

SOUČASNÉ LOUTKOVÉ DIVADLO neboli LOUTKA A POSTMODERNA

Nikdo z nás nezná veškerou loutkářskou tvorbu u nás, natož v Evropě.

Drtivá většina profesionálů včetně teoretiků a kritiků nemá ani tušení o amatérské (a z větší části ani nezávislé profesionální) tvorbě a loutkové divadlo zužují na bývalá státní, nyní statutární, městská kamenná loutková divadla. Lidé kolem amatérského divadla zase znají jen ty inscenace statutárních divadel, které vznikly v jejich městě či s nimiž se namátkově potkají na přehlídkách. A nezávislí profesionálové, kteří zůstávají stranou festivalů těch i oněch, jsou na tom nejhůř.

S evropským či světovým divadlem jsme na tom ještě hůř. To, co vídám na přehlídkách, bývá jakési exportní divadlo vyznačující se dvěma rysy: na jedné straně je rádobyhlubokomyšlný, existenciální obsah, řešící nějaký zdánlivě zásadní „problém“ („Och, Johnny, pojďme si o smrti té mouchy vážně popovídat!“), na druhé pak okázale bombastická scénografie a funkčně zbytečná, jakkoli třeba dokonale, detailistická nápodoba vnějších životních projevů postavy loutkou. Pochybuji, že tak vypadá současné evropské loutkové divadlo - spíše evropský festivalový export.

Já sám jsem kupříkladu letos viděl necelé dvě stovky představení, z větší části amatérských, z drtivé většiny českých. Soustředím se tedy především na obecné postavení českého loutkového divadla v současné společnosti a kultuře, jak se mi z tohoto pohledu a na tomto vzorku jeví a na posuny, které z něj čtu.

POSTMODERNA

Nejsem žádným fandum postmodernity, ale musím objektivně uznat, že právě postmoderna je v současném českém loutkovém divadle nepřehlédnutelně přítomna, že odpovídá citění většiny dnešních mladých lidí, a také že je v současnosti hlavním hybatelem jeho vývoje - a to i u těch, kteří o podstatě ba dokonce o existenci takového jevu nemají ani tušení. Postmoderna a loutkové divadlo mají navíc už ze své podstaty k sobě blízko.

- Myšlenkovou podstatou postmodernity je odmítnutí jediné objektivní pravdy, nastolení mnohosti, **pluralismu pravd** a jejich zrovnoprávnění - *v loutce má pluralismus pohledů podobu vědomí podvojnosti, přítomnosti „vypravěče“ a „vyprávěného“, odstupu, případně i cizení, jež může herec vůči loutkové postavě tematizovaně zaujmout; jednu „pravdu“ sděluje loutkou, druhou svým komentářem a nadt, protože jde o externalizovanou hru, může zcela volně klást různé „pravdy“ vedle sebe a proti sobě.*

- Různost pohledů nutně přináší úsilí o **vytváření alternativ** - *a loutkové divadlo je už samo alternativou zobrazení světa, loutka je už sama o sobě alternativou vůči převažujícímu technickému hyperrealismu a perfekcionismu, jímž vládne především dominantní umění dneška - film; a potřeba jinačnosti, alternativnosti přináší postmodernímu loutkovému divadlu velké pozitivum v podobě přitažlivosti pro mladé, jak o tom ještě bude řeč.*

DIVADLO
ZIMA '10
PRO
DĚTI

• Pluralita pravd, názorů a pohledů na svět se projevuje i častými **citacemi** jiných uměleckých děl či prvků reality) a má svůj odraz také v **pluralitě prostředků**:

• dominuje **synkretismus** - spojování či míšení různorodých prvků či jevů - a *loutkové divadlo je už samo o sobě směsí-synkresí neživého materiálu a živé dynamiky pohybu a hlasu loutkoherce, zvlášť, je-li tento herec viditelně přítomný vedle loutky a je vzhledem k ní i tématizován; tato různorodost je (např. ve srovnání s divadlem hereckým) ještě znásobena téměř neomezenými materiálovými, tvarovými, proporčními, barevnými či technologicko-pohybovými možnostmi loutkového divadla,*

• **odmítání vnější stylové jednoty** (jednota je nově dána funkcí), **jednoty druhové i žánrové**

- *loutka zmnožuje paletu prostředků (a možností herce), ale také dovoluje jejich volné prolínání a míšení, i míšení žánrů a druhů; můžeme hrát loutkou postavu i vyprávět a hrát o postavě loutkou vytvářené - a tím i vyjadřovat různost (a pluralitu) pohledů, postojů, „pravd“,*

- *druhově se loutka už svou podstatou pohybuje mezi uměním výtvarným a dramatickým - má prvky dramatické (vztahy, jednání, situace vyvíjející se v čase), epické (loutkové divadlo je vždy „vyprávěním“ loutkou), ale i lyrické (nechronologická a nekauzální, paradigmatická skladebnost výtvarné kompozice, ale také to, jak je loutce pro její úmělost blízká hudba, rytmus, zvuk),*

- *projevem sblížení postmodernity a loutkového divadla je pak další posun k epizaci - stavu, kdy neskrývaně dominantním hybatelem dění je herec-vypravěč, komunikátor; jemuž je předvádění pomocí jednání loutky podřízeno,*

• **rozbíjení pevných tvarů, klipovitá atomizace a inkoherece či inkonzistence jednotlivých prvků** jako cesta k odhalení i následek střetu pravd - *přitom je známo, že kompozice, složené z drobnějších stříhově skládaných záběrů (např. revue) loutce vyhovuje více než souvislé jednání, podložené detailními motivacemi a psychologii,*

• **tíhnutí k stavbě paradigmatické** (kontextové) spíše než syntagmatické (lineární chronologicko-kausální) - *souvisí i s povahou loutky jako prvku se zvýšeným výtvarným nábojem, který je v loutkovém divadle součástí výtvarného, hudebního i slovesného jevištního obrazu s mnohorozměrnými vzájemnými souvztažnostmi.*

Součástí dobového citění a myšlení, jež pak znovu působí i na divadlo, je také:

• **teatralizace života**, patrná od vzhledu, oblékání a vystupování hudebních skupin a jiných celebrit či „celebrit“, přes běžné civilní oblékání, mediální prezentaci světa a dějů v něm až po praktikování politiky - *kterážto teatralizace souzní se zvláštní, groteskní výtvarností loutky - loutkové divadlo je už svou výtvarnou podstatou nejteatralizovanější divadelní druh, na stylizaci a nadsázce přímo postavený,*

• **silící obliba prolínání prvků reálných a fantastických** v žánru fantasy, magického realismu... (v literatuře, filmu, ale zprostředkovaně i v již zmíněných kostýmech hudebníků...) - *příčemž k fantastice a žánru fantasy je loutka velmi disponována svou fantastní proměnností tvarů, proporcí i pohybově technologických možnostmi; tento rys je patrný i na zájmu dětí i dospělých o animovaný či loutkový film, jehož příbuznost s loutkovým divadlem není třeba zdůrazňovat,*

• **zvýšená hravost** a jistá infantilizace dospělé společnosti (patrná zejména z nového fenoménu her a hraček pro dospělé, počítačových her, ale také ze zmíněného zájmu dospělých o fantasy-literaturu a film, jakož i o filmy animované) - *a hravostí vychází loutka vsťíc už svou podstatou: loutkové divadlo je svým způsobem rozvedená hra, v níž si lze se světem pohrávat a přetvářet ho i velikostně (většinou zmenšením), proporčně, tvarově, ale také pohybově a funkčně v takřka libovolných alternativách.*

POSUNY, ZMĚNY, OTÁZKY A PROBLÉMY

Loutka či loutkové divadlo a postmoderna jsou si tedy v mnohém blízké. Uplatnění postmoderního myšlení či citění v loutkovém divadle však samozřejmě neznamená jen akceptování a využití toho, co loutka a loutkové divadlo již tak jako tak měly. Vede i k posunům a změnám, jež jsou z hlediska fungujících zákonitostí loutkového divadla jako specifického uměleckého druhu někdy přínosné, jindy problematické či záporné. Nejzřetelněji se projevují v scénografii, v dramaturgicko-režijní práci a v práci s loutkou.

V **SCÉNOGRAFII** vede odmítání vnější stylové jednoty k **synkretickému míšení** nejenom různorodých rukopisů, ale i výchozích materiálů, kontextových a funkčních východisek, druhů loutek, jejich velikostí...

Tendence k **citaci**, respektive k používání již použitého se silně uplatňuje používáním různých plyšáků, panenek, umělohmotných panáčků či prvorepublikánských soustružených pidimarionet a jiných hraček místo loutek. Zdaleka ne vždy jde o „citace“ významové - často jde jen o projev nedbalosti, neumělosti, nahodilosti či naschválnosti, pramenící z odmítání artistně-řemeslné dovednosti (o níž bude ještě řeč). Každá taková „citace“ si ovšem přináší své asociace či konotace - významy někdy nezařaditelné, někdy nesmyslné, někdy protirečící smyslu celku, často nechtěné.

Scéna nejenže už dávno není ilustrací prostředí, ale často je záměrně volena a vytvářena jako **kontrapunkt** materiálově i významově protikladný prostředí, v němž se děj „má“ odehrávat. Jde o vytržení postav či děje z původního kontextu, o vytržení z divadelní konvence zobrazování prostředí, nebo o posun, který zařazuje jednání postav do jiného žánru - aniž se tomu loutky, způsob hry s nimi a další prvky přizpůsobují. Významy vzniklé takovým posunem mívají občas až symbolickou povahu. Scéna přestává být pouhou ilustrací prostředí a jednou z jejích hlavních funkcí je vést „dialog“ s ostatními složkami. I tady se však celý záměr nezřídka vyčerpává naschválností, jež nemá žádný jiný obsah a cíl, než šokovat. Novost, překvapivost, zvláštnost či spíše ozvláštňení k umění samozřejmě patří. Je však otázka, zda se umění vyčerpává jen touto „jiností“ za každou cenu, a zda přináší efektivní účín, vnímá-li ji divák jako nahodilost, která neotvírá nový úhel pohledu a nepřináší tak novou myšlenku v konzistentní vazbě s dalšími složkami a prvky inscenace, sjednocenými společným tématem.

Celkově lze říci, že postmoderní scénografie - především loutky a scéna - působí v daleko vyšší míře proměněnou a zvýrazněnou funkcí, především pomocí vytváření a dynamizování kontrapunktických **kontextů** výtvarných prvků mezi sebou navzájem (loutka-loutka, loutka-scéna), vůči pohybové akci i vůči slovu (loutka resp. scéna-slovo...) a vůči dalším složkám či prvkům.

V **DRAMATURGII** postmodernistický pluralismus pravd na jedné straně otevírá neohraničené možnosti čerpání a kombinování zdrojů, situací, motivů, žánrových poloh, kompozičních postupů..., na druhé straně však má mnohdy za následek **neschopnost najít a formulovat** v mnohosti motivů společného jmenovatele-**téma** a vytvořit silný, logicky konzistentní děj a téma bez lapsů, přeryvů a svévolných naschválů. Zatímco v tradičním reprodukčním zpodobení iluzivním divadlem mnozí inscenátoři nebyli schopni najít téma proto, že si je pletli s příběhem, v divadle postmoderním se namnoze setkáváme s inscenacemi, které nemají hlavu ani patu, nedávají žádný smysl, nemají žádný vnitřní společný jmenovatel... prostě proto, že inscenátoři jen vrší nápady bez potřebné selekce a hierarchizace dané tématem. Ve snaze za každou cenu zaujmout či vinou nezvládnutí řemesla upadá dramaturgická úroveň - tématická stavba, smysl celku, konzistence jednotlivých motivů, shoda dějových faktů a významů, které jim inscenátoři chtějí přikládat... Volnost postmoderní slouží jako **alibi či bianco šek pro libovůli** a nekázeň.

Podobným důsledkem špatně chápaného pluralismu názorů v postmoderním loutkovém divadle je i **nezaujetí jakéhokoliv stanoviska**, názorová neukotvenost, promiskuita, projevující se jako pouhý pozitivistický výčet „faktů“. Pluralismus znamená mnohost v rámci jediného - zde znamenáme jen nijakost.

Jak řečeno, kompozice, složené z drobnějších stříhově skládaných záběrů loutce vyhovují více než souvislé jednání, podložené detailními motivacemi a psychologii. Avšak hojná **inkoherece či inkonzistence jednotlivých prvků** v inscenacích je spíše nedostatkem než naplněním potřeb postmoderny.

Ne vždy se z mnohosti různorodých stylů daří vytvářet novou funkční „jednotu“, jež by dávala užití různorodých dramaturgických, scénografických i loutkoherckých prostředků a postupů, stylovým, žánrovým i druhovým prvkům smysl. Alternativnost se tak často stává jen naschválnickým samoučelem bez vnitřního zdůvodnění.

UŽITÍ LOUTKY A PRÁCE S NÍ se v posledních patnácti až dvaceti rovněž značně proměnilo. Loutka díky postmoderně získává i **nové funkce či výrazněji akcentuje některé ze stávajících**; někdy ku prospěchu loutkového divadla, jindy naopak (upozornění: žádná z následujících funkcí nebývá zcela čistá, prostá funkcí dalších):

- **Zpodobovací funkce** - loutka zpodobuje postavu = ve snaze o vytvoření iluze skutečnosti, loutka plně jedná a tím se stává v očích diváka subjektem-postavou. Hra s loutkou směřuje k vytvoření situace jednáním loutky, založeném na často až detailní drobnokresbě.

V nejlepších případech loutka nejenže jedná, tedy předvádí takové akce, které jsou podstatné pro děj a téma, ale činí tak pomocí svých materiálově technologických specifik - „jazykem“ loutky. Část souborů stavějících na zpodobovací práci s loutkou však stále ještě usiluje jen o prostou reprodukci skutečnosti loutkou pomocí napodobení pohybů člověka, zvířete či jiné bytosti v jejich vnějších projevech. Tento typ loutkoherectví se bohužel často vyžívá v (pouhém) napodobování tématicky irelevantních životních projevů a to mnohdy ještě na neumělecké úrovni, kde je loutka používána jen jako mávátka.

Snahu o zpodobovací hru s loutkou vidáme nejčastěji u inscenací pro děti, v nejnápadnější podobě u tradičnějších amatérských souborů, ale i v „provozních“ inscenacích statutárních a nezávislých profesionálů.

Příkladem účinného uplatnění loutky ve zpodobovací funkci může být mezi amatéry plzeňský Střípek. Jeho vedoucí Ivana Faitlová usiluje o přesné detailní propracování gestiky, jež by z loutky-artefaktu vytvořilo věrohodně jednající loutku-postavu. Stejně věrohodně, do jisté míry iluzivně, konstruuje Střípek i scénu tak či onak vytvářející iluzi prostředí - někdy volnějším, otevřenějším, představivost diváka vyžadujícím tvarováním těl herců, pokrytých látkami, jindy popisnějším, ilustrativnějším souborem „kulis“, jež jsou často součástí rozkládacích či otáčecích jevištních objektů - paravánů apod.

- Loutka jako **znak symbolické povahy** - loutka symbolizuje postavu v podobě hlavní abstraktní vlastnosti postavy = cílem užití loutky není komplexní vytvoření postavy-subjektu jednáním, nýbrž především sdělení této abstraktní vlastnosti výtvarným obrazem.

V případě užití reálných předmětů denní potřeby pro postavu (nůž jako „ostrý hoch“...) už omezený repertoár pohybových vlastností předurčuje, že půjde více o sám metaforický význam předmětu (včetně jeho možného použití pro řezání či bodání) než o plnohodnotné pohybové jednání. Zveřejněnou motivaci pro uplatnění této funkce může tedy být i tematizovaná hravost, princip proměny hrou - proces, v němž se akcentuje zveřejňovaná proměna předmětu (často např. hračky či předmětu denní potřeby) v jednající loutku při zachování neustálé oscilace mezi předmětem a postavou, objektem a subjektem; v různé míře se zde uplatňuje i funkce zpodobovací a označovací. Symbolická funkce není nějaký zvláštní vynález postmoderny (např. hravost se jako téma uplatňovala už

od šedesátých let a slavila velké úspěchy v letech osmdesátých). Teď se však uplatňuje častěji, především v divadle směřujícím k dospělým.

Typem užití loutky jako symbolického znaku jsou např. drátové siluety hlav v Portrétu svitavského Trámu. Loutka se pouze staví do „situací“ a dynamiku jednání za ní přebírá herec.

- **Označovací, identifikační funkce** - loutka označuje postavu (varianta předchozí funkce bez symbolického významu) = loutka nejedná, nestává se činným subjektem-postavou, nýbrž slouží pouze statické identifikaci, určení, za koho herec právě jedná (mnohdy spíše jen mluví) - podobně jako kdyby držel v ruce cedulku s jménem postavy či si na sebe bral kostýmní znak (klobouk, sako...) či rekvizitu, jíž by postava byla určena.

Ad absurdum - ale právě proto smysluplně - to dotáhl semilský soubor Hugo ve své stejnojmenné inscenaci, kde postavami, rekvizitami i prostředím byly důsledně nápisy. V drtivé většině případů však jde spíše než o záměr o neznalost, neumění, kde jediným důvodem užití loutky bývá potřeba zmnožení možností malých, často jedno až tříčlenných divadélek.

Takové použití loutky vidáme zejména u špatných nezávislých a amatérských skupin, žel, není však řídké ani u divadel statutárních.

- Hranici této funkce (u níž by stále ještě chtělo jít o to, aby loutka byla chápána jako postava - byť k tomu vinou absence jejího jednání nedochází) ještě překračuje užití loutky jako **pouhé záminky komunikace** = ani v záměru už nejde o jednání loutkou či přesné označení dané postavy, z větší části dokonce nejde ani o děj, v němž vystupuje. „Loutka“ je jen odkazem - předmětem hercova vyprávění, jeho komunikace s divákem; může sice poukazovat k identitě postavy, stejně dobře ale může místo ní být použit v každém okamžiku jakýkoli jiný předmět. Jednání takové „loutky“ je nahrazeno pouhým potřásáním s ní.

Příkladem je divadlo Víti Marčíka a jeho četných následovníků a napodobitelů. „Loutky“ jsou tu jen nástrojem, zmnožujícím hercovy možnosti, podstatnější je to, co o nich a mimo ně herec říká, než to, co s nimi dělá: základní parametry jednající bytosti-postavy - tedy divadelní loutky - nezískává, zejména ne akci v prostoru (mizanscéna, jednání celým tělem, gestem...). To nese ve svém vyprávění výlučně Marčík - a i to až jaksí mímově, neboť většinou nejde ani o sám příběh, který divák příliš nevnímá, nedává dohromady a po pár hodinách si není jist, zda tentokrát viděl Šípkovou Růženku, Popelku nebo Bajaju. Ani svým vzhledem či technologií loutka nevznáší žádné relevantní nepostradatelné významy, nevytváří a nenavazuje konfrontace s dalšími loutkami či prostředím. Úspěšnost Marčíkových produkcí je v tom, že vrchovatě naplňují potřebu současného diváka, frustrovaného globalizovanou intaktní masovou produkcí po autentickém setkání, autentické události, autentické existenci. A v tom je Marčík nedostižný.

- Jistým a nejvýraznějším novem postmoderny je **kontextuální funkce** = loutka jako akční součást kontextu výtvarného, textového či hudebního obrazu. Na prvním místě není vznik postavy detailním jednáním loutky, nýbrž proměny její existence v rámci celkového výtvarného obrazu, toho, co se říká, zpívá či hraje.

O výrazně výtvarný kontext celkového obrazu jde v případě pražského souboru Tate Iyumi, jehož víra v možnosti loutkového divadla nestojí ani tak na detailní práci s loutkou v jednotlivých situacích, jako spíše na síle celistvého výtvarného obrazu, v němž je loutka dynamickým prvkem, schopným nést děj v čase.

Kontextuální povahu má i vyprávěné divadlo, reprezentované např. Hanou Voříškovou. I zde je na prvním místě výtvarný znak loutky (zpravidla velmi jednoduché), která však nezpodobuje komplex jednající postavy, nevytváří děj vlastním jednáním, ale je kontrapunktem vyprávěného či zpívaného slova, hudby nebo herecké akce a její jevištní bytí funguje jen v kontextu s vyprávěním (samo by často nebylo dostatečně sdělné).

Asi nejvýraznějším reprezentantem tohoto použití loutky je Jiří Jelínek. Většinou neustupuje o detailní gestiku či jednání loutkou tak, aby se stala věrohodně jednajícím subjektem-postavou, nýbrž spíše o její zařazení do vztahů vůči ostatním složkám, především vlastnímu vyprávěčskému slovu, prostoru či dalšímu výtvarnému prvku. Loutka (povětšinou s velmi omezenými pohybovými možnostmi, často reálná hračka) je pro něj většinou nástrojem epického sdělení, „vyprávění“ loutkou v rámci víceplánového sdělování, v němž dominantní roli má „vyprávěč“ či performer sám. Přesto je u něj výtvarná i pohybově akční existence loutky nezbytnou součástí sdělování příběhu, již nelze vypustit. Existence loutky je tu podstatná ve svých materiálových a technologických vlastnostech konfrontovaných s vlastnostmi prostředí, do něž je zasazena, s tím co se říká, zpívá, dělá... Loutka je pro Jelínka většinou nástrojem epického vyprávění a prostředkem zmnožení sil jednoho či nemnoha herců, nástrojem postmoderního zmnožení pohledů na svět, nástrojem, jímž prezentuje svůj vlastní pohled na něj.

Dalo by se obecně shrnout, že snad nejčastějším postupem postmoderny v současném českém loutkovém divadle je **záměna kontextů** a tím posun či proměna významů použitých prvků (princip známý jinak třeba z výtvarných koláží či montáží): stejně jako jsou vyjímány ze svých původních významových kontextů a umísťovány do nových kontextů (verbálních, výtvarných, pohybových, hudebních...) citace literární resp. verbální, jsou také předměty zamýšlené a užívané původně třeba jako hračky (plyšáci...) dávány do nových kontextů „dramatických“ postav, prostředí, toho, co se o nich říká... - kontextů často úmyslně kontrastních s jejich původním významem, evokovaným jejich vzhledem, funkcí, pohybovými možnostmi...

A ještě jeden rys postmoderny, promítající se do všech složek a funkcí současného loutkového divadla, stojí za zmínku. Relativismus mnoha rovnoprávných pravd a hodnot v postmoderně vede nejen k odmítání intelektuální, kulturní či umělecké nezpochybnitelnosti, ale i k **odmítání intelektuálních, kulturních či uměleckých standardů** vůbec, ba až k jakémusi programovému odmítnutí artistnosti, arteficiálnosti, řemesla i vzdělanosti a k vyzdívání nové pologratnosti, jež se stává předmětem hrdosti. Neznat něco, neumět něco pojmenovat či správně napsat, nevědět, co s čím a jak souvisí..., je předností.

V loutkovém divadle jsou nedbalost či ostenativní nezájem o řemeslo patrné nejen v scénografii a dramaturgii, ale výrazně i v herectví s loutkou a v mluvě... Charakterizují je loutky udělané „na tři facky“ či vytažené z kufru se starými hračkami, opovrhování kompozičními či tématickými zákonitostmi dramaturgie i uvolněný způsob jazykového vyjadřování a v herectví s loutkou všeobecná přibližnost nebo dokonce pouhé ukazování loutky a potřásání s ní; tím loutkové divadlo ztrácí to, co je pro něj specifické a proč je pro diváka přitažlivé - to, že v loutce spatřuje zároveň jednající bytost, již loutka představuje, a zároveň i svébytný předmět specifických vlastností, který na tuto postavu přenáší metaforické významy, pramenící z jeho materiálové a technologické podstaty.

Josef Brůček pěstuje tento druh protiarteficiální „neformálnosti“ v našem loutkovém divadle již téměř třicet let. Zhruba od devadesátých let 20. století se však stal téměř masovým jevem. A loutkářství se tím nijak nevymyká: totéž lze pozorovat i v jiných druzích současného umění - v některých proudech moderní hudby undergroundového střihu a také ve výtvarném proudu street-artu, graffiti apod., ale i v reklamách či v pořadech soukromých, ale namnoze i veřejnoprávních rozhlasových a televizních stanic.

Mluva, ba i psaní hovorovou formou ve veřejném prostoru, chybné vazby i gramatické chyby jsou někdy snahou o familiární přiblížení se k oslovanému, někdy se vydávají za humor, jindy se tváří jako rebelské odmítnutí formálnosti, oficiálnosti, zdánlivě

i establishmentu; zdrojem až demonstrativního neumětelství je totiž také neporozumění světu a z něj plynoucí potřeba jeho odmítání a popírání jeho „pravidel“. Téměř vychloubované diletantství boduje u diváků svou nepředstíranou či zdánlivou bezprostředností, autenticitou a také neotřelostí a původností formy. Problém je, když původnost je nahrazena epigonským napodobováním - odpor k artistickému formalismu se pak mění v svůj opak: na prvním místě jde právě o módní formu užití plyšáků, gumáků, umělohmotných panáčků či komerčních sériových maňásků. Za vznešeným zrovnoprávněním „hodnot“ umění a neumění (jež divákům dává slastný pocit, že tohle by dovedli klidně taky) se pak obvykle skrývá prostě neumění, neznalost, nedbalost či myšlenková laxnost a nezávaznost. Na loutkohereckém neumění současné generace profesionálních „loutkářů“ nese svůj podstatný díl viny i KALD DAMU.

Z čeho vyvozují, že uvedené negativní jevy jsou vadami a ne nejvlastnější podstatou postmoderny?

Z toho, že ty postmoderní inscenace, které naplňují postuláty postmoderny a zároveň naplňují a obohacují známé divadelní zákonitosti, jsou ty nejpůsobivější.

A také z nevíry v to, že se v historicky tak kratičké době zlomově proměnila psychika vnímání člověka, fungující a dosud jen pozvolna se vyvíjející posledních více než dva a půl tisíce let. Ano, připravuje nás to o pocit historické výjimečnosti, ba výlučnosti, ale je to daleko střízlivější a reálnější hodnocení, než domněnka, že právě teď, během pouhých pár let se člověk proměnil víc než za několik tisíciletí.

ADRESÁTI

Uplatnění uvedených principů postmoderny je samozřejmě závislé i na adresátovi, jehož chce divadlo oslovit. O loutkové divadlo se v současnosti zajímají dvě skupiny adresátů: tradičně předškolní a mladší školní děti a poměrně nově mladí lidé mezi patnácti a pětáctičty lety. U každé skupiny se postmoderní postupy uplatňují velmi rozdílně, z čehož potom vyplývají i rozdílné cesty tří větví českého loutkového divadla.

U **LOUTKOVÉHO DIVADLA PRO DĚTI** žádný zřetelný posun v posledních dvaceti letech patrný není - zčásti vinou konzervatismu učitelů a rodičů, které dětem návštěvu divadla zprostředkují, zčásti kvůli specifickým potřebám dětí, zčásti vinou nezájmu samotných loutkářů.

Loutkové divadlo pro děti je formováno především **představou jejich dospělých průvodců** - učitelů a rodičů - o tom, jak má správné loutkové divadlo pro děti vypadat. Tito rodiče či učitelé, kteří ve svém vlastním životě požadují, aby divadlo pro ně odpovídalo tak či onak době, v níž žijí, pro děti požadují naplnění jakési představy divadla, již si zachovali ze svého dětství, či dokonce jakousi chiméru divadla pro děti, „jak se má dělat“: mají to být tituly známé, postupy „tradiční“, neznervozňující svou novotou, zobrazení „srozumitelné“, tedy iluzivní. Sami ovšem (pokud na představení s dětmi vůbec v sále zůstanou) takovému divadlu pozornost nevěnují: přečkávají v přemýšlení o svých starostech, baví se se sousedy (zhusta nahlas), někdy si i čtou, či popíjejí kávu (v exteriérech pivo), ve třídách si učitelky někdy opravují sešity či dávají do pořádku třídní knihy a jen občas zdvihnou hlavu, aby někoho napomenuly.

U samotných dětí (nenasáklých ještě možnostmi technického perfekcionismu filmu) zatím stále **funguje okouzlení zmenšeným** a tedy uchopitelným, ovladatelným světem loutky, vlastně v paralele k panence či medvídkovi. Děti si **nekladou otázku jevové životní věrohodnosti** zpodobování loutkou a zpočátku ani technické dokonalosti a objevnosti, kterou později nastoluje znalost dokonalých filmových iluzí a triků. Stále ještě vnímají svět jako mytický obraz, příběh sestávající z archetypů. Proto snesou i značně popisné, nepřilíš živé divadlo.

Na druhé straně děti, zejména předškolní a mladší školní, které svět teprve poznávají a své poznání fixují, **netouží po zpochybňování a obracení „pravd“** (jež nemají dosud vytvořeny) naruby; vyžadují archetypy s jasně danými konturami a jednoznačným hodnotovým zařazením. Postmodernistický princip plurality pravd a jejich relativnosti je pro ně tedy v zásadě cizí a matoucí. I proto loutkářští tvůrci postmodernistické principy v divadle pro děti příliš neakcentují. (Nemluvě o smutném faktu, že většina z nich vytváří inscenace pro děti **jen z nutnosti** naplnit objednávku a finanční potřeby - tedy také zavděčit se, líbit se, být koupen a tedy se uživit.)

Vlastně **poslední významnější inovací** loutkového divadla pro děti byl zhruba před třiceti a více lety vstup hravosti jako hlavního tématu inscenace - většinou spojené se zvýšenou epizací, pojetím inscenace jako přiznaného vyprávění či dialogu s divákem pomocí hry, a tedy i vstupem herce na loutkové jeviště. I hravost však dnes často degeneruje na pouhou rutinérskou machu, v níž inscenátoři nic pro děti neobjevují, ale jen exhibují svou nápaditost.

Jinak loutkové divadlo pro děti víceméně stagnuje a projevuje se nejčastěji ve třech směrech:

a) **tovární výroba prefabrikovaných víceméně iluzivních inscenací**, jejichž hlavním kritériem je líbivost a tedy prodejnost a jedinou ambicí je věrohodně ilustrovat příběh. S tím souvisí i více či méně úspěšná snaha o iluzivní vodění loutky, končící však často u pouhého napodobení vnějších pohybových projevů postavy nebo jen u pouhého „ručičkování“. Případná „tvořivost“ se projevuje jen pozměňováním samotného příběhu, jeho obracením či rozšiřováním.

b) **snaha udělat „nudnou“ a „notoricky známou“ pohádku po svém**, „moderně“, především tedy zablbnout si bez ohledu na děti i předlohu. V takovém případě se na vodění loutek často zcela kašle, protože dynamika jednjícího subjektu se většinou plně přenáší na herce. Stranou jde jak hra s loutkou, která by se měla stát jednjícím subjektem-potstavou, tak dramaturgická smysluplnost celku.

c) loutka je používána jen jako **atraktivní lákadlo a zmnožení možností** malých, často jedno až tříčlenných udiváček. Je tu jen nošeným, ukazovaným označením postavy a v mnoha případech se už dá mluvit spíše o bezloutkovém divadle, neboť neexistuje ani snaha učinit artefakt loutky jednjící postavou.

Nejmladší, předškolní a raně školní děti vyžadují pozitivistické poznávání a stvrzování světa (třebas i pohádkového), jaký je, starší školní děti nad deset let vyžadují obměňování, variace, dospělí pojmají celou škálu od pozitivistického potvrzování (často degradovaného na nenáročný popisný konzum) přes obměny až po postmodernistické zpochybňování zavedených „pravd“.

Pokud loutkové divadlo setrvává u snahy o iluzivní napodobení světa, čímž vstupuje do předem prohrané konfrontace s filmem, nemá u dospělých šanci. V okamžiku, kdy se prezentuje jako specifická alternativa pohledu na svět, může přitahovat i **MLADÉ LIDI**, hledající alternativu jako prostředek sebeidentifikace - vydělení se z masy a zároveň přiřazení k podobně citící komunitě. Úzkost ze ztracení se, rozpuštění v globalizaci zestejněném světě ještě zesiluje přirozenou potřebu teenagerů a dvacátníků identifikovat se s někým či něčím, zařadit se k něčemu svému, v zájmu zachování pocitu individuality pokud možno výjimečnému, nemasovému - a i v tomto smyslu je „menšinová“, „exotická“ loutka atraktivní. Loutkové divadlo se pro mladé stává alternativou pohledu na svět i umění, jakýmsi nadsazeným, teatralizovaným až parodickým zrcadlem světa, filmu, muziky... Zároveň se tak pro mladé v řadě případů stává podobným sebeidentifikačním, individualizujícím a sebezařazujícím znakem, jako příslušnost k určitému hudebnímu směru či

kapele. Vztah k loutce tak získává i nový rys fandovství. (Psal jsem o tom již v úvaze o loutkovém divadle pro dospělé.)

Divadlo generace mladých, přesněji řečeno teenagerů až třicátníků, pro jejich vrstevníky se mi v posledních patnácti až dvaceti letech jeví jako nejprogresivnější co do určujících výbojů, dynamiky růstu i společenského zájmu. To, čím mladé přitahuje, jsou právě výše popsané principy a postupy postmoderny.

Toto rozdílné uplatnění postmoderny do značné míry souvisí i s rozdílným obrazem **TŘECH VĚTVÍ LOUHKÁŘSTVÍ** pracujících v odlišných organizačních, právních a finančních podmínkách:

- **amatéři** se loutkovým divadlem neživí a ve svých výdajích i příjmech jsou na něm nezávislí,
- **profesionální nezávislé skupiny** jsou nezávislé na „zřizovateli“, ale závislé na zájmu a z něj plynoucích příjmech diváků, zastoupených institucemi, které si je objednávají; a konečně
- **statutární divadla** jsou tak či onak zajišťována organizačně, prostorově i finančně městy, která je zřizují, ale také vyžadují naplnění určitých parametrů koncepčně uměleckých i příjmových.

Statutární a mnohá nezávislá profesionální divadla závislá do značné míry na masovém odbytu své produkce se v současnosti v drtivé většině orientovala na řemeslnou produkci a rezignovala na tvorbu. Tu pak někdy nahrazuje formalistická manýra převádění předlohy do vnějškově nečekaných prostředí dílen, kuchyní či hudebních království nebo vyžívání se v napodobení masově oblíbených „bondovek“ namísto jejich reflexe.

Inscenační bezradnost pak vede namísto hledání sdělení pomocí metafory v loutce k snaze **mechanicky inscenaci či postavu na něco vnějškově „narazit“**: Je tam kůň - uděláme to jako western, sůl zní tak trochu jako do-re-mi-fa-sol - sůl nad zlato tedy bude v hudebním království... Nebo se jen zcela mechanicky vše převede bez vnitřního, tématického zdůvodnění do v podstatě nahodilého prostředí a Sněhurka se bude odehrávat s dilenskými nástroji a nářadím, zatímco Zlatovláska se upeče v kuchyni. Ano, lze uvažovat o hravosti a k vymyšlení toho, co by mohlo v kuchyni představovat koně či Jiříka nebo naopak co všechno lze udělat z kladiva a kleští, je třeba určitá fantazie. Ale sám základ, sám přístup bez tématického opodstatnění je zcela formální a naschválnický.

Až žalostně málokdy hledají inscenátoři cestu k **přetlumočení vlastního pohledu** na předlohu, jak se to někdy dařívá v tvorbě Tomáši Dvořákovi (Bezhlavý rytíř, Tři mušketýři) či dokonce v původní autorské tvorbě posledních let pražskému Minoru (včetně adaptace Brunčvíka). **Dramaturgicko-režijně jde zhusta o svévůli** a problematická je mnohdy, bohužel, i **loutkoherecká práce**, v níž dokonce i některá statutární divadla zaostávají za špičkovými amatéry. Mezi statutárními divadly nalezneme snad jedno systematicky usilující o skutečnou tvorbu (přirozeně s kolísavými výsledky) a dvě až tři tu a tam se o ni pokoušející. Uvidíme, jak to změní zcela čerstvý nástup absolventů KALD DAMU, vzešlých z řad úspěšných amatérů (Jakub Vašíček, Kamil Bělohávek, Mirka Venclová-Bělohávková, Diana Čičmanová...)

Rovněž **většina nezávislých** (dříve agenturních) souborů nabízí dramaturgicky velmi **problematické, zmatené juchandy** a nevalnou či vůbec žádnou **práci s loutkou**; kupodivu ku spokojenosti masového publika. Slušná či dokonce objevná tvorba je tu v menší míře: v médiích a na přehlídkách se objevuje stále dokola úzký okruh vyzdvihovaných souborů (Buchty a loutky, Divadlo Continuo, Teatr Vítů Marčíka k nimž je tu a tam přiřazen jeden či dva další - na hraně amatérismu fungující Hana Voříšková, Tichý Jelen,

Sdružení Serpens, Cirkus Žebřík, Studio dell' arte, Polárka). Někdy jsou patrné stopy tvorby, ale jde spíše o extravagance na úrovni naschválů - zejména u inscenací směřujících k dospělým (Vytrob si své letadýlko). Existují však i soubory, které extravagantními „projekty“ neohromují, a zůstávají tak mimo pozornost médií, ale nabízejí solidní tvorbu směřující vesměs k dětem, respektující jejich potřeby, ale nepodbízející se jim či jejich učitelům a rodičům.

Tradiční amatérské soubory se vesměs drží hotových, vydaných textů her velmi různorodé kvality a jejich práce s loutkou je kolísavá: u nejlepších z nich obdivuhodná (Bouda...), u jiných velmi chabá. Existuje však i relativně široká vrstva **souborů netradičních**, které společně s autorskou dramaturgií, někdy i špičkovou, zvládají, namnoze objevně, i práci s loutkou (Céčko, Čmukaři, Tate Iyumni, Střípeke...). Právě ty se mi jeví být v současné době nejsystematičtějšími hybateli vývoje, posunů, motory progresu a objevné tvorby.

LOUTKOVÉ DIVADLO MEZI OSTATNÍMI DRUHY UMĚNÍ

Podoba každého umění je ovlivněna dobou, v níž existuje (a již na druhé straně spoluvytváří) - jejím společenským citěním, myšlenkovými proudy i kontextem ostatních druhů umění, najmě těch v dané době dominantních.

Za časů tzv. lidových loutkářů v 18. či 19. století, kdy se asi naposled u nás loutkové divadlo ucházelo o diváka všech věků v masovější míře, „soutěžilo“ především a vlastně jen s hereckým činoherním divadlem; a ani to zpočátku nijak zvlášť, neboť to bylo dostupné relativně úzkému okruhu vyšších vrstev, stejně jako přeci jen drahé knihy.

V době, kdy mu začalo být herecké divadlo konkurencí i na venkově, pokoušelo se loutkové divadlo obstát tím, že je napodobovalo, v čemž přirozeně nemohlo zvítězit a naopak svou snahou o kombinaci realismu (výtvarné podoby loutek a pohybové akce) a nabubřelého barokního patosu, odvozeného z hereckého žánru Haupt und Staatsaktion, se stávalo postupně směšným, „dobrým jen pro děti“ - což se nezměnilo (až na úzkou vrstvu nadšenců) téměř do konce 20. století.

V současnosti loutkové divadlo existuje v ještě daleko větší konkurenci dalších uměleckých oborů a médií, mezi nimiž má dominantní postavení film (hraný, animovaný, kreslený, loutkový a dnes i dokumentární) a populární hudba (nejrůznějších žánrů, autentická i reprodukováná, v zvukové i vizuální podobě).

Asi největší výzvou a konkurencí je mu **film (včetně televizního)**. To, čím kdysi loutkové divadlo okouzlovalo - „zázrak oživlé hmoty“ už dávno nikdo za zázrak nemá: filmové triky včetně těch počítačových už každého naučily, že možné je všechno a jde jen o to, zda jsme s nimi přišli jako první a jak dokonale jsou provedeny. Nemá smysl, aby loutkové divadlo v tomto směru s filmem soutěžilo. Loutkové divadlo tedy touto konkurencí zdánlivě ztrácí, ve skutečnosti však z ní i těží - a to dvěma protichůdnými způsoby.

Na jedné straně se hlásí k filmu přejímáním celých látek jak v inscenacích pro děti (už nejméně od 80. let 20. st. se vyskytují v loutkovém divadle různé přejaté večerníkové „hity“), tak v parodické podobě i pro dospělé (Rocky IX Buchet a loutek, Černá maska Tate Iyumni, časté parodie různých telenovel apod.), ale také v typicky postmodernistických narážkách, citacích, evokacích a odkazech (jejichž vinou divák neznalý citovaných „ikonických“ děl mnohdy při obdobných představeních neví, oč běží a jen se nechápavě rozhlíží a pátrá, čemu se to zasvěcení smějí).

Na druhé straně se loutkové divadlo vůči filmu (v lepších případech) šťastně vymezuje tím, že se nesnaží ho napodobit, ale změnit optiku vědomým užitím specifických možností loutek a loutkovosti: nadsázky, typovosti, zkratky, grotesknosti, jednání materiálem a technologií loutky - tedy zesíleným hledáním loutkovosti.

Výrazné místo **populární hudby** v dnešním světě mladých reflektuje loutkové divadlo především hojným řazením písní a hudby do inscenací: inscenace, jež by neobsahovala písničky či alespoň hudební mezihry snad dnes ani neexistují - někdy je to přínosné, někdy jde o pouhé klišé úvodů, závěrů, případně předělů.

Mnohdy se zesílené hudební citění projevuje i přímým přenosem hudebních principů (melodizace a rytmizace řeči a akce vůbec) do struktury inscenací či jejich dílčích částí. Nejde tu o střídání zpěvu a mluveného slova jako v muzikálu, hře se zpěvy, zpěvohře či operetě, ani o plně zpívané divadlo jako v opeře, nýbrž o případy, kdy akce a řeč plynule přecházejí do hudební roviny (Céčko, Divadlo Arnošta, Drak, inscenace Minoru ovlivněné J. Matáskem) či v některých případech hudebně pojatá akce tvoří samostatná čísla v kompozici koláží (což je typické třeba u inscenací Jiřího Jelínka). Ne náhodou na půdě nejvýraznějších skupin takto citících spojení hudby a divadla vznikají či souběžně existují hudební kapely (Dno-Dva, Céčko-Trstenická stezka, Vašíčkův Rámus/Pachýř, Tesařův Mimotaurus...

Relativně velmi málo se dnes loutkové divadlo vymezuje vůči **divadlu hereckému**, ač má k němu nejbliž. Má to zřejmě dva důvody. V dnešním divadle dochází k tak velkému prolínání divadla loutkového a hereckého, že někdy až dělá problémy rozhodnout, kam tu kterou inscenaci zařadit. Především však progresivní soubory pochopily, že herecké divadlo je v mnohém jiná disciplína, již nemá smysl napodobovat - herec umí lépe individualitu charakteru s jeho jemnou, složitou, mnohdy i protikladnou psychologii jedinečného subjektu, zatímco loutka umí typ s jeho zjednodušenou a jednoznačnější, zato však zesílenou, nadsazenou paletou vlastností.

Zajímavé u tak výtvarného divadla, jako je divadlo loutkové, je, že poměrně málo jsou patrné reflexe současných trendů **výtvarného umění**. Snad to odpovídá roztržitosti a jisté bezradnosti současného výtvarného umění, jež paradoxně hledá svou cestu v konceptuálních paradivadelních seancích, které však nenaplní ani parametry divadelní ani parametry výtvarné. (Právě se dočítám, že britské nejprestižnější výtvarné ocenění získala zvuková instalace, spočívající „ve třech reprobédnách postavených v prázdné místnosti, ze kterých zní záznam autorčina přednesu barokní písničky o utonulém námořníkovi“, doplněných malou lavičkou.)

Nejméně se loutkové divadlo prolíná a inspiruje **tancem** - vcelku přirozeně, neboť ten je výsočnou oblastí autentického lidského těla.

Lze uzavřít, že loutkové divadlo ve svých špičkách nijak nekulhá za dobou a jejími dominantními uměleckými druhy, ani není jejich pouhou pasivní reflexí. Smutné je, že svrchu řečené platí především pro větev amatérského a nezávislého profesionálního divadla, zatímco statutární divadla, která mají nejpříznivější finanční, technické i profesní předpoklady, ve své většině produkují jen matné komerční, všeobecně „přijatelné“ a tudíž prodejné kusy, jaké vidáme už dvacet let, a které byly progresivní ještě o nějakých deset či patnáct let dříve.

Luděk Richter

JAK JE TO SE SOUČASNÝM ČESKÝM LOUTKOVÝM DIVADLEM?

Co je podle nás největším problémem?

Rozpad uměleckých žánrů a liberalizace umění. Máme dojem, že čím dál tím míň tvůrců stojí o to pěstovat konkrétní tradiční „kánon“, rozvíjet v dobrém slova smyslu řemeslo ... to ale neznamená, že by o dobré loutkové (i tradiční) divadlo nebyl zájem mezi publikem. Pokud vznikne dobrá loutková inscenace, působí to jako zjevení a dobré „tradiční“ začíná být vlastně „inovativní“ a novátorské.

Jaký je jeho stav?

Souvisí to s tím rozpadem žánrů, nebo spíš „znovuformováním“ a novým potvrzováním a hledáním funkce loutky. Možná máme jako tvůrci dojem, že loutka sama inscenaci neužívá, loutka je brána více jako doplněk - alternativa - oživení. V práci s dětmi to souvisí s potřebou dětí víc se vyslovovat sám za sebe a tudíž i s potřebou pracovat s takovými látkami, které nejsou žánrově blízké pro využití loutek. Svým způsobem je to přirozené a dobré, loutka se určitě z divadla neztrácí ... jen nejsme svědky současné silné loutkářské školy.

Jak si stojí mezi ostatními uměleckými obory?

Hranice mezi obory se natolik „slívají“ a jsou záměrně potírány, že je to nesmysl porovnávat. Globalizace a multifunkčnost jde napříč obory - co je dnes čisté divadlo a co je čisté výtvarné umění? Pozitivní je renesance animovaných filmů. Tvůrcům se hodí využívání magie „postaviček“ a ztvárnění nereálných prostředí a situací, které jsou doménou loutkového divadla. Jde o prorůstání oborů ... možná budeme v budoucnu svědky toho, že loutka už bude jen součástí animovaného filmu, protože „nadřít“ divadlo s loutkou se nebude nikomu chtít.

Koho dnes zajímá?

Běžný konzument umění dnes obory a žánry rozlišuje daleko méně než dřív. Je mu prostě jedno jestli vidí dobrý tanec, bigbít nebo loutkové divadlo... dokladem toho je multizánrová umělecká skladba produkcí na různých festivalech. Stálá divácká základna jsou určitě pořád malé děti ...jak tomu bylo koneckonců vždy, ale prostřednictvím dobré inscenace může loutkové divadlo oslovit a okouzlit kohokoliv.

Co od něj dnešní diváci chtějí?

Katarzi, zážitek, pobavení, inspiraci ...stejně jako od každé jiné produkce

Jak dnešní společnost a jiné umělecké obory ovlivňují jeho podobu a způsob užití loutky?

...no vždyť je to pěkné ... společnost loutky potřebuje ... loutkové divadlo pomáhá !!! Panáček DURACEL, chytrá LIŠKA stavební spořitelna ... včera jsem viděl v lékárně DRÁČKA Bronchika ... kolik loutek chodí kolem nás v obchodech a kolik jich potkáváme na ulicích !!! Kdo nechce, ať se nedivá ... a to nás čekají ještě vánoce a spousta pejsků s PAROŽIM !!!
Ivana a Pavel Němečkovi

V JAKÉM STAVU SE NACHÁZÍ SOUČASNÉ LOUTKOVÉ DIVADLO?

Myslím, že nikoliv ve stavu pozeňnaném. Je to prostě, jak to je. V amatérském divadle se skoro všechny talentované osobnosti posléze rozhodly stát se profesionály. Jen z poslední doby - Jirka Jelínek, Pavla Dombrovská, Jakub Vašíček, Jirka Kniha, Mirka Venclová-Bělohávková a její muž Kamil Bělohávek a to jsem určitě ještě někoho zapoměla. Je to samozřejmě potěšitelný úspěch a jsme rádi, ale amatérské loutkové divadlo čeká na další zajímavé lidi, kteří budou zároveň tvůrci a posunou tento obor do nových kontextů. A nám divákům umožní zase nové, nevidané zážitky. Bylo by to krásné, protože loutkařina je schopna zázraků a těch se nám dostává v Chrudimi poslední roky poměrně vzácně - třeba Krvavé koleno pražského Tate Ilyumni.

Co se profesionálních divadel týká, jistý zlomek produkce sice vždycky vidím, ale rozhodně není na mně, abych o tom mohla něco smysluplného říci.

Ale jsem šťastná, když vidím živé a výsostně zajímavé představení, jako třeba Tmavomodrý svět studentů DAMU, Marnotratného syna bývalých studentů

DAMU nebo autorského Anděla Páně, co zlámal sáně od Filipa Humla z Draku, hodně bývalého studenta DAMU, který už pevně stojí na vlastních nohách. Je zajímavé,

že všechna tato díla nestojí na loutce, i když z ní často vycházejí. Čím to asi? - Byla bych ráda, kdybych mohla být svědkem myšlenkového a scénického vzestupu amatérského loutkového divadla v příštích letech. Je to divadelní obor plný možností. - Jsem si vědoma, že tato otázka navozuje odpovědi i z úplně jiných úhlů, mohlo by se toho probrat daleko víc, omlouvám se a přeju všem známým i neznámým čtenářům šťastný nový rok.

Blanka Šefrnová

JEŠTĚ K DĚTEM NA JEVIŠTI

Je to zvláštní. Není-li dospělý herec příliš autentický, řekne se, že zrovna dneska neměl den, že mu nesedla role, v nejhorším případě že je špatný herec. Když se totéž stane dítěti, mluví se o sevcíčenosti, cvičené opičce, manipulaci, ne-li znásilnění dítěte, případně o tom, zda vůbec děti patří na jeviště.

Čím to?

U divadla dospělých víme a respektujeme, že dobré herectví je vždy šťastným setkáním talentu, práce na roli a schopnosti rozžít, zpřítomnit postavu v okamžiku představení, jako by to, co dělá a říká vznikalo právě teď.

U divadla hraného dětmi jakoby stále panovala představa, že správná inscenace, respektive představení je jen hra, u které se téměř náhodou nachomýtl divák, a že všechno opravdu vzniká až na jevišti před jeho očima - jinými slovy že dítě si hraje a hopká tak dlouho, až z toho vznikne divadlo - tedy že si dítě hraje vlastně pokaždé znovu, při každém představení úplně od nuly, netušíc co, proč a jak činí, netušíc o divákoví; žádná fixace, žádné reprízy, žádné záměry...

To si ovšem může myslet jen ten, kdo o divadle hraném dětmi neví zhora nic.

Tvorba divadla hraného dětmi je divadelní práce jako každá jiná. A proč by ne? Jak z pedagogického tak z uměleckého hlediska patří práce k věcem kýženým, k věcem, jimž by se dítě mělo učit a naučit.

A u dobrého divadla hrající děti moc dobře vědí, o čem, proč a jak mají hrát. Stejně jako u dobrého divadla dospělých.

Luděk Richter

KUKY SE VRACÍ

Je na místě radovat se, že vznikla původní filmová dobrodružná pohádka - z větší části loutková, z menší hraná - s celospolečenským dosahem, a to skutečně, nikoli jen podle jména, pro děti. Většina toho, co u nás i ve světě pro děti vzniká, je totiž jen zábava dospělých navlečená do dětského pyžama. Kuky ze světa dětí opravdu přichází, zabývá se tím, čím žijí a vypráví jazykem, kterému rozumějí. Je to zkrátka počín, který lze jen přivítat.

Jen tři věci pro mne poněkud oslabují účín tohoto záslužného díla.

Prvé, co od samého začátku ruší a odvádí pozornost, je rozdvojení vzhledu a hlasu loutkových postav. A není to zdaleka jen Zdeněk Svěrák, jehož hlas přichází z jiného světa. Tvůrci evidentně nikdy neslyšeli o japonských mistrech loutkářích, kteří několik hodin před představením „nasávají“ pohledem ducha loutky, aby pak stylizace jejich hlasu splynula s její podobou do potřebné jednoty. V Kukym máme leckdy dojem, jakoby na plátně běžel obraz a z kabiny si ho někdo po svém a pro sebe komentoval.

To druhé, co ubírá na účinku je nepřesné, jakoby povšechné vodění loutek bez přesně zacíleného a formovaného pohybu, bez přesného temporytmického členění a důrazů.

Loutky se splývavě, bez výrazných nástupů a zakončení akcí pohupují, občas i poletují, jako kdyby typické nectnosti marionet (jde skutečně o marionety, jejichž drátky jsou pak vyretušovány) byly nevyhnutelné. Ani o loutkovodičském mistrovství (nejen japonských loutkářů) asi tvůrci mnoho neslyšeli - nebo jen slyšeli.

Třetí problém si začínám uvědomovat kdesi kolem poloviny filmu: příběh sice přináší stále nové (či stále obměňované) dobrodružné epizody, ale chybí mu přesnější stavba, která by připravovala, gradovala a uvolňovala napětí a strukturovala tak přehledný příběh, v němž by se divák orientoval a byl schopen vytušit, zda se teprve rozjždí první motivy, nebo už se blíží vyvrcholení, či jsme už za ním; např. automobilová honička je až neúnosně dlouhá a vlastně jen lineárně variuje různá prostředí a strategie účastníků.

Úplnou drobností (drobností jen proto, že jde jen o přílepek, jehož téma s filmem nijak nesouvisí) je pak spojitost mezi opileckým bezdomovcem a stárnoucím, leč uznávaným kapitánem Hergotem.

Ale aby za dílčími výhradami nezanikla celková pochvala: Kuky je napínavý film pro děti, udělaný s vkusem a s nemoralistním morálním sdělením. Nelze si při něm nevzpomenout na Daisy Mrázkovou a jejího geniálního Medvěda Flóru. (LR)

SKLIZEŇ aneb CO JSME LETOS VIDĚLI

DĚTSKÁ SCÉNA

Mezi 12. a 16. červnem bylo na národní přehlídce divadla hraného dětmi v Trutnově k vidění 14 inscenací hlavního programu a dva inspirativní hosté. Bezkonkurenčními vřocholy byla trojice inscenací Už zase skáču..., v níž soubor Hop-Hop při ZUŠ Ostrov zpracoval předlohu známou i z Kachyňova filmu působivými metaforickými obrazy a u dětí zcela výjimečným herectvím (škoda jen druhé půlky, v níž začíná převládat slovo a s ním zbytečně didaktické naučení), dále pololoutkářská drobnička Hladké Vrtule Slaný Božka aneb Jak to možná nebylo?, založená na hravosti, již vznikají zajímavé dvojjízny vztahující se k biblickým motivům, a konečně adaptace Nepilovy pohádky O Hadovce... a jiných houbách v podání děčínského Divadýlka Na Stráni, jež dosahuje působivého tvaru i sdělení jednoduchými, přístupnými prostředky. Vedle toho tu byla i řada slušných, v něčem inspirativních, v něčem problematických inscenací (Hlásná trouba souboru kuk! z Prahy, Zákon cesty pražského Tanečního studia Light nebo třeba O třech prádlenách jaroměřské Mojí pětky), u nichž bylo o čem diskutovat, takže v úhrnu lze říci, že letošní Dětská scéna byla programově spíše nadprůměrná.

Převážně ženská porota (pět dam, jeden muž) se pohybovala mezi zajímavými postřehy a příštípkovitými připodotky, jež ne vždy sdělily souvislý pohled. Pro vedoucí dětských divadelních souborů tu byly vlastně jen tři semináře - pohybový, herecký a výtvarně-performační, což je na největší národní přehlídce tohoto druhu množství menší než malé.

MLADÁ SCÉNA

Celostátní přehlídka studentských divadelních souborů v Ústí nad Orlicí nabídla 23. - 27. června 14 inscenací, vesměs slušné úrovně. Nejvíce zaujala Sestra Studia Divadla Dagmar a pedagogické školy z Karlových Var - i přes otázky, jež vyvolala svým vyzněním bylo nutno ocenit plnokrevně a zároveň autentické herectví, tedy to, v čem je jeho vedoucí Hana Franková odjakživa nejsilnější.

Pražský soubor Dva ve jhách se inscenací Z alb pokusil o experimentální tvar kombinující filmové a fotografické projekce a stínohru, zatímco Roztočená vrtule ze Slaného

v inscenaci Hameln zpracovala středověkou německou pověst o krysařovi především pomocí kolektivního herectví s velkým citem pro souhrn sborového projevu a se zajímavými maskami krys; i když tu některé motivy nejsou vedeny dostatečně účinně dramaturgicky dotazeny, jde o inscenaci, která si zaslouží pozornost. Zvláštní postavení má inscenace Postav na čaj! pražského Cirkusu Mlejn - ani tak tím, že jde o inscenaci na bázi tzv. nového cirkusu, jako tím, že jde vlastně o profesionální inscenaci dvou absolutentek pohybového divadla pražské HAMU provozovanou v profesionální produkci. Potvrzuje to trend posledních let, kdy profesionální skupiny využívají amatérských festivalů k laciné propagaci své produkce.

S porotou to bylo podobné jako na Dětské scéně; škoda, že si ARTAMA nedá více práce s hledáním lidí, kteří dokáží vyhmátnout obecnou podstatu problémů a také ji pak v diskusích a v recenzích komunikovat. Je smutné, když diskuse samotných mladých divadelníků má podstatně vyšší úroveň, než diskuse vedená porotou.

LOUTKÁŘSKÁ CHRUDIM

59. celostátní přehlídka amatérského loutkářství začala předvečerem 30. června a skončila 6. července - čítala 18 inscenací hlavního programu, 5 inspirativních a 6 doplňkových, večer individuálních výstupů s loutkou a k tomu 10 seminářů.

To že byla letošní LCH lehce nadprůměrná, je zásluhou samotných amatérských souborů, které postoupily z krajských přehlídek: Vlín, Zlaté kuře, Portrét, Kugelstein, Rámus kolem stěhování, O třech přadlenách, venkonce m i Pohádky o kohoutkovi a slepičce tvořily i ve srovnání s předchozími ročníky špičku či nadprůměr. Vyslovené propady byly v hlavním programu snad dva či tři, zbylých osm představení tvořil slušný průměr obsahující vždy něco zajímavého. (Většinu inscenací jsme recenzovali v minulém čísle.) Inspirativní představení se pohybovala od běžné produkce, přes bavičské výstupy až po exportní podívanou; stálo by za to, při výběru inspirativních představení konečně začít uvažovat, čím má to či ono představení inspirovat. A dvojnásob by stálo za to zvážit smysl inscenací doplňkových: vytvářet zde jakousi druhou ligu nemá smysl a lepší by bylo ponechat tuto část otevřenou zájmu samotných inscenátorů, ale bez záruky pořadatelů a jejich finančního příspěvku - tak, jak tomu bylo ještě před pár lety; chce-li se někdo předvést, necht' si zjistí časové a prostorové možnosti a v jejich rámci přijede

Hlavní problém hlavního programu LCH zůstává stále stejný: neúplná a nerovnoměrná síť krajských přehlídek a kvalita krajských porot. Svoji krajskou loutkářskou přehlídku nemá kraj Karlovarský, Olomoucký, Jihomoravský ani Zlínský, na plzeňské přehlídce se opakují stále tři až čtyři soubory z Plzně samé a strakonická přehlídka soutěžními představeními jen doplňuje výběr spřátelených souborů.

Po letech je třeba pochválit i porotu; to, že se v ní vyskytla i spolutvůrkyně jedné z inscenací, což zásadně odporuje propozicím přehlídky, není vinou této porotkyně, nýbrž ARTAMA, jež sama propozice vydala a pak je nedodržuje.

JIRÁSKŮV HRONOV

Konal se 30. 7. - 7. 8., již po osmdesáté a tvořilo ho 28 inscenací hlavního programu (z toho 6 zahraničních), 16 seminářů a pár doplňkových akcí. Divadlo pro děti tu bylo jediné, několik inscenací však pocházelo ze souborů mládežnických a k mládeži i mířilo. Mezi nejzajímavější patřil Richard 3 roztockého Tichého Jelena, Sestra karlovarského Studia Dagmar, Božka aneb Jak to možná nebylo? v podání Hladké vrtule při 3. ZŠ Slavný, ze zahraničních Pastier Levočské divadelní společnosti a Perón maďarskojazyčného Divadla J. Kármána z Lučence; za pozornost stála i inscenace Lidé jsou spokojeni sou-

boru Kusy lidí ze ZUŠ Žerotín Olomouc či po stránce herecké Příliš hlučná samota Divadla Zdrhovadlo z Klášterec nad Ohří. Velké vzrušení a bouřlivé diskuse vyvolalo Rádobydivadlo Klapý se svou Elegií tyrolskou a ještě větší Frei Körper Kultur Semily s produkcí Wir tanzen konzentriert!

Hlavním problémem zůstává naplňování „meziborovosti“ JH - jak co do prostorových možností, jež nabízí (pětí či deseticentimetrové loutečky prostě z 15 metrů téměř nejsou vidět a obsáhnoutí stodožní sál Josefa Čapka je pro dítě prakticky nemožné), tak co do výběru odborníků, kteří pak vedou o inscenacích diskuse (většinou pocházejí z oboru hereckého divadla a ostatní obory jsou jim vzdálené), a na neposledním místě co do klíče výběru - 7 inscenací pochází z přehlídky „činoherního“, správněji řečeno herecko činoherního divadla v Děčíně a k tomu ještě 1 další z přehlídky ve Vysokém, zatímco z Loutkářské Chrudimi je tu jen 1 inscenace (a to ještě z loňské), z Dětské scény (divadlo hrané dětmi) taktéž 1, z rakovnické Popelky (herecké divadlo pro děti) 1, z přehlídky pohybového a pantomimického divadla Otevřeno Kolín 1, z Wolkröva Prostějova (přednes a divadlo poezie) 2, z Mladé scény (středoškoláci) 2, z Šrámkova Písku (dnes tzv. experimentující divadlo) 3 a z přehlídky scénického tance v Jablonci 4 drobničky? A jejich kvalita nedosvědčuje, že děčínská herecká činohra je 7x zajímavější než Loutkářská Chrudim či Dětská scéna a 3,5x lepší než Wolkrův Prostějov a Mladá scéna.

PŘELET NAD LOUTKÁŘSKÝM HNÍZDEM

Jubilejní 20 Přelet tvořily v divadle Minor 5.-7. listopadu 2010 čtyři inscenace amatérské, dvě profesionální nezávislé a sedm inscenací kamenných statutárních divadel městských.

Amatérská Vlna pražského Tate Iyumni, Kugelstein pražského Divadla Arnošta, Portrét svitavského Trámu a Zlaté kuře jabloneckého Vozichetu (o všech jsme psali) byly jeho nepochybným vrcholem; prvé tři se zpřesnily a v leccems dozrály, Kuřeti menší prostor paradoxně spíše ublížil. Nezávislé profesionální skupiny mnoho prostoru nedostaly, a to ještě za Červenou Karkulkou nezávislého Divadla Jednoho Edy stojí vlastně nový, mladý tým libereckého Naivního divadla a Marnotratný syn je inscenací inscenací absolutně KALD DAMU. Zklamáním byly inscenace kamenných statutárních profesionálních divadel, ač jich tu bylo z nepochopitelných důvodů nejvíce. Pražský Minor v inscenaci Moje první encyklopedie staví na dynamizovaném výtvarnu a především na hravosti, nápaditosti a tvořivosti a je mu třeba přiznat, že je toho času asi jediným statutárním loutkovým divadlem u nás, které se systematicky snaží o skutečnou hledající tvorbu a ne jen produkci. Neklan.cz libereckého Naivního divadla je i při svých problémech alespoň solidním pokusem o mladé objevené divadlo. Jánošík Hradeckého Draka, Tři přadleny Naivního divadla z Liberce či dvojitul Johannes doktor Faust a Don Šajn Plzeňské Alfy jsou jen různými variantami dramaturgické nejasnosti a inscenační rutiny. A James Blond posledně jmenovaného divadla působí jen jako nepodařeně - jakkoli vnějškově úspěšné (získal zlatého Erika - výroční loutkářskou cenu!) - využití popularity titulu, který zpola parodují a zpola se v něm (jakkoli neuměle) využívají (a to nemluvíme o loutkovodičské povšechnosti a odbylosti u našeho snad nejlépe loutkohercky vybaveného statutárního divadla). To, že loutky se ve většině inscenací těchto divadel téměř nevyskytují, nebo mají naprosto zanedbatelnou funkci, je co do kvalit divadelních lhotejně; ale u loutkových divadel na Přeletu nad loutkářským hnízdem přecijen trochu překvapivě.

Přátelštější byl tentokrát Přelet k divákům: nabídl jim nejen Permanentky (byť vlastně nezlevněné, což nemá příliš logiku), ale i výtvarnou dílnu pro děti, prodej loutkářské literatury i souvislejší možnost posezení v divadelním bufetu a také výstavu fotografií z předchozích devatenácti Přeletů. (LR)

SEDM MINIRECENZÍ

ABSOLVENTI KALD DAMU: Marnotratný syn (autor a režie J. Jirků)

Inscenace absolventů KALD DAMU (s plně profesionálním zázemím režie či hudby) je čas od času hrána na scéně pražského Minoru. Svým způsobem je příznačná pro to, co od absolventů katedry vidáme později v statutárních divadlech: divadlo, jež by se slušelo nazvat bezloutkovým. V tomto případě však výborné. Neúspěšný autor televizních seriálů se vrací stopem domů a cestou vypráví řidiči o svých uměleckých i životních trablích. Inscenace je naplněna groteskní komikou i tragikou, po stránce režijní obdivuhodným metaforickým viděním, v němž se výrazně uplatňuje výtvarná složka; loutky jsou zde použity ve dvou chvilkách (a kdyby nebyly, ani bychom si toho nevšimli), zato herectví všech jedenácti absolventů je až překvapivě dobré. (LR)

ALFA Plzeň: Johannes doktor Faust a Don Šajn (režie T. Dvořák)

Dvojtitul se hraje pomocí loutek sestávajících z různých částí nábytku, klíček, háčků, ale taky kyblíků, plechových uhláků či kleští. Režisér před lety vytvořil pro svou režii Fausta v Divadle v Boudě podobné loutky ze starého klavíru. Jenže ty byly ve své jednoduchosti a kráse jakýmsi pandánem či znakem starobylé noblesy, evokujícím majstrštyky starých loutkářů - zatímco ty dnešní překombinované „artefakty“ jsou už jen naschvalem, nad nímž si divák klade otázku proč. Faust i Šajn jsou již v textech tzv. lidových loutkářů obrovsky zkondenzované zkratky - vždyť ve Faustovi se mluví o osmnácti letech a celý příběh se de facto odehraje v pár nepřerušovaných hodinách, ne-li minutách. Další krácení textu pro účely dvojpořadu, propojeného jen oslím můstkem Kašpara, který po ztrátě prvního pána (Fausta) slouží tomu druhému (Šajnovi), má za následek naprosté zbanálnění děje, který jede jako na běžícím páse: někdo něco chce - bum, bum - udělá to, má to - a je tu trest. Pryč je posláni, pryč je drama, pryč je tragédie - ale pryč je i humor, ač právě o něj mělo asi jít. A to při vši účtě k vynikajícímu loutkoherectví, jaké se dnes u statutárních profesionálů vidí jen zřídka. (LR)

ALFA Plzeň: James Blond (autor V. Peřina, režie T. Dvořák)

To, že ani hromada loutek nemusí znamenat žádné plus, dokazuje inscenace, která je nejen neuvěřitelně upovídáním dramaturgickým mínem s chaboučkou zápletkou, ale ani režie, jdoucí jen za tlustými čarami dělaným „humorem“, jako by se nemohla rozhodnout, zda chce Bonda parodovat, či se v něm vyžívat a pokoušet se ohromovat nás efekty, jež však v loutkovém podání vypadají nechtěně komicky. Namísto nadsázky, po níž loutka volá, jen nedomrlá snaha zahrát si na bondovku bez špetky názoru na ni, namísto tvořivosti ve prospěch tématu jen vnější efekty počínaje plamenomety a konče „on line“ promítanými záběry videokamery. A co překvapuje u tak skvělých loutkoherců nejvíc (viz výše), je povšechné potřásání a smýkání loutkami - marionetami (na nepochopitelně tlustých tyčích), kombinovanými s loutkami spodovými. (LR)

DIVADLO JEDNOHO EDY t.č. Liberec: Červená Karkulka: rodové prokletí (autoři K. Filciková, J. Vašíček, M. Bělohávková, režie J. Vašíček, M. Bělohávková)

Inscenace je uváděna pod hlavičkou nezávislého Divadla Jednoho Edy - ale od autorů přes režii až po jedinou herečku jde víceméně o nový, mladý tým libereckého Naivního divadla. Vychází do jisté míry z ducha psychoanalytických výkladů Karkulky jako „dramatu“ sexuální iniciace. Červená barva je v tomto výkladu tím, co

souvisí s krví v sexualitě - od menstruace po defloraci. Jak potom ale rozumět v inscenaci tomu, že červená karkule je „dědičný rodový poklad“, v kterém (pokud je bude mít Karkulka na hlavě) se jí nic nemůže stát? Znamená to snad, že Karkulka nemá sexuálně žít, ba ani existovat? A jakou roli tu hraje parodovaný myslivec-rambo, vystavující na odiv své obnažené svalstvo? Loutkami jsou tu různé panenky, kterými se však spíše ilustruje, zatímco děj se odehrává v slovním doprovodu a jednání herečky. A herecky je inscenace výborná - chtělo by se téměř říci dokonalá. Ale právě v tom je její riziko: bez srozumitelného vysvětlení podstaty hrůznosti, o níž se tu mluví, převažuje hrůznost vnějších prostředků (hlasové stylizace, práce s tempem, rytmem...) - a hrozí vznik dalšího dokonalého výrobku liberecké továrny na vnějškově dokonalou prázdnotu. (LR)

DRAK Hradec Králové: Jánošík (režie Jakub Krofta)

Hradecké loutkové divadlo se ani nepokouší loutky předstírat. Je to čistě herecké divadlo s nijak zvlášť zvýrazněnými dobovými kostýmy. Příběh stárnoucího profesora (ve vynikajícím podání Václava Poula) a jeho žáků (ve stejně vynikajícím podání dalších vynikajících herců) je sice zajímavý, místy až dojemný - ale co má společného s Jánošíkem (jehož příběh je jen útržkovitě a neúplně převyprávěn ve slovech), je nezbadatelné: paralely mezi oběma plány jsou spíše oslí můstky, a v čem a vůči komu je Jánošíkem sám učitel, kterého žáci a venkoncem i ředitel v podstatě milují, už není jasné vůbec. Mobily či videodohrávky jsou zajímavé, ale dnes je lze vidět bezmála v každé druhé inscenaci. (LR)

MINOR Praha: Moje první encyklopedie (autor a režie J. Adámek)

Inscenaci směřující k divákům již od tří let stojí na třech pilířích: dobrém pohybovém vybavení sedmi herců, výborné hudební složce a nápaditým přetváření kruhových, čtvercových, trojúhelníkových či obdélníkových polštářků na všechno možné od květin až po motýly a od sešitů až po vlaky. Loutkové to příliš není, ale dynamizované výtvarno tu hraje nezastupitelnou roli. Největší předností je hravost, nápaditost, tvořivost. Děti to opravdu baví a zároveň se jim tu a tam dostává encyklopedických ponaučení. Jediné, co lze inscenaci vytknout, je nahodilost pojmů a témat, které si vybírá a absence významových přechodů a vazeb či krkolomnost oslích můstků, jimiž se dostává od jednoho k druhému. Buď jak buď, pražský Minor je toho času asi jediné statutární loutkové divadlo u nás, které se systematicky snaží o skutečnou hledající tvorbu a ne jen produkci. (LR)

NAIVNÍ DIVADLO Liberec: Tři přadleny (autor brí Grimmové, M. Sýkorová, režie Z. Peřina)

Naivní divadlo se v inscenaci po dvaceti letech vrací ke stylu legendárního Jak chodil Kuba za Markytou. Řezbovaných loutek je tu šest - jejich problém je, že jsou pramálo přitažlivé a ve svém výrazu naprosto neproměnné - a to i přes všechny snahy jediné herečky, jejíž výkon je takoruka perfektní. Dokonce tak perfektní, že mizí jakákoli emotivnost: dokonalost chladné řemeslné hry se obrací v zápor. Tím spíše, když dramaturg nedokázal objevit podstatu téhle pohádky a škaředé přadleny tu nepožadují za spředení, aby se za ně děvče nestydělo a řeklo, že jsou její tetičky, ale jen pozvání na svatbu, a místo toho se nakonec řekne cosi v tom smyslu, že život dělá hloupost. Inu ano - ale pak se ocitáme na poli naprosté nahodilosti a pouhé formy. (LR)

A TŘI MIDIRECENZE NA KONEC

NAIVNÍ DIVADLO Liberec: Neklan.cz aneb Ze starých pověstí českých (režie J. Vašíček)

Jakub Vašíček věrný své cestě bouřliváckého provokatéra se rozhodl opravit nepravdivé mýty o Neklanovi a tak hned po nastínění Jiráskovy verze vstupuje do hry počítačový vir pro automatické opravy nepravd, hází učitelku do koše a inscenuje „pravdu“.

Režisérovi patří pochvala za nápaditost, smysl pro tvar a důslednost ve vnější režii i v práci s hercem. Sám sebe však zrazuje jako dramaturg a spoluautor. Rozehraje pozoruhodné téma o následníkovi trůnu a meče, který se ještě ke všemu narodí do doby, kdy kníže Lučanů Vlastislav chystá válku, ale svým založením je spíš jemný, introvertní a nešťastný v prostředí, které ho zesměšňuje, ponižuje a šikanuje. Válčení se bojí, ale když to musí pro dobro Čechů být, půjde a padne. Tedy šel by - kdyby mu přestrojený Vlastislavův syn nepodstrčil nápoj z „kouzelné“ byliny. A bum - zvrát - a nastolené téma padá pod stůl: Neklan do bitvy nemůže, protože ho projímadlo zahnal jinam. Čechové vedení Čestmírem sice zvítězí, ale my vidíme ve finále Neklana se spuštěnými kalhotami v kadibudce, k tomu zní česká hymna a na mapu republiky jsou promítány známé záběry z doběhu Kateřiny Neumannové do olympijského cíle a z vítězného finále hokejistů v Naganu i s oním nabubřelým „přepište dějiny...“ - a z vážného tématu je povrchní fraška. Nadto nelogická, neboť z ní vyplývá, že jsme národ podělánků (jak to, když Neklan musel spustit kalhoty jen vinou podstrčeného projímadla?), který umí jen hulákat na hokeji (jak to, když se všichni v čele s Křesomyslem a Čestmírem bili jako lvi a byl by tak nejspíš učinil i Neklan?). A pro jaký omyl tedy musela být učitelka hozena do koše, když i tento jevištní výklad nám ve finále sděluje, že Neklan byl zbabělec (ačkoli tomu předchází dějová fakta odporují)? Prostě: dějová fakta inscenace protirečí jejímu závěru a dějová fakta závěru protirečí jejímu průběhu.

Není pak divu, že mnohé diváky inscenace pobouřila jako cynické zlehčování „dějin“ a vnějškové rebelské gesto - a to i když nechají stranou otázku, co je tak převratně rebelského na zesměšňování českých dějin a charakteru v zemi, kde se už dvacet let nic jiného nepěstuje. (LR)

RÁMUS Plzeň: Rámus kolem stěhování (autor L. Leonov, režie soubor)

Malá dcerka se odmítne stěhovat a z krabice nadepsané „k vyhození“ si vytáhne svou oblíbenou hračku, takže mámě (přísnější) s tátou (bere si klaunský nos) a dvěma neidentifikovatelným pomocníkům (stěhováci? vzdálení příbuzní?) nezbyvá než zkusit vše vyřešit hrou. Zkusí to s Leonovovým Strouhou (Buryga): v kumštovném (někdy snad jen zbytečně vnějškově expresivním) rozmachu herecky i s použitím (malíčko) rozehrávaných hraček a za doprovodu dynamické muziky přehrají několik jeho příběhů s řadou narážek, které mohou pomoci tomu, kdo Strouhu zná. Problém je však v tom, že paralela pokulhává: vybrané příhody totiž ani zdaleka neevokují potřebu najít nový domov, neboť vyprávějí především a nejpůsobivěji o znevolnění, zotročení, prodávání Strouhy, manipulaci s ním - a snad ještě víc o cirkusu a Rusku. Když nakonec maminka původní popisek přeškrtně, vezme krabici sebou a holčička ji radostně následuje, divím se hned nadvakrát: čím změnil příběh o zotročování Strouhy

holčiččin názor na stěhování (výhrůžka to snad nebyla) a proč došlo k náhlému zúžení tématu opouštění domova na daleko banálnější problém boje o hračky.

I tak ale jde o nejlepší inscenaci této rodinné větve Rámusu, s několika až dojemnými momenty. (LR)

TANEČNÍ STUDIO LIGHT Praha: Putování ve větvích (režie O. Lipovský, L. Tretia-
gová)

„Představení s dětmi a pro děti. Co se stane s přátelstvím, když se musí rozpráhnout do dvou konců světa? Udrží se na prudkém svahu, spočine v měkké trávě nebo se musí rozdělit?

Dětské role vedle profesionálních herců a tanečníků pomáhají malým divákům překonat ostych a vstoupit aktivně do imaginární říše rozvětveného stromu inspirované románem Timothée de Fombella Tobiáš Lolness. V tanečně-divadelním představení se dětští diváci spolu s herci a tanečníky vydávají na pouť ve větvích, která je dovede k tomu správnému cíli.“

Tyto informace, běžně dostupné i na internetu, jsme dostali v tištěné podobě a zkopírovali je pro každé dítě, aby rodiči věděli, nač děti v rámci vyučování jdou. Měla by to být samozřejmost, ale všichni víme, že není. Tenhle bonus jsme si zasloužili především proto, že režisérka Lenka Tretia-
gová v naší škole učí pohybové výchově.

Celé představení mě překvapilo a potěšilo z mnoha důvodů. Začnu zřejmou pohybovou disponovaností velkých i malých herců-tanečníků, která je potvrzením smysluplné dlouholeté systematické pedagogické práce. Upoutala mě nevšední rytmická hudba. Poprvé jsem viděla ozvučený kmen v ruce Tomáše Žížky i řadu neokoukaných hudebních a rytmických nástrojů. Živá hudba v představení patří vůbec k mimořádně zdařilým složkám. Podtrhuje, posiluje a zdůrazňuje gradující děj, ale je i samostatnou součástí představení zejména v úvodní části. Potěšil mě jemný, logický, pro děti velmi příjemný způsob zapojení diváků do děje. Jednoduchý příběh přátelství, které rozdělila násilná moc, graduje do střetu po uplynutí několika let. Střetávají se tu nejen hodnotové žebříčky obou hrdinů, ale i vztah k dívce. Pohádkové rozuzlení, kdy zlo je potrestáno, je pro děti katarzí, protože děj jako pohádku nevnímají. Spolupodílely se přece zpočátku na tom, že zlo na čas zvítězilo. To, co pro nás, dospělé, je od počátku jasné, děti přijímají ne jako hru, ale jako skutečnost. Na chvíli se ocitají v dosud nepoznaných tajemných světech stromů a trávy, jsou nablízku všem hrdinům - těm dobrým i zlým. Odcházejí a ještě si dlouho vyprávějí o tom co zažily. Mám radost, že takové inscenace vznikají. (JF)

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ:

JF - Jitka FOJTÍKOVÁ, učitelka ZŠ, Praha

PN - Pavel NĚMEČEK, ředitel a lektor Sdružení D, Olomouc

IN - Ivana NĚMEČKOVÁ, učitelka LDO ZUŠ, Olomouc

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

BŠ - Blanka ŠEFRNOVÁ, učitelka hudby ZUŠ, loutkářka, Svitavy

Divadlo dětem, čtvrtletník DDD, vydává Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež DOBRÉ DIVADLO DĚTEM, Chopinova 2, 120 00 Praha 2, tel.: 222 726 335, e-mail: osDDD@seznam.cz
Toto číslo vyšlo k 1. zimmnímu dni, 21. prosince 2010 za podpory Ministerstva kultury. MK ČR E 15172.