

# CO MŮŽEME HRÁT (A VIDĚT) V LOUTKOVÉM DIVADLE

Známý bonmot praví, že hrát lze i telefonní seznam; někdy se na to dá i dívat. Samozřejmě, ví-li inscenátor jak na to. V loutkovém divadle tedy především rozpozná-li zda a jaké předpoklady pro loutkové divadlo taková předloha či námět má. Obvykle však hledá jinde.

Především si může inscenátor **sám něco vymyslet** - má-li nápad, představu o zákonitostech loutkového divadla, je si vědom svých možností a ví něco o divácích, pro něž inscenaci chystá.

Nebo taky může pro svou loutkovou inscenaci **upravit literární dílo**, které nemá podobu hry: povídku, novelu, román, pohádku, pověst...; mnohdy je to snazší, než prát se s hotovou, leč špatnou loutkovou hrou.

Může si rovněž **upravit hru, napsanou původně pro divadlo herecké** - objeví-li v ní předpoklady pro divadlo loutkové. Je ale nutno důrazně upozornit, že specifika - a tedy i možnosti účinného inscenování - jsou jiná pro divadlo herecké a pro divadlo loutkové, takže i výborné hry hereckého divadla jsou ve většině případů zcela nevhodné pro divadlo loutkové. Což postupně zjišťovali loutkáři od poloviny 19. do poloviny 20. století.

Většina loutkářských skupin - najmě zaměřených na provoz - sáhne po tzv. „hotových“ čili tiskem **vydaných loutkových hrách**. V hrách bývá tu více, tu méně skrytě přítomna nejen tematika, myšlenkové a mravní zaměření, etika i étos doby vzniku hry, ale i její divadelnost - dobové citění pro míru užití slov, pohybové akce i výtvarného podílu, preference dobové poetiky... I to je důvodem, proč ve své době ceněná, „nadačasově“ vzato „dobrá“ hra může po letech působit jako problematická, a proč je třeba vždy znovu posuzovat, případně i upravovat předlohu vzhledem k současnosti. Jednotlivé etapy, o nichž bude dále řeč, se nestřídají v ostrých předělech, ale překrývají se, a rysy každé předchozí přetrvávají i během následujících období.

Žádné středověké loutkářské texty v českém jazyce se nezachovaly. Nejspíš žádné ani neexistovaly, neboť původními loutkami u nás byly jednak loutky tyčové, používané v různých folklorních obřadech, jednak loutky hůlkové a maňasci v pouťových výstupech - a lze důvodně předpokládat, že ty se obešly víceméně beze slov i bez rozvinutějšího dramatického děje. Vše nasvědčuje tomu, že loutkové divadlo i u nás začínalo jako pantomima, doprovázená později vyprávěným slovem a teprve postupně se objevovala jeho dramatická podoba s jednáním postav, jehož součástí je též dialog.

## HRY KOČOVNÝCH LOUTKÁŘŮ

Nejstarší byt' jen v pozdějších opisech zachované loutkářské texty v češtině jsou hry kočovných (tzv. lidových) loutkářů, působících u nás od 2. pol 18. století. Jde o hry provozované marionetami na drátě.

DIVADLO  
léto '17  
PRODĚTI

Vůbec nejstarší naše známé loutkářské texty jsou datovány k 13. listopadu 1829. Jde o dnes ztracené rukopisy dvou podeher (stručných veselých až fraškovitých doher): Nachspiel vo koupi (Učené prase) a Nachspiel vo soudu u advokáta (Honza nad advokáta) z majetku Josefa Maiznera. Celkem se v pozdějších opisech zachovalo kolem 70 her ve více než 200 variantách.

Prvá tištěná loutková hra v Evropě - Punch a Judy - se objevila v Anglii r. 1828, v německy mluvících zemích roku 1832 a 1846 Faust.

Prvou vytištěnou hrou českých kočovných loutkářů je Johannes doktor Faust, vydaný pod šifrou AB v tiskárně Jana Spurného r. 1862.

Téhož roku vydal J. R. Vilímeček v Praze dvousvazkové Komédie a hry Matěje Kopeckého dle sepsání syna Václava o 32 a 29 hrách. Ty ovšem musíme považovat spíše za parodické dílo, neboť jejich upravovatelé - redaktori Besedníka Eduard Just, Heřman Přerhof i sám vydavatel Josef Richard Vilímeček - je záměrně upravovali do komické podoby nejen krácením na polovinu, úmyslnými zkomoleninami, anachronismy, germanismy, vulgaritami, přemrštěnými obraty a logickými nesmysly a téměř polovinu si jich vymysleli s použitím vypůjčených motivů. Výsledkem úprav je i od té doby téměř závazná přítomnost Kašpárka v loutkových hrách. Komédie a hry... byly vydány především jako zábavné (parodické) čtení, nicméně v té či oné podobě fungovaly i jako předloha právě nastupujícího amatérského loutkového divadla rodinného a spolkového a dokonce je přejímali i sami kočovní loutkáři.

Různé varianty her kočovných loutkářů pak vycházely opakovaně.

Jindřich Veselý se jako první pokusil rekonstruovat všechny Vilímečkovým nakladatelstvím zpitvořené hry, když v letech 1927-30 vydal u A. Storcha v Praze ve čtyřech dílech celkem 61 „obnověných“ her pod názvem Komédie a hry podle starých rukopisů, loutkářských tradic a Matěje Kopeckého (2066 stran).

Nejpočetnější dokumentárně pojaté soubory her českých kočovných loutkářů vydal Jaroslav Bartoš v knihách Loutkářské hry českého obrození (Čs. spisovatel Praha, 1952 - 12 her) a Komédie a hry českých lidových loutkářů (Orbis Praha, 1959 - 56 her).

Her kočovných loutkářů je známo několik desítek; přesný počet se těžko určuje také proto, že byly uváděny třeba i pod deseti různými názvy (mmj. proto, aby nalákaly publikum, které je pod jiným názvem už vidělo) a v různých rodových variantách. Podrobný soupis českých rukopisů a tisků tradičních her podává Jaroslav Bartoš v Komediiích a hrách českých lidových loutkářů na str. 713-730 a 733-744.

Hry kočovných loutkářů vycházejí z hauptakcí 2. pol. 17. století - až nabubřele patetických, moralistických her z aristokratického prostředí, v nichž kontrapunkt tvoří výstupy komické postavy, v případě loutkového divadla hlavně Pimprele - Kašpárka (po 1810). Původně byly určeny dospělým a přes všechen vnitřní humor byly většinou zamýšleny jako vážné kusy tragického, hrůzného, romanticky dobrodružného či sentimentálního rázu. Teprve v okamžiku, kdy se vzdělanějšímu a zkušenějšímu dospělému publiku začaly ve své ustrnulé quasibarokní podobě jevit jako nevěrohodné a směšné, poklesly i přes svůj mnohdy drastický obsah na zábavu pro děti - z čehož marionetáři nebyli nijak nadšeni, neboť tak ztratili solventnější dospělé. Od poloviny 19. století se tyto hry stávají spíše předmětem parodování.

Tématicky a žánrově jsou to nejprve po celé Evropě rozšířené hry biblické, legendy o svatých, hry mytologické, světské hry o silných jedincích, hry rytířské a loupežnické, později i „realistické“ hry s vesnickou tematikou, historické hry či frašky.

Kladem her kočovných loutkářů bývá intuitivní ctění loutkovosti - přesněji rétorických možností marionet na drátě a jejich teatrální gestičnosti úsečných pohybů - a zpravidla i hybný děj.

Záporem může být jejich řečnost, počínaje dlouhými monology a konče květnatými dialogy, které ne vždy jsou nástrojem jednání, někdy i dlouhé popisy či líčení - a tím i nebezpečí statičnosti. U řady z nich se někdy obtížněji hledá tematická aktuálnost a rovněž humor již leckdy poněkud vyprchal - což svádí k lacinému parodování, zesměšňování naivity textů ze zašlých časů. Přirozená typovost jejich postav i situací a jednoznačnost postojů přechází někdy až do okaté černobílosti a přemrštěného zjednodušování.

Jak řečeno, zachované texty (her i podeher) jsou v drtivé většině určeny pro marionety na drátě. Hry pro maňásky (mikrlata) se hrály převážně venku na poutích, trzích a různých lidových slavnostech v teplých letních měsících. Většinou šlo o pantomimy s Kašpárkem, Smrtí a živým zvířátkem (morče, králík, psík) zatloukaným do rakvičky nebo s domkem s řadou oken a dveří. Her s mluveným textem je nemnoho. Jaroslav Bartoš v Komediiách a hrách českých lidových loutkářů uvádí tři maňáskové hry resp. libreta.

Na pomezí mezi kočovnými loutkáři a pozdějšími amatérskými loutkáři se pohybovali provozovatelé divadla v jeslích - kombinace mechanických jesliček (betlému) a loutkového divadla spodových plošných hůlkových loutek, hrané v městech řemeslníky v zimním období, kdy nemohli vykonávat své hlavní zaměstnání. Stejně jako pro kočovné loutkáře i pro ně bylo loutkové divadlo alespoň sezónním zdrojem obživy, i oni pracovali s až rituálně tradovaným repertoárem i jevištními trošfédky a folklorně těsným vztahem mezi produkcí a společenstvím diváků. Šest her divadla v jeslích uvádí Jaroslav Bartoš ve svých Komediiách a hrách českých lidových loutkářů.

## PARODIE

Paradoxně ještě dříve, než byly tiskem vydány první hry kočovných loutkářů, vycházely již od poloviny 19. století jejich parodie a travestie, bavící se manýrami stagnujícího marionetového divadla s jeho topornými pohyby, pimprláčtinou plnou zkomolenin a novotvarů, nepřirozených přízvuků, melodií, protahování samohlásek..., které se pokročilejšímu publiku již jevily překonané. Nejznámějším představitелеm parodií, určených pro studentské stolní společnosti „živých marionet“, je Alois Gallat, jenž roku 1854 vydal hru Rytíř Šnofonius a princezna Mordulína, aneb Kam vede tvrdošijnost listivé fraucimóry čili Turandot ta druhá, 1864 hru Rodina Morousů aneb Loupežníci v českých pralesích, 1869 Uforin a Dišperanda čili Shylock ten druhý a 1870 Prokletec v lese tmavém.

Prvá tištěná loutková hra v češtině - Kurando a Špadolino z roku 1860 - je parodií hry Strejček Škrhola, připisované Prokopu Konopáskovi. A parodický záměr mají i u J. R. Vilímka r. 1962 vydané Komedie a hry Matěje Kopeckého - část formou zkomolení ad absurdum, část coby nově napsané „napodobeniny“.

Dodnes slaví úspěch veršovaná parodie pro maňásky Kecafán neb Hacafán, největší raubíř svého století z r. 1883. Maňáskářské parodie psal později také např. básník Viktor Dyk (Švejdy Navarského sláva a pád), skladatel Karel Kovařovic, herec a režisér Karel Želenský (Salome) či pseudonymní Carlo di Praga (Bandita Mortadelli).

## HRY PRO NASTUPUJÍCÍ AMATÉRSKÉ ŠKOLNÍ, RODINNÉ A SPOLKOVÉ LOUTKOVÉ DIVADLO

Určující silou vývoje českého loutkového divadla se od poloviny 19. století stávají amatéři, kteří v rámci společenského uvolnění po prohrané prusko-rakouské válce z r. 1866 masově zakládají rodinná, školní a spolková loutková divadla. Tradice úprav a inscenování her kočovných loutkářů pokračuje i nadále, vlastně dodnes. S nástupem amatérů a přeorientováváním se na dětského diváka od poloviny 19. století však vstupuje do hry i zcela nové hledisko - hledisko pedagogické. Zatímco rodinná LD ve svých

aristokratických a měšťanských počátcích, stejně jako pozdější divadla spolková navazovala převážně na repertoár kočovných loutkářů a až postupně (i v souvislosti s orientací na dětského diváka) přecházela na umělou pohádku s pedagogicko-zábavnými cíli („ušlechtilá zábava a poučení“), školní loutková divadla považovala výchovný cíl za prvohradý od samého začátku.

Loutkové hry píší na počátku především pedagogové (František Hauser, Ludmila Tesařová, Vojtěška Baldessari-Plumlovská, František Hrnčíř, A. B. Šťastný...) a literáti (Sofie Podlipská, Jaroslav Gallat...) - žel většinou bez větších znalostí a citu pro loutková specifika a mnohdy i pro mentalitu dětí: často bez znalosti zákonitostí dramatické stavby vyprávěné sentimentální příběhy, okatě mravoučné, zaplněné zdrobnělinami, dlouhými květnatými dialogy či dokonce monology, nahrazujícími jednání vyprávěním o tom, co se stalo či líčením pocitů a dojmů, leckdy s neživým, nedětským jazykem. Loutkové divadlo má jejich naučení jen ilustrovat.

Ustavuje se umělá pohádková hra - většinou komedie. Posun od nabádavých, mravoučných „obrazů z dětského života“ k pohádce (ať už jde o adaptace lidové pohádky či umělé pohádkové komedie) přináší zpravidla dramaticky nosnější, dynamičtější děj, vyhraněné typové, ale svou akčností živější postavy a také dětem bližší žánr. Méně příznivou stránkou této masové produkce je vznik stovek šablonovitých kašpárkovin většinou nevalné úrovně, oplývajících upovidaností, rovněž s častým vyprávěním toho, co se stalo, děje či stane, někdy jen zbytečně opakující to, co jsme se z děje již dozvěděli či nahrazující slovy to, co jsme se z jednání postav dozvědět mohli. Během desítek let nastálé změny v citění divadelnosti tuto jejich vadu ještě zdůraznily.

Rostoucí poptávku spolkových i rodinných divadel na přelomu 19. a 20. století začínají postupně sytit i loutkářští praktici - mezi prvými Alois Rada, autor více než stovky umělecky kolísavých her či úprav, jehož loutkářská praxe se projevuje v dynamice dialogu, větší konkrétnosti postav a živějším jazyce. Zhruba stovku her bez větších uměleckých ambicí - „rozmarňných pohádek“ s jednoduchým, mnohdy až banálním dějem, v němž většinou Kašpárek s Honzou bojují s čerty - vydal i Bohumil Schweigstill; vyvolal jimi spor o to, zda může být Kašpárek pojímán jako ključina a ne zakrslý, přihřblý mužík s knírkem. Rovněž Josef Žemla zásobil nenasytný trh několika desítkami svých her, z nichž asi nejznámější je Ponocný a strašidlo. Z množství dalších autorů vyčnívá ještě Eugen Stoklas či Jaroslav Průcha.

Píšícími loutkářskými praktiky vlastně začíná to, co je později s jistou přehlíživostí nazýváno „samoobsluha“: tvorba pro potřeby vlastního souboru. Při vědomí, že pro svůj soubor tvořil například už Shakespeare, je třeba říci, že podstatná je pouze umělecká hodnota a míra obecné použitelnosti takového díla; a vzhledem k současné potřebě vmanění se z masovosti může jeho konkrétní jedinečnost být naopak přidanou hodnotou.

### **HRY AMATÉRSKÝCH „UMĚLECKÝCH LOUTKOVÝCH DIVADEL“**

Na začátku 20. století pokračuje nárůst počtu amatérských souborů, jakož i masové produkce kašpárkovin, určených „pro zábavu a poučení našich dítek“. Po předchozí fázi hledání nové náplně pro nového, dětského adresáta se však u části loutkářských souborů začínají uplatňovat i vyšší nároky na uměleckou úroveň.

Ve snaze o reformu jsou zakládána tzv. „umělecká loutková divadla“, usilující dát pouhé spotřebě i umělecká kritéria. Prvým takovým divadlem bylo od roku 1912 resp. 1914 Loutkové divadlo Umělecké výchovy na pražských Vinohradech, následují pražské Umělecké loutkové divadlo Liběny Odstrčilové, Loutkové divadlo Dělnické akademie, Říše loutek, později i břeclavské divadlo V říši loutek, libeňské sokolské divadlo a skupi-

na PULS pod vedením Jana Malíka, sokolské loutkové divadlo v Liberci, Turnově, Olomouci a jinde. Zvláštní místo má plzeňské Loutkové divadlo Feriálních osad (založené 1913) nejen tím, že to bylo od začátku divadlo svou povahou lidové (včetně dominujícího komediálního žánru), díky účasti rodiny Karla Nováka vyrůstající, ba prorůstající s tradicí kočovného loutkářství, ale po příchodu Josefa Skupy r. 1917 také svou autonomní specifickou dramatikou, až na výjimky zaměřenou na dospělého diváka. Tato divadla měla značný vliv na veškeré amatérské loutkářství.

Umělecká reforma se zaměřovala na scénografii (vzhled a technologie loutek a scény), na dramaturgii (repertoár), herectví a později i na režii. V dramaturgii šlo o:

- vyšší literární (myšlenkovou, kompoziční i jazykovou) úroveň textů (Karel Mašek, Václav Sojka, Bedřich Beneš-Buchlovan...),

- hledání svébytnosti her pro loutky jak co do žánrů, tak co do tematiky,

- hledání nových témat a žánrů - uvolněnější práce s lidovou pohádkou, rozšíření zvířecí pohádky, ať už lidové či umělé a moderní (např. Čapkův Pejsek a kočička...), groteska (i Charlotta Habersbergerová...), satira, revue (Skupa a po jeho vzoru další), dobrodružná tematika, lyrické prvky (Malík v Libni i ve spolupráci se Skupou), alegorické a symbolické polohy, ale třeba i služební funkce (Drimlova zdravotnická osvěta, oslavné hry...),

- uplatnění moderních motivů z oblasti postav, předmětů každodenního života, techniky... (Míček Flíček jako parafráze Budulínka s míčem, pouštěcím drakem, policistou, benzinovou pumpou..., Ptáčkova Princezna Nafta, Skupovy postavy vrcholící Spejblem a Hurvínkem...),

- návrat i k dospělému divákovi s dramatikou, odpovídající soudobé kulturní úrovni (Josef Skupa, autoři kolem LD Umělecké výchovy...); sem patří i:

- pokračující pokusy o úpravy her kočovných loutkářů (J. Veselý, J. Bartoš),

- pokusy o adaptace her hereckého divadla (Shakespeare, Moliere ?... - Bedřich Beneš Buchovan, Vladimír Zákřejs...),

- pokusy o adaptace české i světové nedramatické literatury (Don Quijote...),

- nové původní hry.

Souběžně se začínají objevovat dvě protikladné tendence: zpochybňování iluzionismu po vzoru Poccioho zcizujících komentářů ke hře a na druhé straně prohlubující se snaha připodobnit se hereckému divadlu jak realistickým vzhledem loutek, nahrazením vodicích drátů dlouhými nitěmi pro získání iluzivnějšího prostoru, tak realismem v námětech her.

Hry „uměleckých loutkových divadel“ byly předzvěstí autorského divadla v tom, že mnohdy byly pevně svázány s konkrétní inscenací konkrétního souboru, což má vliv i na jejich následnou reprízovanost jinými soubory. Nepochybně nejhranější z nich je dodnes Malíkův „repertoárový“ Míček Flíček, kromě již jmenovaných se stále objevují i hry Františka Čecha, Františka Langra, Františka Weniga, Richarda Landra aj.

I během tohoto období, nazývaného loutkářskou renesancí, jde v drtivé většině o hry určené marionetám. Hry pro maňásky jsou výjimkou, již zpočátku reprezentují hlavně zmíněné parodie Kecafán neb Hacafán či Švejdy Navarského sláva a pád. Roku 1914 se objevila první kvalitní česká autorka her pro maňásky Marie Němcová-Záhořová, psal pro ně i profesor Václav Tille-Říha či Josef Skupa, uváděla je Liběna Odstrčilová... Součástí reformních snah na počátku 20. století je i otevření se zahraničním vlivům, které reprezentuje nejen německý hrabě Franz Poccio, ale i francouzští maňáskáři Ducret, Duranty či Onorie de Neuville.

Ani to, co bylo vydáváno pod nálepkou „uměleckých loutkových divadel“ však není vždy zárukou kvalit, jež stojí za inscenování. Pilnému čtení a užívání vlastního rozumu, citu a vkusu se nevyhneme.

## **HRY POVÁLEČNÉ REPERTOÁROVÉ KLASIKY STÁTNÍCH LOUTKOVÝCH DIVADEL**

Na úsilí amatérských „uměleckých loutkových divadel“ navazuje hlavní proud poválečné loutkářské dramatiky. V situaci, kdy byla zlikvidována soukromá divadla kočovných loutkářů a provoz amatérských spolků byl podřízen kulturní politice státu (počínaje povinným zřizovatelem z řad Národní fronty, přes jejich dohled a dohled dalších orgánů, až po povolovací řízení na inscenování toho kterého titulu i na jednotlivá představení), prosazují se především hry po roce 1949 zakládané sítě státních loutkových divadel, leckdy vzniklých právě z předních amatérských souborů či jejich členů. Tato profesionální divadla mají přirozeně také nejsnazší přístup k jejich publikování.

Autoři těchto her - zpravidla talentovaní režiséři, herci, scénografové i nově institucionalizovaní dramaturgové - mají možnost postupného růstu během každodenního provozu, nově přicházející členové mají i profesní vzdělání z katedry loutkového divadla pražské DAMU, založené roku 1952. Mají povědomí o zákonitostech divadla a dramatického umění, o kompozici hry, vedení tématu, budování postavy jako typu či charakteru, o logice motivací jednání, o užití jazykových prostředků a syntéze všech jevištních funkcí a složek v inscenaci; míra umělecké působivosti arciž záleží i na jejich literárním talentu.

Tato poučenost je také tím, čím obohacují a prohlubují loutkářskou dramatiku. Pozoruhodným a stále přitažlivým dílem je zpracování klasické lidové pohádky Zlatovláska básníkem Josefem Kainarem, objevuje se řada pohádek zvířecích, prohlubuje se moderní pohádka s využitím soudobých reálií, rozhojňuje se šíře tématicky a žánrů až téměř k tragédii (Dáblův most, Tanec s čertem, O veselém hrobaři ?) nebo k realistické hře ze současnosti (byť ne vždy odpovídající možnosti loutek) - a s tím se rozšiřuje i spektrum typů, prostředí, zápletek...

Prohlubuje a diferencuje se soustředění na dětského diváka, dokonce se prosazuje specializace na předškolní děti - tzv. „mateřinky, včetně kompozic revue, pásem či leporel říkanek, básniček apod. (Pavel Polák, Pavel Vašíček, Věra Provazníková...) - a s novými žánry se objevují i občasné pokusy o hry pro děti středního školního věku. Naopak z větší části títo autoři rezignovali na dospělého diváka; nejvýš se snaží o vícevrstevnatost her tak, aby vedle dětského diváka uspokojovaly dílčími prvky i dospělého. Např. Iva Peřinová však mimo jiné i autorsky přepracovává hry kočovných loutkářů (Bezhlavý rytíř).

Naopak rizikem těchto her bývá, že často počítají s profesionálními podmínkami, pro něž vznikly - počínaje technicko-ekonomickými možnostmi vybavení divadelní scény i výpravy, přes počet herců až po herecké schopnosti, jež hry předpokládají. Nevýhodou bývá i to, co je obecně vzato jejich předností: jakási „univerzálnost“ předpokládaného inscenačního pojetí.

Vedle již jmenovaných reprezentují tuto dramatiku taková jména jako Oldřich Augusta, Kamil Bednář, Zdeněk Bezděk, Vojtěch Cinybulk, Jiří Jaroš, Josef Kaláb, Jiří Kaliba, Hana a Josef Lamkovi, Richard Lander, Vladimír Leština, Milena Marková, Milan Pavlík, Otto Rödl Zdeněk Škořepa, Jiří Středa, Bedřich Svatoň či Alena Tomasová.

## **HRY AUTORSKÉHO DIVADLA**

Do jisté míry i jako reakce na rostoucí masovost a unifikaci televizní, filmové i divadelní produkce a také jako reakce na trvající společenský stav, potlačující individualitu, různorodost a originalitu, začínají se od 60. let nesměle objevovat v profesionálním

a především v amatérském loutkovém divadle autorské adaptace a vlastní tvorba, do níž je už při psaní uložena konkrétní jedinečná představa inscenační realizace konkrétním souborem (složení a zaměření souboru, technické možnosti...), která už v textu nese některé významy místo slova.

Jde o hry do jisté míry vznikající jako zapsaná představa o inscenaci, tedy obsahující už i se specifickou představou o užitých jevištních prostředcích, navazování, prolínání a syntéze všech složek inscenace od (loutko)herecké akce přes spoluúčast scénografie, hudby až po sám text - jinými slovy už s latentním režijním viděním. Nepochybně to souvisí i se silící rolí režie v moderním divadle, o to víc ovšem závisející na kvalitách dramaturgického myšlení. Předpokladem bývá těsné sepětí autora se souborem.

Potřeba seberealizace formou autorské „samoobsluhy“ se projevovala přirozeně především u dětských a mladých souborů, které nepovažovaly za svůj hlavní cíl pravidelný provoz, základem jejich práce byla hravost a zároveň toužily po svébytném, originálním sebevyjádření, jakož i u profesionálních souborů s originálními tvůrci, pro něž byla důležitější tvorba než produkce a touha po sebevyjádření převažovala nad pouhou řemeslnou dovedností. Takto vznikající loutkářská dramatika směřuje většinou k vrstevníkům inscenátorů, tedy k mladým a dospělým.

Do této dramatiky patří loutkářské texty z dílny vedoucích dětských a mládežnických souborů Hany Budinské, Rudolfa Zezuly, Milady Mašatové, Miroslava Linharda, Jiřího Oudese, ale také Karla Šefrny, Olgy Strnadové, Ivany Faitlové, Daniely Weissové či Jaroslava Ipsera. Praotcem těchto postupů byl už v dobách svého působení v Loutkovém divadle Feriálních osad Josef Skupa, na profesionální scéně je pak v 70. a 80. letech 20. století představují tvůrci hradeckého Draku a později v méně vyhraněné podobě Iva Peřinová.

Z jedinečnosti autorského vidění pramení problém s přenosem těchto her na jiné scény. Nemá-li jít o neautentickou kopii původní inscenace, vyžaduje inscenování jinými soubory pochopit základní smysl a principy textu a využít jeho hodnoty (téma, kompozice, jazyk...) k vlastní tvorbě, nikoli k pouhé interpretaci či dokonce reprodukci. Jinak může vinou nerealizovaných mimoslovních významů textu mnohdy dojít dokonce k nerosozumitelnosti, logickým skokům, nevěrohodnosti v motivacích...

Hranice interpretačního a autorského divadla a jejich her není jednoznačná a pevná, mnohdy se oba přístupy překrývají: u některých her je inscenování jiným souborem možné bez větších potíží, u jiných je přinejmenším obtížné.

## **POSTMODERNA**

Autorským divadlem samozřejmě vývoj loutkářské dramatiky nekončí. Ústup od „pravidelného“ textu, tedy rozvolňování formy i obsahu leckdy až na hranici anarchie, jež přináší postmoderna v 90. letech 20. století a v novém tisíciletí, již není reakcí na nedostatečné možnosti uplatnění individuality, ale spíše reakcí na vzrůstající globalizaci s jejími „zestejnujícími“ tendencemi a také až přepjatého zdůrazňování individuality a upřednostňování emotivnosti před racionalitou... V divadle to vede k odmítání jakýchkoli objektivních zákonitostí a potřeby usilování o obecnou sdělnost.

Postmoderna už ze své filosofické podstaty odmítající univerzální platnost jakékoli pravdy těžko může vytvářet obecně použitelné, autorsky dále rozvíjitelné, natož interpretovatelné texty her. Vychází-li z popření univerzálně platných pravd, nemůže v hrách kodifikované pravdy ani sdílet. Proto i velmi oslavované „hry“ Josefa Brůčka, Jiřího Jelínka, plzeňského Rámusu či pražských Buchet a loutek nenalézají další „interpretu“.

## KNIŽNICE

Vysoké spotřebě školních, rodinných a spolkových loutkových divadel, včetně těch, které usilovaly o uměleckou reformu, vycházela vstříc i široká nabídka. V jednotlivých sešitcích byla už od poslední třetiny 19. století a během prvé poloviny století dvacátého vydávána mohutná produkce (někdy i nadprodukce) autorů značně rozdílné úrovně, řazená do rozsáhlých edic různých nakladatelů.

První edice českých loutkových her je Divadlo s loutkami, vycházející 1887-1909 v nakladatelství A. Storch syn.

Mezi nejvýznamnější české knižnice loutkových her do konce 2. světové války dále patří:

- Storchovo národní loutkové divadlo - Rudolf Storch, Praha.
- České loutkové divadlo - Alois Neubert, Jilemnice.
- Dětské loutkové divadlo pro školu a dům - Rudolf Storch, Praha.
- Radovo národní loutkové divadlo. - E. Šolc, s. s. r. o., Telč.
- Knihovna vzorných loutkových her - Český svaz přátel loutkového divadla/České lidové knihkupectví a antikvariát Praha.
- Dětské loutkové divadlo pro školu a dům - E. Šolc, s. s. r. o., Praha.
- Knihovna českých loutkářů - J. Veselý, také Jos. R. Vilímek.
- Knihovna vybraných loutkových her - Nakladatelství Vaněk a Votava, Praha-Smíchov, Umělecké snahy - Loutkové hry/Loutkové hry uměleckých Snah - B. Kočí, Praha.
- Storchovo loutkové divadlo pro malé loutkoherce - A. Storch syn, Praha.
- Pilnáčkovovo loutkové divadlo - J. Pilnáček, továrna na mýdla, Hradec Králové.
- Loutkové hry Malého čtenáře - Jos. R. Vilímek, Praha.
- Hry dobrých autorů pro divadla loutková a dětská - A. Storch syn, Praha.
- Kašpárkova knihovnička - Fr. J. Balatka, Holešov.
- Loutkářova vitrinka, repertoár náročného loutkáře - Fr. J. Balatka, Holešov.
- Loutkové hry knižnice Osvěta - Jaromír Mareš, Plzeň.
- Naše hry (repertoár Kašpárkovy říše v Olomouci-Hejčíně) - Fr. J. Balatka, Holešov.
- MLS, Moderní loutková scéna - Československý Kompas, Praha.

Celkem lze napočítat 77 edic. Soupisy do r. 1931 zaznamenávají přes 1700 titulů.

Když byla po únoru 1948 zlikvidována soukromá nakladatelství, začal hry pro loutkové divadlo vydávat Orbis v edicích:

- Hry pro loutky: 1950-54 37 her a 1955-65 75 her a 2 sborníky a
- Divadélko: 1955-62 114 her a 1961-65 9 sborníků.

Od roku 1966 přebírá vydávání loutkových her DILIA, ovšem v poněkud méně koncepčním pojetí (zastupuje totiž především autory).

Repertoárový sborník pro dětské loutkářské soubory 1 a 2 s 46 drobnými i většími texty a básmy vydal v letech 1980 a 1983 Albatros Praha.

Hry - ať už v úplném či zkráceném znění - otiskoval od svého založení v roce 1912 i Český a později Československý loutkář, nyní Loutkář. Úhrnem již jde o několik stovek her.

Mladá scéna, vydávaná od roku 1959 do přelomu 80. a 90. let Krajským kulturním střediskem v Hradci Králové uveřejnila kolem 150 vesměs drobnějších loutkářských textů.

V textových přílohách Tvořivé dramatiky nazvaných Dětská scéna se čas od času objevují hry pro dětské loutkářské soubory!

Mezi hrami, jež uveřejňuje ve svém čtvrtletníku Divadlo pro děti společnosti Dobré divadlo dětem vyšlo od roku 1994 zatím 23 současných loutkářských her.



## SOUPISY

Existuje několik soupisů loutkových her:

- Jindřich Veselý: Obsah a scénář všech loutkových her, kdekoli vydaných - Příručka českého loutkáře, Umělecké snahy VIII, 1914 - 358 her.
- Jindřich Veselý: Scénář vybraných her loutkových kdekoli vydaných, A. Štorch syn, Praha 1916 - 83 her s postavami, dekoracemi a charakteristikou.
- Václav Sojka-Sokolov: Vaška Sojky soupis čsl. loutkových her, scén a výstupů, Nakladatelství ČOS Praha, 1929 - 1425 záznamů.
- Václav Sokolov: Doplnky k Sojkovu soupisu, Nákladem Loutkářského soustředění při Masarykově lidovému ústavu Praha, 1932 - 297 záznamů.
- Jan Malík, V. Skála, Václav Sokolov, Jindřich Veselý: 250 vybraných původních her pro loutky, nákladem Masarykova lidovému ústavu v Praze 1933 - 250 her s charakteristikou, věkovým určením a žánry.
- Václav Sojka-Sokolov: Třetí soupis českých a slovenských loutkových her, scén a výstupů, Umění lidu, Příručky Umělecké Loutkové Scény Praha, 1950 - 1082 abecedně řazených záznamů s charakteristikou a žánry.
- Eva Křížková: Dramaturgova kartotéka, vycházela jako příloha časopisu Čs. loutkář od ročníku 1971 - několik set her s věkovou adresou, druhem loutek, žánrem, počtem postav a charakteristikou.
- Zdroje loutkových her, Loutkářské listy 3, Krajské kulturní středisko Brno 1973 - obsahuje:
  - Seznam loutkových her tištěných v Čs. loutkáři 1967-70 (35 her s druhem loutek),
  - Seznam her vydaných v edici Divadélko (114 her, jen autor a titul),
  - Seznam řady Sborníků edice Divadélko (9 sborníků se 114 hříčkami, jen autor, titul, počet loutek a scén),
  - Seznam her vydaných v edici Hry pro loutky 1950-1965 (142 her v 111 svazcích, jen autor, titul, počet loutek a scén),
  - Hry pro loutky - řada sborníků (2 sborníky s 8 hrami, jen autor, titul, počet loutek a scén).
- Loutkové hry, katalog DILIA 1976 a 1983 - obsahují 236 her rozmnožených DILIA v letech 1966-83 s druhem a počtem loutek a charakteristikou; (další vydání katalogů se mi nepodařilo zjistit).
- 25 let Mladé scény - Bibliografie Mladé scény, Krajské kulturní středisko Hradec Králové 1987 - obsah 25 ročníků MS 1959-1984 včetně 123 loutkářských textů.

Dějiny české loutkové hry do roku 1945 napsal Zdeněk Bezděk, vydal Divadelní ústav Praha r. 1983. Luděk Richter

# DIVADLO PRO DĚTI V TÉ NAŠÍ VLASTIČCE

(první, částečné pokrytí jižních Čech)

Dostala jsem důvěru, že bych snad mohla být tím, kdo bude schopen napsat pár řádek o tom, co se děje kolem divadla pro děti v jižních Čechách. Kde se hraje, kdo hraje, jak hraje (mini, midi či maxirecenze), co dalšího se tu pro děti odehrává nebo taky co si o tom či onom myslím, co mě těší, baví... Jednou za čtvrt roku, a prý kam až dosáhnou.

Nejdřív jsem si říkala, že nějaký ten přehled za ta léta činnosti ve Studiu dell'arte mám, ale čím hlouběji jsem se nořila do tématu, tím více jsem začala získávat pocit, že jsem vlastně z toho víru dění tak nějak vypadla. Ne snad úplně vlastním přičiněním,

ale „časy se mění“. Na vysvětlenou: pryč jsou doby pravidelných školních představení v divadlech, klubech, kulturních domech (Písek, Horní Planá, Tábor, Prachovice...), kdy pořadatelé sami volali a žádali si nás, pryč jsou doby setkávání s jinými soubory v našem divadle Pod čepicí a na festivalu nezávislých profesionálních divadel Příjemné setkání, který jsme organizovaly. Ne, není to gramatická chyba - byly jsme tři nadšené ženy. A byla to dřina, ale krásná. Peněz bylo málo, ale daly se sehnat. Hraní bylo hodné, dalo se vydělat. Časy se změnilly a sehnat hraní je o mnoho složitější. Omlouvám se, že místo o umění mluvím o financích, ale za peníze dnes hraje kdokoli. Nemyslím kvalitní, ať už profesionální nebo amatérská divadla, ale - za méně peněz - opravdu KDOKOLI. I v jižních Čechách se rozmáhá levnější „konkurence“, která svými kousky zaplavuje především mateřské školky, bombarduje odpovědné paní učitelky nabídkami, kterým nelze odolat. Navrhuji v čtvrtletníku DDD rubriku NM (Never More). Přispívat by měly poučené paní učitelky, ale těm se to bohužel nestává, a ti, co to umí posoudit, taková divadla nevidí. Takže to asi nevyřeším(e).

To by bylo k bodu „co si o tom či onom myslím“, a teď k bodu „co mě těší, baví“.

Nejdřív se s dovolením vrátím k mým pocitům divadelního vyhoření přibližně před deseti lety. Začalo se mi tak nějak po těch časech pionýrských začátků stýskat. Ne po těch honorářích (i když se divadlem dodnes živíme), ale po intenzivním divadelním dění, tvoření, zkoušení, hledání, pokusech a nezdarech, cestování na festivaly, setkávání s komedianty. A naordinovala jsem si „terapii ŽAS“ (Ženský amatérský spolek), kde všechno toto mám. Teď má náš spolek téměř důchodkyň kromě pěti autorských inscenací už i své studio (tam je věkový průměr o něco nižší), se kterým jsme zinscenovaly vlastní text s loutkami (Kozí pohádka). Netrvalo dlouho a začala mě oslovovat o spolupráci další amatérská divadla (např. písecká Nitka: Lovci mamutů, ohně a života), ale i profesionální (Teatr Pavla Šmída, Viďadlo, Kejklířské divadlo...).

A konečně se dostávám k žádoucímu „pokrytí“, to je k bodu „kde se hraje, kdo hraje, jak hraje“.

V Českých Budějovicích funguje Loutkohra Jihočeského divadla (ano, takto krkolomně označení má Malé divadlo), které se podle mého názoru orientuje spíše na teenagevské publikum, a to velmi zajímavě a kvalitně (soudím tak ovšem pouze podle jedné inscenace Filmmakeři, kterou jsem viděla).

Kromě toho funguje dlouhodobě v Českých Budějovicích hodně nezávislých divadel, která se v minulosti různě personálně prolínala, spolupracovala, ale také rozcházela (to se občas stává). S hrdostí mohu konstatovat, že Studio dell'arte (přestože ženy) hraje ve stejném složení od r.1991.

Další fungující divadla z Českých Budějovic (vlastně takové stálice) jsou: Viďadlo Pavla Brožky, Divadlo kejklíře Slávka, Kvelb (Pavel Lukas), Téměř divadelní společnost (Viktor Pirošuk), Divadélko Máma a táta, Divadlo potulného čajovníka (Jakub Lada Vavřina).

Nedaleko Českých Budějovic pak: Kejklířské divadlo z Doudleb (Vojta Vrtek), Studna (Hosín), Divadlo Víti Marčika (Drahotšice), Já to jsem (Víta Marčík ml.), Teatr Pavla Šmída (Hosín), o něco dál nově divadlo Dokola (Tábor), Karromato (Soběslav) a samozřejmě Continuo (Malovice). Možná jsem někoho zapomněla, ale omluvou mi budiž, že to má být jen pár řádků, ne žádná studie.

Za to „jak hrají“ bych ruku do ohně nedala ani u sebe, natož u kolegů, jejichž představení jsem mnohdy ani neviděla. Víím, že poetika a humor některých divadel je mi bližší, některých méně. Všeobecně řečeno většinou tato divadla dělají divadlo autorské nejen pro děti, často pracují s loutkou, různými objekty, na inscenaci se podílejí i scénograficky. Samostatnou kapitolou jsou pak divadla, která se zaměřují na pouliční představení

či průvody s chůdami (Kvelb, Studna, Continuo). Jen málo z nich se zaměřuje spíše na hraní v MŠ (Vidadlo, Téměř divadelní společnost, Divadélko Máma a táta), ale stejně jako většina inscenací i ty jejich dokážou pokrýt velké věkové rozpětí. Podle mého názoru to vyžaduje skutečnost, že velmi často (převážně) hrají tato divadla pro smíšené publikum (veřejná představení pro rodiče s dětmi). Je to i z toho důvodu, že produkce a organizace školního představení je v poslední době mnohem složitější.

To už jsme u bodu „kde“. V Českých Budějovicích lze (kromě MŠ) pro školní publikum vlastně hrát pouze ve školních jídelnách či tělocvičnách (ZŠ). Po éře námi provozovaného divadla Pod čepicí, Solnice a Baziliky, kde pravidelně hrály místní i hostující soubory, podobné sály ve městě neexistují, asi i z toho důvodu, že město má své „kamenné divadlo pro děti.“ Jakýmsi nástupcem Solnice a alternativou k Malému divadlu je klub Horká vana v České ulici, kde se pravidelně hrají sobotní pohádky pro děti, ale jeho provoz je omezen jak prostorově, tak i finančně.

V některých okresních městech fungují městská (bezsuborová) divadla (Tábor, Český Krumlov, Prachatice), kam zvou hostující soubory, jinde organizují divadelní představení obecní úřady v místních kulturních domech či sokolovnách. Není to pravidelné sobotní či nedělní setkávání dětí a rodičů s divadlem, spíše se jedná o jedno představení měsíčně (a povětšinou se končí dubnem).

Často se iniciativy ale chopí různé spolky, amatéři nebo jednotlivci a „přece se hraje“ (jindřichohradecké Pohádky na faře, letní Suchdolské slavnosti).

Ovšem poetika většiny z těchto divadel byla stejně utvořena „ulicí“, kam také bytostně patří (kejkliř Vojta, Vítů Marčík st. i ml.) - v letním období do exteriérů, na hrady a zámky, do vodáckých kempů, na různé historické a městské slavnosti apod., a těch je v kraji nekonečno (Český Krumlov, Písek, Třeboň, Vimperk...).

Na další setkávání s divadlem a komedianty v té naší vlastičce se těší

Stáňa Kočvarová

# MALÁ ÚVAHA O DIVADLE PRO DĚTI

Živím se produkcí profesionálního divadla pro děti, a tak se mě samozřejmě dotýkají i záležitosti, které se mohu někomu zdát nepodstatné. Pokusím se ukázat to na reportáži, která by se mohla jmenovat Třikrát stejně ale pokaždé jinak.

S Vánoční hrou jsme byly pozvány dvakrát - pokaždé jinam - pražskými sokoly. Poprvé do Pražského Sokolíčka. Nejdřív jsme viděly jejich malé, milé loutkové divadlo. V něm se však naše představení nehrálo, protože by se do něj nevešly. Hrály jsme ve velkém Tyršově sále, kde těsně před námi skončilo cvičení. Pak chvíli bratři a sestry kmitali a vše, co bylo zapotřebí bylo slavnostně připraveno na divadlo: improvizované hlediště, světlo, stůl i malá a velcí lidičkové. A v tom velkém (mimořádně krásně zdobeném sále) se najednou vytvořila velmi intimní atmosféra a to, co normálně nemám nijak v lásce, mi přišlo půvabné: to mírné „poučení“, jak se má člověk chovat při představení. (Mimořádně tady navíc skoro zbytečné - ale co když...). Podstatné a možná nejdůležitější ale bylo, že ti dospělí se na naše představení těšili taky - kolem sedmdesáti diváků. A k tomu ještě perníčky, které celou dobu nesmírně voněly. Zpěv malých i velkých lidiček se nesl v tom historickém sále a naše loutky ožily vnímavým publikem a všem nám bylo dobře. Je fakt, že jsme za divadlo, které nás živí, žádný velký honorář neobdržely, ale tak malý také ne. A nějak to všechno dostalo hlubší smysl.

Další představení bylo na Mikulášské v jiném Sokole. A ouha. Zmámeni představou o sokolském prostředí nás ani ve snu nenapadlo, do čeho jdeme. Normálně na Mikulášské s Vánoční hrou nechodíme, a tak když jsme se s organizátory domlouvali, mluvila jsem s nimi o charakteru naší hry. Prý je jim to jasné. Opět tělocvična, méně honosná, ale určitě menší. Jenže kolem dokola byly stoly, kde dělali s dětmi jakousi výrobu, vzadu byl bufet, kde se dalo ledacok koupit, uprostřed pak organizátorky, s křikem do mikrofonu, provozovali na hudbu jakési tanečky. Dohromady nějakých dvěstěpadesát lidí. Pak došlo na divadlo. Neměly jsme mikrofony, ale pokud se všichni ztišili, bylo slyšet bezvadně. Dospělí byli ochotni se na chvíli ztišit, pak už řešili svoje sousedské záležitosti, telefony, bufet... Pokusily jsem se poprosit je, zda by nebyli ochotni být zticha... Naše upozornění zabralo asi tak na pět minut. Organizátorky nic. Těch dvanáct řad dětí na lavičkách se nám dařilo udržet asi tak do půlky představení. Samozřejmě, že s námi nikdo nezpíval. Odcházely jsme s pocitem, že jsme to nejtrapnější divadlo na světě. Zato honorář byl nižší, přestože na rozdíl od Sokolů vybírali peníze (se slovy, že to mají těžké).

Do třetice Vánoční hra v Obchodním centru Lužiny. Hraje se každou neděli celoročně. Není to snadné prostředí, ale funguje to. Když s námi lidi zpívali - bylo to najednou v tomto prostředí jako malý zázrak.

Schopnost vnímat a užít si divadlo - tady a teď - se neobejde bez určitých předpokladů na obou stranách: u těch, co je vytvářejí i u těch, co se ně dívají. Divadlo pro děti organizují dospělí. Pro zážitek dětí je rozhodující právě jejich zájem či nezájem. Zůstanou-li světy divadla a svět diváků, svět dospělých a svět dětí nepropojené - pak divadlo pro děti asi ztrácí smysl. Prvým předpoklad je v chování a podmínkách, které určují dospělí. Fenomén „tady a teď“ je nepochybně výsadou divadla. Otázkou ovšem je schopnost dospělých i dětí být „tady a teď“.

Mirka Vydrová

## MIDIRECENZE

**ALFA Plzeň: Lékařem proti své vůli** (autor Molière, úprava Anna Vášová, režie Tomáš Dvořák)

Principy komedie dell'arte, jež Molière ve své hře využívá, dotahuje úprava a režie hry ještě dál: postavy i zápletku redukuje až na hranici schématu, což umožňuje zdůraznit umělou formální stavbu temporytmu, repetice a variace.

To zřejmě přivedlo inscenátory také k myšlence použít i loutky, které mají s postavami komedií dell'arte společnou nejen typovost, ale i hravě pimprlovité zcižení postav. Hraje se tedy (převážně) herecky i loutkami: herecká postava důsledně přechází v postavu loutkovou a naopak, aniž se prolínají či objevují souběžně. Tomu pomáhá i promyšlená scéna Ivana Nesvedy s řadou zdvihacích a odsouvacích oponek a závěsů, umožňujících v mížku odejít v postavě herecké o vejít na loutkovém jevištiátku jako loutka či naopak. Loutky tu ovšem naplňují svůj smysl jen v několika nečetných okamžicích, zatímco ve většině případů jsou jen zaměnitelnou alternativou herců.

Po řemeslné stránce jede inscenace jako dobře vymyšlený a namazaný stroj: svižné tempo, přesný rytmus, přesně koordinované vazby, vtipné variované rozehrávky při práci s předměty...

Dvou věcí je škoda. Za prvé, že stavba inscenace není režijně budována po významech, z nichž ty klíčové by byly akcentovány, takže se ztrácejí souvislosti linie nechtěného lékařství i intrik díky nimž se k sobě dostanou ti praví zatímco ti druzí ostrouhají, a závěr pak nevyznívá jako uspokojivé finále, přinášející katarzi, nýbrž jen jako doběh-

nutí děje. A za druhé, že v inscenaci není jediný jemnější, citlivější, lidštější moment, k němuž by bylo možné se přihlásit a jenž by byl kontrastem k setrvalému bubnování v jediné (poněkud cynické) tónině karikatury erotiky a sexu.

Inscenace je dedikována dětem od dvanácti let. Jistě je nepoškodí, v televizi, filmech i jinde vidí horší věci - ale nevím, nakolik je potřebné předkládat jim cynismus přístupu k větším mezilidským vztahům počínaje láskou přes sex až po poctivost v jednání a nejsme si ani jist, nakolik tyto motivy považují za své zájmy, nakolik je baví dvojsmysly i jednosmysly eroticko-sexuální povahy. Zdálo se mi, že se smějí spíš jen dynamickým fyzickým akcím. (LR)

### **LAMPION Kladno: Uhlíř, princ a drak** (autor Radůza, režie Braňo Mazúch)

Na scénu vstoupí mladá, černě zašmudlaná žena s přílbou a akordeonem, otevře si pivo, důkladně se napije a začne hrát - někdy jen levou rukou, zatímco pravou upíjí. V pozadí je jakási mříž (za níž se později párkrát objeví stíny putujících postav), vysoko nad jevištěm pracovní šaty - jsme v hornické šatně. Nastoupí další ušmudlaní herci a spouštějí si oblečení (přičemž se jak v roli herců, tak v roli postav pohádky ne zrovna hezky hádají). Svěšené šaty, držené herci před sebou, se stávají těly zhruba stovacetimetrových „loutek“, jejichž obličej tvoří rozsvícené lampy s namalovanými obličejí; pod tělem vidíme zašpiněné žluté či bílé holínky, u pasu ešusy.

Proč si horníci z ničeho nic začnou ve své šatně namísto fárání hrát „loutkové“ divadlo o Matce Přírodě, která lidi potrestala za to, že neobdělávali pole? Jen tak? Protože to režiséra napadlo? Nebo je to tak samozřejmé? Jediným důvodem by mohlo být připomenutí kladenských tradic. Jistě: Kladno bývalo hornické město, ale nejsem si jist, kolik pětiletých kladenských dětí pozná hornickou šatnu či kahan a kolik jich rozpozná hlavici obřího motorového vrtáku, jež představuje hlavu draka s tělem ze zmenšujících se přileb.

Hornické reálie nejsou ani metaforou, ani obohacujícím ozvláštněním. Propojení pohádky a hornické scénografie pohádku nijak neobohacuje, působí jen jako svévolný naschvál a velmi komplikuje pochopení ne zrovna přehledného děje - zvláště když se hraje silácky až ukřičeně pořád „naplno“, ať jde o důležité nebo nedůležité motivy: jednotlivé motivy i celá zápletka se ztrácí a není tak docela jasné o co komu jde, a o co jde v celém příběhu. (Co se vlastně v tomhle království stalo, nám Matka Příroda řekne až v polovině inscenace.)

„Loutky“ se loutkami - tedy jednajícími postavami - nikdy nestávají: jednak proto, že se s nimi nejedná, ale jen říkají slova, jednak proto, že svým vzhledem nedokáží poutat náš zájem o postavu, a konečně i proto, že herci hrají velmi razantně svým tělem i obličejem za nimi.

Pohádka stojí na verších, v nichž se říká fakticky vše. Ty, žel bohu, nejsou zrovna nejvydařenější: „jestli si to situace vynutí, já urychlím těsta kynutí“ patří ještě k těm lepším. Vážím si Radůzy jako písničkářky - ale je zřejmě něco jiného skládat z vnitřního přetlaku pětiminutové písně a muset zveršovat hodinovou hru, jež by měla stát na jednání a mít jakousi dramatickou stavbu odněkud někam. (LR)

## **A TŘI MAXIRECENZE NA KONEC**

**DIVADLO J. K. TYLA Pizeň: Živá voda** (dle pohádky K. J. Erbena Klára Špičková, režie Natália Deáková)

Vlevo trůn, vpravo křeslo s lampou, uprostřed vzadu projekční plátno. Vejde paní v civilu, poptá se dětí, jak moc se na divadlo těší, usedne a vypráví. Bylo nebylo... Když staříček král přestává rozeznávat své syny, pošle si pro živou vodu. Že je nerozeznává

není divu: jsou to tři těžko rozlišitelní frackové, kteří ohruňují nos nad odměnou čtvrtiny království a teprve, když je zvýšena na polovinu, vydávají se postupně splnit nesmyslné přání vrtošivého staříka. Ten nejmladší se liší hlavně tím, že ho starší neberou do party a také je o chlup méně oprsklý. Díky tomu na rozdíl od bratrů neprohraje sám sebe v kostkách. Dojde až na křišťálový zámek, postojí nad krásnou spící pannou-královnou, vymění svůj pás za její a odnese si živou vodu. Tu mu bratři, které vysvobodil, vymění za jed, a když je jim zkusmo otráven šašek, je princ zasděn. Leč vprava se ukáže. Další z genetické řady fracků - princův syn, jenž se mezitím narodil a povyrostil - klinkaje nohama přes zábradlí balkonové lóže, pokřikuje na svou matku-křišťálovou královnou, že chce poznat otce, ta napíše králi... a všechno samozřejmě dobře dopadne.

Působí-li převyprávění poněkud pitoreskně, je to proto, že taková je inscenace: ukřičená, poklesle obhroublá v textu, ve vztazích mezi postavami, v dryáčnické gestice, mimice i v způsobu mluvy. Mnohdy čiré pitvoření. Jediný pohádkový motiv tu není vyložen ve svém hlubším, metaforickém významu - nikde ani náznakem pokus rozkrýt, co se skrývá za jednotlivými pohádkovými motivy: živá voda je jen jakási oční medicína, pro kterou se musí bratři ožralkové, upíjející pivo svému otci, kamsi plahočit, princ spěchá domů ne aby zachránil otce, nýbrž aby se, jak praví «mohl vrátit pro tu krásnou ženskou», kterou, jak se ukáže, svým pohledem obtěžkal. Kouska pohádkové ani lidské čistoty tu není, natož nějaký éthos. Odehrán je sotva příběh - žádný přesah, žádné téma, žádný smysl pohádky. Nejvýš snaha vyřadit se. Pokusy o aktualizaci či modernizaci (např. citace karikované písně Voda živá, dvojsmyslné smyslné narážky, či výrazy typu «to je v pohodě») stahují pohádku k laciné přizemnosti a jdou přes hlavy dětí.

Použití vypravěčky je zcela zbytečné: neříká nic, co by nebylo možné živěji a účinněji sdělit divadelním jednáním, mnohdy jen opakuje, co už víme, a neplní ani funkci komunikátora, navazujícího kontakt s dětmi, neboť po úvodní větě usedne do křesla a jen „informuje“, co se stalo.

Dá se pochopit, že režie užila stínohru tam, kde se vyskytují zvířata - s těmi bývá na jevišti hereckého divadla potíž: musí se promyslet a vymyslet. Proč jsou ale věci téhož obsahu i důležitosti jednou odehrány „živě“ a jindy ve stínohře, je záhadou, která zpochybňuje i jediný možný důvod, jehož se lze domýšlet - že je užita tam, kde je to nejsnazší.

Živá voda je typický příklad výroby pohádek v mnohých kamenných hereckých divadlech - úlitba potřebě udělat něco „pro děti“: rychle, lacině, bez bolesti a námahy. Pohádka založená na tom, že se použije co nejvíc zlatých a třpytivých kostýmů z divadelního fundusu a dělají se velká gesta, škleby a jiné pitvory - aby se incenátoři aspoň trochu vyřádili, když už musí takovou „ptákovinu“, jako je pohádka, dělat. (LR)

### **KARLOVARSKÉ MĚSTSKÉ DIVADLO: Konec strašidel ve Svatošských skalách** (autor Zdeněk Šmíd, režie Jiří Seydler)

Inscenace balancuje na hraně přednáškového divadla ypsilonkovského typu a iluzivní činohry pro děti. Mnohem víc by jí však slušelo, kdyby nebalancovala: v tomto stavu působí nerozhodnutě, což ještě podporují výtvarné prostředky. Jinak má v edukační rovině inscenace mnoho kladů - seznamuje diváka s pověstmi týkajícími se Hanse Heilinga (Jana Svatoše) a Svatošských skal. Pro znalce pak pracuje se zajímavou dramaturgií, která dovoluje fiktivní život této fiktivní postavy sledovat v jednom kuse. Aby mi bylo rozuměno, pověsti týkající se Jana Svatoše vždy končí jeho smrtí, odchodem nebo zkažením, dramaturgie tedy pro mne nesla zajímavé napětí: Jak to bude pokračovat? Jak se podaří propojit uzavřenou pověst do jednoho celku.

A i díky tomu pro mne jednoznačně vyhrává část „přednášková“. Vypravěčka celého příběhu Marie z Tašovic, kterou hraje Magdalena Hniličková, dokáže s diváky bezprostředně komunikovat a informace nejen předávat, ale i je shazovat. Například když upozorňuje na dvojjazyčnou povahu názvů a jmen míst a postav nebo právě, když rozebírá konce a alternativní konce jednotlivých příběhů. Rozšíření této zcizenosti by pomohlo nejen přijetí u dospělého diváka, který by si dvojakost mohl užívat, ale pomohlo by i vnímání dětského diváka. Přiznání principu zdvojených, ztrojených etc. rolí, které jsou nutné při tak malém počtu herců na jevišti, by i dětem poskytlo větší přehlednost. Sám už jsem se trochu ztrácel, když si Svatoš (Martin Jurajda) bere mlynářovu dceru, kterou, stejně jako všechny ostatní milovnice, hraje Tereza Švecová. Jevištní přiznání tohoto principu by dokázalo obhájit někdy nedokonalé převleky i pozdní příchody na jeviště a nemusela by pro tuto příležitost vybíhat loutková zvířátka, aby se mazlila s dětskými diváky v první řadě. Podpoření přednáškového principu (nebo možná jen jeho dotažení) by navíc legitimizovalo i scénografickou rozříštěnost použitých výtvarných prostředků - např. malované kulisy skal zdvojené skálami ztvárněnými herci pod šedým hadrem, město Hanse Heilinga, které musí být z plechu, aby mohlo hořet (moc pěkný efekt, ale ten materiál do výtvarného rámce inscenace nezapadá)... Snad by pak lépe dopadlo i hodnocení „loutek“ nebo spíš klapajících hlav, které pro nedostatek herců ztvárňují další kouzelné bytosti (bohužel ne každý činoherec může dostat do ruky loutku).

Pár postřehů na závěr: Pro mne nejlepší částí byla ta o hledání poznání Jana Svatoše, které se obešla i bez Šmídových vtípů pro dospělé a přesto byla vtípná a děti při ní (i když byla dlouhá a bez podbízení) začaly poposedávat až na konci. Vyprávěcí princip nejde nesrovnávat s dááávnou inscenací Studia Dagmar, kde Jana Svatoše hrál Matěj Samec; ta ovšem mnohem více pracovala se Šmídem než se samotnou podstatou pověstí (je moc dobře, že už se nepracuje jen s Šmídovou poetikou). Na inscenaci mě upozornil „velmi barevný“ plakát, který jsem považoval původně za pozvánku k návštěvě cirkusu pobývajícího právě v Ostrově; vlastní inscenace ale je mnohem umírněnější a to je dobře. (OŠ)

### **KEJKLÍŘ Praha: Haló, Jácičku!** (autor Daisy Mrázková, úprava a režie Luděk Richter)

Sešli jsme se dopoledne na loutkovém představení pro mateřské školy. Co kdo z nás ví před zahájením inscenace? Ti kdo znají tvorbu spisovatelky a výtvarnice Daisy Mrázkové, setkali se nejspíše i s literární předlohou představení. Soubor nám na svých internetových stránkách o inscenaci říká: Pohádka o tom, jak zajíček s veverkou zjistili, že svět není šedivý, ošklivý a nanicovatý, a jak si ho svým kamarádstvím udělali ještě krásnější - takový, jaký můžete mít i vy. Vede děti k poznání, že to, jak je život baví, záleží především na nich a na tom, zda si dokáží vytvořit hezké vztahy.

Na otevřené scéně stojí zelené štafle jako strom, prostředí vytvořené pro veverku i zajíčka. Herečka s loutkou veverky nás uvádí do děje. Když se objeví herec s loutkou zajíčka už víme, že představení bude hravé, úsměvné. Strom se postupně mění, podle situací, které veverka a zajíček prožívají. Za nejkouzelnější proměnu považuji tu ve slova. Dětská diváka křikem a potleskem provázejí samozřejmě dynamičtější části představení. My dospělí obdivujeme kromě hloubky textu také výtvarnou složku, která příběhu napomáhá a rozvíjí jej. Holý strom z počátku inscenace se nám proměňuje a v závěru je tím nejkouzelnějším klidným místem pro setkávání.

Scénář vznikl z kvalitní literární předlohy někdy i tu předlohu převyšší. Inscenace příběhu veverky a zajíčka je toho důkazem. Látka veskrze nedramatická může na jevišti dětského diváka zaujmout, rozesmát a pobavit. Velmi nás překvapily postřehy dětí usa-

zených v hledišti. Šlo převážně o děti z mateřských škol asi od čtyř do šesti let. Bavily je obě hlavní postavy, když skákaly, dováděly, honily se a padaly. Líbilo se i jejich povídání o tématech, která dnešní děti znají z každodenního života, jen jim je málokdo přibližuje a vysvětluje. Líbil se také slon, ke kterému ti dva chodili na návštěvu a štvala je protivná krtonožka. Nikdo neměl problém vyjádřit o čem představení bylo. Panovala shoda, že tu šlo o přátelství. Nezbyvá než dodat, že knihy, jako je ta o veverce a zajíčkovi s názvem Haló, Jácíčku! stojí za to připomínat. Ať už shlednutím představení, které vřele doporučuji nebo prostým předčítáním knihy. Hlavně proto, aby všechny generace dětí měly příležitost uvažovat spolu se svými dospělými nejen o tématech veselých. Za všechna slova poslouží úryvek z knihy, která by neměla v dětských knihovnách chybět:

»Veverka seděla ráno na své borovici a přála si, aby přišel Jácíček. Neměla co dělat. Neměla vůbec co dělat. Dívala se na větev, větev byla nezajímavá. Dívala se na oblohu, obloha byla šedivá a po ní se táhly nanicovaté světlé mraky. Dívala se na jehličí, bylo všechno stejné. Na každé jehličce byla stejná kapka rosy a vždycky stejně spadla, když Veverka zatřásla větvíčkou. Dívala se na šišky. Šišky byly hrozné. Dívala se na vzdálené lesy. Byly modročerné, ale ne dost modročerné, aby se potěšilo smutné zvířátko. A tak seděla Veverka na své nezajímavé větvi pod tou nezajímavou oblohou a velice si přála, aby přišel Jácíček.

A vtom Jácíček přišel.

„Haló, Veverko,“ zavolal.

A Veverka jako blesk už se míhala po kmeni dolů. Jen si cestou stačila všimnout, že obloha i jehličí i šišky jsou najednou TAK zajímavé, jak jen mohou být. Jehličí zavonělo a rosa zazářila a vítr zblízka ovanul Veverce tváře a způsobil, že dostala velikou radost a chuť dělat něco báječného.

„Jácíčku, nevšiml sis, že se najednou svět udělal nějaký... zajímavější?“

„Kdy to začalo?“

„Teď, před chvílkou, jak jsi řekl HALÓ.“

„To je pravda,“ řekl zajíček. „Ano, skutečně, máš pravdu, všiml jsem si. Jak jsem řekl HALÓ a viděl jsem, že běžíš dolů, udělal se svět zajímavější. Čím to?“

Přemýšleli.

„Třeba je to tím HALÓ,“ řekla Veverka.

„Musí to být jediné tím HALÓ,“ řekl Jácíček. „Třeba je to takové tajné heslo. Pojď, vyzkoušíme to.“« (JF)

## AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

JF - Jitka FOJTÍKOVÁ

SK - Stáňa KOČVAROVÁ, herečka a inscenátorka Studio dell' arte České Budějovice

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

OŠ - Ondřej ŠULC, učitel literárně dramatického oddělení ZUŠ Ostrov

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

---

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 2017. MK ČR E 15172.