

Už z první prohlídky prostorů v republikovém Paláci pionýrů ve Vilniusu se Silva Maczková a Dana Svozilová vracely s očima doslova navrch hlavy. Střetly se totiž s fantastickou kaširovanou sobí hlavou, která pevně vězela na něčí hlavě a nepochoybě účinkovala v právě zkoušeném kusu. A i když

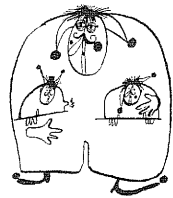
hravost nutnosti? Může mít dětské divadlo téma? Jaký je podíl dětí a režiséra na výsledku? Mohou děti hrát = realizovat role nebo si „jen“ hraji? Jaký je vztah mezi dětským divadlem a dramatickou výchovou? — Na tyto otázky, které pro nás díky více než desetileté systematické péči o dramatickou výchovu

ně, neboť — jak se někdy stává — patřil udělení porotci z USA a NSR; živý pes — herec — dostal krabici kostí. Cen bylo hodně i u nás — byly jednou koupeny a musely se udělit.

Festival samotný nabídl široké spektrum dětského a částečně i mládežnického divadla. Jak to formuloval na závěrečném semináři Vidas Silunas, předseda sovětského střediska AITA/IATA, byl příležitostí přiblížit se k sobě samému, odhalit masku a přetvářku. Každá hra je modelem života. To vše platí i pro dětské divadlo. Cenná by-

ci dětského souboru Āpka ze Znojma Petr Žák) si sice všimla pohybové jednotvárnosti a prohrášku proti správnému držení těla, přesto však byla tato drobná inscenace tím nejobtívnějším, co jsme od domácích souborů viděli.

Vše ostatní bylo někdy sice upřímnou, nicméně velkou divadelní podívanou, v níž děti zdaleka nemohly vypovídat samy o sobě. Prostor pro vlastní tvořivost byl minimální nebo žádný. Potvrdilo se, že nelze pro děti přepracovat jakýkoliv syžet a ztvárnit ho podle vzoru



nesetkala s metodikou dramatické výchovy. Kabaret zvolila údajně proto, že jí zřizovatel předepsal tržby — a kabaret je divácky vděčný.

Halská pohádka BYL JEDNOU JEDEN KRÁL z Kretiny přinesla problém, zda dětské divadlo unese rezignaci na fabuli. Navíc lze režisérovi vyčítat, že poněkud kalkuloval s diváckou reakcí např. na anglické hity, které tvořily hudební kulisu některých revuálních výstupů. Jeho děti byly solidně vybavené, avšak předváděly se a přehrávaly pro potlesk. A přesto i v tomto představení byla krásná scénka, v níž se vojáci znepráštěných armád změň na děti, které si s chutí a velmi přirozeně hrají.

Problémy řady představení byly v temporytmické výstavbě, v níž vše splyvalo do jednoho nudného toku. Zaujala také skutečnost, že často scénografická složka převládla nad

vlastním sdělením. Ona v úvodu zmínovaná sobí hlava účinkovala spolu s dalšími příšerami v kouzelné pohádce TŘI TAJEMSTVÍ CARODĚJNICE vyprávějící o tom, jak neobjasný kocour se svým lidským přitelem vyzrál na zlou vědu, vysvobodil zakletou princeznu a získal její ruku pro svého náhle dospělého přítele. Byla inscenována v náznakových kostýmech s velkými maskami a s luminescenčními efekty. Sobí hlava však dlouho na scéně nepobyla. Přesla hledištěm na jevišti a zmizela v zákulisí. Těžko říci, co kromě výtvarného efektu měla do hry přinést. Kocour měl ouška a dlouhý ocasek, který si stále přičesával. Chlapec z neznámých důvodů měl ryšavou kadeřavou paruku ve stylu malého lorda. V nudném představení o dívce Mary, kterou však hrála dívka nejméně v pubertě, se představení živý pes, který štěkal — z playbacku...

Nizozemské děti přivezly MALÉHO PRINCE. Režisérka a vedoucí souboru vybrala z příběhu pouze některé motivy a postavy, které byly dětem srozumitelné a mohly vypovídat o jejich životní zkušenosti. Nedělala si hlavu z toho, že nerespektovala textovou předlohu. Každá z postav (liška, had, zelená rostlina, zahradní růže, šípková růže, král a další) představovala konkrétní lidskou



vlastnost, s níž se princ seznamuje, z nich se snaží vytvořit svět, v němž by se všichni měli rádi. Tato touha však v závěru vyznívá poněkud prvoplánově a nepřesvědčivě. Scénografická složka inscenace byla ve stylu, jaký se v současné době ve světě nosí. Na prázdné scéně se pohybovaly postavy v barvitých, bohatých kostýmech, které působily velmi plasticky. Zaujál např. had svým držením těla a celkovou linií od hlavy až ke špičce prstů se vlnící a vinoucí kolem neviditelného kůlu. Rozhodně to bylo zajímavé

představení, po němž bylo o čem hovořit.

Jak uspělo PIRKO? Vedle sobích hlav, živých psů, bohatých scén přivezl plachtu a příběh o společenském jevu, nad nímž nemůžeme mávat rukou, o šikanování a dětské agresivitě. Pochopit obecnost i přítomní odborníci základní stavební princip dětské hry? Dokáže předsvědit, že dobré dětské divadlo musí vyrůstat z dramatické hry? Bude argumentem, že tato cesta je smysluplná? Podářilo se to beze zbytku. Svědčil o tom nejen dlouhotrvající a nejen zavořilý potlesk, ale i ocenění, kterého se souboru dostalo na závěrečném semináři. Řada vedoucích domácích souborů přišla za Silvou Maczkovou i Danou Svozilovou a chtěla poradit, chtěla slyšet, jak pracují s dětmi, co je to dramatická výchova. Profesorka Larisa Solncevová z moskevského GITSU ocenila, že PIRKO navazuje na Komenského školu hrou jako metodu výchovy lidské duše. Uvedla, že dramatická výchova, kterou nelze směřovat s dětským divadlem, neboť jde o dvě větve jednoho stromu, nemá v Sovětském svazu tradici a v podstatě teprve začíná.

Dítě musí zůstat subjektem. Nelze připustit jeho zneužití pro cíle dospělých, jak jsme toho byly někdy u festivalu svědkem. Festival byl však prvním krokem na dlouhé cestě dětského divadla v Sovětském svazu. Byl platformou pro diskusi, pro výměnu informací, přinesl řadu praktických odpovědí na otázky, které stály u jeho zrodu. Nezapomínejme, že ani naše začátky nebyly snadné a vývoj nebyl procházkou růžovým sadem.

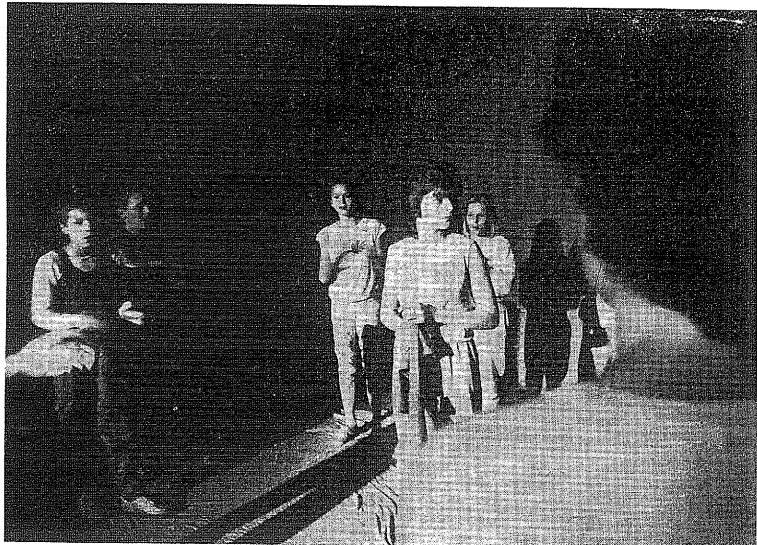
/LENKA LÁZNOVSKÁ/

SOBÍ HLAVA aneb PIRKO ve Vilniusu

jsme naštěstí nevěděli, že ta sobí hlava není to nejhorší, co nás zde potká, začali jsme tušit, že adaptace Železnikova románu Boykot nazvaná je to jenom hra tady nebude mít na různých ustláno.

Snadné to skutečně nebylo. První dětský a mládežnický festival amatérského divadla v Sovětském svazu pořádaly stranické a státní orgány republiky a města ve spolupráci se sovětským národním střediskem mezinárodní nevládní organizace AITA/IATA. Hlavním organizátorem byl republikový Palác kultury odborů. Z původně zamýšleného všesvazového festivalu zbyly z řady různých důvodů pouze soubory tří pobaltských republik a zahraniční účast reprezentovaly Pimperel z nizozemského Almelu, kde se již po několik let koná dětský mezinárodní divadelní festival, a brněnské PIRKO. Jako pozorovatelé a také členové mezinárodní poroty přijeli Evald Polacek, prezident rakouského střediska AITA/IATA, Erich Berger, pracovník Státního zařízení pro volný čas města Hanau v NSR, které bude v roce 1990 hostit dětské divadelní soubory z řady zemí, a profesorka dramatické výchovy v USA Shirley Taylor. V porotě dále pracovali Irena Luis, vedoucí nizozemského souboru, a odborníci ze Sovětského svazu. Československo jsem v porotě zastupovala já. Předsedkyní poroty byla vedoucí organizačního štábu festivalu a vedoucí divadelního oddělení Paláce kultury Stanislava Ljukšanová.

Porota pracovala poněkud nezvyklým způsobem. Těžko hledala společný jazyk, neboť se neshodla v základní otázce, tj. v kritériích hodnocení dětského divadla. Různila se i odpověď na otázku, co je to dětské divadlo. Je to kopie dospělého divadla? Je to prostředek k dětské hře, která je vlastním cílem? Dá se vůbec v případě dětského divadla hovořit o uměleckém díle? Je improvizace,



JE TO JENOM HRA (snímky Karel Kerlický)

la především ta představení, která umožnila dětem hrát si a stávat se lidmi. Tomu však musí odpovídat dramaturgie a práce s dětmi na zvoleném tématu. Např. v mimofestivalovém představení HLEDÁME SVOU POHÁDKU, které v předvečer hrál soubor z Klajpedy, vznikaly jednotlivé obrazy jako by samy od sebe ve svobodné improvizaci. Děti si hrály na pohádky. Vedoucí souboru projevila zájem o metodiku dramatické výchovy. Sama hledá podobné postupy při práci s dětmi vlastního souboru, který se zaměřuje na pohybový projev. Charakteristickými znaky tohoto představení byl osobitý přístup k tématu, pokus o improvizaci na základě prožitku dětí, citlivý přístup k dětem. Porozovatelka z Československa Eva Polzerová (další byl vedou-

velkého divadla či televizní produkce. Na závěrečném semináři se např. hovořilo o tom, že dramaturgie dětského divadla se liší od dospělého zejména tím, že musí být lepší, tj. kvalitnější. Bez nebezpečí, že vznikne kýč, lze stěžii přepracovat didaktickou drobničku klasika litevské literatury E. Mieželaitise ZUIKIS PUIKIS o zajících školákovni na velkoplátnový televizní kabaret s mnoha písničkami a tanečními vložkami. Starší děti v něm vypadaly spíše jako ze šantánu, mladší svou pohybovou neobratností působily kouzlem nechtěného. To vše v nevkusných kostýmech a na poněkud insitně se tvářící scéně. Mladá režisérka z Kau-nasu na závěrečném setkání hovořila velmi upřímně o tom, že pracuje s dětmi, jak nejlépe umí. Přiznala však, že se nikdy

nebyla s metodikou dramatické výchovy. Kabaret zvolila údajně proto, že jí zřizovatel předepsal tržby — a kabaret je divácky vděčný.

