v lese nasadí prsten na vyčnívající ruku před dvaceti lety zavražděné Rebečky, čímž vzniknou její nároky na ženicha. Nakonec jsou peripetie šťastně vyřešeny, živý dostane živou a mrtvá (odchází za svým ex-manželem?)...

Fanouškové filmu Mrtvá nevěsta se cítili dotčeni napodobeninou. Porota, žel, film neznala, ale po letmém nahlédnutí do narychlo sehrané nahrávky mnoho podobností (krom příběhu a možná někdy textace - což by nás ale například u uvedení Shakespeara textu nijak nepřekvapovalo, natož pohoršovalo) neshledala.

Zato shledala kus dobře odvedené práce herecké i režijní. Přesnou stylizaci jednotlivých postav a jejich stejně přesnou koordinaci v groteskních akcích, řadu pěkných nápadů režijních (slézání Viktorie na svázaných prostěradlech podél zábradlí, rozmlouvající Viktorie a pop na opačných stranách jeviště, realizace dialogů střídavým otáčením do profilu a en face...) i scénografických (kostýmy, masky, ryby a konzerva v rukou zbohatlických rybáříků, využívání scény členěné dvouramenným schodištěm, vedoucím na vyvýšenou plošinu...); kaširovaný krb ve funkci oltáře či barového pultu, jenž je z poněkud jiné „pohádky“, k nim nepočítám. Soubor dobře pracuje se střihy a se zkratkou, má smysl pro proměnlivý a funkční temporytmus, pro výraznou stylizaci akce.

Inscenace má i své rezervy či problémy. Vývoj postavy mrtvé nevěsty není vybudován natolik, aby její altruistické vzdání se Viktora vyznělo hodnověrně a ne jen jako autorská zvůle či nepřilíš motivovaný zlom. Nepřehledně je sdělena „právní“ situace Viktorova a Rebeččina sňatku-nesňatku. Chybně je vystavěn konec: namísto, aby byl vybudován jako závěr příběhu, přesouvá se pokus o něj do partu opovědníkova dovětku a, když už diváci začnou tleskat, zarazí je „přídavek“, který se ukáže být poněkud rozvleklou „děkovačkou“. Za nejslabší stránku inscenace považují reprodukovanou hudební směsku, která je sice veselá, ale pochází z výrazně nižší cenové skupiny: jsou to jakési prvoplánové komentáře na úrovni komunální satiry, co do původu i stylu pak guláš ber, kde ber.

I přes tyto drobné výminky však jde o pozoruhodnou, nápaditostí i řemeslným zvládnutím kvalitní inscenaci, která přinejmenším dobře pobaví. Je to hororová groteska, jež má obě roviny, které má správná groteska mít: komickou i vážnou, dojemnou či hrůznou. (LR)

**STUDIO DAGMAR Karlovy Vary: Kdyby bylo nebe...** (autor F. Fénelonová, A. a H. Franková, režie H. Franková, J. Hnilička)

Na jeviště vejde skupina dívek se sluchátky přehrávačů či mobily u ucha, najednou se zastaví, jako by zachytily cosi ve vzduchu, odloží přístroje, zují boty, odloží šaty, přijmou prosté bělavé košile - a rázem je z nich houf vyděšených bytostí, krčících se před neviditelnými dozorcí a spěchajících splnit jejich příkazy.

Inscenace divadla Dagmar vynikají vždy emotivně působivým a zároveň stylizovaným herectvím, především výborným herectvím slova, a v posledních letech ve vzrůstající míře i uměním metaforických obrazů, jež v záměrném nesouladu, ba konfrontaci s podobou vnější skutečnosti vytvářejí a sdělují výpovědi o významech skrytých pod povrchem věcí očividných.

V inscenaci Kdyby bylo nebe... devět dívek a mladých žen vypráví slovy a pohyby o osudech Židovek, které byly shromážděny v táborovém orchestru, aby vyhrávaly vězenkyním do pochodu a dozorcům pro potěšení. Ve vyšnuté situaci, kde každý bojuje především o holé přežití, sledujeme pokus hlavní hrdinky Fanii vybojovat si či zachovat

i důstojnost a lidskost, ale také opačnou cestu její kamarádky Kláry, která je postupně ochotna zachránit se i na úkor druhých a pomalu se vlastně dostává na stejný hodnotový břeh, jako její věznitelé.

Právě tato nečernobílост, v níž nejsou jen dobří a zlí, a každý se může a musí rozhodovat, co je pro něj důležitější a kam chce směřovat, je nejcennějším sdělením inscenace: člověk má vždycky možnost volby - žít pro teď, aby zachránil tělo, nebo žít i pro budoucnost, aby zachránil také duši a smysl žití. Tedy také žít jen pro sebe, nebo i pro druhé.

Inscenace je to zcela výjimečně působivá, silná emotivně, myšlenkově i esteticky. Jako obvykle výborná je tu práce se slovem, dobré herectví individuální i kolektivní, působivé kontrasty temporytmu a s nimi i nálad, působivá práce s tichem i řezavým zvukem a hlavně se slovem, schopnost vyjádřit niterné i vnější vztahy malým pohybovým detailem, prudkým přesunem celé skupiny i pomalým či přímo zastaveným obrazem.

K drobným nedostatkům patří absence vysvětlení, proč se namísto dirigentky Almy stává kápem Klára. Hudební či spíše zvukový doprovod je účinný, jenom není jasné, proč písně mají polský text - pouze proto, že příběh žen z celé Evropy se odehrává v Březince? Jedinou skutečně podstatnou vadou inscenace je chybějící konec. V ději jsme svědky střetu dvou osudů, dvou cest, dvou koncepcí přežití - Faniiny a Klářiny - ale inscenace končí na půli cesty. Nedozvídáme se ani ve formě položené otázky, naznačení směru či pootevření výhledu, kam která dojde, zda dojde, či, nedojde-li, jaké poselství zanechává... Místo toho vidíme krásný, ale nepříliš sdělný obraz tří skupin dívek točících se na otáčivých klavírních stoličkách; jako by i inscenátoři z rozpaků kam nasměrovat vyznění chtěli uniknout do neurčitosti.

Má-li někdo pochopit zřůdnost nejen holocaustu, ale jakéhokoli totalitního násilí, tragédii, ale také hrdost a důstojnost, i lidskou různorodost nespravedlivě vězněných, je právě tahle inscenace jednou z účinných cest: nepatetizuje, neidealizuje, neschématickuje, ukazuje různost lidí v zdánlivě „rasově“ jednotné skupině, ukazuje člověka v jeho holé, nahé existenci nezaviněného neštěstí, jež může potkat každého. V daném případě to byli Židé. Mohli to být, byli, mohou to být i jiní. Ještě víc než o nelidské nespravedlnosti je však inscenace o lidech v mezní situaci, o tom, zda je možné i v ní člověkem zůstat. (LR)

### **TICHÝ JELEN Rostoky/Brno/Ústí nad Labem/Hradec Králové: Richard 3**

Shakespeareovskou tragedii hrají tři herci za doprovodu (výborného) muzikanta pomocí jednoduchých marionetek s kaširovanými hlavičkami a maňáska, v němž se promění titulní hrdina. Loutky jsou prostředkem typizace a tudíž i vnitřní zkratky. Ústředním jevištním objektem a taktéž ústřední metaforou je klec, do níž jsou na samém začátku zavřeni pochytní ptáčky a brzy po nich i všichni hrdinové hry; vlastně několik klecí, které se postupně na sebe vrší, jak Richard postupuje čím dál výš. Inscenátoři se pokouší zhustit Shakespeareovu hru do zkratkovitého modelového podobenství - což ostatně při užití loutek ani jinak být nemůže. Základní kostra bezohledného drani se nahoru za cenu mnoha vražd byla oproštěna od psychologických nuancí a posunut se na hranici groteskního hororu s momenty silné atmosféry, spoluvytvářenými i zajímavou prací se světlý. Slovní hříčky tu téměř nejsou, humor tu není východiskem a cílem absurdní grotesky, ale prostředkem k sdělení tragédie.

Richard 3 se snaží sdělit nejen základní motivické linie, ale také téma či přesněji jedno z možných témat Shakespeareovy předlohy. Těch se v inscenaci signalizuje několik. Motem a závěrem je vyzdvíženo téma člověka, který po sérii vražd zůstal sám a nemá komu vládnout; ale tohle téma nemá protiváhu - přesněji řečeno dramatické napětí mezi touhou vládnout a tím, že nakonec nemá komu, je statické, stále stejné, dalšími vraždami

se nerozvíjí a průběh zbavování se soupeřů je pro ně jen lineární výplň bez jakéhokoli vývoje, zvrátů či alespoň obměn. Pak je tu téma vyřčené Richardem hned v expozici: „Jsem tak hnusný, protože jsem tak znetvořený, nebo jsem tak znetvořený protože jsem tak hnusný?“ Vnějšíkově je to vyjádřeno tím, že s růstem počtu jeho zločinů roste i jeho hrb, či s růstem hrbu přibývá i zločinů - ale to není akcentováno tak, aby si toho divák všiml a nemá to ani odezvu v gradaci Richardových činů. Další téma, které je v inscenaci naznačeno je možná nejzajímavější: jsou Richardovy činy opravdu jen výsledkem jeho přírodu uštědřené tělesné i duševní zřůdnosti, nebo mají i konkrétnější a komplikovanější motivace, a jsou tudíž do jisté míry „oprávněné“? V tomto směru je nejdál situace s nesnesitelným princátkem. Chybí však rozrůzněné motivace u dalších „konkurentů“ a téma si protřečís s oběma předchozími.

Nemá-li zůstat jen u žánrového obrázku vražd a podlostí lineárně řetězených a očekávatelných od prvního do posledního okamžiku, musí tu být něco, co se vyvíjí, či teprve postupně vyjevuje, co je otázkou, co se řeší, co se odhaluje a ústí v určitý závěr. To ovšem vyžaduje nově vybudovat přesnou a zřetelnou motivickou strukturu, jasně řezané a vzájemně odlišné typové postavy, které vůči sobě a hlavně vůči Richardovi vytvoří kontrastní typy (s vlastními motivacemi), jež na něj vrhnou z různých stran světlo a dají nám poznat, jaký je a hlavně proč a k čemu to vede. Zatím se výrazněji profiluje jen princ - jako nesnesitelné, užvaněné dítě, které si ve svém vztahu k Richardovi ani v nejmenším neuvědomuje, jak je jeho láska bezohledná a jeho chvála Richardových „předností“ krutá. Jen tady je zřejmé proudění siločar mezi Richardem a jeho okolím. Jinde zůstává toto okolí pasivním a nijak nemotivuje děj a neformuje hlavního hrdinu.

Při premiéře se žádoucí stavba objevovala jen v náznaku. Poměrně dlouhá, složitá, nepřehledná a z hlediska svého účelu tedy nepřilíhající funkční expozice spíše zavádí, než aby v ostrých konturách uvedla do situace a sdělila, kdo je kdo. Již tak složitá Shakespearova hra dostává naopak ještě několik dalších rovin. Krom metafory s ptáky a lidmi v klecích v expozici vyslechneme ještě prvou část šansonu „černé kočky“ a v dlouhém vyprávění se dozvíme o člověku, který zjistil, že celý příběh je vlastně o něm a že je v městě sám. Znám Richarda III., ale přesto (už proto, že netuším, co z něj inscenátoři chtějí použít a jak) se velmi těžko orientuji i v tak základních faktech, jako jsou rodinné vztahy mezi postavami, nevím, zda má král vůbec nějakou moc a proč ne, kdo je vzhledem k čtyřem bratrům princ, jehož Richard vraždí...

Některé otázky přináší i jevištní prostředky. Co jsou ty klece, kdo do nich zavřel všechny postavy a jak to, že Richard se z nich vymkl? A je vůbec tématem Richarda III. klec - tedy jinak řečeno jak souvisí význam této metafory s významy hry? A kam se jejich vršením chce Richard dostat, když začíná v té nejvznešenější - u královského dvora? Úlohu spojnice a volného komentátora tu má bluesová zpěvačka s textově, hudebně i podáním znamenitým songem o černé kočce. Ale jaký má vztah k ději? Je ona sama a její píseň určujícím úhlem náhledu na dění? Za koho mluví, kdo je ona „průvodkyně“-zpěvačka? Jaký pohled přináší? A jaký má tato „černá kočka“ vztah k Richardově matce, realizované maňasem bílé kočky?

Inscentátoři mají před sebou stále ještě úkol ujasnit či upřesnit si, co je hlavním tématem, o němž chtějí hrát, a vybudovat či zpřesnit k tomu jednotlivé postavy, motivace i akcenty v ději. Krom nepřilíhající nápomocné expozice a nezřetelné diferenciací jednotlivých typů je hlavní rezervou myšlenkové vyznění závěru a s ním i tématu, před jehož vyústěním jakoby uhnuli: poté, co Richard všechny povraždí a sám se usadí v uprázdněné kleci, dorážejí na něj uvěznění ptáčky útržky vět zavražděných, on prosí o odpuštění jejich poletující duše, jedna ho vynese vzhůru, zazní „Zemř“ - a Richard umírá. Zemřel

skutečně - jak a proč? A co z toho plyne? Co to vypovídá o Richardovi? Co o důvodech jeho krutosti?

Přes tyto otázky je Richard 3 poctivá práce, pozoruhodná už tím, že Jelínek tu prohlubuje svou poetiku absurdní, komicko-tragické grotesky o tóny jednoznačně tragické, jakkoli zdánlivě směšné. Je cenná i nepřehlédnutelným úsilím o sdělení tématu - jakkoli je zatím zcela nenaplnila. U tvořivých je však premiéra jen začátkem a lze věřit, že dobře rozehraná partie se promění v mimořádně působivý zážitek. (LR)

### **VRÁŠČITÁ VRTULE Slaný: Krkavci (režie K. Rezková)**

Známost folklorní pohádku Sedmero krkavců zpracovává studentský soubor pomocí jevištních obrazů, v nichž hlavní roli hraje pohybový výraz, výtvarně použitý materiál (především látky) a slovo, a účinně ji spoluvytváří i vynikající hudební složka. Výrazná stylizace ve spojení s lidskou konkrétností v hereckém výrazu je emotivně působivá, vytváří silnou atmosféru a zároveň přehledně sděluje děj. Metaforické obrazy jsou stylově čisté, rozhodně však ne sterilní.

Rezerva je v hloubce a přesnosti výkladu. Inscenace je rámována mottem „Na počátku bylo slovo“ - konkrétně jde o matčinu kletbu, aby se synové, kteří při zadělávání na chléb neposlechli její příkaz být zticha, zkrkavčili. Stranou inscenačního výkladu však zůstává tématicky význam onoho slova a následně i stěžejní řetězec tématiky určujících dějových faktů. Totiž to, že jak synové svým krkavčením, hašteřivou netrpělivostí a nezdrženlivou snahou domoci se pečeného chleba, tak matka svou prchlivostí poruší řád přiměřenosti. Nejde tedy o jakékoli slovo a jakékoli prokletí, nýbrž o chamtivou netrpělivost, jíž se chlapci připodobňují ke krkavcům. Vše napravit pak může jen po letech bohem daná dcera (Bohdanka), která se narodí vlastně jako následek matčiny viny a nástroj nápravy. A napravit, uvést vše zpět do řádu může právě a jen tím, že vrchovatě naplní to, co bratři a matka porušili, nedodrželi, a co je pro ženské hrdinky pohádek určující: trpělivost, ochotou projít utrpením pro vytčený cíl, vytrvalostí a pokorou při dlouhém a bolestném hledání bratří i při plnění úkolu zhotovit pro ně od zasetí, přes sklizeň a sprášení vlákná až po poslední steh, košile, jež by jim vrátili člověčenství. Což je ještě zavřeno závazkem, vztahujícím se právě k tomu, čím se bratři i matka provinili - nepromluvit po celou tu dobu jediné slovo. Tato poslední podmínka se pak v pohádce stane podmínkou vskutku nejbolestivější, neboť „němá“ Bohdanka nemůže ani projevit svou lásku k muži, jenž si ji vzal za ženu, ani se bránit proti nařčení sestry, jež ji přivede až na hranici.

Věnují této tématice i dějové ústřední části pohádky tolik pozornosti proto, že právě ona není v inscenaci ještě dostatečně naplněna. Motiv strastiplného hledání bratrů chybí úplně, trpělivé pěstování lnu (v některých variantách pohádky jde dokonce o kopřivy) a šití košil proběhne takofa hladce, ani ve vztahu k manželovi k velkému vnitřnímu pnutí pro Bohdančino mlčení nedochází a také tlak prchajícího času před dokončením košil není příliš akcentován. To je rezerva k naplnění významové i emoční síly inscenace už proto, že právě trpělivost a pokora je skutečné téma této pohádky, jež nesou všechny její hlavní postavy: bratři, matka i Bohdanka.

I tak je to však inscenace krásná a působivá, s řadou silných metaforických momentů (narození Bohdanky, odhození dítěte aj.), čistá a naplněná zřídka vídanou důstojností a úsilím o jevištní sdělení působivé lidové pohádky. (LR)