

VÝZNAM, ZNAK, SROZUMITELNOST, SDĚLENÍ A ZAKOUŠENÍ

Čas od času padne otázka, zda musí divadelní inscenace nezbytně obsahovat nějaké významy, zda její prvky i výsledný celek musí něco znamenat, a zda musí ony významy být nutně sdělovány pomocí znaků. Zdánlivě čistě akademická otázka a odtažitá teorie má ovšem velmi praktický dopad: má být inscenace (v žánru, stylu, poetice..., které si sama určí) srozumitelná a sdělnost jejích znaků analyzovatelná a ověřitelná, nebo stačí jen nechat se unášet smyslovými počitky samotného bytí, zakoušení, ostenze?

VÝZNAMY

V životě patří rozpoznávání významů a významových spojitostí k základním lidským, ba živočišným instinktům; je přirozeným a samozřejmým způsobem vnímání světa, nezbytnou součástí naší snahy orientovat se v něm, vyrovnat se s ním, dosáhnout vytčených cílů, přežít...: temno navozuje významy nejistoty, neznáma, nebezpečí, postel odpočinku, zahálky či milování. Vlastně toto "čtení" významů ze svého vnímání ani nedokážeme vyloučit. Z příznaků se snažíme rozeznat, oč jde - o jaké místo, věc, člověka či událost... Ze znalostí, souvislostí, asociací, konotací..., které máme s daným jevem spjaté, se pak také snažíme rozeznat, jaký smysl pro nás má: čím je nám místnost, v níž se ocitáme, milá, čím nebezpečná, k čemu asi slouží, proč nás do ní nejspíš vedou, co jsme v podobných místech zažili, co pro nás znamená...

Poznání jednotlivostí nás přirozeně vede i k snaze pochopit vazby, souvislosti mezi nimi - tedy k hledání "příběhu" za nimi skrytého. Příběh totiž není nic jiného než dynamická řada časově a kauzálně seřazených souvislostí. Je tedy zcela přirozené, z hlediska lidské psychiky nevyhnutelné, že i za zlomkovitými, kaleidoskopicky uspořádanými jevy hledáme jakési elementární "příběhy", a ve spojitosti těchto elementárních příběhů pak jakýsi "příběh" celkový. A protože příběh, v němž jedná člověk, vždy souvisí s jakýmsi psychologickými motivacemi jednajících subjektů, přirozeně hledáme i je.

V životní skutečnosti je řada jevů jen nahodilá: v životě se může stát "cokoli" a významy, které z příznaků rozpoznáváme, jsou jen možné, potenciální. Naproti tomu v divadle nejde o nahodilou událost. Inscenátoři vědí o divákovi, před něhož záměrně přicházejí, aby před ním záměrně předváděli nikoli cokoli, nýbrž něco, co něco znamená, čemu přiřkládají nějaký význam ("báseň totiž líčí věci spíše obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti; obecně platné je to, co asi člověk určitých vlastností pravděpodobně nebo nutně hovoří či dělá" - praví Aristoteles). Tvůrce, který na vědomý záměr rezignuje, nemá nad svým

DIVADLO
1910
PRODĚTI

dílem kontrolu, a není-li jeho intuice geniální, mohou se dílčí významy navozované dílem vzájemně svářet, protřečít si a snižovat, oslabovat či úplně znemožnit vnímatelův požitek - katarzi plynoucí z rozpoznání.

Rovněž divák je si vědom, že nesleduje nahodilou přirozenou skutečnost, nýbrž záměrně vytvořený umělý obraz. O to silněji podvědomě či vědomě hledá v divadelní inscenaci význam - i kdyby inscenátor nechtěl. Z divákovy hlediska je lhostejné, zda autor něco myslí tak či onak, ba dokonce zda měl vůbec nějaký záměr; vnímatel to předpokládá a z jeho hlediska je podstatné jen to, zda pro něj vytvořené obrazy něco znamenají a co.

Není-li význam předem inscenátorem dán či není-li si divák záměrnosti vědom (např. v neviditelném divadle A. Boala), jde o inscenovanou quasidivadelní událost: není-li vůbec či z větší části proponován výsledek, jde o hru typu happeningu (something that happens), jejímž aktérem je i vnímatel; u smíšených výtvarně-hudebně-tanečně-divadelních akcí, založených na přítomnosti tvůrce-autora, vyjadřujícího neopakovatelný vztah k situaci a prostředí, jde o performanci... I v nich však vnímatel odečítá dílčí i celkové významy, byť třeba neurčitější.

ZNAKY

Divadelní divák tedy nesleduje nahodilou příhodu ze života, o níž její aktéři netuší, jak dopadne, nýbrž záměrně vybrané smyslově vnímatelné jevy, jež nesou význam, který chtějí inscenátoři sdělit, záměrně vytvořený umělý obraz - tedy něco, co znamená něco jiného než jen sama jeho materiální podstata: herec X představuje mlynáře Vávru, herečka Y Maryšu a hrnek z obchodu odnaproti o 120 let starší hrnek z Vávrovy domácnosti.

Jestliže jeden smyslově vnímatelný jev (předmět, slovo, pohyb, zvuk...) označuje v procesu poznávání či sdělování jiný jev nebo skupinu jevů a nese tedy význam, stává se onen označující smyslově vnímatelný jev znakem: znakem je herecká (raději bych napsal jevištní) postava Vávry, Maryšy i hrnek..., znakem (chcete-li superznakem) je i celá inscenace.

Znakovost divadla - přítomnost znaku a jeho významu - není synonymem popisnosti, tvorbu si samozřejmě nelze představovat jako skládku ze znaků (např. sled mizanscén) a vnímání divadla pak jako jejich dešifrování. Divadelní znak také není dopravní značka, která má jednoznačný, právně definovaný význam "stůj, dej přednost" - byť třeba tabule s významy gest z předminulého století by mohly k takovému chápání svádět. K tomu, aby pojednáváný předmět byl jednoznačně, nezaměnitelně a beze zbytku definován máme vědu. Umění naopak pracuje s víceznačností, s oscilací jednotlivých významů.

Při vši nejednoznačnosti znaku uměleckého díla však nemůže být tvůrcem formulovaný význam bezbřehý a zcela ambivalentní. Vždy jde o výseč významů se společným jmenovatelem, nikoli o pouhý podnět, který ve vnímateli probudí cokoli. Svou záměrností se divadelní znak liší od alkoholu či jiných drog, po jejichž požití bude nejspíš ten, který v sobě nesl smutek, plakat, ten, který nesl radost, se bude smát a ten, který měl v sobě zlobu, se bude prát. Alkohol je jen spouštědlem čehokoli, co v člověku už bylo. Kdyby tak fungoval i význam znaků v inscenaci, prvý by z ní usoudil, že lidé jsou politováníhodní, druhý, že jsou báječní a třetí, že je zapotřebí je vybít.

Samy znaky jsou co do míry jednoznačnosti svého významu rozdílné. Rozdílná míra šíře významového spektra divadelních znaků je dána mimo jiné už různorodostí jejich materiálu: zda jde o znak scénografický (např. "Maryšin" hrnek), gestický (při-

strčí-li ho k "Vávrovi"), zvukový (bušení na vrata) či slovní (Pij!); loutkové divadlo má vždy vyšší míru znakovosti (tedy rozdílu mezi označovaným a označujícím) a zároveň typové určenosti než divadlo herecké... Rozdílnou míru jednoznačnosti mají i jednotlivé druhy znaků dle toho, čím znak odkazuje k významu: ikon, ikona, odkazující k významu pomocí vnější podobnosti vzhledové, pohybové, zvukové..., index, indicie, příznak, náznak založený na věcné příčinné souvislosti a symbol, smyslově názorný znak zastupující obecný či abstraktní pojem. A rozdílná je i míra znakovosti, již má ten či onen tropus, označující jev či skupinu jevů jiným jevem: metonymie, metafora a jí příbuzná hyperbola či personifikace.

ZÁMĚRNOST A KONVENCE

Vezmeme-li za základ zúženou definici znaku jako smluvené-konvenční jednotky (což platí jen někdy - např. u dopravních značek, u určitých konvencionalizovaných gest, u symbolů), pak samozřejmě vedle takto definovaného znaku vždy přebývá i cosi dalšího, co Ivo Osolsobě nazývá ostenzí - prezentací, ukazováním něčeho, co nemá smluvený-konvenční význam a působí jen svou "fyzickou podstatou", vlastním bytím. V divadelní inscenaci samozřejmě nenalzáme jen záměrné a konstruovatelné významy znaků, neboť ne všechny jevy v divadelní inscenaci jsou a mohou být tvarovány záměrně či alespoň vědomě. Součástí našeho vjemu je i sama tělesnost toho, co vidíme a slyšíme. Vždy přebývá i cosi dalšího: konkrétní herec má své "nezáměrné" konkrétní, jedinečné vlastnosti - zjev, způsob pohybu a mluvy, letoru..., ale také životní a uměleckou historii, řadu spojitostí, asociací a konotací spjatých s minulými rolemi, které divákovi utkvěly...

Otázkou je, zda to znamená, že divadlo je znakové jen zčásti či dokonce může být zcela neznakové a zda je v něm něco, co nenesé žádný význam a je pouhým zakoušením. Je to, co vnáší herec - "člověk nejenom jako tvůrce postavy, ale i jako zcela jedinečná, ostentativně prezentovaná, přirozená lidská bytost" - pouhou nevýznamovou ostenzí, nebo je to, co nazýváme ostenzí, nevědomým, nezáměrným a třeba i netvarovaným znakem?

Jinými slovy: nevzniká celý problém neznakovosti, ostenze, zakoušení či sdílení coby jiného způsobu vnímání divadelní inscenace jen příliš úzkým a nepřesným chápáním či definováním znaku jako předem dané konvence-dohody o záměrně vytvořeném spojení mezi označujícím jevem a označovaným významem? To by odpovídalo dvoučlennému pojetí znaku u F. de Saussura, který jakoby implikoval statické a předem dané - smluvní, konvenční spojení předmětu-nositele významu (signifiant) a významu, označovaného (signifié), zatímco v divadelním vnímání se uplatňuje spíš jednočlenné pojetí znaku S. Peirce, v němž znak je pouhým nositelem významu, který vzniká až poznávací aktivitou na základě zkušenosti příjemce, tedy procesem semiózy. Hovoří-li I. Osolsobě o předsémiotické povaze ostenze, dokládá tím její ne-konvenční podstatu: věc je ukázána bez předchozí dohody-konvence, a znakem se stává až následně v divákově vnímání, tedy na základě jeho interpretace, chápání (S. Peirce).

Znak není ani zdaleka jen "umělý" kód - konvenční (smluvená) a tedy jen záměrná konstrukce. Nejčastěji uváděným znakem typu indexu, indicie je kouř coby znak ohně; a na významové spojitosti kouře a ohně není pranic umělého ani záměrného. Jenže divadlo jako druh umění záměrnost definuje. Záměrnost odlišuje umění od nahodilé skutečnosti: západ slunce může být krásný, ale za umění ho asi považovat nebudeme, podobně jako šmouhu, která vznikne když nám vypadne štětec z ruky. Řešení je v tom, že divadlo musí i s tím, co je z povahy věci nezáměrné (např. západ slunce či častěji

třeba vzhled herce...) pracovat tak, aby se jeho "nechtěné" významy staly součástí záměrných významů inscenace - jimiž v očích diváka tak jako tak jsou.

A to se také děje. Režisér s prvky hercovy "ostenze" počítá při obsazení i při inscenační práci: potlačuje nežádoucí významy či je tematizuje a zvýrazňuje významy žádoucí. Usiluje o to prezentovat herce v tom, co vytváří uměle, i v tom, co je mu dáno a čeho se ani zbavit nemůže, jako záměrně budovanou organickou jednotou znaku. Cílem je učinit v očích diváka ze všeho - i z odchylek, nedostatků, vad či chyb - zdánlivě ideální tvar, v němž se ony nedostatky stávají nenahraditelnými přednostmi, nesoucími žádoucí významy. Také herec, který tvoří, tedy musí počítat a záměrně pracovat i s tím, co je v něm a na něm nezáměrného, přirozeného...

SDĚLENÍ KONTRA SDÍLENÍ?

Již několikrát jsme uvedli, že označující, signifiant (předmět či herec) působí nejen jako odkaz, znak něčeho mimo sebe, nýbrž i jako smyslový vjem sám o sobě - zůstává i sám sebou (hrnek je hrnkem, ne jen nositelem významu hrnku, do nějž Maryša nalévá kafe pro Vávru, herečka Maryši zůstává herečkou XY, ne jen nositelkou významu. Mukařovský správně dovozuje, že (jako u všech smyslově názorných druhů umění) divákův zážitek plyne z oscilace mezi významem znaku a jeho materiální podstatou - z našeho stálého vědomí, že předmět či herec zároveň je i není tím, co značí; že je oním označujícím i označovaným, že je i není také sám sebou.

Reálnost hmotné podstaty znaku zajišťuje vazbu na emoční konkrétnost, hmataelnost, zatímco jeho znakovost umožňuje sdělování - přenos významů. Neznakovost (byla-li by vůbec dosažitelná) by vedla k naturalistickému ztotožnění divadla a reality, zrušila by divadelní "rampu", tedy hranici mezi realitou a fikcí a vedla k zrušení divadla: stala by se (jakkoli uměle navozenou) životní realitou, v níž by diváci namísto nahlížení, vnímání museli jednat. Naopak pouhá "absolutní" znakovost by hraničila s bezkrevným mechanismem překladu významů z myšlení do smyslově názorné materie (u inscenátorů) a ze smyslově názorné materie do myšlení (u diváka).

Otázkou, k níž směřujeme, pak je, zda platí, že to, co je nazýváno ostenzí, je základem jiného způsobu vnímání - jakéhosi nedefinovatelného počítku ze jsoucna samého, sdílení a zakoušení, nahrazujícího sdělení významu zprostředkované znakiem, tedy zda i ostenze není nositelem významů založených na srozumitelnosti. Vnímáme v inscenaci znak a "vedle" něj tělesnost? Nestává se náhodou ono materiální bytí, fyzické jsoucno... samo součástí znakovosti - znakiem nesoucím významy či konkretizací, dourčením, citovým zabarvením významů?

Z hlediska divadelní komunikace mezi jevištěm a hledištěm je totiž rozhodující, že divák i v prvcích ostenze hmotné podstaty hledá a nalézá významy - tedy čte je jako znak či součást znaku, přesto, že jeho původce svým bytím, vzhledem, gestem, mimikou, oblečením... třeba ani nechce nic sdělovat. Rozhodující je vnímatelovo chápání, nikoli vědomý záměr původce znaku. Ostenze získává funkci znaku, součástí znaku či souhrnu znaků tím, že divák v ní významy nalézá.

Jestliže nás inscenace (či její dílčí části) uspokojuje, aniž jsme schopni pojmenovat její významy, nemusí to být tím, že zde znaky nejsou a nahrazuje je jiný způsob divadelní komunikace - zakoušení, sdílení či ostenze. Rozpoznat či přesně formulovat významy znaků se nám nemusí pokaždé podařit. Divák toho ani není povinen - buď na něj inscenace zapůsobila nebo ne. A někdy je nedokáže analyzovat ani teatrolog či kritik; buď proto, že jsou znaky a jejich vazby nesrozumitelné (chyba je v inscenaci), nebo přesahují možnosti diváka, teatrologa, kritika... (chyba je v něm).

"Neznakovost" divadla to nijak nedokazuje. Ostatně i Jaroslav Etlík, který tuto diskusi svou studií "Divadlo jako zakoušení" vyvolal, na dvaceti stranách dokládá, že divadlo stojí na půdě znakové, a na zbylých třech upozorňuje, že je v něm ještě cosi, co strukturálně-sémilogický přístup nedokáže přesně popsat: znakovost je doplňována i momenty ostenze "přirozené fyzické reality". Já osobně bych dokonce řekl naplněná.

Nepolemizuji s tím, že vedle záměrných znaků tak či onak smluvní povahy vnímáme v divadle ještě leccos dalšího. Snažím se jen doložit, že i to, co bývá nazýváno ostenzí, tato prezentace samotné fyzické podstaty, má pro diváka významový charakter a je tedy znakové povahy. Jinými slovy, že zakoušení je jen název pro přenos významů, které nejsou záměrné, nejsou založeny na domluvě-konvenci a často nejsme schopni jejich význam přesně pojmenovat.

POSTMODERNÍ RELATIVISMUS A IRACIONALITA

Rozumím touze objevovat nebo alespoň být objevu přítomen. Rozumím i touze nechat se svazovat - ať už potřebou srozumitelnosti jako tvůrce nebo potřebou pochopit, analyzovat a pojmenovat významy inscenace jako divák-teoretik. Konstatování, že "zakoušení" je jen jinou rovinou znakovosti, se nepřijímá tak nadšeně, jako revoluční prohlášení, že všechno je jinak, díky čemuž jsme zbaveni okovů zákonitostí, doložitelnosti a ověřitelnosti sdělovaných významů; bojovná výzva amerického divadelního teoretika Berta O. Statese k boji s téměř imperialistickou důvěrou sémiotiky ve svůj produkt znakovosti připomíná spíše komunistické "proletáři všech zemí, spojte se!" než přesvědčivou argumentaci.

Současná snaha o zpochybnění znakovosti a nahrazení sdělování významů sdílením, zakoušením... má i své vnější, společensko-kulturní, ale i psycho-sociální souvislosti.

Potřeba vytvořit protiváhu zestejnující masové globalizaci s její anonymitou cestou zdůrazňování jedinečnosti (jedinečného zážitku, jedinečné chvíle, jedinečného člověka...) je dnes pochopitelnější než kdy jindy. A k snaze o maximálně individuální vydělení patří i co nejosobnější vztah vnímatele vůči uměleckému dílu, posilovaný mj. popřením objektivizovatelné sdělnosti společného zážitku a naopak maximalizováním jedinečného, nesdělitelného osobního prožitku, zakoušení, sdílení... To, co je pro divadlo velkou šancí - neboť jen jedinečností autentického setkání živého herce s živým divákem může konkurovat daleko barvitějším technickým médiím, jež nedisponují osobní, fyzickou přítomností a ručením přítomného herce - však těžko nahradí obsah této funkce.

Druhou souvislostí, která se s prvou podporuje, je postmoderní nevíra v poznatelnou pravdu (umocněná u nás nedůvěrou k všeznalému "racionalismu" marxisticko-leninské ideologie), relativismus a skepse vůči možnostem rozumu. V době, v níž se daří astrologům, numerologům, hadačům z dlaně i kávové sedliny a hlasatelům mimoracionální komunikace, se přirozeně daří i dichotomii sdělení a sdílení v divadelní komunikaci. I teorie neznakovosti či zakoušení a sdílení je jedním z projevů současného posunu od racionality a záměrnosti k iracionalitě a nahodilosti. K umění reprezentovanému hozením plechovky s barvou na zeď či pinkáním nabarvených míčků Martinou Navrátilovou o položené plátno. Je-li to umění, pak je záměrnost, významovost a srozumitelnost vskutku opominutelná.

Luděk Richter

MINIRECENZE

DS NA VLNCE Veverská Bitýška: Pohádky od srdce (autor J. Vykoupilová, I. Findurová, režie soubor)

O dramaturgické linii je tu těžko mluvit - příběh se dá horko těžko, ale přece rekonstruovat, ale nic z něj nevyplyne; velké myšlenky či náběhy na ně, uvedené v závorkách textu, jsou zajímavé a úctyhodné (rozvod v rodině, nepřiznané otcovství, identita dítěte ze zkumavky jako vysvětlení králova odjezdu do boje s drakem...), ale v inscenaci po nich není ani stopy. Spíš je patrné nebezpečí podbízivé "aktivizace" dětí, jejich vtahování na jeviště, manipulace, při níž děti nemají sebemenší možnost cokoli samy aktivně udělat, než jsou po použití odeslány zpět s výzvou "zateskejte Pepíčkoví"; v kterémžto případě je hlavním efektem možnost ohát se ve světle reflektorů a nechat rodiče začepýřit se nad tím hrdostí. (LR)

STAROST Prostějov: Rytíř Šnofonius a princezna Mordulina (autor A. Gallat aj., režie Z. Melka)

Starost, proslulá svými překrásnými řezbovanými marionetami, si tentokrát vybrala známého autora parodických kousků pro stolní společnost, které se snad dobrácky, ale přece tak trochu vysmívaly dřevěné pompéznosti her tzv. lidových loutkářů. Žel, že jde o nepochybnou parodii, není z provedení příliš patrné: někdy jakoby soubor hrál spíš srdceryvnou rytířnu než záměrnou nadsázku. (Otázku, čeho je to dnes parodie, raději vynechme.) Na druhou stranu se Prostějovští tentokrát k dobru věci upozadili a nepokoušeli se přebít své ušlechtilé "herce" herectvím svých vlastních těl. Nepodařilo se to však beze zbytku. Jednak jsou plně nasvíceni herci proti třičtvrtě metrovým loutkám stále až moc hřmotní a nápadní, jednak většina z nich při hře komunikuje s partnerem spíš vlastním tělem než loutkou, jednak ne úplně se daří vyhmátnout to jedinečné, co by loutka mohla a měla pro akční naplnění textu dělat - výsledkem čehož je, že na většině míst převládá slovo, k němuž divadelní obraz mnoho nepřidává. (LR)

MIDIRECENZE

ČERVIVEN SENIOR, SPgŠ Krnov: Vasja a sedm maminek (autor S. Prokofjevo-
vá, režie P. Severinová)

Jediný herec s jedinou herečkou jedinou loutkou hadrového panáčka, několika maskami, látkou z padáku a stínoherním koníčkem hrají ruský příběh o neskromném chlapci, který si jde hledat jinou maminku, když mu ta jeho odmítne k hračkám, které už má, koupit ještě houpacího koně.

Hezké jsou především snové části s proměňující se padákovou látkou a stínohra s koníkem. Pravda, předloha je ruská, ale její ruskost v tomto případě není tak určující kvalitou, aby bylo nutné přizpůsobovat se jí kostýmně, nepřináší-li to nic podstatnějšího; zvláště když úvodní píseň na balalajku má k Rusku možná dál než do Ameriky.

Herecky i loutkoherecky vcelku citlivě vymyšlená i zahraná inscenace skřípe především v dramaturgických významech. Vasja odejde hledat "lepší" maminku, ale postavy, které se mu cestou nabízejí - žena čtyř tváří, vychytralá a nenasytná liška, ospalý medvěd - nic maminkovského nenabízejí; je to jen autorský rozmar a těžko rozumět, co od nich Vasja čeká. Nebál bych se hlubšího autorského zásahu a zkusil

nalézt několik (a nemusí jich být zrovna sedm) typů "maminek", jež by nabízely cosi, co se chlapci může zdát ideálem maminky - dokud se neukáže druhá strana či skutečná tvář tohoto "ideálu" (nemluvě o tom hlavním, co činí maminka maminkou - základní nepodmíněné lásce, jež ale neznamená vyhovět vždy a ve všem), a pro ně pak hledal metaforicky významové osoby či zvířata (tak, jak to činí lidová pohádka v postavách vychytralé lišky, či přihlouplého, těžkopádného či líného medvěda). Nerežírují. Jen konstatují, že tady někde spočívá nosné téma předlohy, které ani její autorka neformuluje úplně přesně a účinně. Jinak vzniká otázka, co je vlastně tématem, o čem se hraje: o skromnosti? o tom, že každý potřebuje, aby ho někdo potřeboval? o schopnosti přiznat chybu a umět se omluvit?... (LR)

DIVADELNÍ STUDIO KAMPAK ŽUŠ Praha 3: O věrném milování Aucassina a Nicoletty (autor francouzský anonym, režie D. Bláhová)

Smíšený osmičlenný soubor (8-18 let) hraje v kombinaci herců a výtvarně zdařilých tyčových loutek v životní velikosti. V inscenaci je též hojně užitá živá hudba a voicebandové prvky přednesu i zpěvu. Zatím se ne zcela podařilo sdělit, podle jakého klíče se v rolích té či oné postavy střídá herec a loutka, a rezervy jsou i v schopnosti prosadit na patřičných místech do vědomí diváka jako jednající postavy loutky; což by chtělo i výraznější a přesnější práci s prostorem a světlem. Nejasná je funkce epizody s rodícím králem a bitvy dívek - kdyby se oba motivy vypustily, nebyli bychom o nic ošizeni. Na druhé straně je v inscenaci řada zajímavých řešení a několik emotivně silných míst.

To, co je zatím hlavním problémem inscenace, je, jak se k příběhu staví inscenátoři, a jak jej tedy máme vnímat. Místy se zdá, že se tvůrci hlásí k milostné romantice, místy je patrný jakýsi ironický, téměř výsměšný odstup. Místy také ještě nezažité a neprožité deklamování. Velkorysost přístupu, zajímavé pojetí divadla s loutkami i hudebně voicebandové prvky však stojí za vyzdvižení. (LR)

DIVADLO V KUFRU: O tygříkovi (autor L. Palečková)

Divadelní inscenace, určená především předškolním dětem, je zpracováním moderní pohádky, vyprávějící o malém tygrovi, který se všeho bál. Dělal tak ostudu tygřímu rodu, a proto mu velcí tygři vzali pruhu. Tygřík se vydává do světa hledat odvahu. Potkává různá zvířata i lidi a nakonec se stane odvážným a získá své pruhu, protože mu onemocní maminka a on je okolnostmi nucen svůj strach přemoci. Zvítězí sám nad sebou. Představení hrají dva herci (herec a herečka). Jeden je vypravěčem, hudebníkem a zároveň ztvárňuje čínoherně některé postavy. Komunikuje s diváky. Druhý za paravanem hraje s loutkami. Loutky jsou voděny přiměřeným způsobem, avšak doplněny leckdy zbytečně přehnaným, místy až nepříjemným hlasovým projevem. Jak už bylo výše řečeno, linie příběhu je vlastně putování za odvahou. Ve výsledku je pohádka trochu zdlouhavá, což bylo znatelné i na pozornosti dětských diváků. Příběh byl sice pro ně ptažlivý především množstvím zvířátek, která se na scéně postupně objevila, ale myslím, že důvod, proč tygřík opět získal své pruhu, tudíž zanikl, což je škoda. V celku myslím, že se jedná o představení, které lze bez újmy zhlédnout. (VB)

DUO - DIVADLO U OSTRAVICE Frýdek-Místek: Dva smutní klauni aneb Zamoтанá pohádka (autor a režie J. Krulikovský)

Titul je pravdivý jen zpola. Klauni, kteří na začátku předstírají, že jsou překvapení přítomností diváků, jsou sice z jakýchsi důvodů smutní, ale jakmile se začne hrát Zamoтанá pohádka, jejich smutnost ani klaunství nehraje už žádnou roli. Pohádka

je opravdu zamotaná. Dokonce natolik, že vůbec nejsem schopen převyprávět, oč v ní vlastně jde: Andulka se má vdávat, rychtář to buď chce nebo nechce, očekává se příchod Babinského, v jednu chvíli se klaunka zblázní, plácačkou pobije všechny herce, loutky i sebe, zavře se opona a je přestávka delší než předchozí i následující část.... ...a nakonec se všichni vezmou nebo aspoň najdou a Babinský je potrestán doživotním manželstvím. Ta zamotanost je možná už vrozenou vlastností příběhu, rozhodně je však znásobena neustálým zcizováním, kdy je někdo angažován k hraní, kdy ředitel-režisér situace vrací či vykládá, kdy uklízečka-správcová, okolodjoucí Žofinka či některý z klaunů (z nichž ten ženského pohlaví o sobě z neznámých důvodů mluví v mužském rodu) "vypadávají" ze hry a chtějí odcházet nebo se na něco ptají... Mezitím se zcela zapomene na dvorečkový úvod, v němž překvapení klauni zjistili, že v sále jsou diváci, a ředitel je zachránil tím, že tu "čistě náhodou" měl postavenou scénu a pověšené loutky - ale dál už se předvádí jakási zkouška, která s přítomnými diváky vůbec nepočítá.

S marionetami na nitích hrají herci vcelku slušně, ale textové situace jim mnoho příležitostí nedávají: mluví se a mluví, loutky přicházejí, mluví, odcházejí, přicházejí jině... Snaha o skloubení tradice a moderny i pokus o původní autorský text je třeba ocenit - ale zdá se, že tentokrát se nevyvedly. (LR)

DVOJICE JEPICE Ostrava-Zábřeh: Kapitán Spodřar (autor A. Silberová, režie soubor)

Mladá herečka (jakož i autorka a scénografka) a mladý herec ve své prvotině hrají poněkud nepřehledný příběh o kapitánovi, kterému ukradnou nejprve vlajku, a když o tom povypráví v hospodě, i spodřary, které vyvěsil místo ní, při snaze o nápravu ztroskotá, málem se utopí, protože neumí plavat, s papouškem-zlodějem, který za ním na ostrov doletěl, zoufají, že se nemohou vrátit, nakonec se jim to podaří na nalezené bedně, prohlásí, že to nebyl špatný výlet a opět skončí v hospodě.

Očividný vztah k dětem, poctivá snaha, autorská odvaha i scénografická nápaditost, neotřelost a snaha o jednání výtvarně jsou velmi sympatické, mají však některé u začátečníků pochopitelné vady. V herecky hraném úvodu není tak docela jasné, kdo je kdo, ani jak se vzápětí dostanou k hraní loutkového divadla. Samotný příběh pak působí jako nahodile za sebe přiřazované příhodičky bez vnitřní logiky i významového směřování, a ani nedává moc příležitostí k jednání, jež by mohly loutky hrát, takže se spíš mluví. Výtvarné nápady jsou zajímavé, ale ne zcela funkční a ne zcela srozumitelné: jsou-li hospodští štamgasti jen plošné hlavy, je poněkud zvláštní, že si sedají na židli či běhají po zemi, a když vedle nich stane kapitán (hadrový panák), sahají mu i při své velikosti stěží do pasu, zatímco plošný kapitán sahá stěží do pasu děvčátku, které potkává ve městě a při druhé návštěvě hospody zas sotva po obočí největšího štamgasta. Pěkné město v pozadí mnohé slibuje, ale nic se v něm neudá.

I přes všechny chyby se tu však rysuje naděje, že s touhle dvojicí se ještě setkáme, a že to nebude nuda. (LR)

MINOR Praha: Anežka chce tančit (autor a režie J. Jelínek)

Anežka ráda poslouchá - ne příkazy, ale zvuky; je totiž nevidomá. Její čtyři jevištní partneri v montérkách (a opodál sedící kytarista) je pro ni rádi vytvoří: následuje tedy dlouhá série brilantních ukázek toho, co je možné napodobit pomocí pytlíků, kartáčů, struhadel a všeho dalšího, co se skrývá v jejich pracovních brašnách. Přichází etuda o zvucích, které vydávají ráno Anežčini rodiče, do níž již vstupují herci s půlmetrovým

manekýnem Anežky, jehož možnosti přesně a nápaditě využívají. Při snídani Anežka nakrmí do koše odhozené plastové pidiindianky topinkami, až ji nejstatnější z nich vyvezve k tanci (který se neuskuteční). Následuje oběd s poněkud neorganickým vtípkem lampy, která svým mohutným jazykem pomůže Anežce sníst, co jí nechutná - a po obědě návštěva u babičky, obligátní karikatura parkinsonovského stáří. Babička vypráví o prababičce, pradědečkovi a obou prapra..., Anežce připadá jako z jiné planety a tak se na ní octneme: babička se ve vyprávění narodí a.. A je konec. Konec? Konec. Vlastně jen první části. V té druhé se herci promění v kapelu a všichni diváci si mohou zatančit.

Herci jsou po celou dobu lidsky příjemně autentičtí a zároveň v jemné nadsázce herecky přesní a tvární, v imitaci zvuků vynalézaví a řemeslně zdatní. Evidentně loutkářsky cítí, myslí i konají, neboť při hře s manekýnny tři velikostí skvěle využívají specifických možností loutky v konfrontaci s hercem. A za zmínku stojí mimořádná jemnost a citlivost, jakési ztišení, které z řady míst dýchá.

Psát neustále o Jelínkově eruptivní nápaditosti už je nudné - ale pravdivé. Inscenace je nabita spoustou až bezbřehých nápadů, mezi nimiž jsou zvlášť ty na začátku velice vtípné a ty na konci až snově krásné. Jenže brzy po začátku se ukáže, že nejde o expozici, ani zpestřující obohacení, nýbrž o pracovní metodu i sám obsah inscenace, která pak působí jako přehlídka nápadů (například co všechno se dá vymyslet s akuvrtačkou). Někdy jsou pospojovány bytelnými oslími můstky, někdy ani to. Zacílení inscenace odněkud někam je nezbadatelné. A ani titulní Anežčina touha po tanci z "příběhu" nijak nevyplývá, jen je dvakrát či třikrát téměř mimo významový kontext deklarována. (LR)

OPAL Opava: O neposlušných kůzlátkách a třech prasátkách (úprava F. V. Lichovník, režie E. Peterková)

Jak titul napovídá, soubor tu spojil dvě pohádky o neúspěšných pokusech vlka najíst se. Zaslouhou nejchytřejšího z nich kůzlata vlka nevstupí, ale vzápětí mu sama vběhnou do náruče a zachránání se díky nápadu zmydlit ho páničkou, paličkou a válečkem. Zmíněné spojení pohádek pak vede tak trochu po oslím můstku: "ztlučení vlk utíkal, až doběhl na louku, kde se pásla prasátka". K setkání na louce však nedojde ani teď, ani později, protože nejdříve se musí pasátka napást, vydovářet, domluvit na cestě a během ní si ještě postavit domečky, na nichž tahle pohádka stojí. Kupodivu soubor zvolil namísto tématicky logické gradace postupně odpadávajících línějších prasátek, jež se spokojí s domkem ze slámy respektive klacíků, cestu antiklimaxu, kdy si nejdříve postaví zděný dům nejpilnější čuník a až potom jeho línější kolegové dřevěný srub a slaměnou chatrč; a ještě ke všemu na nich ta lenost není moc vidět, protože se zdá, že nejvíc se nadřelo právě to, jež zvolilo slámu. Když pak vlk u zděného domku ostrouhá, prasátka se na něj tak jako tak vrhnou a znovu zvítězí silou: opět ho ztloučou výše uvedeným způsobem, takže se mu rozsvítí, stane se vegetariánem a po požití fazolů (naštěstí) odchází. Problém je v tom, že vítězstvím silou se popírá smysl obou pohádek - u kůzlátek chytrosti či poslušnosti, u prasátek píle a prozíravosti: dá-li se nad vlkem vyhrát paličkou, je vcelku jedno, zda jej vpustí či ne a jaký domeček si postaví.

Soubor předvádí své tradiční přednosti: dynamiku rozjetého parního válce, slušnou práci s loutkami, nápaditou scénu i hudební disponovanost. Hraje se maňásky na širokém paravanu, na jehož ploše se pak zmenšenými plošnými loutkami odehrávají výjevy cest, útěků a honiček. Jako obvykle je té dynamiky někdy až příliš - a stálo by za to místo neustálého drobného hemžení na místě využívat šíře paravanu pro vyjádření méně, ale zato významově zásadních akcí v přesnějším a citlivějším rozrušení tem-

porýtmu a dynamiky s důrazem na příběhově a tématicky klíčová místa. Přivítal bych i bohatší propracování útěků a honiček v plošném provedení na paravanu namísto poněkud neorganického vtípku se zvrátíky na kolečkách projíždějících před paravanem.

Buď jak buď inscenace je příjemná jakousi mladistvou odlehčeností, chutí hrát a hrát si. Snad nevyprchá.

P.s.: Nevím jestli je ideální zakončovat představení pro děti krátce před či krátce po obědě písní "Běžte děti taky spát". (LR)

PRVÁCI KVD DAMU Praha: Dlouhý, Široký a Bystrozraký (autor K. J. Erben, režie K. Vostárek)

Pět studentek a jeden student katedry výchovné dramatiky hrají známou pohádku za stolem s kulisou hradu úrovně voděnými loutkami, které si sami vyrobili. Nevím, nakolik se do nich obtiskla i ruka jejich pedagoga, loutkářského scénografa K. Vostárka, ale samy loutky jsou jak svým vzhledem, tak technologickou funkční nápaditostí tím nejlepším v celé inscenaci: Dlouhý je tubusový "dupák", Široký má tělo z rozvíjitelných rolíček papíru, Bystrozraký má pohled na provázku, který dosáhne nejen do dálí, ale i za roh; nejasně zůstává jen to, proč je král na kolečkách, když je navíc ani nepoužívá.

Vše ostatní je, bohužel, jen jakoby "konceptuální umění": jistě je vše nějak myšleno a vymyšleno - ale v působivé formě to vidět ani slyšet není. Pro krále se oženění syna nezdá být životním problémem, princ (čert ví proč hraný dívkou) sice mluví o své touze, ale žádná patrná není, z černokněžníka sice padají obruče, ale vcelku nevzrušeně, a moc se nechvějeme, ani když princezna opakovaně mizí, ani nejsme napjatí, zda bude nalezena a včas navrácena na své místo... Chybí napětí, chybí výraz, chybí emoce: emotivně o nic nejde - není se s kým ani s čím ztotožnit (nejméně ze všeho s nepříliš přitažlivou loutkou princezny).

Výsledkem je pocit, že tu vedle sebe stojí tři věci: nápadité, až sofistikované loutky, krásný Erbenův lehce archaický jazyk a naivistické, poněkud bezkrevné herectví. Jakoby nám byl předváděn jakýsi inženýrsky sestavený koncept, ilustrující děj. (LR)

ŠTĚKÁČEK Opava: O překrásné Vasilise (autor I. Karnauchová, režie D. Kollman)

Dvanáct třinácti až čtrnáctiletých slečen a mládenců hraje se sedmdesáticentimetrovými hadrovými panáčky na dvojích schůdcích (z nichž ty vlevo náleží chaloupce, ty vpravo chatrči baby Jagy) ruskou pohádku o sirotě Vasilise, které se macecha a nevlastní sestry pokusí zbavit tím, že ji pošlou k Jaze pro oheň - tedy vlastně na smrt; jenže dívce za prokázanou dobrotu pomůže pes s kočkou, břízka i vrátka a ona zahubí ty, kdo ji usilovali o život, pomocí svítilky lebky. Na "dětech" je sympatické s jakou chutí, kázní i nadhledem hrají (snad jen při umírání maminky ten nadhled není tak docela na místě), na loutkách je sympatické to, že jsou evidentně z jejich rukou a viditelně k nim patří (byť je jejich soulad na scéně poněkud strakatý a Vasilisa mnoho překrásnosti nepobrala); je tu i několik citlivých detailů ve hře s loutkami a pár pěkných ukázek, jak dokáží využít jejich specifika (např. boj zvrátí s Jagou), i stylizovaných míst (např. dvojhlas sester). Rezerva je arcit' v redukci mnohých jen ilustrujících gest ve prospěch akcí, jež by nesly relevantní významy, jakož i ve výraznější práci s prostorem, zejména pak mizanscénou. Ne úplně šťastná je k hravému projevu melodramaticko-patetizující reprodukováná hudba.

Hlavní rezerva je však v realizaci a akcentaci řetězce dramaturgických významů, které by sdělily klíčová dějová fakta, vytvořily dramatické napětí a přinesly výslednou katarzi. Jaký význam má panenka, kterou umírající maminka Vasilise odkazuje a čím se projeví? Proč otec potajmu naslouchá, co maminka Vasilise říká, a na co to má

vliv? Zhasl oheň opravdu jen náhodou a sestry posílají Vasilisu za Jagou jen proto, že jsou samy líné? Kdy vrátka, pes, kočka a břízka Vasilisu viditelně ohrožovali? Proč Vasilise pomáhají ptáčky a myšky, když vůči nim žádnou dobrotu neprojevila? Opravdu macecha se sestrami Vasilisu tak moc trápily a ona podstoupila takové ohrožení, že pocítíme závěrečnou záhubu, kterou jim v podobě lebky přinese, jako spravedlivý trest?... A jak spolu ony dvě části pohádky tématicky souvisí? (LR)

ZUŠ Praha 10-Hostivař: Jogín, Svatební košile (autor soubor a J. Zuzánek, režie V. Dřevíková)

Osmiminutový sólový výstup Jogín je brilantní pantomima se zástupnou řečí a půlmetrovou látkovou loutkou-panáčkem, vedenou vleče za nízkým stolkem. Mladícký loutkoherec v něm využívá přesně vycitěných a zvládnutých možností loutky (zpomalený pohyb, zauzlování, levitace ve vzduchu...). Má málo vídaný smysl pro temporytmus "řeči" i pohybové akce, barvitě pracuje s hlasem, dokáže vytvořit a podržet naplněnou pauzu... Zkrátka loutkářská lahůdka. Snad jen zástupná řeč by nemusela být tak upovídána a za zpřesnění by stála gradace od reálných, uskutečnitelných jogínských cviků na začátku k těm nadreálným, které zvládne jen loutka ve finále.

Svatební košile je parodickou parafrází Erbenovy balady v poněkud hospodském duchu - však jsme také v závěru zváni "přijďte k Brejškovi (zde možno uvést jiný známý hostinec) za námi". Spojení s klavírním doprovodem do žánru ironického melodramatu je v loutkářské oblasti novem a zejména hoch zvládá harmonizaci slova s hudbou výborně. Hoch a dívka hrají dvěma cca třiceticentimetrovými marionetkami na nitích ve větší krabici, zařízené jako pokojíček pro hračky s odříznutou přední a horní stranou. Za dopracování by stálo ráznější, akčnější použití loutek v prostoru, snad i ve spojení s výraznějším akcentováním rekvizit, jež si milá chce brát sebou (láhev, šnuptychl, tobolka). Vínou představitelčina drmolení jsem jejímu partu rozuměl jen výjimečně a text se mi dostal do rukou, žel, až po představení. Hříčka z přelomu 19. a 20. století nepatří k literárním skvostům (hospodská anekdotka) a lze uvažovat, i o její vhodnosti pro třináctiletou dvojici. Nejvíce trpí ztrátou dramatického protipólu, jež u Erbeny tvoří postupně odhalovaný fakt, že milý je umrlec; v této verzi jde pouze o lineárně rozvíjené pozvání na pozdní tancovačku, za nímž už následuje jen citovaná výzva. (LR)

A JEDNA **MAXIRECENZE** NAKONEC

TYL Čelákovice: Sněhová královna (autor H. CH. Andersen, B. Svatoň, režie B. Vítovcová)

Předností inscenace jsou kvalitní herecké výkony, včetně dětských, velmi zdařile nastolená akční scénografie, která je nejen výtvarně, významově i funkčně působivým prostředím pro jednání postav, ale přímo jedním z aktérů dynamického dění (pohyblivé panely stromů, ledových jehlanců...); a předností je i řada působivých magických či groteskních míst.

Inscenace má, samozřejmě, i své otázky, rezervy a problémy. Střídání poloh přispívá k pestrosti inscenace, jeho problémem zde však je, že úvodní magická poloha, reprezentovaná především voicebandy chóru havranů s čelovými maskami, postupně ustupuje do pozadí a mizí v sestupné tendenci nejprve ve prospěch komediálních až groteskních obrazů ducha krále Jiřího 3., dvou loupežnic a jízdy na sobovi (typ masopustní klibny) a nakonec až k běžnému "realismu" pohádkového vyprávění.

O Sněhové královně většina dospělých řekne, že ji jako děti neměli rádi, a až později v ní našli jisté kouzlo. Co to způsobuje? Nejspíš temný baladický tón pohádky. Možná Andersenův sklon k dojmavému sentimentalismu. A také metaforický rozměr příběhu a jeho postav, k nimž musí vnímatel teprve dozrát.

Čelákovičtí nevycházejí přímo z Andersena, nýbrž z adaptace Bedřicha Svatoně. Ta na jedné straně děj zjednodušuje (redukuje počet setkání během Gerdiny cesty), na druhé straně zápletku zesložitňuje. Kaj v této verzi není zasažen střípky zrcadla, které pokrývají jeho pohled na svět, ale vydává se sám královně do rukou, aby nebyl považován za zbabělce; na Gerdině cestě za ním je vynecháno několik zastavení, zato je vložena postava Rady, který se v Královniných službách snaží Gerdy zmocnit a zabránit jí v cestě za Kajem, aby byl nakonec poražen (nepříliš zdůvodněnou) vzpourou postav, jež Gerda cestou potkala (což se ještě ke všemu udá poté, co dosáhla cíle a hlavního katarzního momentu - vytržení Kaje z Královniny moci). Obtížné cestování a množství překážek je nahrazeno intrikami Rady, které však řeší za Gerdu jiné postavy, čímž je ve výsledku síla jejího jednání, vůle a vytrvalosti oslabena. Domnívám se, že dramaturgie pohádky příliš nepomohla. Komplikuje hlavní konflikt mezi Gerdou a Královnou, rozřeďuje příběh i téma, oslabuje roli Gerdy a tím i účín zápletky. Je to ten typ úpravy, který úpravce zřejmě činí z přesvědčení, že musí pohádku změnit, vylepšit, obohatit... Proč ne? - ví-li proč, ví-li jak, a je-li výsledek silnější než východisko. Což se zde nestalo. Známý princip Occamovy břitvy praví, že nejlepší řešení je to, které nejjednodušším způsobem docílí nejučinnějšího výsledku. A to nabízí Andersen. Nejsm si jist, nakolik je problém zbytečné postavy Rady v tomto stadiu ještě možné řešit. Řešitelné však rozhodně je vyjasnění a zesílení odlišných funkcí, které mají Gerdini spoluhrači a protihrači, s nimiž se setkává, a kteří jí v cestě brání či pomáhají.

Tím, co soubor zcela jistě již řešit nebude, je obsazení dvou hlavních postav - Kaje a především Gerdy - malými dětmi ve věku jedenácti, respektive šesti let. U Andersena jde o dospívající děti na prahu puberty - jeho Kaj vlivem střípku v oku začíná vidět svět přísne racionálně, vše obyčejně, nedokonalé, lidské se mu protívá a jeho obdiv patří jen chladné kráse reprezentované velikostí, třpytem a matematickou dokonalostí, a k plnému životu ho vrací až teplo Gerdiny lásky, která je mocnější než chladný rozum; je to obraz dospívání. V jedenácti, respektive šesti letech? Čeho je pak Andersenův příběh metaforou? A pak je tu ještě velikost hereckého úkolu. Obě děti hrají až kupodivu výborně, dívka je přirozená, autentická i tvárná, ale těžko může ve svém věku uhrát složitější motivace a s nimi spjaté rozhodování, které je obsaženo v Andersenově postavě. Snad by pomohlo, kdyby dětská představitelka byla vedena ještě důsledněji cestou ničím nekomplikované dětské touhy zachránit kamaráda a tíha složitějších myšlenkových zákrut byla přenesena na dospělé protihrače a spoluhrače. Jinými slovy, kdyby bylo ještě přesněji a výrazněji vykresleno kdo je kdo, oč mu jde, co a proč vůči Gerdě dělá... Čímž jsme zase zpátky u přesného výkladu Andersenovy pohádky. (LR)

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

VB - Veronika BOUŠKOVÁ, učitelka ZŠ, Praha

LR - Luděk RICHTER, režisér, divadelní teoretik, absolvent FF UK a 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 2014 s podporou MK ČR. MK ČR E 15172.