

DIVADLO HRANÉ DĚTMI

V POSLEDNÍCH SEDMNÁCTI LETECH II.

JAKÁ NOVÁ, PRO DĚTI NALÉHAVÁ TÉMATA SE OBJEVILA A JAK SE TO ODRAŽÍ V DHD?

Ne nadarmo se říká, že dítě ve své ontogenezi opakuje fylogenezi lidstva. Děti jako sociální skupina mají tedy tu zvláštnost, že začínají vždy od nuly (zatímco my dospělí, už máme určitou část těch nejzákladnějších otázek za sebou - nebo si to aspoň myslíme) a v krátkých cyklech se jako skupina zgruntu „obnovují“. Zejména v počátečních letech svého života tedy poznávají, vstřebávají svět a vyrovnávají se s ním v jeho základních rysech v podstatě pokaždé stejně. Proto pro ně mohou být stále živá i **témata „věčná“**: co je *dobro a zlo*, jaký je *nejobecnější řád světa*, co se platí za jeho porušení a jak je odměněna jeho náprava. (Říkám-li „mohou“, znamená to, že i tato témata se k nim - a od nich k divákovi - musí dostávat v živé, vnitřně aktuální podobě.)

Velký vliv tu má, jak řečeno, věk. Potřeba základního poznávání a potvrzování archetypálních hodnot trvá v slábnoucí míře zhruba do věku desíti let - tak jako zájem o klasickou pohádku, která tyto hodnoty nese. Rychlejší dospívání a dřívější a intenzivnější setkávání i s jinými žánry zájem dětí o pohádku oproti minulosti jen lehýnce posouvá.

Starší děti už potřebují *větší diferenciaci* (poznání, že někdo může být krásný, ale zlý a naopak...). S růstem zkušeností a znalostí roste i vyhraněnost a konkrétnost problematiky, s níž se děti setkávají. K jejich problémům přibývá také potřeba sebeidentifikace jak sebevydělením, tak příslušností k větším celkům.

V sledovaném období se ale objevila i **nová témata**, s nimiž se děti začaly setkávat: šikana, násilí, drogy, etnicko-kulturní diferenciaci a rasismus, ztráta hodnotové orientace i třeba zvýšené požadavky na utilitární využití času pro zvyšování „kvalifikace“... DHD pomáhá vyrovnávat se s těmito tématy jejich uvědoměním si, hlubším poznáním, hledáním řešení i komunikací o nich s diváky.

Na každé z těchto témat se DHD posledních sedmnácti let pokouší hledat odpověď. *Šikaně* se věnovalo „R.S.B. s ručením omezeným“, „Celé léto v jediném dni“ nebo i „Doupě“, *drogám* „Proxima Centauri“, problematice *etnicko-kulturní diferenciaci* inscenace „Čopsus“, *rasismu* „Kůň ke koním, osel k oslům patří“ a objevila se i tematika židovství a holocaustu. *Hledání hodnotové orientace* pomáhá jakákoli hlubší analýza nastolených situací; tématem samotných inscenací se stává v inscenacích jako „Ronja, dcera loupežníka“, „Tonka a Zuzka“, resp. „Devět balónek“ (opravdovost oproti vnějškovosti), „Létající dědeček“ (vztah k starým lidem), „Ledový zámek“ (zodpovědnost a cena přátelství) nebo „Středa nám chutná“. Úzce

DIVADLO
ZIMA '08
PRO DĚTI

souvisí i s *hledáním vlastní identity* jak ve smyslu sebevydělávání, tak zařazování se do větších celků v inscenacích „Havrane z kamene“ či „O soukání“. Problematiky hledání hierarchie se dotýkají i tak „obligátní“ témata dospívajících, jako je vztah k lásce a ochota činit pro ni oběti - „Četl jsem Tracyho tygra“, „Milá sedmi loupežníků“, „Ondráš a Juráš“, resp. „Ondráš nebo Juráš“. Ve „Válce s mloky“ se objevila dokonce i tematika *krátkozrakého prospěchářství a lehkomyšlné zaslepenosti lidstva*.

Systematicky se snaží zpracovávat současná témata Irena Konývková, Marcela Kovaříková, Alena Palarčíková, Mirek Slavík, Zdena Vašíčková i mnozí další.

Velkou hodnotu mají ale i ryze zábavné inscenace s aktuálními tématy každodenní povahy: „Rozhodně budu ošetřovatelkou dětí“, „Napadlo hodně sněhu“, „Obrazy ze života acylpyrínků“, „Podpovídky“ aj.

Připočteme-li, že mnohá aktuální témata bývají obsažena i v látkách, jež se k současnosti vnějškově nehlásí, dá se říci, že DHD v tomto směru plní svou funkci dobře.

PROMĚNILO SE SPEKTRUM ŽÁNŘŮ DHD V POSLEDNÍCH SEDMNÁCTI LETECH?

Nejfrekventovanějším žánrem zůstává zpracování **lidových pohádek a pohádek moderních**. Jako autoři se objevují Erben (pohádky i balady z Kytice), Němcová, Čapek, Hrubín, Macourek, Doskočilová, ale i A. S. Puškin (především několikrát Pohádka o rybářích a rybce). Oblíbenost žánru pohádky je zřejmě dána nejen její blízkostí menším dětem, ale i přístupností jejich hereckým možnostem (epický odstup, nelomené typy, jednoznačné situace...). Často inscenované předlohy Jana Wericha a vůbec nejoblíbenějšího Pavla Šruta pak i proto, že spojují tradiční pohádkové hodnoty s moderním, humorem prochnutým pohledem na ně. Snad nejoblíbenější konkrétní titul je Pěkného „Havrane z kamene“, jehož přinesla na dětská jeviště Jana Křenková už roku 1993, následován Hevierovým „Nevyplazuj jazyk na lva“.

Nejvýraznější nástup zaznamenaly od devadesátých let **nonsensové a absurdní** texty, především poezie, ale i próza. Sem patří jména jako Lear, Lewis, Charms, Saki, Jandl, Silverstein, Hevier, z našich Macourek, Frynta, Hiršal s Kolářem, Jirous, Vodňanský, Weinberger, různé verze „Kocourkovských“, Vyskočilův „Malý Alenáš“, zdaleka nejčastěji pak Wernish a Šrut. Důvodem je nejen to, že staršími tvůrci je doba pociťována jako nesmyslná a nepochopitelná, nýbrž i to, že hravě uchopené nonsensové verše vystihují dětské vnímání jak svým zvukomalebným, rytmickým a rýmovým půdorysem, nezahlaceným silou primárních významů, tak i obsahově - jako způsob humorného orientování se (ne rezignace, ne deklarace nesmyslnosti a absurdity světa) v nepřehledném, zmatečném, přinejmenším zatím těžko pochopitelném světě. Nadto mohou být i základem hledání a budování vlastních témat. Znovu musím opakovat poznání Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové: „nonsensové texty - ty opravdu dobré - neznamenají nedostatek smyslu: jsou to parodie smyslu a v tom je jejich smysl...; ...není každý text smysluplný za předpokladu, že jej umíme správně číst, pochopit a interpretovat“

Méně časté jsou **příběhy ze života současných dětí**. Opakovaně, jsou inscenovány fantasy povídky Briana Jacquese (zejména „Jamie a upíří“ a „R.S.B. s ručením omezeným“), prózy M. Drijverové (hlavně „Sísa Kyselá“), či do hávu sci-fi zahalené „Celé léto v jediném dni“ R. Bradburyho; volně sem můžeme přiřadit i často inscenovanou sbírku veršů Mileny Lukešové „Nahej v trní“ a Kašparovu „Tulíkrásku“. Je zajímavé, že v přednesu je přítomnost textů ze současného života dětí nesrovnatelně častější.

V žánru **sci-fi** dominuje Bradbury (obzvláště zmíněné „Celé léto v jediném dni“), doplněné však i pozoruhodnou Čapkovou „Válkou s mloky“ či vlastními autorskými pokusy (M. Kovaříková: „Proxima Centauri“).

Pověst se vyskytuje zřídka (nemívá totiž příliš dobré předpoklady ani po stránce děje, ani jednání), ale sympatické je, že bývá v úzké spojitosti s regionem, v kterém děti žijí (např. „Ostrovské pověsti“).

Z **klasické povídkové a novelistické prózy** se objevila Němcové „Viktorka“ a „Divá Bára“ či Dykovy prózy, z **poezie** Erben a Čelakovský.

Dá se tedy shrnout, že převahu má modelový pohled s odstupem od civilnějších poloh (což je i z hlediska hereckých možností dětí vcelku pochopitelné): různé transformace do polohy poetizované či fantastické, pohádkové motivy (vkládané i do příběhů současných dětí - např. Jacques) a nejčastěji pak nonsensové a absurdní pohledy. Žádné velké změny v dramaturgii oproti předchozímu období nenalézám.

ZMĚNILA ČI ROZŠÍŘILA SE ZÁSADNĚ DRAMATURGICKÁ VÝCHODISKA

Paleta zdrojů (ani žánrů a témat) se za dvě až tři desetiletí příliš nezměnila, nejvýš v jednotlivostech a v akcentech.

Na vrcholných přehlídkách „odjakživa“ objevuje velmi málo **hotových her**. Už proto, že jich až tak moc použitelných není. Málo jsou však inscenovány i **hotové adaptace nedivadelní literatury**, vzniklé v jiných souborech. Také původních **autorských prací „od nuly“** či jen volně inspirovaných předlohou je zanedbatelně málo. Většinu tvoří **úpravy literárních předloh pro vlastní soubor**.

Pro příklad: od roku 2000 dodnes byly v sledovaném vzorku inscenovány:

- hotové hry - 3x
- hotové adaptace - 6x
- vlastní hry ze zdrojů souboru - 9x
- vlastní adaptace nedivadelní literatury - 133x.

Přes všechno úsilí při vydávání jednotlivých her i sborníků se tedy nedá říci, že by vznikla či vznikala užívaná dramatika (čili soubor her) pro DHD. A je i otázka, nakolik by to bylo žádoucí. Nečetné inscenace hotových her či adaptací převzatých dalšími soubory (nejčastěji je to „Sněhurka“ a „Šípková Růženka“ Milady Mašatové, Mlejnkův „Labyrint světa“ a Slavíkova úprava „Stařečka, který dával rozkvet stromům“) přinášejí jen zřídka tvořivé výsledky. Jen nejtalentovanější z vedoucích jsou schopni divadelní text již jednou „hotový“ pochopit jako otevřený podnět, materiál k přemýšlení, hledání a naplňování a uchopit jej po svém. Většina bere hotové divadelní texty jako návod, předpis k „sevcení“.

Absolutní většina vedoucích cítí, že cesta pro DHD vede jinudy. Zdá se, že DHD je výsostným územím **autorského divadla** (v tom pojetí, jak ho již začátkem 80. let definoval Josef Kovalčuk). Ne proto, že to někdo „předepsal“ či upřednostňuje. Prostě proto, že autorské divadlo vycházející z ne-her krom toho, že nabízí daleko širší výběr, také nejen umožňuje, ale přímo nutí ušít scénář svým konkrétním dětem přímo na tělo: počítat s jejich možnostmi i nemožnostmi, přednostmi i vadami, představovat si, zda jim replika padne do úst a co při ní mohou dělat...

DHD je doménou autorského divadla, adaptujícího si nedivadelní i divadelní texty na základě vlastních potřeb, cílů, představ a možností, zcela logicky. V kterém jiném oboru je těsnější spojení mezi těmi, kdo inscenaci dělají a tím, co a jak jí chtějí říci. Snaha o vytvoření dramatiky DHD pomocí publikování nejlepších her je marná a iluzorní - počet souborů, které tyto texty využívají k inscenování je mizivý. Jejich vydávání však má význam: slouží nikoli jako inscenační předlohy, nýbrž jako příklad, inspirace, ukázka funkčního zpracování nedivadelního textu do divadelní podoby.

JAK JE TO S UMĚNÍM VYBRAT, ANALYZOVAT A UPRAVIT PŘEDLOHU SVÉMU DĚTSKÉMU KOLEKTIVU NA MÍRU?

Ne každému se podaří vybrat předlohu s tématem vhodným právě pro svůj sbor. Vidím čtyři stupně, které je třeba dopředu uvážit:

1. Děti, které by s textem měly předstupovat před diváka, by měly *chápat*, o co v něm jde.
2. Téma by se jich mělo dotýkat, mělo by je zajímat, mělo by být „jejich“ tématem.
3. Děti by toto téma, jeho motivy a situace měly mít vnitřně zpracovány, měly by nad nimi mít jistý nadhled a odstup, měly by *být schopny je nahlížet*.
4. Mohu znát a chápat téma, může mi být blízké, „mé“, mohu ho dokázat nahlížet z odstupem, ale ještě pořád je nemusím být vnitřně schopen zahrát, neboť jako jeho aktér, čili svým způsobem „účastník“, nemusím být schopen je *sdělit* - tedy vyhmátnout z něj to, co je jeho podstatou, co je v něm relevantní a dát tomu svým tělem a hlasem sdělný tvar, abych nešel jen po povrchu, nebo naopak se v tématu neutopil.

Velmi často se končí někde u bodu prvního či druhého.

Zhusta zůstávají nepostřehnuty základní danosti předlohy: dějová fakta, žánrové determinace, klíčové body z hlediska dramatického, divadelního, technického..., v nichž tkví **raison d'être** předlohy, a bez jejichž naplnění ztrácí smysl. Inscenátoři mnohdy ulpívají pouze na příběhové rovině, aniž by rozpoznali a akcentovali téma a vazby z něj vyplývající.

Už v dramaturgické úpravě a pak i při inscenování vzniká často **problém srozumitelnosti**.

Srozumitelností nemyslím polopatickou, ilustrativní doslovnost a jednoznačnost. Chceme-li něco poznat exaktně a jednoznačně, je lépe neobracet se na umění, ale na vědu: filosofii, psychologii, sociologii... Síla umění je právě ve víceznačnosti, v nepřímosti výpovědi, v tom, že významy si musíme teprve dohledávat a nikdy nejsou pro nás všechny beze zbytku totožné a beze zbytku jednoznačné, neboť právě svou obrazností rozeznívá umělecký akt v každém z nás to, co je z našeho založení, znalostí, prožitých zkušeností... pro daný podnět připraveno. Jde mi tedy o srozumitelnost uměleckou. Zkrátka a dobře, abych alespoň tušil kde a kdy jsme, kdo je kdo, proč dělá, co dělá a říká, co říká, a dohromady o co jde a co se o tom přibližně „říká“, prostě aby umělecký podnět rozezněl to, co záměrně rozeznít chtěl. Jistá základní míra srozumitelnosti je nutná tak, jako je v jakémkoli jazyce nutné, aby slova a jejich spojení měla pro všechny obdobný význam a mohla tak sloužit dorozumívání. Mají-li vyvolat cokoli, je to s nimi jako s drogami: jeden se napije a pláče, druhý se směje, třetí pere, čtvrtý usíná... Umění se od drogy liší tím, že je věci intencionální, záměrnou, ne nahodilou.

Nesrozumitelnost či nepřehlednost inscenace mívá řadu důvodů. Vůbec nejčastější příčinou bývá *neujasněné téma nebo problémy se schopností strukturovaně je sdělit, artikulovat*, neboli režírně akcentovat tematicky důležité motivy a situace. Nepodaří-li se to, není zbadatelné žádné téma, ale jen sled událostí, jejichž smysl nám uniká.

Častá je *tematická roztržitost*: inscenace začíná jednou tematickou linií, věnuje jí nemalou času a důrazu včetně scénografických či akčních prvků, pak přenese váhu na jiné téma a zcela jiným končí. Téma se rozbíhá - nabízí se více témat, která se vzájemně popírají a žádné nemá potřebnou sílu. Výsledkem bývá směsice příhod spojená možná společným příběhem, ne však společným smyslem.

Nezřídka bývá příčinou to, že věci znají *inscenátoři zapomenou, že jsme neprošli jejich cestou*, počítají s tím, že všichni všechno známe jako oni, a zapomenou nám sdělit nejen motivace jednání postav, ale i jejich identitu.

Kompoziční zmatek či neukázněnost, tĕkavost ve vedení děje a nedostatek informací o jednotlivých postavách, jejich motivacích i důsledcích jejich činů je dalším zdrojem nesrozumitelnosti.

Dalším velkým problémem - jak v dramaturgické úpravě výchozí předlohy, tak v jejím režijně-hereckém provedení - bývá téměř pravidelně **absence jednání a nadbytek mluvení**.

Až příliš mnozí věří, že stačí říkat velké myšlenky, vtipné průpovídky či vzrušující výroky a vznikne dobré divadlo. Jenže divadlo má základ v dramatu, v dramatickosti. Řecké „drao“ znamená „jednám“ - to jest: činy usilují o dosažení svých cílů, změny stavu, situace, vzájemných vztahů ve prospěch svých záměrů. Čin tělesný či slovní je takový projev, který na tuto změnu stavu (byť i zprostředkovaně) působí.

Samozřejmě, že i slovo má na jevišti své místo: je-li *jednáním slovem* a nenahraditelným estetickým prvkem, jenž jednání nevytěšňuje. Učinit ze slova naprosté synonymum pro raciono a na základě toho je vyloučit z umělecké oblasti pomocí bonmotu „co mohu pojmenovat, mě nemůže oslovit“ je mylné. Kdyby tomu tak bylo, nemohla by být součástí umění krásná literatura. A raciono patří do tvorby i percepce jakéhokoli uměleckého díla už proto, že člověk je tvor komplexní a v žádném okamžiku nedokáže vyloučit ani emoce, ani raciono. komplexní, v žádném okamžiku není schopen vyloučit ani raciono ani emoce.)

To, že slovo na jevišti musí být jednáním slovem, platí i pro obory, druhy, žánry, tvary, které na slově stojí a závisí - třeba ve vyprávěném divadle, kde se vše či většina říká v 3. osobě, v epickém divadle či v divadle poezie, používajícím celistvé básně. Herci vždy musí svým vyprávěním jednat vůči svému okolí - jiné postavě, partnerovi na jevišti, či divákovi. Jednáním se musí stát způsob, jímž herci usilují přesvědčit diváka o tom, co mu sdělují, o „pravdách“ jednotlivých vypravěčů i o „pravdě“ společné, přesvědčit ho v konkurenci kolegů o tom, že to bylo tak, jak to vyprávím já, dodat něco k vyprávění toho druhého, doložit, potvrdit či popřít, co říkal. U divadla poezie, pracujícího s jednotlivými básněmi, připravuje půdorys vztahů a z nich plynoucí potřeby jednání už řazení jednotlivých básní vůči sobě tak, aby si vzájemně odpovídaly, odporovaly, podporovaly či doplňovaly se a rozvíjely dramatický oblouk, a tento půdorys pak musí naplnit vztahy vytvářené na jevišti pomocí podtextových významů, uskutečňovaných intonací a pohybem.

Součástí, ba základem jednání je *mizanscéna* - tedy taková práce s prostorem a v prostoru, kdy už to, kde a jak určitá postava stojí, vyjadřuje její vztahy vůči okolí včetně toho, jak se je snaží změnit. Mizanscéna není estetický či ozvláštňující prvek, jakási ozdoba, nýbrž základní prostorový způsob vyjadřování. Mizanscéna je, samozřejmě, věcí režie a herectví; ale už úprava předlohy musí s jejím uplatněním počítat, připravovat jí půdu a iniciovat ji.

To, že mnohdy inscenátoři věří víc slovu než celistvé fyzické akci, je zřejmé i z *verbálnosti samotných scénářů či her*. Dramaturgové (učitelé, vedoucí) si ne vždy při jejich přípravě představují, jak půjdou repliky hercům „do pusy“ - tedy jak přirozeně se jim budou říkat, a také zda je pod slovy inherentně skryta možnost či přímo potřeba gest, mimiky, akce. Často naopak ani nenechávají v textu příliš prostoru pro akci a všechno vyjadřují už slovy, ke kterým není, co dodat. „Mnohořádkové“ repliky či dokonce monology jsou těžko zvladatelné i pro profesionální herce, natož pro amatérské dětské či mladistvé představitele. A ať už se za takovými deklamacemi skrývají sebekrásnější myšlenky či verbální obrazy, divadelně bývá výsledek statický, neúčinný. Zůstává jen u slov, mizanscénu nahrazuje nanejvýš aranžmá, gestika, mimika i intonace nepřidává nic k textu, neozřejmuje vnitřní pohnutky postav ani dopad jednání druhých, neinterpretuje významy - není prostředkem jednání. Vše se jen říká v takřka deklamační poloze, nevychází z tělesného tíhnutí, chtění, úsilí a není jím doprovázeno, není podloženo emocemi, touhami, potřebami.

Dobrý dramaturg dá herci takový půdorys děje a taková slova, která už jednání naznačují a vedou ho k němu. Dobrý režisér dokáže (či o to alespoň usiluje) dát i nepříliš vybavenému či nadanému herci takové jevištní úkoly, aby herce zaujaly a zároveň nesly významy, které má sdělit, a pomůže najít herci takové jemu přístupné prostředky (umístění v prostoru, postoj, pohybovou akci - tedy mizanscénu a také temporytmus jednání), aby v nich vypadal jako herec přirozený a vyjadřující to, co vyjádřit má, přinejmenším dostatečným, ne-li tím nejlepším možným způsobem, díky němuž by divák měl pocit, že lépe to udělat ani nelze.

S uměním vybrat a zpracovat pro svůj soubor látku na tělo souvisí i stále se opakující problém. Děvčat bývá v souborech dostatek, kluků poskrovnů (když vůbec), v životě i v předlohách tomu však bývá jinak. Stačí tedy přejmenovat Standu na Stánu nebo jeho roli prostě jen obsadit herečkou-dívkou? Jinak řečeno: **jsou pohlaví postav tak bez významu**, že je lze kdykoli beztravně zaměnit?

Zdaleka ne vždy. Jsou případy, kdy tuto travestii přijmout lze - to tehdy, když *mužskost* či *ženskost*, *klukovství* či *holkovství* není podstatou věci, *primárním nositelem klíčových motivů* či *celého tématu*. Použiji příkladů z nedávné doby. Ve „Válce s mloky“ ani v nejmenším nevádí, že všichni ti byznysmeni, reportéři, státníci, ba i pan Povondra či kapitán Vantoch jsou bez výjimky dívky, jakkoli ve skutečnosti jde o svět převážně mužský; umožňuje to i groteskně zbarvený styl epického odstupu, který „vypravěčky“ vůči příběhu zaujmají.

Působí však nepatřičně až trapně, jestliže se objeví dvě dívky v rolích Romea a Julie. Obsadit takto dva chlapce by nikoho nenapadlo nejen proto, že jich nebývá nazbyt, leč i proto, že každý tuší, že výsledkem nemůže být nic jiného než groteska či fraška. Že dívka v obdobné travestované roli působí trapně, si už připouští málokdo. S jistými rozpaky proto přijímáme herečku jako milého třeba ve „Svatebních košilích“, v nichž jde o pochybení dívky, již láska k chlapci přivedla až k rouhání proti daru života, potažmo proti božímu přikázání.

Nejde však jen o role, spjaté s *erotikou* či *sexualitou*. Prostějovské „Tragaču, tragaču“ nemůže být nikdy hráno chlapci (nemá-li jít o parodii), neboť je od začátku do konce stavěno na dívčím cítění, dívčích vztazích k lásce a klukům, a venkoncem i na dívčím pokusu o vzpouru. Je tu dokonale vystiženo dívčí téma s dívčími hrdinkami. Ostrovské „Bylo nás pět“, zpracovávající typické příhody typických kluků, je naopak neomylně hráno pěticí typických kluků (jen o nějakých sto let mladších) a nikoho by snad ani nenapadlo převádět je na děvčata, či chlapecké role dívkami obsazovat - právě pro onu typičnost. Zvláštní je, že identický svět typicky klučíčí vzpoury v typicky klučíčí partě, budující za hřbitovní zdí a v městských pasážích cílevědomě antiideály přepečlivých matek (všecko to úmyslné rozcuchávání se, nečištění zubů, nebrání léků, nepřílišný zájem o úpravnost ba i čistotu šatstva, skákání přes plot namísto uhlazeného proplutí brankou... v Jacquesově povídce „Jamie a upíří“), se vedoucí opakovaně pokoušejí sehrát s partou dívek. Problém je v tom, že dívky vypadají v daných dějových faktech, motivech a situacích prostě nevěrohodně, někdy i komicky. Zkrátka: jde-li o *typický dívčí* či *typický chlapecký charakter*, *mentalitu*, *způsob uvažování a cítění*, *zvyky*, *záliby*, *dovednosti*... - tedy o souhrn toho, co kluka dělá klukem a dívku dívkou - je travestie víc než problematičká.

I když mnozí potrefení budou z potřeby uhájit to, co inscenovat chtějí, shledávat důvody proč je možné cokoli, a sami žádný problém v obsazování chlapeckých rolí dívkami nevidí či vidět nechťejí, pro nezaujatého, problematikou „dramatáků“ nezasaženého diváka je taková travestie nevěrohodná. Namlouvat si v zájmu svých potřeb a obhajoby vlastních postupů můžeme, co chceme. Ale nechceme-li vytvářet jakýsi „unisex“, neměli

bychom popírat, že se ženy a muži, dívky a chlapci liší základními rozdílnostmi ve způsobu uvažování a citění, zvycích, zájmech i celé psychice. Pokus o opak už jsme zažili, když se ženy stávaly traktoristkami, jeřábnicemi a tavičkami; je to možné, ale nepřirozené - a nezdravé.

PROMĚNILA SE REŽIE?

Především se pomalu, ale snad přece proměňuje **vědomí o potřebnosti a smyslu režie**. Jen málokdo ji ještě dnes považuje v DHD za nežádoucí, takofka neslušné slovo. Jen někteří zcela nově začínající vedoucí, kteří si špatně vykládají potřebu priority dětí v DHD na principech dramatické výchovy (ale vyskytnou se tací i mezi učiteli ZUŠ) se ještě dnes brání či dokonce chlubí výrokem: „To si tak vymyslely a udělaly děti samy - já jsem jim do toho vůbec nezasahovala.“

Nejlepší z inscenací posledních patnácti let - ostatně stejně jako dříve - jsou založeny na pochopení pro myšlení, citění, zájmy, naturel i možnosti hrajících dětí - propojeném s vědomým a přesným režijním tvarováním v prostoru (mizanscéna) a čase (temporytmus), v práci s žánrem i stylem při stavbě postav, situací i kompozice celku.

Režie se začíná výrazně uplatňovat, aniž potlačuje či znásilňuje dětskou autenticitu - naopak ji poskytuje svobodu a prostor pro jevištní bytí. Děti nediriguje, neznevolňuje, nebere jim volnost. Dobrá režie s dětmi (a herci vůbec) počítá, vychází z nich, **vytváří jim podmínky a nabízí tvar**, v němž se cítí jisté, šťastné a svobodné, a dává jim úkoly, které jim umožňují jednat a být na jevišti autentické. Dobrá režie nabízí dítěti (a herci vůbec) tak zajímavé úkoly a způsoby jejich provedení, že herec v nich nestresován může být „sám sebou“ v roli - tedy hrát někoho, kým není a necítit přítom trapnost falše a předstírání; jednat a být autentický. Znamená to mimo jiné, že je právě těmto konkrétním dětem (s jejich věkem, mentalitou, pohlavím, zvláštnostmi, přednostmi i nedostatky) šitá na tělo. Ač je to paradoxní, řád nabízí víc svobody než anarchie či nicota.

Nejlepší inscenace DHD bývají vysoce stylizované, přesně tvarované (tedy „nepřirozené“), není v nich místo pro bloumání po jevišti a neurčitost tzv. improvizace. Dokonce i kouzlo autentické hravosti lze docílit právě a především tím, že herci-hráči přesně znají a dodržují pravidla své hry - tedy režii: tím, kde, kdy a jak se pohybují v prostoru (tedy mizanscénou) sdělují významy, o něž jde, a přesně budují proměnlivý temporytmus odpovídající jednotlivým situacím.

Výraznější a odvážnější vstup režie vnějšího tvaru se v některých špičkových inscenacích projevil i v práci s **netradičním uspořádáním prostoru** jeviště a hlediště: ring ve Válce s mlouky, kombinované prostory v R.S.B či Milé sedmi loupežníků. Právě speciální prostorové uspořádání např. ringu či postavy dospělých hrané dětmi vyžadují výrazné režijní uchopení: stylizaci, zkratku, stříhy, pevný řád v temporytmu a práci s prostorem. Teprve to umožňuje dětem zvládat své role bez pocitů nepatřičnosti, předstírání či pouhého memorování - tedy autenticky a přitom přesvědčivě.

Myslím, že v režii udělalo DHD za oněch sedmáct let výrazný krok kupředu.

PŘIBÝVÁ TVOŘIVÉHO PŘÍSTUPU K INSCENAČNÍ PRÁCI?

Rozhodně **přibýlo poučenosti** a s ní mnohdy i **úspěšně uplatňovaných standardních řešení**. Zdá se mi, že se rozšířil počet tvůrců, schopných upravit si pro vlastní soubor nevidadelní text, ale zároveň ubýlo zpracování výrazně objevných. Kvalita roste spíše do šířky než do hloubky. Někdy se mi zdá, jako by ubýlo riskantního hledačství a přibýlo spolehlivé rutiny. Hledačství sice nikdy nebylo širokou, masovou záležitostí, ale zdá se mi, že se přeci jen v divadle hraném dětmi objevovalo častěji. Možná jen zdá. Možná je to

i otázka pro DAMU/JAMU: zda učit jen řemeslnou rutinu nebo inspirovat a provokovat tvořivost.

Dokladem nepřilíšného hledačství v dramaturgické oblasti mohou být mnohonásobně opakovaná zpracování (obdobným způsobem) jinak třeba kvalitních předloh Briana Jacquese (především Jamie a upíři), Bradburyho povídky Celé v jediném dni, Pěkného Havrane z kamene... Vznikají jakési inscenační čítanky, které pak někteří vedoucí jen přejímají. V publikaci Co skrývá text jsem takových frekventovaných textů DHD shromáždil čtyřicet; ne jako doporučení, ale jako námět úvah a způsob přemýšlení o problematice předloh.

Jde tedy o nárůst kvantitativní? Řekl bych, že ano. Namísto deseti patnácti stálíc 70. a 80. let, schopných pracovat tvořivě, se lze dnes nadít podivuhodných, inspirativních nebo alespoň zajímavých inscenací od tří desítek vedoucích z celé republiky.

Je to i změna kvalitativní? To se z podstaty věci exaktně měřit nedá. Navíc každé umělecké dílo je nutné nahlížet v kontextu jeho doby (to, co nám zpětně připadá naivní, mohlo ve své době mít větší cenu než to, co nám dnes připadá úžasné) a případnou nadčasovost (u divadla s jeho pomíjivostí tak těžko doložitelnou) lze zhodnotit až s odstupem, který nám chybí. Zkusím to tedy čistě osobně. Objeví-li se na přehlídce dvě inscenace, které bych rád znovu viděl, považuji to za běžný stav. Vyskytnou-li se čtyři či pět (roku 1989 jsem takových napočítal neuvěřitelných osm) mám takovou přehlídku za výbornou. Když jsem probral inscenace, které pro mne takovou hodnotou byly, vyšel mi přibližně stejný stav v letech sedmdesátých, osmdesátých, devadesátých i dnes. Od půlky 90. let jejich počet spíše stoupá (což může být i věc mé paměti) - rozhodně jsou však dílem většího spektra vedoucích.

V každém případě nejlepší inscenace DHD jsou stejně působiví, podnětné i novátorské jako inscenace dospělých, přičemž zodpovědnost přístupu k tvorbě bývá u vedoucích dětských souborů jednoznačnější. Žel, o vynikajících inscenacích DHD se málo ví, jejich společenské uplatnění je ke škodě oboru i společnosti chabé, takřka skryté. (Nestálo by za úvahou iniciovat třeba ve spolupráci s nějakým kulturním zařízením vznik jakési stálé scény divadla hraného dětmi a mládeží, v němž by se třeba jednou týdně pravidelně střídaly nejlepší inscenace posledního roku či dvou? Věřím, že by se těch, co míří na Dětskou scénu, Loutkářskou Chrudim, Šrámkův Písek, Wolkrův Prostějov či Náchodskou Prima sezónu pětatřicet do roka našlo.)

JAK JE NA TOM TEDY DNES DHD?

Na jedné straně jsou **špičkové soubory**, které dělají divadlo jako projev svého vnitřního citění, vyjádření, komunikace s divákem - a to s vědomou uměleckou ambicí. Na druhé straně je k vidění i **nejochotničtější ochotničina**, při níž nejde o nic jiného, než „nacvičit“ hru a pokud možno úspěšně ji odehrát. Došlo k tomu, co se někdy nazývá rozevření nůžek: na jedné straně ovládly špičku soubory ZUŠ, inklinující v lepších případech i přes limity „osnov“ k cestě prvé, na druhé přibýly zcela nepoučené soubory školní, jejichž jediným cílem (někdy i povinností) bývá nacvičit inscenaci k té či oné příležitosti. Téměř vymizela „střední třída“, která ještě před revolucí přinášela hojnější a zajímavější výsledky než většina tehdejších LŠU respektive ZUŠ - totiž kroužky DDM či různých závodních klubů apod. - které měly podobné motivace a ambice jako dnešní ZUŠ, ale šlo u nich jednoznačně především o volnočasovou aktivitu. Tento posun můžeme považovat za svébytný projev profesionalizace či utilitarizace života, který nastal v celé společnosti: úspěch slaví organizační struktury, které slibují osvědčením stvrzenou „kvalifikaci“ (ZUŠ) či takové, které na prvním místě souvisejí se vzděláváním obecným (základní školy, gym-

názia). Do pozadí ustupují „nezávazné“ aktivity pro vlastní potřebu (kroužky při jiných subjektech)

Ti i oni představují DHD, ti i oni mají svou cenu a samozřejmě i právo na život.

DHD jako celek reprezentuje **nejkrystaličtější „amatérismus“** = východisko z potřeb těch, kdo ho hrají, jejich osobnostní přínos... Už řadu let tvrdím, že skutečné amatérské divadlo, tedy divadlo nenapodobující velké profesionální scény, de facto divadlo autorské, je samostatným divadelním druhem, který lze rozpoznat už z něho samého, bez předběžné znalosti toho zda jsou jeho tvůrci amatéři či profesionálové. Můžeme ono specifikum nazývat poetikou nebo stylem, ale podstata je v přístupu: v důvodech proč je jeho tvůrci dělají, v způsobu práce, materiálních východiscích (od herců až po výpravu), i v prostředcích a postupech, které v něm používají.

Oproti profesionálnímu divadlu mají amatérští inscenátoři jiná východiska (nemají specializované profesní školení herců, dramaturgů, režisérů..., zato jsou bohatší o rozmanitost svých „civilních“ zkušeností a u dospělých i profesních odborností), jiné podmínky (peníze i za ně zakoupitelnou řemeslnou dovednost musí nahradit vtípem osobitých řešení), jiné postupy práce (kolektivní účast na všech složkách) a především jiné cíle (nemají potřebu ani povinnost saturovat obecnou společenskou poptávku po divadle, natož se divadlem uživit, nýbrž dělají divadlo pro své potěšení a kultivaci sebe i svého okolí) a venkonce m i adresáta (obracejí se na svůj specifický okruh, stejným viděním světa spřízněného publika, jež za nimi přichází nikoli pro „univerzální“, nýbrž jedinečné, osobité přístupy) - a to vše se projevuje i v obsahu a formě jejich děl.

Divadlo hrané dětmi na principech dramatické výchovy je kvintesencí tohoto druhu, zasaženou nejméně ze všech druhů potřebou vyhovět či komerčně uspět. A v tom je jeho význam dovnitř i navenek.

Luděk Richter

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

KUDY CESTA NEVEDE: LINEÁRNOST, PŘÍMOČAROST aneb RYCHLÝ JELEN

Jelen: Smolíčku, musím do lesa na pastvu. Ne abys někomu otevíral!

Smolíček: Nikomu neotevřu.

Jelen odchází, objeví se jezinky.

Jezinky: Smolíčku pacholíčku, otevři nám svou světničku, jen dva prstíčky vstrčíme a hned zase půjdeme.

Smolíček: Chuděry, jistě je jim zima. Tak pojďte dál, milé babičky.

Smolíček otevře dveře, jezinky ho popadnou a utíkají s ním.

Smolíček: Za hory, za doly, mé zlaté parohy kde jsou. Smolíčka pacholíčka jezinky pryč nesou.

Přiběhne jelen, vezme Smolíčka jezinkám a ty utečou.

Jelen: Vidíš, vidíš, Smolíčku, kdybys mě byl poslechl, nemuselo se ti nic stát.

Smolíček: Však už to víckrát neudělám.

Lineárnost, přímočarost je takové neúčinné vedení děje, při němž nevznikají žádné zásadní překážky jednání postav, natož konflikty, a vzniknou-li, jsou bez problémů, jednoduše řešeny jako na běžícím pásu, takže nevzniká žádné napětí. Chybí gradace, účinně budované střídání napětí a uvolnění, skutečné překážky a jejich vzrušivé překonávání. Taková kompozice nenaplníje potřeby psychiky lidského vnímání a tím pádem nemůže dojít ani k žádné katarzi.

Luděk Richter

ZA KOLIK CO JE...

Od doby, co jsem vyženil krumlovského dědečka a babičku, jezdím pravidelně na červnové Krumlovské slavnosti - jednak potěšit se návštěvou rodiny a města, které mám opravdu rád, druhak podívat se na muzikanty, komedianty, šermíře a podobnou potulnou sebranku, které v dřívějších dobách městští konšelé vstup do města povolovali jen velmi neradi a které já mám snad ještě radši než to město.

Letošní Krumlovské slavnosti byly, myslím, povedenější, než ty předcházející ročníky, nebo se mi to možná zdá, protože jsme se se ženou naučili nechodit po hlavních ulicích a nejnabitějších vystoupeních, ale hledat to, co je podle našeho gusta a v čase a na místě, které vyhovovaly nám i našemu tehdy čtyřměsíčnímu Matějovi.

Tak jsme na nádvoří Prelatury viděli i vystoupení naší kamarádky, které jsme kdysi dávno, ještě v našem divadle, říkali Babeta a zatímco se ostatní diváci po jejím vystoupení hnali jinam a náš syn si dal svačinu, my jsme se s Babetou dali do vzpomínání. Jak jsme tak probírali všechno to veselé i napínavé, co nás kdysi potkalo, dostali jsme se až k osobě, kterou oba dobře známe - osobě jednoho pana ředitele jedné školy, jehož já jsem byl jednu dobu zaměstnancem a Babeta žákyní a taky něco jako „obchodní partnerkou“.

„Zavolal mi,“ povídá Babeta, „jestli bych v jejich novém školním sále nezahrála pro první stupeň. Samozřejmě - vřdyť jsem do té školy chodila a v tom městě jsem vyrůstala a tak jsme se dohodli docela snadno a já jsem poslala smlouvu a on mi pan ředitel volá, že je to moc drahý, že mi tolik peněz nedá. Začala jsem mu vysvětlovat, kolik stojí náklady na dopravu, jak se do ceny představení promítají náklady na přípravu inscenace a tak dále, ale bylo to úplně zbytečné, on trval na svém a já nechápala proč. Proč nemůžou děti přinést z domova na divadlo o pět korun víc, než jindy. Tak jsem se ho na to zeptala: Proč? Jeho odpověď mi vyrazila dech: „Protože by sis moc vydělala a to nejde! U nás dáváme podobným divadlům míň...“

Ani si už nepamatuji, jestli Babeta tenkrát v oné škole hrála, nebo ne, jen vím, že kdybych byl na jejím místě já, měl bych už navždycky pro tuhle školu všechny termíny obsazené. Zdá se, že ještě pořad žijeme v době, která (alespoň tam u nás) věří na to, že komedianti a podobná verbež by se měli pouštět do města jen výjimečně a rozhodně by se neměli příliš rozmazlovat blahobytem. Na to věřili feudálové, komunisti i ti současní „demokraticky zvolení“ kapitalisti.

A říkám si, že děti, kterým komedianti dneska ve škole hrají, velmi dobře znají rozdíl mezi kvalitním, značkovým oblečením a zbožím „asijské kvality“ - jen se podívejte, v čem na představení chodí. A tak by taky měly mít možnost poznat rozdíl mezi kvalitním divadlem, stojícím o nějakou tu korunu víc a divadlem, které je na tom ve svém oboru stejně, jako textil z asijské tržnice ve svém. A že jsem takových „asijských“ divadel pro děti

viděl...! Věřím, že na jiných školách, než je ta, o které jsem psal, to mají tak, že tam alespoň jeden člověk ví, co je dobré divadlo pro děti, a že někdy holt stojí víc, než to nejlevnější, co se dá sehnat.

Mirek Slavík

BOUDA SLAVILA

V Plzni se letos roztrhl s výročími pytel. V únoru oslavovalo Divadýlko Kuba patnáctiny, v květnu Střípek třicátiny, Špalíček pětasmdesátiny a na konci listopadu Divadlo v Boudě taktéž kmetské osmdesátiny. Bouda arcit' patří i v těch letech mezi kmety zatraceně živé a životaschopné, což projevilo i svou oslavou v panelové boudě skvrňanské knihovny, kde už pár let sídlí.

Hned pod schody bylo možno potkat Hanku Čížkovou s marionetami, rozloženými pro zvědavce na jednotlivé údy, a s naostřenými dlátky pro ty, kdo by si řezbařinu chtěli zkusit sami. Na schodech, nad nimi i ve foyer navázala pěkná výstava loutek ze starších i mladších inscenací, mezi nimiž (a nejen u dětí) největší zájem budil výjev, který mohl každý rozhýbat zatažením za táhlo - a ejhle, tu čert zdvihl půllitr k vyprahlému rtu, tu z kotle vyskočila ježibaba, tu poskočil Kašpárek... Že se Bouda umí do historie zařadit, dosvědčovaly všudepřítomné pásy s osmičkovými daty, počínajícími na Velké Moravě a končícími ve Velkých Skvrňanech. Některé vedly do příjemné občerstvovny, jiné do sálu, jedním byl decentně přelepen i poklop na míse. Vystřihačné osmičky nejrůznějších velikostí, zavěšené i na těch nejnemožnějších místech, zase svědčily o tom, že Boudáři jsou zdatní nejen historicky, ale i manuálně.

Gratulantů - v čele s dětskými štangasty a jejich rodiči - přišlo tolik, že mnozí museli v nemalém sálku i stát: je vidět, že děti jsou zvyklé sem chodit, a že (nejen oni) mají Boudu rády.

Turnovští Čmukaři sehráli druhou předpremiéru svého nového kousku Za každým rohem Jezinka. Autorský text, kombinující motivy Smolíčka, Karkulky a Perníkové chaloupky je rozhodně nadějný - jen mu jaksi chybí pořádný konec a s ním i divadelní tečka; tu jelen svým „a to je konec“ nenahradí, i když nám tím pomůže ujasnit si, kam jsme právě dospěli. Obě aktérky v řadě rolí provedených herecky (jezinky, maminka, domnělá ježibaba) i s maňásky (čtyři děti, vlk a jelen) hrají s vtípem sobě vlastním a projevují svůj osvědčený přehled i nadhled. Drobné pročištění a gradační odstínění některých zdoluhavých momentů je jistě věcí domyšlení, usazení a zaběhání...
...a můžeme se těšit na potěšlivý čmukařovský standard.

Pod lidových pohádkách o lidské chamtivosti pod titulem Stolečku, prostří se i pro malé! pražského Kejkliře (popisovat, natož hodnotit sám sebe nebudu) následoval Cirkus party nejstarších z mladých odchovanců ZUŠ Chlumeck nad Cidlinou. Příjemné pásmo výstupů s cirkusovou tematikou, založené na scénografických i verbálních fórcích, přechází v druhé části do naučného pořadu o tom, co se má a co se nemá; i tady sem tam zajiskří dobrý vtípek, ale trochu vyčuhuje i didaktičnost, a zejména protože jde o závěr, vystoupení maličko ztěžkne. Leč setkání s autentickým mládím je milé.

Samozřejmým vrcholem byla obnovená premiéra v podání oslavence - Šípková Růženka. Text z dílny souboru nepostrádá současný vtíp (byť za něj místy platí zbytečnou upovídáností). Marionety (nezasekne-li se právě loutce noha ve vodorovné

pozici, jak se přihodilo tentokrát) Bouda vodit umí, a najde-li pro jejich akci víc prostoru, bude na co se dívat. Trochu problematická je dějová a motivační inovace sudíček: přecijen bych potřeboval vědět, proč ta třetí z ničeho nic, bez sebemenšího důvodu zlostně prohlásí „Píchněš se a navěky umřeš! Navěky!!!“ A má-li být problém řešen tím, že „lidský cit překoná i sebesthorší věštbu“, potřeboval bych zas vidět ten cit: je-li Růženka zlostná megera a princ zbabělý ňouma, je Kašpárek málo platný - neb tomu jde přeci o něco úplně jiného, o ukradenou rolničku. Ale obojí není až tak těžké dotáhnout. A Divadlo v Boudě je i přes svou osmdesátku pořád mladé, plné sil a před sebou má ještě spoustu let a výročí: když si tu pěknou osmičku položím vodorovně...

Tak hodně štěstí!

Luděk Richter

SKLIZENĚ^Ů aneb CO JSME LETOS VIDĚLI

KOPŘIVA

Dvaadvacátý ročník přehlídky netradičních divadel v Kopřivnici (25.-26. 4.) splnil svou funkci v místním, regionálním i širším okolí. Osm inscenací z České republiky, Slovenska a Polska nabídlo zábavný a poučný vhled do spektra různorodých divadelních forem: divadla loutkově-hudebního, tanečního a pohybového, mluveného hereckého divadla i slovní improvizace. Předností přehlídky je i to, že osvěcené vybírá z nejlepších inscenací amatérských, nezávislých skupin i statutárních divadel.

Mezi ty nejzajímavější patřily Lapohádky královéhradeckého Dna, fantaskní obrazová a hudební revue, vycházející z několika výrazně mytologizujících laponských pohádek, jejichž syrovost se podivuhodně propojuje s nevtravým humorem, nevšední obrazovostí a neinscenační nápaditostí. Pozoruhodné bylo i vystoupení pražské Vizity, která tentokrát svou improvizovanou verbálně-hudební kreaci nazvalo Zapomenutý tramp. Brněnské Divadlo Husa na provázku přivezlo „road movie o třech kamarádech“ Nesnesitelná lehkost jízdy, o níž jsme psali již zjara a za zmínku stojí i typicky polsky expresivní inscenace Wschodzenia Cieszynskiego studia teatralnego z Těšína či divadelně-taneční projekt Reality Boulevard pražského ProARTu.

Kopřiva ani tentokrát nezklamala při objevování nových inspirací a jejich šťastné konfrontaci.

DĚTSKÁ SCÉNA

Již sedmatřicátá celostátní přehlídka dětského divadla nabídla 14. až 18. června v Trutnově opět sedmnáct vybraných inscenací dětských souborů. Krom řady poměrně stálých hostů, jako jsou zuškové soubory Vydýcháno z Liberce, Hop-Hop z Ostrova, Kuk! z Prahy 1 či Žerotín Olomouc a pomalu už i Bubu Vsetín, se tu objevilo i několik nadějných nováčků - třeba z gymnázií v Ústí nad Orlicí a Plzni. Pozoruhodně nápaditě autorské inscenaci Jakuba Maksymova Ve dvě na hruškách (Někdo, ZUŠ Jaroměř) chybí jediná, leč podstatná věc: dramaturgické domyšlení, aby výborný nápad s otáčející se zeměkoulí, na níž se všechno odehrává, dostal i konečný smysl a vše nevyznělo jen jako nahodilé žertíky. K vrcholům rozhodně patřili Holubi s.r.o. souboru Cetky a spol., inscenace vynikající jak nápaditými inscenačními řešeními, tak tvarově

přesnými hereckými výkony desíti starších žáků ZUŠ Brandýs nad Labem; škoda jen toho honění mnoha tématických zajců a s nimi i těch několika konců v jinak výborné inscenaci. Skutečně zážitkem byla invaze třiceti druháků ze ZŠ Děčín VI., kterým opravdu stačilo oněch titulních Pět minut v Africe k naplnění pocitu všech diváků, že zažili plnohodnotnou inscenaci se vším všudy. Inteligentní nenápadné vedení harmonikářky Jany Štrbové přímo na jevišti jim dodalo jistotu i energii a zdánlivě jednoduché pohybové ilustrace Žáčkových veršů se ukázalo být metaforami první kategorie.

Celkově, řekl bych, slušný průměr. Trvá dominance základních uměleckých škol - letos jich bylo jedenáct, vedle čtyř školních (ten děčínský navíc veden bývalou učitelkou ZUŠ) a dvou „kroužkových“ souborů - což je přirozené, neboť na ZUŠ by měli pracovat profesionálové a kdo jiný by měl umět dovést děti až ke kvalitnímu výsledku. Škoda jen, že to znamená zúžení výběru na ta města, která ZUŠ mají .

LOUTKÁŘSKÁ CHRUDIM

Celostátní přehlídka amatérského loutkářství se konala v Chrudimi 29. června až 4. července po sedmapadesáté. Jejich dvaadvacet inscenací jsme recenzovali v minulém čísle, takže jen stručně shrnutí. Nejnovátorštější inscenací byl nepochybně Hugo stejnojmenného semilského studentského souboru. Zdánlivým nováčkem je roztocký Tichý Jelen, kdo ale ví, že jeho název skrývá Jitku Tichou a Jiřího Jelínka, tuší, co může čekat; Mariage aneb Dobře prodaná nevěsta však žádným opakováním netrpí a nadto oproti premiéře i pozdějším reprízám znovu poporostla. Svě obvyklé penzum vynalézavosti, odvážaného humoru a řemeslné zručnosti předvedl ve svém Hotelu Beránek plzeňský Střípek. Příjemným překvapením byly Tři zlaté vlasy děda Vševěda od libereckého Spojáčku nebo i Potkal šnek šneka dětského souboru Blechy z Jaroměře.

Jako celek program LCH nijak zvlášť nezklamal - ani neohromil. Už evergreenem je velikášská sedmice vyslanců z hradecké přehlídky, která zřejmě u vědomí slušné kvality svého regionu zbytečně posílá i to, co jí (byť to třeba na LCH vedle tradičně slabších krajů nakonec nebude to nejhorší) rozhodně čest nedělá (o dvou dalších hradeckých souborech, jdoucích přes přehlídku kraje pardubického, nemluvě). Rovněž tak rozhodně nemám pocit, že kvalita pražských zástupců odpovídala tomu, aby Praha ze svých dvou přehlídek vysílala sedm inscenací (jedna nemohla přijet). Několik nepochopitelných krajsko-porotcovských úletů opravdu překvapilo. Opět jsme neviděli nikoho z kraje karlovarského, ústeckého ani olomouckého, jihomoravského a tentokrát ani pardubického či zlínského, kraj plzeňský se obligátně smrskl na město Plzeň; jinak řečeno zastoupeno bylo šest krajů a Plzeň.

EJHLE, LOUTKA!

Zajímavý místní festiválek s účastníky z širých krajů konaný po několikaleté odmlce v Žamberku převzala od Olgy Strnadové její žačka, taktó studentka katedry alternativního a loutkového divadla DAMU Johana Vaňousová a zhostila se organizace výborně. Vskutku se jí podařilo nalákat ke kapliče pod Suticí mnoho mladých lidí i rodičů s dětmi, kteří pak v průběhu odpoledne a večera zhlédli deset drobnějších i větších inscenací (jednu z nich dokonce na pokračování v sedmi dílech sedmi skupin) a k tomu pak po setmění koncert čtyř zajímavých kapel.

Na pořadu byla mimo jiné Vojna s Turkem žambereckého Posledního mravence, a Hana Voříšková nezklamala diváky ani kulináře svou Oříškovou chaloupkou.

TICHÝ ŘÍJE(N)

Obdobnou přehlídku malou rozměrem, leč pozoruhodnou obsahem uspořádal roztočkový Tichý Jelen ve stanu před únětickým klubem Kravín 4. října. Děti si opět pochutnaly na Oříškové chaloupce Hany Voříškové, zatímco hravá Apolena a Filomena svitavského souboru Tetiny je tak odvážala, že ji téměř nedovolily dohrát. Pořadatelský Tichý Jelen zahrál dvě inscenace: ne zcela srozumitelné a nemálo plyšákové Kuře a Richarda 3, o němž jsme referovali už v letošním letníku (ukázal schopnost dalšího růstu především co se týče tématického zaklenuť). Podobné je to i s hvězdou letošních přehlídek, inscenací Hugo souboru Teatro Hugo ze Semil. Zcela jistě k dětem neměřilo večerní představení Divadla Líšeň Domovní requiem. „Groteskní maňásková exhibice o životě a smrti v blahobytu konzumní společnosti - temný loutkový thriller o našich společných vášních, sexu, násilí, brutalitě a hnusu, plný těch nejodpornějších úchytek - prostě všeho, co nám dělá dobře“, jak soubor inscenaci sám charakterizuje, je opravdu jen pro otrlé. Veškerá jeho syrovost a surovost však není sama pro sebe, pro porochňání se v „sexu, násilí, brutalitě a hnusu“, či předvedení, jací, že jsou Líšeňáci kabrňáci, že si na to troufnou. Je to přesně zacílený, byť groteskně hyperbolizovaný obraz toho, v čem žijeme. A právě proto, že groteskně hyperbolizovaný, se tomu všemu i všem, kterým to „dělá dobře“, docela údemě vysmívá. Na konci - když to všechno shoří - zamrazí i zahřeje. Něco jako katharze.

PŘELET NAD LOUTKÁŘSKÝM HNÍZDEM

Kdo četl či slyšel v tisku a rozhlase avíza vydávaná pořadateli letošního, již 18. Přeletu nad loutkářským hnízdem - přehlídce nejlepších amatérských, nezávislých a statutárních souborů - musel nabyt dojmu, že tu uvidí především úžasnou inscenaci zahraničního hosta, pak několik výborných profesionálních kusů, mezi nimi zvláště těch statutárních, a tak nějak do počtu i nějaký ten amatérský pokus. Skutečnost byla trochu jiná.

Zahraniční host, Figurentheatr Tübingen, předvedl pozlacené rádobyhluboké nic, perfektně provedený brak pro snoby pro snoby, nazvaný Salto.Lamento. A statutární divadla si letos zřejmě vybrala slabší chvílku. Na Přeletu je zastupovala dvě představení - samozřejmě dle zákona snobské noblesy navštívená stejně hojně, jako zahraniční host. Píšeme o nich v recenzích tohoto čísla, stejně jako o dalších inscenacích Přeletu, které jsem dosud nerecenzovali.

Dominovali amatérské a nezávislé skupiny. Semilské Teatro Hugo se svým Hugem, svitavské Céčko s drobníčkou Až ovečky přejdou, plzeňský Střípek s Hotelem Beránek, Tichý Jelen s inscenacemi Richard 3 a Mariage aneb Dobře prodaná nevěsta a pražský Mimotaurus se Zatraceným děckem.

Když se zamýšlím nad čtrnácti jednotlivými inscenacemi Přeletu, mám k nim řadu dílčích výhrad. A přece je celkový dojem z letošního Přeletu pozitivní. A nejen proto, že v Minoru snad konečně začínají zjišťovat, že Přelet jim dělá čest a slávu, a tak tu letos všichni byli milí, vstřícní a přátelští. Hlavně proto, že většina inscenátorů se pokoušela poctivě, bez libivých efektů a laciných legrácek o hledání vlastního sdělení, formulaci vlastního pohledu na svět. A to dnes vidáme zřídka.

Abych nezapomněl: Zlatého Erika získalo Obludárium bratří Formanů (před Hugem, Richardem 3 a Mariage). Na Přeletu, bohužel, uvedeno být nemohlo, ale to není podmínkou - Erik je totiž cenou za nejlepší loutkářskou inscenaci roku a s Přeletem souvisí především tím, že je na závěr přehlídky udělován.

Luděk Richter

MINIRECENZE

ALFA Plzeň: Kašpárek a indiáni (autor J. Skovajsa, režie T. Dvořák)

Kdovíkolikátý odvar ze skvělých Tří mušketýrů je založen na říčoučkém textu oslími můstky pospojovaných příhodiček z postjzedáckého dvora, z lesa s kouzelnou babičkou a z indiánské vísky, nastavovaném inscenačně neustálými cestami, zpěvními a tanečními čísly, jakož i slovními vtípků. Hrát tu moc není co, a tak se obsah nahrazuje opulentní scénografií. Tříkřídlové jeviště s arkádami slibuje velkolepé rozvržení dění, které se však nekoná, mnohametrový pohyblivý pás horizontu s krajinou slouží jenom jako pozadí dramaturgicky bezvýznamné cesty přes Karlštejn, Vyšehrad, Pražský hrad, Mělník, Děčín, Hamburk, Atlantický oceán a New York k indiánům a zase zpět, a stejně rozmařile nefunkční jsou i do posledního detailu řezbovaní maňásci, kteří, jak už řečeno, nemají krom vtípků co hrát.

C Svitavy: Až ovečky přejdou (autor a režie H. Voříšková, K. Šefrna)

Miniinscenace zpočátku vypadá na známou pohádku pro usnutí: Šefrna zpívá o ovečkách, které jdou z jednoho břehu na druhý za pastýřem, občas se některé nechce, pozdrží se, ale pes ji popožene - všechny musí na druhý břeh - zatímco po nebi plují jiné ovečky (vlastně beránci) zas směrem opačným jako veliký koloběh života, a Voříšková to vše předvádí pomalým posouváním oveček v drážkách cest visle vztyčeného obrazu. Zaručeně ale neusnete! Ve skutečnosti je to totiž o cestě životem k smrti, o přecházení na druhý břeh, kde je všechno krásnější a kam všichni musíme - což je vlastně naděje. Posmutnělý, ale smířený, ba dokonce osvobodivý obraz cesty životem k smrti. Katarze, jež rozsvěcuje naději. A taky doklad, že dramaturgie nepracuje na prvém místě se slovy, nýbrž s myšlenkami, a režii pak stačí i minimalistické prostředky k působivému sdělení.

DIVADLO CONTINUO Malovice: Klobouk, hvězdy, neštovice aneb Rozhovory s nenarozenými dětmi (režie P. Štourač)

Continuo se po letech nového cirkusu a výtvarných performancí, zdá se, vrací k divadlu. V inscenaci používá čistě řezbované manekýny jen jako označení dětí, ale nejedná jimi, povahu jednajícího subjektu nezískávají - jsou spíše výtvarným doplňkem a kontrapunktem k artistnímu divadlu pohybovém, doplněnému (ne vždy srozumitelným) slovem. Continuo nedává emocím tvar obrazů, nýbrž pomocí obrazů se snaží vzbuzovat emoce. Snad je to rozdíl delikátní, ale přiznám se, že pro mě rozhodující: celou dobu obdivuji dokonalou formu, přesnost a vypracovanost tělového gesta, ale emotivně se mě nijak nedotýká. Věřím, že je v tom spousta pociťového hledání, ale výsledek se mi, žel, jeví jako instantní inscenace dokonalé formy s rádoabyhlubokými psycho-sociálními obsahy, určená pro publikum mezinárodních festivalů. Kdybych měl popsat byt' i dílčí obsahový moment, těžko bych nějaký vzpomněl. Zbyl jen pocit Grotowského a Kantora po třiceti letech.

DRAK Hradec Králové: Štěně nebo špenát (režie J. Vyšehrad)

Autorská adaptace Urbánova Bleděmodrého Petra, hrává inscenace se slušnými hereckými výkony a lidsky hřejivým přístupem k dětem (a poněkud zbytečnými, leč u Draka již obligátními projekcemi v pozadí) rozhodně neurazí. Je to dobrá „chlebová“ inscenace - kdyby takové byly všechny, mohli bychom být spokojeni. Pravda arciť je, že drama-

turgicky úplně dotažená není. Akcent se posunul z protirasistického tématu na hledání kamaráda, čímž se ale oslabilo východisko, neboť tohle zelené štěňátko nijak zvlášť naléhavými ústrky či ataky netrpí, a v poslední třetině, když už kamaráda v námořníkově Pepovi najde, se vytrácí o čem hrát, a výsledku pak chybí i jasná tečka. Místo napětí se místy nastavuje čas a dostavuje pocit zdlouhavosti. Ale jen místy.

MIMOTAURUS Praha: Ztracený děcko (autor soubor, režie J. Vašíček)

Nezávislá skupina svůj vánoční příběh o narození spasitele začíná sice doslova od Adama, Evy a vyhnání z ráje, ale jinak takřka věrně dle biblické tradice. Jen maličko stažené do reality dneška, jež je konfrontována s krásně dvojhlasně zpívanými vánočními koledami. A právě tahle srážka křehké poezie s drsnou realitou je nejzajímavější stránkou inscenace. Žel, ani Mimotaurus se neobejde bez povinného postmodernistického klíše plyšáků, gumáků a umělohmotáků, panenek a jiných odložených hraček vyhrabaných ze dna skříní. Je to nicméně výborná groteska, která i přes některé až příliš jednoduché „metafory“ (např. Mariin těhotný život v podobě nafouknutého balónku) není parodií, a snad ani neúprosný věřící se nemusí cítit pohoršen. Záhadný - a divadelně nijaký - je však samotný závěr: netoliko, že se nedočkáme otevření všech okýnek vánočního kalendáře (obdoby středověkého retabla), tvořícího scénu, ale závěrečná věta „co Bůh rozdělil, člověk spojuje“ je v kontextu předchozího dění nesrozumitelná, a to, že Kristus Boha - umělohmotnou dózu - opět zavře a dá Adama s Evou zpět do ráje, význam spíše ještě zatemní.

POLÁRKA Brno: Bitva u Lipan (autor a režie J. Jirků)

Inscenace je sympatická snahou o upřímné hledání a venkoncem i hereckým nasazením (jež je arcit' místy až kontraproduktivní: při hře jak o zlatou tělku, bez rezervy a špetky odstupu má někdy divák strach o zdraví herců, najmě hlavního protagonisty). Kňourání kněží či notorické opilectví husitských hejtmanů však působí jako karikatura třetí cenové skupiny, a myšlenková i motivická vazba je poněkud zmatená a matoucí. Janek najde ráj na zemi v očích Marie, ta ho vmanipuluje do tábořského vojska, načež vzápětí jiskry v jejích očích neznámo proč zmizí, po čase se dozvíme, že svému muži zazlívá účast na vraždění, včetně pobití jurodivých adamitů (aniž reflektuje svůj vlastní podíl), zato když v bojích zahyne i její synek (utekl za tátou, což Marie mužovi vyčítá), jiskry v očích se jí zase objeví, zmoudřelý Janek se s ní usadí v Lipanech a poté, co Marie čistě náhodou umře při porodu (dramaticky tu sebemenší motivace není - jen je třeba Marii odstranit, a tak zasáhne autorský deus ex machina), stane se Janek vcelku nezaajatým pozorovatelem bitvy, po níž se vášnivě ptá, v čem že to udělal chybu; načež Kristus zatančí dábel'ský tanec nad kalichem (?), vezme na sebe kříž a je konec. Loutky jsou tu jen jako komické ilustrace ojedinělých obrázků (upalování papírového Husa, kolektivní tlučení cepy či jizdy na koních), všechno důležité je ve vypravěčském slovu dlouhých Jankových monologů. Ale znovu opakují: dík za poctivé hledání vážného tématu. (LR)