

KLAUN, KLAUNIÁDA, KLAUNÉRIE...

S klauny je to těžké: všichni vědí, oč jde, ale každý trochu jinak. Mnozí se domnívají, že klaun rovná se cirkus či varieté, a z dnešní marketingové ofenzivy by se mohlo zdát, že jde především o placeného zdravotního klauna.

Jenže klaun je původně a především divadelní typ, patřící do velké rodiny vyhraněných komických postav jako je Harlekýn, Pierot, Pulcinella, Capitano, je předchůdcem a bratrem lidových komických hrdinů herckého i loutkového divadla v různých kulturních oblastech, jako je Pickelhering, Hanswurst, Bernandon, Kašpar i Kašpárek... Teprve po polovině 18. století se původně divadelní postava začíná uplatňovat také v cirkuse a později i v šantánu, kabaretu, varieté...

Původně - tedy v Anglii - nebyl klaun neboli clown nic jiného než divadelní komický typ nepřilíš bystrého a obratného venkovana (něco jako náš Škrhola). Jeho mnohdy excentrický, velikostí nepřiměřený, strakatý kostým případně i maska ho v hovorové řeči činí synonymem šaška či blázna. Šašek, ať už jde o honorovaného šaška dvorního či o šaška třídního, je ten, kdo chce dělat a neskrývaně dělá nějakou legraci k obveselení ostatních - většinou chce jen pobavit drobným výstupem bez jakýchkoli dramatických či dramaticko-divadelních ambicí. Blázen v návaznosti na původní význam člověka rozumově narušeného se rozvinul v specifickou postavu dvorského blázna (ioculator regis), jemuž je vedle vtípků a čísel určených čistě pro pobavení dovoleno být i ironickým zrcadlem vznešených chleboďárců; strakatý kostým často s oslíma ušima či s rolničkami je nejenom projevem jeho „bláznovství“, ale i ochranným znakem jeho postavení člověka, který „neví, co činí“ a neměl by tedy být za své projevy trestán. V divadle je jeho nápadný kostým též určením konkrétního typu a s ním svázaných očekávání žánrových aj.

Klaun vyšel z typu lidového venkovana, časem se však posunul k naivnímu, jakoby dětskému pohledu, sledujícímu logiku původních, elementárních východisek, přístupů a pravd, jež se ovšem z hlediska vládnoucí praxe jeví jako nesmyslné, bláznivé, absurdní, výstřední... Jeho hloupost, neobratnost, často i naivita však bývá jen zdánlivá či předstíraná a nakonec se ukáže, že on je tím, který ví, umí a vítězí. Klaunství je především způsob myšlení, pojetí, přístup k životu a řešení situací. V bezmezném důvěře prozkoumává klaun vše kolem sebe, jako by to viděl poprvé a věřil, že vše je takové, jak se zdá být. A to i tehdy, když předmětem tohoto zkoumání či jeho výsledkem je krutost (vzpomeňme, jak věčné postoje dokáží děti zaujímat, jak kruté hry dokáží hrát, jak

DIVADLO
léto '16
PRODĚTI

krutým věcem se dokáží smát - kopání se do zadku v groteskách je to nejmenší). Projevuje se nestandardními reakcemi na vznikající situace, většinou přímočarého nebo přehnaného rázu. „Klaunovi je vlastní vše, co je snivé, záhadné, ukrutné a výstřední.“ (Tristan Rémy)

Žánrovým určením bývá někdy až drastická fraška, většinou však groteska jako žánr spojující komično a tragično - zde pramení i jeho příbuznost s klauny filmové grotesky jako byli Charles Chaplin, Buster Keaton, Laurel a Hardy aj.

Znakem původního divadelního i pozdějšího cirkusového klauna bývá krom ex-pressivnosti a excentričnosti též minimalismus prostředků. I z historických důvodů (zákazy...) vykrytalizoval klaun do podoby spíše mimické, slovem šetřící či dokonce se mu vyhýbající postavy. Jeho anglický původ se promítl také do ztypičtělé stylizované nedokonalé mluvy („pane šediteli“...): angličtí klauni prostě nehovořili dokonalou němčinou, francouzštinou či češtinou.

To, zda klaun používá převážně pohybové, mimické prostředky, prostředky hudební, rekvizity či slovo, případně syntézu toho všeho, je druhotné: za klauna je právem považován Charlie Chaplin či Buster Keaton, stejně jako Jan Werich, Jiří Voskovec či Miroslav Horníček.

Podstatnější je jeho schopnost autorské improvizace - i když podobně jako v komedii dell' arte existují fixovaná rámcová libreta, ba i texty osvědčených výstupů. Přejímenším připravenost k řešení situací, jež vznikají v živé komunikaci s partnery, jimiž jsou mnohdy především diváci, je u klauna definičním předpokladem. Improvizace však není děláním čehokoli, nahodilý blábol, nýbrž nepřipravené rozvíjení smysluplné, naplněné a uzavřené situace, která vzniká na místě. Improvizující klaun ví „nač přivede řeč, ví, co bude vyprávět, ale neví vůbec JAK to bude vyprávět“. (Jan Werich)

V divadle i v cirkuse klaun většinou vystupuje sólově, někdy ve dvojici; od poslední třetiny 19. století býval v cirkuse jeho partnerem v Německu vzniklý August - specifická odrůda klasického klauna. Zpravidla mívá samostatná kratší čísla - výstupy (lazzi, gagy). Může však být také postavou v „běžné“ komedii či grotesce. Klauniáda může být i náplní plnohodnotné, celovečerní inscenace tak, jak je známe od 70. let v celovečerních, divadelně objevných situačních komediích Ctibora Turby, Borise Hybnera, Boleslava Polívky či Jiřího Reidingera-Bilba. Luděk Richter

Proč jsem klaunem?

Jak to s tím klaunstvím vlastně mám? Nabízím samozřejmě jen jeden velmi soukromý vzhled do možné podoby klaunství. Ale snad ten osobní pohled přinese nějaký zajímavý podnět.

Klaunství se odvíjí mým celým uměleckým životem tak trochu jako nit. Nemůžu říci, že bych o klaunství nějak výrazně usilovala, vyhledávala ho a systematicky na něm pracovala. Řekla bych, že si klaunství spíš nachází mne. V minulosti jsem žádné inscenace samostatně nevytvářela, spíš jen pokud se objevily příležitosti. Řekla bych, že na opravdové klaunství, to divadelní, jsem tak trochu líná. Souvisí to s vědomím, nebo představou, co vlastně tento žánr - pokud se na něj dívám s nároky i úctou - obnáší.

Poznala jsem opravdu světové klauny, jako jsou Dimitri ve Švýcarsku, Byland ve Francii aj. Měla jsem možnost pracovat v Excentrické burlesce v Tabarin Baru, v Cirkuse na Divadelní pouti, významnou součástí mé praxe byla inscenace Deklaunizace s Ctiborem Turbou, od roku 2001 pracuji jako zdravotní klaun a s kolegy ze zdravotního klauna se pokoušíme o klaunské představení i v rámci divadla Bořivoj: Bedřich

a jeho tetička, Řízek a Svíčková na plovárně, a Dva Kašpaři. Lidé se smějí, ale ... je na tom co dělat. Co tomu všemu bylo - a ve mně dosud je - společné? Člověk-klaun.

Člověk-klaun je tvořen z části svou vlastní osobností, a z části disciplínami, dovednostmi, které bych přirovnala ke sportu. To, co jsem měla možnost poznat, se vázalo na dovednosti mezi žonglováním, akrobacií, pohybovými schopnostmi, hudbou. Ovšem využito pro situace jedinečné až absurdní, spojeno mistrovstvím a prožitkem klaunských bytostí, toužících skrze všechny ty spojené prostředky říci něco o existenci svého bytí. Něco vážného, bytostně lidského. Podělit se s diváky o své pocity, city, smutky. Postěžovat si na svět. A vytvořit tak vážnost situace, ve které slzy a smích stojí velmi blízko sebe. A tím udělat svět vlastně opět živým a nadějnějším.

Takovýto klaun se nevysmívá světu, ale snaží se v něm existovat. A protože je spíš „jako dítě“ - plný citu, hravosti, fantazie, upřímnosti, je také velmi zranitelný. Tou zranitelností vyvolává v divácích soucit - a otevírá možná už zapomenuté krusty možností, jak se na svět dívat. Jak ho prožívat. A tím, že v něm existuje on sám, volí také pro sebe specifické formy sdělení, protože nemůže jinak. Je to jedinečnost člověka.

A to už jsem se dostala od konkrétní souvislosti k pojetí klaunství, jak ho vnímám já. Může samozřejmě být i klaun, který „nemetá kozelce“. (Kdybych si myslela, že nutně musí, byla bych sama proti sobě!) Ale - pokud má vyvolávat a sdělovat, to co jsem výše popsal, musí najít svou disciplínu a tu znát, pěstovat, trénovat: být si vědom prostředků, s kterými zachází a ty ovládat. Může však být třeba i veršující klaun - ale pak zcela jistě nemůže být hloupý. Být hloupý vtipně, znamená být dvojnásob inteligentní. Když totiž diváci zjistí, že je opravdu hloupý, bude jim klauna vlastně líto. Když mu při žonglování budou padat na zem míčky, bude divákům jaksi smutno. A nic jiného nepřijde. Bude to jen sdělování nedostatečnosti člověka.

Najít pro klauny ten důvod, proč se stávají zrovna takovými bytostmi, a dělájí všechny ty nesmysly není zrovna snadné. Vždyť přece svět a bytí v něm je seriózní vážná věc! A klaun, o kterém píšu já, má velkou možnost jak se té seriózní věci z duše chechtat! Smát se na celé kolo, a tak trochu se stát bláznivým.

Záměrně jsem použila slov chechtat se či smát se až na závěr své úvahy. Protože ten opravdový smích, který přinese úlevu z bytí, je vlastně jen špička ledovce. Ale tak báječná, že dokáže dát i ostatním zapomenout na ledovce vlastní existence. A tak to má být.

Ještě pár slov o představě, kdy klaun považuje za špičku ledovce jakýsi krápník, a ještě neví, kde začíná a kde končí. Klaun je vybaven znalostí, jak kopnout do zadku sebe nebo někoho jiného. Nebo se praštit kladivem a upadnout na zem. A protože nechápe proč, neustále má nutkání, se bouchat kladivem. Tím situace končí, lidé - zejména děti - se smějí. Klaun se předvádí jako nesvéprávná bytost, a děti, protože ještě nemají znalost, se smějí. Případá jim vtipné, jak někdo padá na zem a nechápe. I takových klaunů jsem viděla dost a nevěřila svým očím. Smutné pak je, že to, co vyvolává smích je vlastně lidská omezenost, a manipulace s dětmi.

Jednou bych se chtěla dopracovat ke klaunskému představení, které by dokázalo naplňovat to, jak klaunství vnímám. Ale nevím, jestli na to nejsem už moc líná. Pokud mám ale příležitost něco takového zhlédnout, vždycky mě potěší, že to existuje.

V tuto chvíli jsem už patnáct let zdravotní klaunkou a snad se mi daří „tu a tam“ něco z toho naplňovat. Je to ale trochu jiná parketa. Zejména v tom, že klauniády nebývají příliš dlouhé, jsou spíše improvizací a odehrávají se v prostředí, kde jsou lidé vděční za každý kousek té naděje. To ale neznamená že tu klaun může dělat, cokoli si zamane. A jsem ráda, že snad úroveň typu kopání se do zadku se tady neobjevuje.

Občas zažiji i tu velmi smysluplnou existenci a naději. A smích, který má ono poslání, se kterým se shodují. Je to ovšem ve specifických podmínkách, což by vydalo na další samostatný článek.

Co mi klaunství dalo a dává do mého osobního života - a pak se to zase promítá i v tom, jakým klaunem jsem? Zdravotní klaun mi umožnil nahlédnout do nemocnic. Tváří v tvář lidem v nouzi, si člověk o to víc váží třeba zdraví svého, či svých dětí. Komunikujeme s dětmi (i jejich dospělými) v obtížných situacích. Se zdravotním personálem... Je to též pro mne velká příležitost pro můj vlastní sociální trénink. Z počátku jsem byla naštanovaná, když se rodiče tvářili, že jejich dítě je nemocné, a že tu nemá co dělat nějaký „klaun“. Nešlo o mě, ale bylo mi líto toho dítěte. Výborná škola pro zvládnání vlastních emocí!

Vědomí důležitosti si zvládnání klaunské disciplíny a dramaturgické obsaženosti z dob divadelních klaunérií, mi zase připomíná důležitost tréninku a možností obrazného vyjádření. A velké pokory k tomu, co umím a neumím!

Mirka Vydrová

Klaun

Abych postihla všechno, musela bych napsat esej. Podělím se tedy jen o své pocity.

Když kolem roku 2000 začínala Mirka Vydrová s prací pro Zdravotního klauna, říkala jsem si, že bych to dělat nemohla. Nikdy neříkej nikdy! Od roku 2010 jsem zdravotním klaunem také.

Klaun je zvláštní řemeslo.

Systém jeho práce je založený na gagu. Tady jsou pro nás cenným zdrojem klasické černobílá a zdůrazňují *němé* grotesky. Klaun by neměl moc mluvit. Slovní humor je sice prima, ale jakmile je klaun ukecaný, zbývá málo prostoru na akci. To je velmi podobné, jako v loutkovém divadle.

Klauni jsou ideálně dva. Dvojice, která je už na první pohled kontrastní - malý x velký, tlustý x hubený, muž x žena - už dopředu slibuje zajímavé situace. Jeden klaun je vždycky ten blbější. Protože blbí jsou oba. Ale není to ta „blbost“ - tupost, ubohost. Je to spíš taková bezelstná, až dětská naivita. Pozor, nezaměňovat s infantilností. Klaun stále žasne, je neustále překvapován a to mnohdy i sám sebou. Objevuje svět i zdánlivé maličkosti. Neustále naráží na nějaké překážky, z nichž si většinu vytváří sám. Ano, občas se vzájemně kopnou do zadku. Ale to je opravdu sporadicky a v našem případě vlastně vůbec. Dvojice klaunů se má navzájem ráda a ten blbější, v podstatě s úctou a obdivem, vzhlíží k tomu chytřejšímu. Klaunérie v našem podání je čistě improvizovaná. Máme k dispozici pár tzv. „rutin“, což jsou léty prověřené a odzkoušené situace, které fungují vždycky. Ty máme jako jakási záchranná lana, když se samo nic nenabídne. U klauna je důležité nespěchat. Čím více se člověk snaží něco rychle udělat a „vymyslet“, tím víc to většinou bude placaté. Ve všech našich seminářích se stále, znovu a znovu, učíme mít „prázdnou“ hlavu a počkat. Ze začátku je to opravdu těžké. Máte pocit, že jen tak stát a nic nedělat nestačí. Ale to byste se divili. Mnohdy je to vlastně to nejkomičtější - bezradnost, těkající oči, mimoděčné pohyby, tiky a najednou je tu klaun. Kdo to nezkusil, neuvěří. Tréninkem a prací pochopitelně klaun získává na zkušenostech. Velkým pomocníkem je také hudební nástroj nebo rekvizita. A když to všechno vyjde, je klauniáda ohromný zážitek pro diváky i pro samotné klauny. Právě proto, že dopředu nevíme, co se stane. V klauniádách sice pracujeme s improvizací, ale improvizace tak, jak ji známe z TV nebo z různých Improshow či Improlog, to není. Právě proto, že slovo, i když ho samozřejmě také používáme, není tím hlavním. Hlavní je vztah, akce a tečka. Slovo tečka bych ráda zdůraznila. Protože to je také jedna z dovedností, kterou se klaun musí naučit.

Včas a v nejlepším skončit. Nenechat to rozplznout, rozmáznout jen proto, že se nám v tom líbí a lidi se smějí. I to máme společné s loutkovým divadlem.

Myslím, že klauni mohou být inspirací pro loutkové divadlo. Hlavně proto, že na malém prostoru a s minimem prostředků, dokáží vybudovat malá představeníčka, která mají začátek, pointu a konec. Že umí přijímat nápady toho druhého a to za pochodu, aniž by dlouze debatovali o tom, jestli je to dobré nebo je můj nápad lepší. Že umí opouštět ty své a to vše v zájmu a ve prospěch klauniády a tím pádem smíchu, který vyvolává.

A smích je nejvíc.

Daniela Weissová

JEDENÁCT MIDIRECENZÍ

BAZILISK Praha: Past na myši (autor Selma Lagerlöfová, úprava a režie Maria Bláhová)

Inscenace je zvláštní kombinací povědomého mladického znechucení stavem světa a naivně optimistické víry spisovatelky z přelomu 19. a 20. století, vtělené do podobství o možnostech nápravy vírou v člověka.

Některé postavy (či určité jejich okamžiky) jsou tu hrány herecky, jiné hadrovými manekýny; žel, důvod proč jednou tak a jindy onak, není srozumitelný. Z hlediska hry s loutkami jsou zajímavější myši, zatímco loutky lidských postav jsou výtvarně značně nečitelné a jak svou roztrfštěnou vizuální podobou, tak pohybovým jednáním příliš nefungují.

Hlavní předností inscenace je zřetelná potřeba mladého souboru vyjádřit se, sdělit téma, jež je pro ně živé. Hlavní překážku toho, aby téma zaznělo účinně, je nesrozumitelnost řady klíčových motivů, dějových faktů a situací.

Není zřejmé, co je hlavní hrdina - pobuda nabízející pasti na myši - zač, jak se dostal do své nedobré situace a nakolik je jeho situace tak beznadějná, aby „ospravedlňovala“ jeho krádeže. Není zřejmé, že okradl chudáka, který není o moc bohatší než on, ale na druhé straně ani jak velká rána to pro chudáka je. Není zřejmé, co je zač rytmistr, jaké je jeho společenské a majetkové postavení - tudíž ani nakolik je pro něj krádež, jíž se obává, zásadní. Není zřejmé, zda rytmistrova dcera trvá na tom, aby pobuda strávil vánoční svátky s nimi, jen kvůli naplnění pověry, že chudý poutník u stolu jim přinese štěstí, či to dělá ze soucitu, nebo - což by nejlíp naplnilo téma, k němuž snad inscenace míří - protože věří v jeho lidskou důstojnost, a on, okouzlen tím, že mu někdo věří, nejen upustí od zamýšlené krádeže, ale dokonce vrátí i peníze dříve ukradené chudákovi (otázku z čeho je vrací nechme raději stranou).

V ideové rovině není jasné, jaký význam mají myši, jež na něj dotírají. Jacísi zlomyslní nepřátelé? Tvorové, jež si znepřátelil tím, že prodává pasti na myši? Jeho svědomí (čemuž ovšem protiřečí to, že na něj dorážely ještě předtím, než něco provedl)? A co znamenají ty pasti na myši, které prodává, a jež se dostaly až do titulu?

Jako vždy u souborů vzešlých ze zahrádky Dany Bláhové patří k nejsilnějším stránkám inscenace její hudební složka. Vše začíná drsnou písní Plastic People of the Universe o tom, že „když je člověku dvacet, chce se mu z života zvracet“. Budiž - ale komu v rámci inscenace tento výkřik přináležejí? Mladým, životem znechuceným inscenátorům? Pobudovi, nabízejícímu pastičky na myši, schopnému obrát svého bližního, který mu nabídl pomoc? - A nad čím se mu chce zvracet? Nad tím, že si

nikdo pasti nechce koupit? Nad tím, že nikdo zloděje nevíta? Nad sebou? Nad světem, který je... - jaký? (LR)

DAMÚZA Praha: Perníková chaloupka (autor Božena Němcová, úprava a režie Tomáš Jarkovský, Miroslava, Kamil a Marek Bělohávkovi)

DAMÚZA není soubor se specifickou, někam směřující dramaturgií, režijním stylem či hereckým směřováním: jde v podstatě o agenturu, která umožňuje řadě jednotlivců a skupinek studentů či absolventů katedry alternativního a loutkového divadla pražské DAMU realizovat jednotlivé inscenace. Jednou z takových absolventek je i Mirka Bělohávková, t.č. herečka Naivního divadla Liberec, protagonistka Perníkové chaloupky.

Inscenace rozhodně nepatří k tak častým bezmyšlenkovitě prázdným inscenacím pro děti, jimž jde jen o to zaplnit čas, zablblnout si a shrábnout honorář. Není pochyb o tom, že je plná zajímavých nápadů, že jediná herečka hraje ze všech sil a že jí o něco jde.

Problém je však v tom, že užití prostředky a hlavní akcenty se s podstatou pohádkové předlohy míjejí a nepomáhají alespoň naznačit, o čem se hraje.

Rozpor je už v samotné scénografii a jejím významovém vyznění. Na scénu přijede perníkářský krámek na dvou bicyklových kolech, na jehož roztažený slunečník později švarná perníkářka, oblečená jako cirkusová Colombina v černé lesklé minisukni s volánky, oranžovém tričku a punčochách do půle lýtek rozvěšuje perníková srdce a časem i oba dětské hrdiny - v posledních desetiletích tolik oblíbené panenky děvčátka a chlapce s gumovými hlavičkami. Nejsem si jist, zda má perníkářský krámek i nějaké myšlenkové podtexty směřující k vyjádření tématu, či je jen vnějškovou spojitostí, která inscenátory tak nějak napadla. Rozhodně vnáší otázku, zda je perníkářka onou ježibabou, jež by ráda upekla dobře vykrmené děti (nebýt toho, že při předvádění jak vlézt do pece sama za skleněným poklopem naturalisticky uhoří) a zda si tedy máme na podobné „perníkářky“ dát pozor.

Ani další akcentované motivy nepomáhají naznačit, o čem se vlastně hraje, jaké téma a jaké sdělení chce inscenace předat. Tématicky výrazný motiv macechy, která v až hysterické nenávisti usiluje zbavit se dětí, vyprchá, sotva odejdou do lesa - a víckrát o ni neslyšíme. Podobně dlouhé a naléhavé snění Mařenky o jídle se objeví v jediném okamžiku - a dál už se o něj ani nezavádí. Z výrazně akcentované strašlivosti lesa vyplyne jen potřeba vylézt na strom - kam Maruška pošle Jeníčka, loutkou i chováním až dosud traktovaného bezmála jako batole.

Naturalistické zadělávání těsta spojené s návodem na pečení perníku je zřejmě jen daň dnes tolik oblíbenému vaření či pečení na jevišti a závěrečnému obdarovávání dětí upečenou perníkovou buchtou (takže si na všelijaké perníkářky až zas tolik pozor dávat nemusíme?).

Scénograficky velmi zdůrazněné tloustnutí Jeníčka až do podoby zrůdného sudu s maličkou hlavičkou nejenže není tématicky navázáno na zmíněné hladovění dětí pod krutou macechou, ale ani není sděleno, proč o něj ježibaba usiluje - a také z něj nic nevyplyne a nijak se neřeší.

Je to umné, je to nápadité, je to efektní, věřím, že i poctivé, ale... (LR)

EsTeNaToMaj Žamberk: To víte, Afrika (napsali Karel Šefrna a Olga Strnadová na motivy bajky Krokodýl a hyena, režie Olga Strnadová)

Na scénu nastoupí čtyři dívky a jeden mládenec ve věku 10-18 let, zapějí píseň o tom, že „Afrika je krásná zem..., ale všichni tam koušou“, na položené kytáře nám

ve zmenšenině představí obyvatele tamního pralesa, dozpívají, že zvířata se tam mají ráda - zvláště k obědu, protože vyhlásí dny sblížování a porozumění a přejdou do loutkové akce. Ta se odehrává na látkou pokrytém stole, výškově členěném ještě palmou, ale občas i na tělech herců; coby loutky slouží manekýni papouška, opice, černouščice, krokodýla s mapetovitě otevírací tlamou a přílbová loutka moudrého ptáka Marabu.

Od prvního okamžiku je tu patrná pevná, ovládaná a tvarovaná energie, schopnost barvitě herecké proměnlivosti, cit pro přesnou nadsázku a stylizaci a zcela mimořádné umění práce s proměnou temporytmu, se zpomalením, zastavením, ztišením, smysl pro promyšlený a přesně vypracovaný detail, který upoutá pozornost i uprostřed širokého celku nebo s miniaturními loutkami úvodu. Je vidět, že přesně vědí, co se s jakou loutkou dá hrát a že to umějí. K tomu zábavné i dojemné texty písní, krásná hudba... Prostě požitek.

Jediná rezerva této dvacetiminutové divadelní pochoutky spočívá v stavbě dějové tématické linie. Snaha o sdělení, o vyjádření tématu je tu zřejmá i tomu, kdo oba autory nezná; jenže téma je nastoleno ne zcela přesně, situačně dosti pozdě a v ději je vedeno ne zcela důsledně. Nejprve je sice slovně deklarováno, že se zvířata nemají požírat, ale mají žít v přátelství a porozumění, pak ale přijdou báječně udělané obrázky - jednotliviny bez větších významových spojitostí, což vyhovuje úplně nejmenším dětem. Dle meditativnějšího jazyka je však inscenace zřejmě míněna pro vrstevníky či dokonce pro dospělé (otázku, kolik jich na sebelepší pohádku přijde, nechme stranou). A jako dospělý po chvíli pociťuji, že chybí souvislosti, jež by z jednotlivin krásných obrázků klenuly smysl celku, tedy s prominutím téma. Tématicky relevantní zápletky se objeví až zhruba v třetině, když z nebe (?) spadne vejce a zvířata se dohadují, jak s ním naložit: sníst ho chce jen krokodýl, papoušek by ho chtěl vysedět, opice ho považuje za kokos (ale co s ním nesdělí) a malá černouščice, ve snaze zachránit ho, vejce ukradne. Pak se ale řeší problém krokodýla, jemuž se zapíchla do jazyku kost a rád by slupl opici, která je však chytřejší... a s odpoutáním od tématu navázaného na vejce, slábne i tah inscenace. Příspěchavší Marabu ex machina nás poučí, že je třeba nasycit duši, ne břicho (zatracený život, jenž nás má i k zachování těla!), dozvíme se, že se nemusí vždycky všechno sníst a je - poněkud překvapivě - konec.

To jsou pihy na kráse. Ale jak praví poslední slova závěrečné písně: Radujte se Češi, že žijete v Evropě - k čemuž já dodávám: a že u nás vznikají takovéto loutkářské radůstky, naplněné nejen zápallem, ale i bravurou, kterou nevidáme ani u dospělých profesionálů. (LR)

GELD UND MONEY THEATRE Plzeň: Kachničky Ošidori (autor a režie soubor)

Nová tvůrčí, původně spíše recesistická sestava zajímavých plzeňských osobností spojených nejen s divadlem a literaturou (Petra Kosová, František Kaska, Dominik Mačas), ale také s hudbou (Petra Hynčílková) nebo českou slam poetry scénou (David Hynčík) nabídla ve své drobné akci zajímavé setkání s asijskými divadelními postupy v postmoderně globalizované podobě. Protože si zkušenější divák při seznámení s obsazením tvůrčího týmu jistě připomene dadistickou akci Loutkářské sekce Stolní společnosti MHA, Skupova Krále syrakúského, nebude právě razantní a přitom formálně vytříbenou výtvarně hudební miniaturou postavenou na drbném starodávném japonském textu zaskočen.

Do potmělého sálu může vstoupit jen malý počet diváků, v rohu sedí trio instrumentalistů v černém s hlavami v ovocnářských košících, jemně vydrnkávají japonsky znějící motivy na repliky asijských drnkacích nástrojů, které jakoby byly dětmi

vyrobeny. Samotná scéna je malým papírovým rodinným divadélkem ovšem s jasným poučením japonským divadelním jazykem (tvary a rysy loutek i funkční využití materiálů - papír peří, ale také ohně). Dva loutkáři v černém také s hlavami v koších s miniaturními, téměř „vláčkařskými“, loutečkami rozehrávají příběh o sněžení posvátných chrámových kačenek. Ostřílení loutkoherci (František Kaska a Petra Kosová) umně využívají možnost pidiloutek i svého hereckého a lidského naturelu i tvůrčího nadhledu s divadelní zručností. S minimem prostředků se daří jasná i sdělná a v postojí jasná pointa.

Diváci k sobě navzájem v těsné blízkosti, herci a hudebníci na dotek, jakási jeskynní atmosféra to vše posiluje vyznění Kachniček Ošidori. Diváci jsou jako turisté na ukázce, na jedné straně jistě pyšní, že je to jakoby jen pro nás - vyvolené, ale zároveň s vědomím, že účastníci žijí s námi, v naší době, ve všudy přítomných globalizovaných pseudohodnotách. Toto zcizení je posilované permanentním překladem velmi skromného textu, jenž je překládán divákům herci permanentně ve čtyřech jazycích. Do toho zazní z „asijské“ hudby postupně chameleonsky se přetvářící orientálně instrumentované soudobé hity (včetně finálového plastikovsky aktuálního „My žijeme v Plzni v tom městě kultury ...“). Přes neskrývanou radost z nadsázky a kritického antiglobalizačního ostnu je možné uvažovat o míře se kterou je zdůrazňováno jméno souboru a připomínání pokladničky na vhození drobných, neurvalých dryáčnictví, agresivní vyzebávání je jistě součástí turistickým ruchem drancovaných hodnot a tradic, ale místy narušuje formu představení (rytmus, obrazivost), které postoj k tomuto fenoménu vyjadřuje jasně a výmluvně. (RČ)

HEŘMAN Heřmanův Městec: Honza králem? (autor Jana Čurdová, Josef Řezáč, režie Jana Čurdová, Josef Řezáč, Michal Dziedzinsky)

Autorská hra členů souboru využívá a parafrázuje motivy několika (vesměs lidových) pohádek: máma vyžene líného krejčíka Honzu z pece, ten cestou vypomůže víle se správkou šatů na bál, víla se mu odvděčí nalezením poztrácených korál, on však před odměnou v podobě manželství s krutou princeznou prchá, v pekle ušije čertům šaty na Luciferovu svatbu, za což dostane truhlu dukátů, v spícím líném království zdřímne na trůnu, takže je vyhlášen králem, doma se však rozhodne zas si lehnout a lenořit - ale máma to vezme do rukou, přinutí všechny pracovat a Honzu kralovat.

Hraje se na naivistické náznakové scéně, představované neskrývané před diváky, v neutrálním černém oblečení s charakterizačními doplňky postav; jen některé jsou kostýmovány celistvěji: pochopitelně Honza, méně pochopitelně i král a princezna a nepochopitelně v batikovaných třičkách čerti.

I v celkovém pojetí a v herectví je základním principem přiznaná divadelnost, hra-rost a radost z pohrávání si. Inscenátoři si dokáží najít prostor pro mimoslovní jednání pohybem, gestem a mizanscénou, dovedně pracují s nadhledem, stylizací, nadsázkou i zkratkou, jsou schopni i sebeshození...

Inscenace má samozřejmě i své rezervy.

Především je tu jistá nedůslednost v určení a vedení tématu v ději. Vše se zdá směřovat k tomu, že se Honza mimoděk, z dobrého srdce a potřeby pomoci odnaučí lenosti: hned napoprvé spraví šaty víle, nalezení korálů však není jeho zásluhou a s leností nesouvisí, vzápětí v pekle pro změnu prohlašuje, že hledá práci a obleče čerty na Luciferovu svatbu, k jeho zvolení králem lenochů ale dojde jen omylem, aby po návratu domů překvapivě prohlásil, že si zas konečně může zalézt za pec, a získané království i Honzu postaví do latě nikoli to, co prožil, poznal a co ho změnilo, nýbrž máma - jinak řečeno, celý děj byl z hlediska tématu vlastně zbytečný.

Některé akce trvají déle, než je žádoucí - např. navlékání jehly a vodníkového řečnění, vartování zbrojnošů, hledání korálů či expozice a šití v pekle.

Při užití melodií známých lidových písní, jež hru nejen doprovázejí, ale i rytmizují, by bylo dobré více hledat souvislosti významů jejich původních textů, které si chtě nechtě uvědomujeme, a jejich situačního zařazení i nově k nim vytvořených textů. Ústřední melodie Běží liška k Táboru (resp. Když jsem husy pásala) by prospělo variování v tempu a výrazu, aby nehozilo, že se stane mechanickou odrhovačkou, zastavující děj bez vlastního vkladu. Stylovým úletem je použití melodie Ódy na radost.

To však nic nemění na tom, že Honza králem? patří mezi ty inscenace divadla pro děti, z nichž je patrná inteligence a nadhled inscenátorů, kteří ani nepovažují děti za hlupáčky, pro něž stačí nemnoho, ani se nebaví přes jejich hlavy, ale mají k nim respekt a baví se zároveň s nimi. (LR)

LUCERNA Vilémovice: Nevěsta pro čaroděje (autor Olga Novotná, režie Zd. Vaníčková)

Je zjevné, že soubor má šikovné herce, kteří se nejen suverénně pohybují po jevišti, ale i slušně, tedy srozumitelně (což není až tak běžné, jak by mělo) a s plastickým výrazem mluví.

Problém začíná u hry - a následně samozřejmě pokračuje tím, jak se inscenátorům daří uchopit ji v dramaturgickém a režijním zpracování. Hra oplývá rétorickými dialogy, postrádajícími nejen rysy jednání, ale i latentní gestičnost (tedy to, že pod slovy přímo cítíme přirozené gesto, které se herci nabízí), výsledkem čehož jsou statické dialogy i monology bez pohybu, z něhož bychom i beze slov (či s jejich pomocí) cítili, že o něco jde a o co jde: herci stojí na místě a mluví, obsahem „dialogů“ je často popis nebo vyprávění o tom, co bylo, je či bude, gesta jsou spíše ilustrativní, než doplňková... Chybí konkrétní akce, v nichž slovo je součástí celkového (tedy i tělesného) jednání. Vše je jen ve slovech, vidět obraz vlastně ani nemusíme - scénografie je jen doplňkovou ilustrací a fyzická akce chybí. Kdybychom zavřeli oči, nic by nám nechybělo; kdybychom si zacpali uši, moc bychom toho nepochopili.

Důležité je pak celkové pojetí inscenace, projevující se především v hereckém stylu. Soubor se až moc noří do iluzivního realistického herectví (začíná to už u důkladného „historického“ kostýmování), což nese vždycky jedno riziko: že když se skutečné realitě v její iluzivní podobě nedostojí ve všem všudy, hrozí sklouznutí k předstírání, nevěrohodnosti, falši: naivita může vypadat jako hloupost, vážnost může působit směšně, ne úplně dokonalá „kouzla“ nepřiznaná v jejich divadelní „jako“sti mohou působit jako ošizená, chudá či nijaká. Lidově řečeno, výsledkem je v takovém případě těžkopádně „opravdové“, ale přitom nepřesvědčivé divadlo, jež volá po troše odstupu, nadhledu, přiznané hravosti... a tedy i autenticity. (LR)

NAIVNÍ DIVADLO Liberec: Kapela jede! aneb Není pecka jako pecka (autor Vít Peřina, režie Michaela Homolová)

Děj je prajednoduchý. Kapela, jejíž namyšlený šéf nestačil ještě udělat texty k písničkám ani scénky k nim, má každou chvíli vyjet na koncertní šňůru. Adam, jenž se chce s kapelou mermomocí svézt, píše „úžasné“ básně, ale šéf ho nesnáší - a tak mu je musí muzikanti podstrčit pod svými jmény. Tolik rámcový děj. Zbytek tvoří sedm písní, které na místě „vzniknou“, a k nimž mají čistě náhodou ve skříni a v autě, stojícím uprostřed scény, vhodné loutky a kostýmy, s kterými odehrají něco k nim vhodného: když má Adam opravit kohoutek, vznikne parafráze pohádky o kohoutkovi a slepičce, která běhá od motoru přes stěrače a volant ke světlům, až najde klíč, jímž je možno kohoutek opravit.

Vše završí přednáška, vysvětlující v téměř poirotovském duchu (leč v tomto případě zbytečně), co že to v kapele neklape, a nakonec i nepříliš věrohodné „polepšení se“ šéfa.

Zápletka střetu Adama s šéfem je jen chudou nitkou, záminkou, otevírající dveře k možnosti odehrát jakýkoli počet „čísel“ o čemkoli. Písničky jsou zpravidla motivovány jen prohlášením „já jsem taky napsal/napsala jednu...“ a scénky jsou navázány prostřednictvím oslích mstůk homonym a idiomů, na nichž je založen slovní humor inscenace („a cola by nebyla?“ - „ale ovšem“ - a chladič dostane na zapití dvě kola). Problém je, že ani písničky ani homonymní slovní žertíky nejsou tak jiskřivé, abychom mohli jet jen na vlně humorné hravosti. A děti (viděl jsem představení s druháky a třetáky) jsou poněkud zaražené a ptají se sousedů co, proč, jak...

Herci hrají slušně, autenticky i tvárně, scénografie i hudba je na profesijní úrovni... Hlavní problém je v chudičce dramaturgii, stojící jen na prvním nápadu a scénkách, neprovázaných do děje stavějícího téma. Nápaditost spojená s postmodernistickou dramaturgickou svévolí zas jednou vítězí nad budováním tématu v ději a z děje. (LR)

OKLIKOU Praha: Já nespím, Arieli (autor a režie Hana Holubková)

Knížka Josteins Gaardera „Jako v zrcadle, jen v hádance“ je předloha těžká, přetěžká, komplikovaná, na hranici inscenačních možností. Má několik střídajících se a prolínajících plánů co do materiálu, poetiky i žánrů. Prolíná se tu každodenní reálný svět umírající holčičky, její rodiny a nadreálný svět anděla Ariela, jenž ji navštěvuje, v předloze jsou provázány motivy, které mají svůj nadreálný až symbolický význam, jenž se vyjevuje teprve v průběhu děje, a především je naplněna dlouhými meditativními rozhovory o smyslu života a smrti, o tom, co je potom tam někde, odkud snad přichází Ariel..., prostě řadou věcí a vlastností, jež jsou pro divadelní konkrétnost a především jednání v čase a prostoru tak těžké uskutečnit, či zhmotnit.

Je třeba pochválit odvahu, nápaditost i um souboru, který se na tak obtížnou plavbu pustil. Především to, že se pustil do ošemetného tématu smrti (nadto dítěte), o které neslyšíme zrovna rádi, ale vědět a přemýšlet o ní bychom měli, neb s ní žijeme a zbvít se její tíhy můžeme jen přijetím její jsočnosti.

Výtvarně zdařilou scénu tvoří vpravo otevřený domeček o dvou podlažích, před nimiž se pak hraje i oslava vánoc, vlevo zimní krajina. Hraje se hezkými pidimarionetami a při bratrově lyžování i zmenšenou plošnou loutkou. Možná už tady si soubor svůj těžký úkol ještě ztížil: levá část je prakticky nevyužita, zato chybí prostor, odkud přichází Ariel, jenž je navíc stejně hmotný a pohybově „omezený“ jako všechny ostatní reálné marionetové postavy.

Hlavní problém je však ve zpracování textu. Složitý a relativně dlouhý čas „děje“ byl zjednodušen a zkrácen natolik, že jednotlivé klíčové motivy se stěží daří vysvětlit, natož nechat je vyrůst, rozvinout se a vyžrát v čase, repetičích a variacích. Meditace (pochopitelně) vesměs vypadly, čímž se ale vytratilo obsahové jádro předlohy. Ta není příliš dějová, natož dramatická, alebrž v podstatě lyrická, a jednotlivé korálky obrázků se jen přidávají jako střípky kaleidoskopu. V rozhovorech není maličkými loutkami v malinkých prostorech co hrát, a proto se spíše mluví a pro oživení či navození nálady zpívá: někdy česky, někdy norský (tedy další lyrika, pro níž mají všechny tři dámy evidentně cit). To všechno jsou však prostředky, které nedokáží přenést zážitek z tak specifické literatury do divadelní podoby.

Jde o tematiku tak vyhrocenou, tak závažnou, tak na ostří nože, že - jak už to bývá - lze s ní buď docílit hlubokého zásahu, nebo hluboké lítosti, že k němu nedošlo, že se vše tak citlivá nenaplnila. Přesto dík. (LR)

OPAL Opava: Křesadlo (na motivy H. Ch. Andersena úprava a režie M. Halámková).

Opal má Andersenovu pohádku zjevně rád: pokud vím, inscenuje ji přinejmenším potřeť. Je to předloha pro loutkové divadlo zajímavá - má přiměřeně nosný děj, pohádkovou magii a možnosti pro uplatnění loutek. Jen je třeba si pojmenovat, oč v ní jde, což úzce souvisí s tím, jaká je která postava, jaké jsou její motivace a jaký je význam jednotlivých motivů a situací v ní.

Jaká je čarodějnice, jaký voják, jaká princezna a jaký král? Nevíme-li k čemu potřebovala čarodějnice křesadlo, je jeho krádež vojákem a svržení čarodějnice do propasti obyčejným kriminálním činem. Nevíme-li proč si voják poroučí přinést princeznu, může to být pouhý naschvál či erotické voyerství; ono se však v jeho komůrce neděje absolutně nic, takže ani to nehrozí - jen zůstává záhadou, proč to dělá. Není-li patrná láska mezi ním a princeznou, není o čem hrát, a je těžké pochopit, proč se za něj princezna bere a mluví o zamilovanosti. Vojákoví pak jde zřejmě jen o bohatství a moc, získané spolu s princeznou; oč je pak lepší než hostinský, který za úplatu běží pro křesadlo ve chvíli, kdy by měl děj rychle spět k vyvrcholení?

S nevysvětlenými motivacemi a neurčitými postavami uniká i to hlavní: emotivní účinek, plynoucí z toho, že se s některou z postav mohu ztotožnit, fandit jí a jiné naopak. A chybí-li napětí, magie i sympatie a dojetí, ztrácí inscenace účinnost.

Otázkou je též volba marionet na nitích pro takto zpracovanou předlohu a jejich využití: třičtvrtěmetrové marionety tu totiž mohou jen popocházet, mluvit a občas si sednout nebo lehnout. Ani jeden z nejakčnejších momentů, kdy se voják spouští po laně do propasti a hledá v tajemných slujích křesadlo, není režijně a loutkoherecky naplněn, a kombinace marionety vedené jako manekýn s vahadlem trčícím nad hlavou a vyvěšené marionety čarodějnice působí poněkud podivně. Oproti tomu hlavové masky psů jsou funkční, byť působí spíš hravě než hrozivě.

Scéna, tvořená otáčivým polygonem, ilustrujícím pozadí jednotlivých míst, funguje tehdy, kdy vytváří skutečný prostor jednání - například když za závěsem se ukáže být skryto lůžko vojákovy světničky. Nejpůsobivější je však zmenšená krajina s řadou městských domečků, zámkem na kopci nad nimi a klikatou cestou, po níž tam a zpět běhá pes s princeznou. Potíž je v tom, že tento nejzajímavější a nejpůsobivější prvek je jen přechodovou, pomocnou fází, zatímco dějově a tématicky nejdůležitější setkání vojáka a princezny nejsou nijak vypracovány. (LR)

RADOST Brno: Beatles aneb Žlutá ponorka (autor a režie Vlastimil Peška)

Sedmdesátiminutová inscenace o dvanácti hercích je něčím mezi kabaretem a výchovným koncertem blahé paměti. Žije z nestárnoucích písní Beatles, zaspívaných s moravským smyslem pro melodickou zpěvnost, ne však už s beatlesáckým smyslem pro dynamiku.

Scénu tvoří náznak dvoumetrové gramofonové desky ve vyříznuté zdvihadci šikmě, používá se stínohra, filmové projekce a hojnost pastelových barev. Varietní předvádění všech dovedností souboru je funkční jen u užitých písní, jinde však vyznívá jako snaha upéci dort ze všeho, co je k dispozici.

Inscenace začíná startem prvního kosmonauta Jurije Gagarina 12. dubna 1961. Proč právě jím, když o hodinu později se dozvídáme, že Beatles vznikli roku 1963? Jde vlastně o „přednášku“ o šedesátých letech, v níž jsou Beatles jen jednou, byť nejčastěji zmiňovanou a zpívanou položkou. Nechme stranou to, že některá fakta tohoto nesoustavného dějepisu jsou chybná a zavádějící: John Lennon nevymyslel ani nezaložil květinové děti a předseda Mao a jeho Rudé gardy neurezávali protivníkům

hlavy, ani do nich nestříleli kulometry..., byť to byli pěkní řezníci. Závažnější je otázka, ke komu vlastně tyto informace a celý pořad směřují. Pro nás, kteří jsme onu dobu zažili, jsou ve své kusé strohosti zbytečné a dětem, které o nich nemají tušení v téže kusosti neřeknou zhola nic.

Možná i dítě pak také napadne otázka, z jaké pozice nám to ti dobří lidé, mezi nimiž převažují herci středního věku, „vyprávějí“: hodnotící odstup nadšených pamětníků tu není a tomu, že oni sami jsou frenetickými náctiletými fanynkami amerického turné, je těžké věřit. (LR)

TURNOVSKÉ DIVADELNÍ STUDIO Turnov: Pohádka z Lucerny (autor Alois Jirásek, Petr Haken, režie Lenka Dekány)

Dva cirkusovní klauni hledají pana ředitele a pak se dohadují, kterou pohádku zahrát. Oslím můstkem „nebo tě praštím lucernou“ se dostanou k řešení: „Lucernu! - Jirásek, to je jistota.“ Následuje postmoderní sled útržků z Jiráskova dramatu, které pro znalého připomenou běh děje: mlynář a paní kněžna (jež nás seznámí se situací slovy „jistě je vám jasné, že mě s lucernou musíte dovést do zámečku“), na odmilování a zamilování mlynáře potřebují klauni Haničku Českou (nebo snad českou?), jeden vodník, druhý vodník, mihne se i záhadná Klásková a do děje se jako jediná postavy překvapivě zapojují i oba klauni, vystupující zprvu jako organizátoři děje. Všechno dobře dopadne „A jsme zase doma, v cirkuse.“

Řemeslně je inscenace po mnoha stránkách velmi zdařilá. Jednoduchá funkční scéna z dvou širokých závěsů, jež slouží nejprve jako šapitó, pak jako stínoherní plátno, za nímž putují postavy, uprostřed působivě stylizovaná lípa z maskovací sítě, k tomu jednoduché symbolické kostýmy: oba klauni v pestrých kostýmech, mlynář v bíločerném, vysoká kněžna v uhrančivě chladném černém, Hanička v naivňoučce bílém, vodníci v zelenožlutém a červeném. Stěhující se starý vodník si nese hrnečky v síťovce, štiky v ruce a za sebou na provázku vleče zmenšenou hráz rybníka... A k tomu působivá práce se světlem. Prakticky všech osm herců (snad s výjimkou mírně přehrávajícího vodníka Michala) přesně naplňuje své typy...

Hlavní otázkou je, ke komu inscenace mluví. Inscenátoři míní, že k dětem od čtyř let. Obávám se, že by z jednotlivých narážek těžko pochytali souvislosti, vytvářející smysl celku. Jaká lucerna? Jaká povinnost vodit kněžnu? A jak s tím souvisí jakási svoboda? Co je to za lípu? Proč se má či nemá káčet? A proč ji kácejí zrovna ti dva vodníci? A co má společného se svobodou a právy??? Ano, děti se baví řadou dobře udělaných výstupů obou klaunů - a ty si (jak ukázal průzkum i u vzorku starších dětí) také jako jediné pamatují, zatímco příběh nedají dohromady.

Chybí maličkost - ale podstatná: dát neznalému trochu víc informací, aby si mohl vše spojit. Ne v realistických podrobnostech Jiráskových, ale v řádu toho, kam se snaží jeho drama posunout: v řádu pohádky a jejích archetypálních hodnot a motivací. Jinak zůstane inscenace jen poněkud nepřehlednou postmoderní féerií, pohrávajícím si s narážkami a citacemi z domněle všem známé klasiky. Ten posun není nemožný. Jen je třeba vzdát se snahy šokovat experimentem, a poněkud zpřesnit souvislosti základního řetězce srozumitelných významů, aby nejenom ti nejmenší mohli alespoň vytušit, oč jde mlynářovi, oč kněžně, oč Haničce, co vlastně chtějí ti dva vodníci a kdo je ta Klásková.

A v inscenaci s takovými ambicemi také zbavit se laciných vtípků dvojsmyslného typu kněžnina „potřebuji chlapa!“ nebo mlynářova „běda, jestli se stane něco s mojím“ - pauza - „lípou!“ (LR)

A ČTYŘI MAXIRECENZE NAKONEC

DIVADLO ROZMANITOSTÍ Most: Kocour v botách (autor a režie Jiří Jelínek)

Jirku Jelínka znám od jeho samostatných začátků před téměř dvaceti lety. Vždycky jsem si ho vážil pro spojení tří věcí: obrovský vklad energie, bezednou zásobu nápadů, propojujících práci se slovem a obrazem a zároveň úsilí sdělit něco pro něj důležitého, nějaké téma. Prvé dvě kvality nelze jeho inscenacím upřít ani dnes. Hledání a utváření tématu se v posledních letech, žel, vytratilo.

Naznačuje to už vedení děje Kocoura v botách, jímž je vlastně jen řetízek nepřilíš souvisejících příhod. Táta odkáže nejmladšímu synovi jen kocoura, vlastně kočku - což je pro kočku, a tak jdou do světa. Kočka vsugeruje nerozhodné princezně Sofii, že chce k obědu zajíce (jehož pak klepne pánvičkou a zazpívá mu „...ubožáčku, co je ti, že nemůžeš skákat“) a taktéž, že touží navštívit koččína pána. Po známé scéně s předstíraným topením se dá král chudšasovi krásné šaty - a i s princeznou z inscenace vymizí. Kočka a její pán jdou a potkávají... ..vlastně kohokoli; dokonce to záleží i na hlasování dětí: loupežníky nebo slizkou obludu? víly nebo pouť? upíry nebo robota?... Mezitím už všichni dávno zapomněli kdo, kam a proč (to ostatně nebylo příliš jasné od začátku) jde. A když uplyne potřebný čas, prohlásí Honza, že princeznu miluje a je svatba.

Co úplně zaniká, je, kdo co a proč dělá, a o co vlastně jde. Tím se totiž inscenátoři ani v nejmenším nezabývají: proč kocour Honzovi vlastně pomáhá, k čemu mu pomáhá, na co potřeboval holiny, jakou roli tu hraje král, kde se vzala a jak se projevila ta láska mezi Honzou a princeznou, o které se na konci mluví...?

Výsledkem je (podobně jako u Mami, už tam budem? či u Dášeňky) jen pásmo nápadů, navlečených na tenounku niť bez jasného společného jmenovatele tématu a směřování odněkud někam. Vidíme slušné herectví místy i s loutkou, profesionálně vyrobené loutky, kvalitní hudbu, je to vynalézavé, nápadité, jsou tu přehršle vtípné řešených a dobře udělaných jednotlivostí, ale uniká smysl jejich souvislostí i celku. Chybí téma a jeho vedení v chaotickém ději. Pravda: nikdo to neřádá, k úspěchu to nutně není, času je málo a člověk se musí ohánět.

K tomu všemu přistupuje až obžerná mnohost druhů loutek. S výjimkou totémo-vých, tyčových a stínoherních loutek se tu používají snad všechny druhy loutek, mnohdy i pro jednu a tutéž postavu: maličké i větší marionety, spodové tyčkové loutky, včetně plošných miniatur, maňásci, manekýni, ale i traktůrky z hračkářství, umělohmotná prasátka, pro jistotu leccos ještě zmnožené herci... Důvod k použití toho či onoho by se hledal těžko. Kdykoli může přijít cokoli, aniž to má nějaký důvod a nese nějaký význam. Prostě česká loutková „postmoderna“.

To, že se za podobné postmodernistické všehochutě získávají i ceny, je útěcha. To, že jde v rámci divadla pro děti o značný nadprůměr, je chvályhodné. Ale každý by měl poměřovat svou kvalitu nejen silou potlesku a leskem udělených cen coby jednooký mezi slepými, ale především v rámci svých možností. A ty má Jiří Jelínek rozhodně hlubší, než ukazuje Kocour v botách. Ten, kdo na to má, by i měl. (LR)

NANODIVADLO Svitavy: Soumrak světů (autor Matěj Šefrna, režie Karel a Matěj Šefrnovi)

Rozmáchlá, velkoryse rozvržená inscenace nese veškeré znaky tvorby Karla Šefrny: syntéza hereckého a loutkářského projevu, prostupy sdělení výtvarného a akční-

ho, propojení jevištní akce a hudby, účinná (jakkoli tentokrát minimalistická) práce se světly, včetně známé „céčkovské“ lampy zavěšené na pojízdné šibenici nad kulatým stolem, na němž a kolem něj hrají herci tyčkovými manekýny... Všechny znaky kromě jediného: pohledu na svět kolem nás jako na soumrak světů - dílo to jeho syna Matěje.

Jde o pochmurný společensko-politický horor, jehož pojetí charakterizuje už poněkud velkášský titul: moci v zemi se uchopí parta hospodských primitivů, která se považuje za tu pravou „democracii“ a v jejím jménu pak odstraňuje každého, kdo jim stojí v cestě nebo se jen znelíbí. Přeživší zoufalci přicházejí za Kašpárkem s tím, že nevědí, jak dál...

Děj je poměrně komplikovaný a jeho nepřehlednost násobí metoda řazení dějových faktů. V základní stavbě připomíná inscenace někdejší Fialový vítr, ale ve vedení děje je mnohem roztěkanější. Zatímco v inscenaci Céčka šlo o koláž celistvých příběhů, v Soumraku světů jde o stříhovou montáž situačních útržků, skečů a klipů jediného příběhu, včetně retrospektiv, hojných písňových čísel a slovních komentářů, z kterých se teprve sám divák musí pokusit seskládat jakousi přetřžitou fabuli.

Srozumitelnosti a účinnosti nepomáhá ani nesdělené hodnotové ukotvení hlavních postav.

Je tajemná a mnohoslibná paní Magdalena vizionářská zvěstovatelka mysteria, nebo poblázněná a zhoubná sektářka?

Máme věřit či nevěřit malíři, jenž nás vyzývá k cestě za omezující rám obrazů, kam v závěru všichni odcházejí? Je to vizionář poznání, nebo falešný vůdce čili svůdce, krysař, který je posílá... - kam vlastně: za pravdou? do ráje? na smrt?

Je Kašpárek představitel plebejské moudrosti a spravedlnosti, tedy i poslední naděje těch, kdo nevědí, kudy dál, nebo šarlatán, jenž všechny tahá za nos a zve po soumraku za město, kde jim sdělí, že sám neví o nic víc, a pak je pošle z temnot ještě dál, za rám existence? Ale kam to vlastně jdou? Za krysařem na smrt? Nebo do zaslíbené země? A jakou perspektivu pak nabízí samotný závěr, v němž všichni tají nad nově narozenou nadějí - novorozencem, který má příznačnou čepičku s rolničkou?

Nabízí se obligátní odpověď: to si musí rozhodnout každý sám. Jak ale potom rekonstruovat hodnotovou stavbu a konečný význam inscenace, jestliže kdokoli může znamenat cokoli a záleží jen na našem založení, světonázoru, momentálním stavu mysli či náladě? Ostatně ani inscenace to zcela jistě nechce: vše nasvědčuje tomu, že by chtěla vykřičet velmi osobní životní pocit - ne cokoli.

Divadlo samozřejmě není život, ale život se v něm vždy nějak odráží. V okamžiku, kdy se tento odraz míjí s realitou, již znám a cítím, respektuji ho, ale stávám se jen vnějším, poněkud odtazitým pozorovatelem a emotivní náboj mne mlíjí; v horším případě jej považuji za vykonstruovaný či přemrštěný.

Inscenace jistě mnohé pocity uchvátí a jiné rozladí. Nelze ji však upřít až urputnou snahu vykřičet životní pocit zklamání, marasmu a bezvýchodnosti jako sdělení pro tvůrce aktuálního tématu. (LR)

TEÁTR VAŠTAR Ostružno: Pan Žabák aneb Za dobrodružstvím (autor Kenneth Graham, režie Hana Stonová Prančlová)

„Je tu někdo, kdo má kamaráda? ...kamaráda, který udělal něco, co se vám nelíbilo? ...někdo, kdo udělal svému kamarádovi něco, co se nelíbilo jemu? A kdo má rád dobrodružství?“ Těmito otázkami uvádí mladý herec a herečka svůj výbor z pohádek Grahamových Žabákových dobrodružství - a následuje přehršel příhodiček, mezi nimiž dominuje plavba loďkou, jízda maringotkou a automobilem.

Scénou je pruh modré látky mezi dvěma židlemi (nejdřív řeka, pak i loď, „podezdívka“ žabákova domu, podvozek maringotky a kapotáž automobilu), nad nímž se vztýčují na dvou tyčích plachty domu a maringotky s okénky.

Postavy jsou tu tři: herecky provedený Krtek (vtipně naznačený černým baretem, vestou a pumpkami), rovněž herecky provedená Krysa (v jejímž pruhovaném triku, žel, podobný náznak chybí) a Žabák - jedenapůlmetrový manekýn s mapetovou pusou od ucha k uchu, vedený střídavě či zároveň oběma herci; loutkou se však příliš nestává: hraje se totiž téměř výlučně klapáním jeho obrovské pusy, zatímco významy vytvářené gestem, tělem loutky v prostoru, tedy i mizanscénou, jsou nezbadatelné. (Znovu a znovu to nastoluje obecnou otázku, zda módní mapety, funkční jen v kratičkých varietních skečích, založených na slově, jsou vůbec schopny stát se plnohodnotnými loutkami, jež dokáží předvádět jednáním se vyvíjející vztahy, nebo zda jde jen o zábavné bizarní vtipky. Objeví se tu ještě pár drobnějších figurek a velký látkový kůň, který však jen stojí nebo se jím potrášá.

Obě hlavní části - jízda maringotkou a automobilem již působí poněkud zdlouhavě. Nejen proto, že nápady se už vystřílely, ale hlavně se projevuje absence tahu a napětí, jak to dopadne, vyplývající z nastolení cíle, o nějž jde. Zde žádný cíl (krom vyhlášeného kamarádství a dobrodružství) není, a tak jen sledujeme volně a nahodile řetězené příhodičky. V literární epice s jejími kapitolami podobné vazby vadit nemusí, v čase divadelního vnímání, jež chtě-nechtě implikuje nejen časovou následnost, ale i příčinné souvislosti a očekávání, je tomu jinak. Deklarované téma kamarádství nakonec zůstává jen ve slovech: uskutečněno a rozvíjeno jevištními prostředky není a závěr pak vyzní jako snaha dodat téma alespoň slovy. Ostatně Žabák se neukázal kamarádem ani na vteřinu: od začátku je to vytahovačný, vypočítavý, líný a sobecký previt, jehož lze zachraňovat jen z vrozeného, obecného dobrodinetví.

Inscenace má ovšem i nezpochybnitelné klady. Především potěší tvořivá hravost, nápaditost, ba vynalézávost v řadě detailů (třeba hned na začátku obrázek, v němž se plující loďka ukáže být loďkou-čepicí na hlavně herečky).

Co drží inscenaci nejvíc pohromadě - a nás u inscenace - je herecká autenticita, osobnostní herectví obou protagonistů, kteří dění nejen vytvářejí, ale i téměř „mimo-chodem“ komentují slovem i pohybem. (Slovo arciť nalézá odezvu u dospělých, zatímco pohybové akce, najmě ty výraznější, u dětí.) Herci nespěchají, nechávají si čas na vznik, vývoj i ukončení akce, jsou přirození, sví a zároveň herecky proměnliví.

A s tím přichází i hlavní klad celé inscenace: potěšení z toho vidět dva dospělé lidi, jak si na své dospělé úrovni a se svou dospělou důstojností hrají a nabízejí svou hrů rovnopravně i dětem. Což obě strany, přirozeně, baví. (LR)

VOZICHET Jablonec nad Nisou: Karmen (autor Rudolf Hancvencel na motivy Prospera Mérimée, autor hudby Georges Biset, režie Jiřina Polanská)

Autor přebásnění „zhustil“ operu George Biseta na 25 minut. Na stolovém jevišťaťku ji odehraje třemi zezadu vedenými manekýny, opatřenými mapetovými otvíracími ústy přes celou hlavu a řadou drobných, ale nápaditých loutkářských „fórků“ (hospoda se štamgasty sledujícími na obrazovce plošné fotbalové utkání a vítajícími pak svého hrdinu, „realita“ samotného utkání na hřišti v podobě nakloněného stolního fotbalu...).

Loutková opera je ošemná věc. V herecké podobě nás ani tolik nepoutají zápletky (leckdy velmi naivní, těžko uvěřitelné, nadto většinou známé), jako spíš rozkoš z účasti při autentickém, živém provedení hudby a výkonů pěvců tady a teď. Co z toho však může poskytnout loutkové divadlo? Loutka i kdyby otevírala sebevíc pusou

(a v tom by protagonista mohl být ještě úspornější, užívat to jen jako koření a vše řešit spíš hrou tělem loutky a mizanscénou) prostě nezpívá. Rudolf Hancvencel po krátké overtuře, odehrané živě na kytaru a kazoo, árie za doprovodu vlastnoručně nahráního kytarového doprovodu „živě“ zpívá - a zmíněná nedostatečnost, ba nesmyslnost loutkové opery je ta tam: hercem dodaný zpěv (poznamenejme, že velmi slušný) je přirozeným projevem loutkové postavy tak, jako její mluva.

Nejde o parodii zesměšňující operu, nýbrž dnešní pseudocelebrity, pseudohrdiny a pseudomyty. Jde totiž o komickou parafrázi, založenou na aktualizaci přenesením děje z první poloviny 19. století do našeho dneška. Humoru a nových významů se docílí změnou kontextu i hrdinů: Karmen stojí v úvodu mezi nápisy Akce a Maso, Pepo je zjevně strážník jablonecké městské policie, dnešním toreadorem smělym je fotbalový útočník FK Jablonec... Samozřejmě, že zkrácením na 25 minut se zjednodušil děj a tím i odstíněnost jednotlivých motivů a motivací.

Jablonecká Karmen je vtipná, ve svém žánru kabaretní nadsázky (již signalizují už karikaturně pojaté loutky) fungující zábava, založená na obdivuhodném loutko-hercko-pěveckém výkonu jediného protagonisty, který nás nejen zaplavuje vlnami dynamické energie, ale také dobře pracuje se zkratkou a nadsázkou v hře loutkou, s gagem, gradací dynamiky i temporytmu, pauzou i zadržovanou pointou; na čemž má jistě svůj podíl i nápaditá režie.

Jediné věci je škoda: dramaturgického - a tím pádem i inscenačního (nedo)řešení závěru a vyznění celku. Zatímco úvod i průběh nabídne humorný náhled na příběh vášně a zrady v kontextu začátku 21. století, závěr, kdy Karmen porazí míč nahodile vyletévší ze stadionu, načež Pepo zapěje krátkou árii, že si pořídí kokršpaněla a bude ho mít rád, je jen pouhým vtípkem pro vtípek, nikoli uzavřením nastolených významů celistvého nového sdělení (jakkoli humorného). Důkazem čehož je, že jinak nadšené publikum tak docela nepochopí, že jde o konec a nezačne hned tleskat. Ano, příběh skončil (jsme-li si jisti, že míčem zasažená Karmen je mrtva) - ale nebyla vyřešena myšlenková podstata zápletky. Zákonitost byla nahrazena nahodilostí a ze sdělení se stává anekdotka s poněkud prázdnou pointou.

Jistě, můžeme si vystačit s tím, že jsme se pobavili a nic nám nechybí. Můžeme si ale klást i jisté - s prominutím - umělecké nároky - čili otázku, zda nám ono pobavení i něco řeklo, zda si z něj nazítří ještě budeme pamatovat, o co šlo. Můžeme se zasmát - a nic. Ale můžeme se taky zasmát - a cítit se obohaceni, vědět. (LR)

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

RČ - Roman ČERNÍK, pedagog ZČU Plzeň a KVD DAMU Praha

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

MV - Mirka VYDROVÁ, absolventka loutkoherectví a dramatické výchovy DAMU, Praha

DW - Daniela WEISSOVÁ, loutkářka, Čmukaři Turnov

Divadlo dětem, čtvrtletník DDD, vydává Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež DOBRÉ DIVADLO DĚTEM, Chopinova 2, 120 00 Praha 2, tel.: 222 726 335, e-mail: osDDD@seznam.cz. Toto číslo vyšlo k 1. letnímu dni, 21. června 2016. MK ČR E 15172.