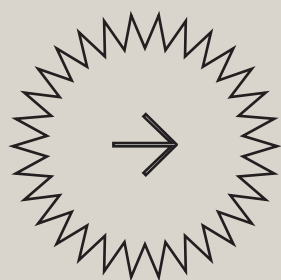


TVOŘIVÁ 2 | 2016 DRAMATIKA

ČASOPIS O DRAMATICKÉ VÝCHOVĚ, LITERATUŘE
A DIVADLE PRO DĚTI A MLÁDEŽ
ROČNÍK XXVII | ČÍSLO 78 | ISSN 1211-8001



DĚTSKÁ SCÉNA 2016 — REKORDNÍ, BOHATÁ A PESTRÁ

MOC DAVU, MOC INDIVIDUALITY — DÍLNA MICHAELA WOODWOODA

ČESKÉ TEENAGERSKÉ DIVADLO V PĚTI DNECH

ZLATÁ PRIADKA 2016

ČTVRTÉ SETKÁNÍ DRAMACENTER

**LÁSKA NAVZDORY SPOLEČENSKÝM PŘEDSUDKŮM —
LEKCE NA MOTIVY SHAKESPEAROVY TRAGÉDIE ROMEO A JULIE**

TVŮRČÍ PSANÍ V LITERÁRNÍ VÝCHOVĚ

PŘEHLÍDKA KE SVĚTOVÉMU DNI DIVADLA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

D.O.M.E.K. A D.E.S.I.G.N.

TD 2 | 2016

TVOŘIVÁ DRAMATIKA

Časopis o dramatické výchově, literatuře a divadle pro děti a mládež
ročník XXVII (Divadelní výchova, roč. XXXIX)
Září 2016

Vydává NIPOS — pracoviště ARTAMA ve spolupráci se STD a KVD DAMU

ISSN 1211-8001

Registrační značka MK ČR E 6628

Redakční rada doc. Marek Bečka | PhDr. Hana Cisovská, Ph. D. | Roman Černík | Eva Davidová, Ph.D. | doc. PhDr. Zbyněk Fišer, Ph.D. | Eva Gažáková | prof. dr. Janinka Greenwood (School of Literacies and Arts in Education, University of Canterbury, Nový Zéland) | Jakub Hulák | Irena Konývková | doc. PaedDr. Soňa Kořátková, Ph. D. | prof. Eva Machková | doc. Radek Marušák | doc. Jaroslav Provazník | Veronika Rodová, Ph. D. | doc. PaedDr. Jan Slavík, CSc. | Dominika Špalková | doc. Irina Ulrychová | doc. PhDr. Pavel Vacek, Ph. D. | doc. PhDr. Josef Valenta, CSc. | Magda Ada Johnová | Gabriela Zelená Sittová

Vedoucí redaktor Jaroslav Provazník

Redaktorky Anna Hrnečková a Gabriela Zelená Sittová

Adresa redakce

NIPOS—ARTAMA | Fügnerovo nám. 1866/5 | P. O. BOX 12 | 120 21 | Praha 2
tel. 221 507 967 nebo 234 244 280–1

e-mail std@drama.cz nebo jaroslav.provaznik@damu.cz

URL www.drama.cz/periodika/

Grafická úprava a sazba Radek Pokorný | psano@domraku.cz

Tisk Nová tiskárna Pelhřimov

Objednávky prostřednictvím distributora

ADISERVIS, s. r. o. | Na Nivách 18 | 141 00 | Praha 4

e-mail adiservis@seznam.cz

tel. 603 215 568 nebo 241 484 521

URL www.adiservis.cz

Časopis si můžete objednat také přímo v redakci

NIPOS—ARTAMA | Fügnerovo nám. 1866/5 | P. O. BOX 12 | 120 21 | Praha 2

tel. 221 507 967 nebo 234 244 280–1

e-mail std@drama.cz nebo jaroslav.provaznik@damu.cz

Cena jednoho čísla (včetně textové přílohy Dětská scéna) 80 Kč.

Celoroční předplatné 240 Kč.

*Podávání novinových zásilek bylo povoleno Českou poštou, s. p.
OZSeČ Ústí nad Labem, dne 21. 1. 1998, j. zn. P–334/98.*

Vychází třikrát do roka. Uzávěrka příštího čísla 5. října 2016

DĚTSKÁ SCÉNA 2016

45. celostátní přehlídka a dílna dětských recitátorů

45. celostátní přehlídka dětského divadla

Svitavy 10.–16. června 2016

INSCENACE DĚTSKÉ SCÉNY 2016

Taneční studio Light při ZUŠ Na Popelce v Praze 5 (ved. Lenka Tretiagová)

Puntíkáři, pachatelé dobrých skutků

Předloha: Miloš Kratochvíl: *Puntíkáři: Pachatelé dobrých skutků 1*

Dramatizace a režie: Lenka Tretiagová

Darebáci, LDO ZUŠ R. Schumanna, Aš (ved. Anna Pokorná)

O líné babičce

Předloha: Alena Kastnerová: *O líné babičce*

Dramatizace a režie: Anna Pokorná

a soubor

Tři boty, ZŠ a MŠ Třebotov

(ved. Václava Makovcová a Jana Barnová)

Jak se Trivój smrskl

Předloha: Florence Parry Heideová: *Jak se Trivój smrskl*

Překlad: Petr Eliáš

Dramatizace a režie: Václava Makovcová a Jana Barnová

KUK-u-řice, LDO ZUŠ Štítného, Praha 3 (ved. Ivana Sobková)

Černošský Pán Bůh

Předloha: Roark Bradford: *Černošský Pán Bůh a páni Izraeliti*

Překlad: Josef Mach

Dramatizace a režie: Ivana Sobková

Hadřík, ZŠ Havlíčkova, Jihlava

(ved. Jana Krásenská a Alena Hromádková)

Slon a mravenec

Předloha: Daisy Mrázková: *Slon a mravenec*

Dramatizace a režie: Jana Krásenská a Alena Hromádková

1. třída Základní školy Rousínov

(ved. Michaela Kyjovská)

Písmena

Předloha: Eva Procházková a Alena Doležalová

lová: *Slabikář: pro 1. ročník ZŠ*

Dramaturgie a režie: Michaela Kyjovská

MaMaMa, Machkovic rodinné divadlo

(ved. Tereza a Tomáš Machkovi)

O ztraceném meči aneb Opičí dobrodružství

Autor: Matěj Machek

Režie: Tereza a Tomáš Machkovi

LDO ZUŠ V. Nováka, Jindřichův Hradec

(ved. Vendula Kecová)

Duhová jiskra

Předloha: Daniela Fischerová: *Duhová jiskra*

(z knihy *Duhová jiskra*)

Dramatizace a režie: Vendula Kecová

La Grimace, LDO ZUŠ Uherské Hradiště

(ved. Radmila Mrázová)

U Pierra

Autoři: Radmila Mrázová a soubor

Režie: Radmila Mrázová

Veselé zrcadlo, Gymnázium Ústí nad Orlicí (ved. Lenka Janyšová)

Láskotoč

Předloha: Josef Kainar: *Jan miluje Lenku aneb Řetězec lásky věčné (ze sbírky Miss Otis lituje...)*

Scénář a režie: Lenka Janyšová a soubor

Convivium, LDO ZUŠ Františka Antonína Šporka, Jaroměř (ved. Jarka Holasová)

Dlouhý, Široký a Bystrozraký

Předloha: Karel Jaromír Erben: *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*

Dramatizace a režie: Jarka Holasová

PVdramík, LDO ZUŠ Prostějov

(ved. Jana Turčanová)

Hrajeme si na Bullerbyn

Předloha: Astrid Lindgrenová: *Děti z Bullerbynu*

Překlad: Břetislav Mencák

Dramatizace a režie: Jana Turčanová

Pískající vršky, LDO ZUŠ Mohelnice (ved. Martina Kolářová)

Kdybych já byl dospělý

Předloha: Éva Janikovszky (text) a László Réber (ilustrace): *Kdybych já byl dospělý*

Překlad: Viola Somogyi

Dramatizace a režie: Martina Kolářová

CIVÁRAMO 14–9, LDO ZUŠ Veselí nad Moravou (ved. Vítězslava Trávníčková)

Strašlivý příběh o Juliáně a Severýnovi

Předloha: Jiří Suchý: *Píseň strašlivá o Juliáně a Severýnovi (z knihy Knížka aneb Co mne jen tak napadlo)*

Dramatizace a režie: Vítězslava Trávníčková

EsTeNaToMaj, LDO ZUŠ Petra Ebena, Žamberk (ved. Olga Strnadová)

To víte, Afrika

Autoři: Karel Šefrna a Olga Strnadová na základě motivu z bajky Krokodýl a hyena (krokodýlova pomsta) (z knihy Heleny Izbické *Studna v pralese [a jiná vyprávění ze západní Afriky]*)

Režie: Olga Strnadová

Kontejner 16 v pokoji 225, LDO ZUŠ Jana Štursy, Nové Město na Moravě

(ved. Kateřina Šteidllová)

You, generace

Autoři a režie: Kateřina Šteidllová a soubor

Bezejména Liberec, ZŠ Aloisina výšina, Liberec (ved. Miloslava Čechlovská a Jarmila Šírllová)

Leni

Předloha: Zdeňka Bezděková: *Říkali mi Leni*

Dramatizace a režie: Miloslava Čechlovská a Jarmila Šírllová

Dramatický kroužek ZŠ Železnická, Jičín (ved. Richard Koníř)

Malý John a Krvavý koleno

Předloha: Pavel Šrut: *Osmý John a Krvavý koleno (z knihy Prcek Tom a Dlouhán Tom a jiné velice americké pohádky)*

Dramatizace a režie: Richard Konřít a Pavel Horák

KUK-átko, LDO ZUŠ Štítného, Praha 3
(ved. Ivana Sobková)

Tak tady mě máte...

Předlohy: Shel Silverstein: básničky z knihy *Jen jestli si nevymejšíš* a z doposud nevydaných překladů

Překlady: Lukáš Novák, Stanislav Rubáš a Zuzana Šťastná

Scénář: Ivana Sobková a soubor

Režie: Ivana Sobková

DOPLŇKOVÁ PŘEDSTAVENÍ

Naivní divadlo Liberec

Kapela jede! aneb Není pecka jako pecka

Autor: Vít Peřina

Režie: Michaela Homolová

Hrají: Diana Čičmanová, Barbora Kubátová, Filip Homola, Adam Kubišta, Dominik Linka a Miroslav Ošanec

LiStOVáNí

Robert Fulghum a Létající cirkus

Předlohy: Robert Fulghum: *Drž mě pevně, miluj mě zlehka: příběhy z tančírny Century*

Překlad: Lenka Fárová a Jiří Hrubý

Robert Fulghum: *Poprask v sýrové uličce*

Překlad: Jiří Hrubý

Hrají: Věra Holá, Alan Novotný a Lukáš Hejlík

Střípek Plzeň — skupina Šafrán

Bílobílý svět

Předloha: Daniel Hevier: *Nevyplazuj jazyk na Iva*

Překlad: Jiří Žáček

Vybrali, sestavili, zrežirovali a hrají: Šárka Chvalová a František Kaska

Céčko Svitavy

Cesta do Brna

Autoři: Karel Šefrna a Petr Mohr s použitím limericků Edwarda Leara v překladu Antonína Přídala a doslovu překladatele v *Knize třesků a plesků*

Hrají a zpívají: Karel Šefrna, Pavla Šefrnová, Anna Stenzlová, Tomáš Mohr, Hana Mohrová a Petr Mohr

HOP-HOP, LDO ZUŠ Ostrov (ved. Irena Konývková)

Útěk

Předloha: Ota Hofman: *Útěk*

Dramatizace a režie: Irena Konývková

NEZAŘAZENÉ INSCENACE (DOPORUČENÍ DO ŠIRŠÍHO VÝBĚRU)

Čtyřlístek, LDO ZUŠ Chlumeck nad Cidlinou
(ved. Romana Hlubučková)

Jak princ hledal princeznu

Autor: Romana Hlubučková

Režie: Romana Hlubučková

UŽVAK, Divadlo pro Zličín, Praha 5
(ved. Dana Svobodová a Karel Tomas)

Pokračování příště

Autor: Dana Svobodová

Inspirace: Frank Maria Reifenberg: *Jenom klídek!*

Překlad: Ivana Vízdalová

Režie: Dana Svobodová a Karel Tomas

Pecka, LDO ZUŠ Na Popelce, Praha 5
(ved. Kateřina Mikanová)

Plavčík Jan

Předloha: Jan Skácel: *Uspávanka s plavčíkem a velrybou* (z knihy *Uspávanky*)

Scénář: Kateřina Mikanová, Lenka Pařízková a soubor

Režie: Kateřina Mikanová

Roztoč dramaťák, Sdružení Roztoč, Roztoky
(ved. Adam Krátký a Dorota Tichá)

Život lichožroutů

Předloha: Pavel Šrut: *Lichožrouti*

Dramatizace a režie: Adam Krátký a Dorota Tichá

LDO ZUŠ Vítězslava Nováka, Jindřichův Hradec
(ved. Vendula Kecová)

V režimu

Autoři: Vendula Kecová a soubor

Režie: Vendula Kecová

Dobřej matroš, LDO ZUŠ Planá
(ved. Terezie Pecharová)

Apka

Autoři: Terezie Pecharová a soubor

Režie: Terezie Pecharová

Prim GFK, Gymnázium Františka Křižíka, Plzeň
(ved. František Kaska)

Jen jestli si nevymejšíš

Předloha: Shel Silverstein: *Jen jestli si nevymejšíš*

Překlad: Lukáš Novák, Stanislav Rubáš a Zuzana Šťastná

Dramatizace a režie: František Kaska

Šumák, LDO ZUŠ Turnov
(ved. Romana Zemenová)

Letem světem s Karkulkou

Autor: soubor na motivy lidové pohádky

Režie: Romana Zemenová

Divadelníci z Vikýře, Jablonec nad Nisou
(ved. Alena Telenská)

Tajemná cesta

Předloha: Gianni Rodari: *O cestě, která nikam nevedla* (z knihy *Pohádky po telefonu*)

Dramatizace: Miroslava Vydrová

Úprava: Jiřina Polanská a Alena Telenská

Režie: Alena Telenská

Taneční a pohybové studio Magdaléna
(ved. Magdaléna Pupík Rellichová)

Jak to bylo se Sísou

Předloha: Martina Drijverová: *Sísa Kyselá*

Dramatizace a režie: Magdaléna Pupík Rellichová

Réserve, LDO ZUŠ Floriána Leopolda Gassmanna, Most (ved. Pavel Skála)

Sbal si kufry

Autoři: Pavel Skála a soubor

Režie: Pavel Skála

A hrome!, LDO ZUŠ Litoměřice
(ved. Lenka Pařízková)

Cokdyž?!

Předloha: Shel Silverstein: *Jen jestli si nevymejšíš*

Překlad: Lukáš Novák, Stanislav Rubáš a Zuzana Šťastná

Scénář: Lenka Pařízková a soubor

Režie: Lenka Pařízková

Áčko, ZŠ Třebíč (ved. Jaromíra Kratochvilová)

Tři dávné příběhy

Předlohy: Hana Doskočilová: *Babylonská věž, Diogenés v sudu a Gordický uzel* (z knihy *Diogenés v sudu a dalších dvacet známých příběhů z doby dávné a nejdávnější*)

Dramatizace a režie: Jaromíra Kratochvilová

LDO ZUŠ Bedřicha Smetany, Karviná
(ved. Veronika Tkaczyková)

Milion melounů

Předloha: Daniela Fischerová: *Milion melounů*

Scénář a režie: Veronika Tkaczyková

Papaperiputky, LDO ZUŠ Uherské Hradiště
(ved. Stanislav Nemrava)

Dartaňan

Předloha: Alexandre Dumas: *Tři mušketýři*

Dramatizace a režie: Stanislav Nemrava

LDO ZUŠ Uherský Brod (ved. Roman Švehlík)

Bílá labuť

Předloha: Jiří Horák: *Oheň na sněhu: Mýty si-biřských lovců*

Dramatizace a režie: Roman Švehlík

Foto Ivo Mičkal



↑↑↑↑ Černošský Pán Bůh
 ↑↑↑ Duhová jiskra
 ↑↑ Jak se Trivoj smrskl
 ↑ Láskotoč

↑↑↑↑ Dlouhý, Široký a Bystrozraký
 ↑↑↑ Hrajeme si na Bullerbyn
 ↑↑ Kdybych já byl dospělý
 ↑ Leni

DĚTSKÁ SCÉNA 2016 — REKORDNÍ, BOHATÁ A PESTRÁ



HANA CISOVSKÁ

katedra sociální pedagogiky, Pedagogická
fakulta Ostravské univerzity
hana.cisovska@osu.cz

Přehlídka Dětská scéna 2016 ve Svitavách uzavírala celoroční snažení a poctivou práci všech vedoucích souborů, učitelů a učitelů, a především dětí, které se věnují divadlu. Pokud bych ji měla charakterizovat, použila bych slovo pestrá, bohatá a v některých ohledech rekordní. V hlavním programu jsme viděli rekordních 19 inscenací (a jednu navíc), které postoupily z krajských přehlídek. Potěšující byl také zvýšený zájem o odborné semináře a hojný (možná rekordní) počet seminaristů a návštěvníků přehlídky. Bohatá byla nejen náplň, ale také doplňkový program v podobě inspirativních představení, dílen pro děti, diskusí organizovaných i spontánních ve farní stodole. Pestrý byl výběr inscenací hraných dětmi z pohledu věkového spektra hrajících, různorodosti předloh a žánrů. Viděli jsme začátečníky, kteří své zkušenosti s divadelním prostorem sbírají, ale taky ty, kteří se na něm pohybují s velkou jistotou; viděli jsme inscenace založené na fabulačním základě a některé měly podobu montáže; viděli jsme inscenace založené na předloze (na různých typech předloh), ale také autorské počiny. Viděli jsme báječné divadelní nápady, ale také omyly a problémy, bez nichž by se divadlo hrané dětmi nemohlo dost dobře rozvíjet.

Co přineslo těch několik festivalových dnů?

Především příjemnou zprávu o velmi dobré úrovni dětského divadla v letošním roce po stránce dramaturgické, vybavenosti hrajících, divadelní i pedagogické vyspělosti vedoucích souborů. To vše se budu snažit v následujících řádcích popsat a přiblížit čtenáři. Pokusím se akcentovat to, v čem si byly některé inscenace podobné, i když vím, že by bylo možné uspořádat vše jinak a nalézat podobnosti jinde.

Malé děti na jevišti — spontaneita versus pevné vedení

Letošní přehlídka přinesla několik inscenací se začínajícími a málo zkušenými dětmi a také zamyšlení nad tím, jaká míra spontaneity a jaký podíl řádu a struktury dané dospělým tvoří ten vhodný mix dobrého představení.

Obdivuhodná existence skupiny dětí z 1. třídy Základní školy Rousínov v drobné inscenaci **Písmena** mnohé překvapila. Inspirující a podnětná práce Michaely Kyjovské s prvňáčky je ukázkou možnosti, kterou drama a divadlo nabízí ve školní výuce. Děti jsou vedeny nejen k tvořivému poznávání písmen, ale vedoucí ve svých svěřencích také buduje základní divadelní dovednosti odpovídající jejich věku, jako je využívání prostoru, schopnost pamatovat si a opakovat zvolené uspořádání na jevišti, respektovat ostatní spoluhráče, sloužit celku, být soustředěn, hovořit po smyslu sdělení, vnímat situaci jako základní stavební kámen divadla atd. K tomu sloužily krátké texty ze slabikáře — říkanky na každé písmeno a vytvoření série krátkých minisituací. Některé byly vystaveny lépe a v nich děti jednaly přirozeně, jiné neměly odpovídající nápad a tam více vyčnívala pevná struktura inscenace a ubýlo dětské přirozené hry.

Zcela jiný princip fungování malých dětí na jevišti zvolil soubor **MaMaMa, Machkovice rodinné divadlo** s autorskou inscenací autora Matěje Machka, který byl zároveň vpravěčem a loutkohercem. Spolu s ním hrála jeho sestra Magdaléna, která obstarávala zvukový plán představení. Dětská tvořivost se všemi klady i omezeními vytvořila příběh

O ztraceném meči aneb Opičí dobrodružství. Cenným přínosem je bezesporu spontaneita, ale také jistý druh odvahy vyprávět vlastní příběh, sdělovat cosi za sebe ostatním. Přestože je pod inscenací režijně podepsána dvojice Tomáš a Tereza Machkovi, je patrná velká míra svobody, která je hráčům ponechána. Inscenace na hranici neomezené dětské hry a jednoduchého divadelního tvaru má nejen pozitiva, ale také problémy týkající se jak kvality příběhu, tak scénografického řešení a vedení plošných loutek (zvláště technicky nedořešeného) a budování situací. Na druhou stranu je sympatický prostor k tvorbě, který rodiče a zároveň režiséři dali svým dětem. Nutno ale říci, že každá tvořivost funguje jen tehdy, když jsou jasná pravidla a hranice. A ty jsou v tomto případě dány divadelními principy. To je ale již v rukou dospělého vedoucího znalého zákonitostí divadelní praxe, který dětskou tvořivost podpoří a dá jí formu a tvar.

Zajímavý a pro malé děti velmi vhodný divadelní princip, který v sobě propojil řád a jistotu pevné struktury i prostor k přirozenosti projevu poskytla souboru **Pískající vršky ze ZUŠ Mohelnice** jeho vedoucí Martina Kolářová v inscenaci **Kdybych já byl dospělý.** Celek působil jako jakási přednáška s názornými ukázkami na téma, co budu dělat, až budu dospělý, jak budu využívat tuto svobodu s jasnou pointou: „Proč to vlastně ti dospělí nedělají, když už mohou?“ Jednoduchým, ale účinným scénografickým prostředkem bylo zaplnění hracího prostoru řadou židlí, kde každý hráč má své místo, kam se po krátkých hraných epizodkách vždy vrací. Pociťované bezpečí díky tomuto řádu a pravidlu poskytovalo zároveň svobodu a prostor k přirozené hře, kterou děti uměly využít (např. v situaci velké nudy). Každý z hráčů se mohl soustředit na úkol, který ho na jevišti čeká, a necítil se ztracen ve velkém prostoru. Přesto divák mohl vnímat zdoluhavé monotónní opakování akcí všemi dětmi (dlouhé hledání vlastního přání v krabici s nápisem Dospělost a rozehrávání některých pasáží postupně všemi



↑↑↑↑ *Malý John a Krvavý koleno*

↑↑↑ *O ztraceném meči aneb Opičí dobrodružství*

↑↑ *Puntikáři, pachatelé dobrých skutků*

↑ *Strašlivý příběh o Juliáně a Severýnovi*

↑↑↑↑ *O líné babičce*

↑↑↑ *Písmena*

↑↑ *Slon a mravenec*

↑ *Tak tady mě máte ...*

hráči). Inscenace je příkladem dobře podpořené dětské hry na jevišti a promyšlené cesty, jak děti postupně a bezpečně mohou získávat divadelní zkušenosti.

Výrazná pohybová složka v inscenaci

Pohyb tvoří základ divadla, je přirozeným výrazovým prostředkem dětí všeho věku a v nějaké míře se pochopitelně objevuje v každé inscenaci. Dvě z nich však daly pohybu mnohem větší prostor než jiné. Inscenace **Puntikáři, pachatelé dobrých skutků** nesla výrazný rukopis **Tanečního studia Light při ZUŠ Na Popelce, Praha 5**. Vedoucí Lenka Tretiagová tradičně přináší se svým souborem přístupy, které využívají pestře a důmyslně propojení tanečně pohybové, dramatické a výtvarné složky. Letos tomu nebylo jinak. Představení, které přehlídku otevíralo, si získalo diváky také výbornou vybaveností dětí, opřenou o pohybové dovednosti, o schopnost být na jevišti v kontaktu s ostatními, vést s nimi dialog, o práci s prostorem. Dramatizace příběhu podle předlohy Miloše Kratochvíla o partě dětí a jejich snaze získávat školní „puntíky“ měla nadhled a jistou míru sebeironie. Soubor dovede velmi dobře pracovat s divadelní metaforou (vykreslení postav dospělých, narůstání vzteku ředitele, vytvoření „puntíků“ formou barevných baretů apod.) ve prospěch sdělovaného tématu. Pozoruhodné na této věkově různorodé skupině dětí je také jejich vzájemný respekt při společném bytí na jevišti. To je jistě velká zásluha a pedagogický záměr vedoucí souboru. Přestože se většinou dařilo propojit pohyb s ostatními složkami, tam, kde estetika tance přece jenom převládla nad dramatickým jednáním, se divák v ději ztrácel. Pochopit celý příběh tak bylo obtížné.

Žánrovou novinkou na Dětské scéně byla pantomima. Skupina žáků **ZUŠ Uherské Hradiště** s názvem **La Grimace** (vedoucí Radmila Mrázová) si v rámci výuky zvolila pantomimu jako výběrový předmět a my jsme viděli výsledky jejich práce v inscenaci **U Pierra**. Je potěšitelné, že se mladí lidé snaží navázat na poměrně slavnou tradici klasické pantomimy v Čechách, reprezentovanou především Ladislavem Fialkou. A stejně jako on i soubor se opíral o techniku moderní pantomimy, jak ji vytvořili a šířili Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault či Marcel Marceau. Umění beze slov má kolébku ve Francii, a bylo proto logické, že nás soubor pozval do Paříže (což jsme identifikovali především podle výběru hudby) na oslavy Pierrových narozenin. Bylo jasné, že více než o sdělení tématu nebo vytvoření překvapivého děje šlo v této inscenaci o prezentaci samotné techniky moderní pan-

tomimy. Ačkoliv bych ráda ocenila dovednosti, které mladí lidé v této disciplíně dosáhli, nebyla vždy pohybová řeč čitelná. Takže jsme trochu v příběhu tápali. Hlavní překážkou porozumění byla přílišná „mnohomluvnost“, tedy nadbytečná drobnokresba v pohybu a nejasné akcentování toho důležitého, stejně jako „překrývání dialogů“, tedy několik pohybových akcí, které se děly současně stejně výrazně. Přehlednosti by pomohlo přesnější frázování pohybových sekvencí. Škoda také, že úkol technicky zvládnout pantomimu již neposkytl prostor k uvažování o sdělení nějaké myšlenky. Kladem inscenace je samotné zvládnutí techniky pantomimy (i když pro každého ze souboru v jiné kvalitě) a poctivost, se kterou soubor k tomuto úkolu přistoupil. A především objev pantomimy pro dětské divadlo.

Výrazná hudební složka

Autorsky a po svém, s humorem, nadsázkou a s trochou příjemné drzosti zpracoval soubor **KUK-u-řice, ZUŠ Štítného, Praha 3** známou předlohu R. Bradforda *Černošský Pán Bůh a pání Izraeliti* a zahrál ji pod názvem **Černošský Pán Bůh**. S vedoucí Ivanou Sobkovou tento zkušený soubor vybral z rozsáhlé předlohy příběhy, které poskytují shovívavý pohled na hříchy a trestání. Postavu Boha vykresluje jako manažera, který nakonec sám takřka podlehne hříchu a uzná, že hřešit je lidské. Významnou složkou inscenace je autorská hudba Jany Štrbové, která podporuje atmosféru, ale také posouvá děj kupředu a velmi dobře (společně s nápadem kolektivního vypravěče) řeší problém rozsahu předlohy. Žánrově jde vlastně o muzikál. Nezanedbatelná je výborná vybavenost hráčů, jejich schopnost vstupovat do postav, tvořivě využívat jediný scénický prvek (štafle, které zde rozhodně nepůsobí jako kliše), dovednosti pohybové (např. tanec Boha se Salomé), mluvní, ale také pěvecké. Přes velkou tvořivost při zpracování jednotlivých příběhů se ne vždy dokonale podařilo vypointovat je tak, aby zapadaly do celkového myšlenkového rámce a sloužily sdělení; např. příběh Ezaua a Jakoba je v tomto ohledu poněkud nejasný. I když se mladí tvůrci od poetiky předlohy v mnohém odchýlili, vytvořili zajímavý a energií nabitý divadelní tvar, který má svou výpověď.

Poezie na jevišti

Text Josefa Kainara *Jan miluje Lenku aneb Řetězec lásky věčné* se stal podnětem pro inscenaci **Láskotoč** souboru **Veselé zrcadlo Gymnázia Ústí nad Orlicí**. Sedm dívek se touží svěřit na kolotoči lásky, na který je zve podivný mladý muž — trochu svůdník, trochu ďábel.

Obraz kolotoče-láskotoče se stal velmi jasnou metaforou nenaplněné touhy po lásce, obrazem neustále se opakujících nadějí a zklamání. K textu Josefa Kainara přistupovali mladí inscenátoři pod vedením Lenky Janyšové s pokorou, zároveň se jim však dařilo vyslovit se k tématu za sebe, navíc s příjemným nadhledem. Na pozitivním vyznění představení se podílely také velmi dobré dovednosti mladých herců pracovat s poetickým textem na jevišti, vytvářet postavy a jednat v nich. Pouze závěr inscenace vyvolává otázku, na kterou tento velmi sympatický soubor odpověď bohužel neposkytl. Jak to vlastně s kolotočem lásky je, máme či nemáme možnost z něj odejít, má cenu se znovu pokoušet lásku získat?

Dalším příspěvkem divadla poezie byla koláž textů Shela Silversteina s názvem **Tak tady mě máte...** souboru **KUK-átko ZUŠ Štítného, Praha 3**. Velkou kvalitou inscenace je vhodný výběr předlohy vzhledem k věku dětí a také vystavění některých textů do obrazů s využitím zajímavých mizanscén. Problémem je však nejasné propojení textů do jednotného myšlenkového celku — tématu. Vodičko divák hledá v úvodní a závěrečné básni, která vyzývá k jinému pohledu na svět, ale celkově k takovému vidění skutečnosti ostatní texty a jejich řazení nevedou. S touto myšlenkou nekomunikuje ani název celého pásma. Dalším otazníkem je jediný scénický prostředek — štafle, který děti používají nápaditě, proměňují jeho funkci vzhledem k jednotlivým textům, ale nevytváří význam k celku inscenace, nepůsobí symbolicky. Soubor však disponuje skvělou vybaveností svých členů, dovednostmi mluvními, pohybovými, soustředěnostmi, nasazením (i když velký prostor jeviště byl trochu proti nim a představení by slušel prostor komornější), schopností vytvářet na jevišti vztahy, naplňovat situace či obrazy. Je vidět dlouhodobá a systematická práce vedoucí Ivany Sobkové.

Dramaturgická úskalí při volbě předlohy — lyričnost a filozofičnost předlohy

Jsou předlohy, které vybízejí svou literární kvalitou nebo hlubokou myšlenkou (někdy opravdovou, někdy zdánlivou) k inscenování, ale zároveň v sobě skrývají nejednu obtíž. Eva Machková (v knize *Volba literární předlohy pro dramatickou výchovu aneb Hledání dramatickosti*) nabádá k obezřetnosti při výběru předlohy, ve které převažují nad prvky dramatickými prvky literární. K takovým patřily na letošní Dětské scéně dva texty, které se staly základem inscenací Slon a mravenec a Duhová jiskra.

Soubor **Hadřík ZŠ Havlíčkova z Jihlavy** s vedoucími Janou Krásenskou a Alenou Hromádkovou si vybral lyrický text Daisy Mrázkové **Slon a mravenec**. Principem vyprávění příběhu byl skupinový vypravěč, který nejen může nést zodpovědnost za celek, držet temporytmus, ale především pomáhá zprostředkovat nedramatické pasáže. V tomto případě někdy skupinový vypravěč fungoval velmi přesně a obrazně (např. vytvoření pocitu malé jeskyně pro slona, obrovského prostoru pro mravence), někdy však spíše znejasňoval to důležité zbytečným přenesením dialogu postav na hromadného vypravěče a ilustrováním nepodstatného děje. Zdařile a bez popisnosti byly vytvořeny postavy Mravence, Slona a Veverky. Nadbytečným se naopak staly jakékoli komentáře a vsuvky, které nejsou z pera Daisy Mrázkové a rušily celkovou atmosféru představení (zejména zpěv trampských písní u ohně). To, co v dramatizaci jiných předloh může působit jako obohacení a tvořivý přístup, v textech podobného charakteru je krokem

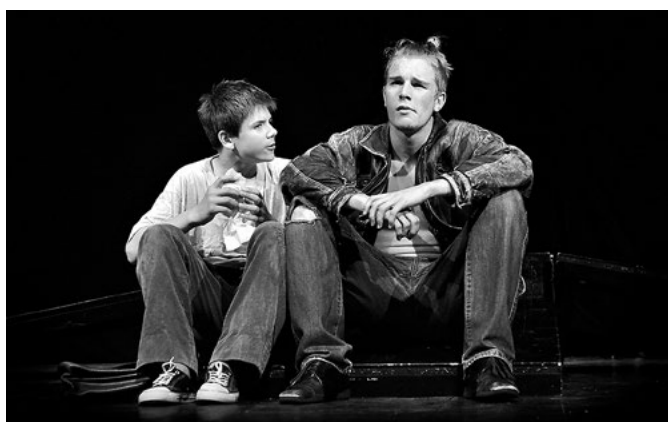
vedle. V každém případě jsme viděli snahu o uchopení těžce dramatizovatelného textu poměrně úspěšným způsobem. Podařilo se jasně a srozumitelně sdělit téma přátelství, kterému nebrání ani velké odlišnosti.

Text Daniely Fischerové patří k filozoficky laděným textům, které přináší pro převedení do divadelní podoby podobné obtíže jako texty s lyrickými prvky. Téma takového typu textu je obvykle formulováno v přímém sdělení, nikoli přes situace a děje, jak upozorňuje Eva Machková ve zmíněné knize. Poskytuje jen minimum dějového materiálu a velmi těžce se v něm hledá konkretizace k dramatickému jednání. Navíc (na rozdíl od obtížně divadelně zpracovatelné, ale velmi kvalitní předlohy Daisy Mrázkové) je text Daniely Fischerové **Duhová jiskra** poměrně povšechně obecný, schematický. Přesto se soubor **LDO ZUŠ V. Nováka z Jindřichova Hradce** pod vedením Venduly Kecové touto nelehkou cestou vydal. Situace a postavy, které děti na jevišti vytvářely, byly zajímavé svou kultivova-

ností, ale nedokázaly vyrovnat deficit předlohy. Velmi scházelo jednání jednotlivých postav v příběhu, stejně jako vyjasnění metafory ohně, který vyhasíná a tím jaksí ohrožuje obyvatele království, ale také konkretizace činu, který vrátí oheň zpět lidem. Pedagogicky dobře míněný záměr nechat děti pracovat s velkou myšlenkou lidské sounáležitosti, soucitu a dobroty nedosáhl takové divadelní hodnoty, jakou by si zasloužil. Z velké části vinou zvolené předlohy. Opět se ukazuje, že toto je alfou a omegou divadelní práce zejména s dětmi. Věřím, že příště bude volba předlohy šťastnější, protože soubor prokázal značnou míru kultivovanosti, mnoho dalších dovedností (např. vhodné využití živé hudby) a také odhodlání jít ve své tvorbě k závažným myšlenkám.

V hlavní roli loutka

K zástupcům loutkového divadla letos patřila inscenace **Dlouhý, Široký a Bystrozraký** souboru **Convivium, ZUŠ F. A. Šporka, Jaroměř**. Jde o notoricky známý příběh, a prá-



↑↑ To víte, Afrika

↑ Útěk

↑↑ U Pierra

↑ You, generace

vě proto není jednoduché najít takový způsob inscenování, který by diváky znovu zaujal. Soubor za pomoci své vedoucí Jarky Holasové ukázal poctivý přístup k tomuto úkolu. Hrající zvládli velmi dobře mnoho loutkohereckých dovedností, velmi účelně využívali hudbu ve prospěch inscenace, zastávali mnoho různých úkolů najednou. Z počátku bylo představení příjemně naplněno divadelními a loutkářskými nápady, ale postupně jako by inscenátorům docházel dech a práce s loutkou nepřinášela nová překvapení. Také by vyznění tématu prospělo ujasnění si některých motivů jednání postav, např. posílení motivu hledání zakleté princezny princem, ujasnění důvodu poskytnutí pomoci zrovna tomuto princovi. Též množství úkolů, které musí děti na jevišti a v zákulisí zvládnout, není malé, a tak není divu, že prozatím schází inscenaci potřebná lehkost a trpí především temporytmus.

Dalším a velmi zdařilým příspěvkem k dětskému loutkovému divadlu byla inscenace souboru **EsTeNaToMaj, ZUŠ Petra Ebena ze Žamberka, To víte, Afrika**. Děti a jejich vedoucí Olga Strnadová se nechaly inspirovat bajkou Heleny Izbické Krokodýl a hyena. Režisérka společně s Karlem Šefrnou vytvořili text, který dává dost prostoru nejen k tvořivé práci dětí, ale také k možnosti vyjádřit se k významným otázkám současného světa. Přesto zůstává trochu tajemstvím, zda je to příběh o Africe, jejich možnostech a nadějích do budoucna nebo jde o téma společnosti konzumu, kde je hlavním smyslem života „sežrat, na co přijdeme“, bez ohledu na budoucnost. V každém případě jsme viděli ukázkou velmi kvalitních dovedností, zejména loutkohereckých, řadu zdařilých a vypointovaných situací, výpravu, která byla opřena o vtipné a nápadité loutky a funkční hudební složku. Někdy ale loutkoherecké nápady a „etudy“ odváděly pozornost od děje. Bylo těžké se vyznat v tom, co je pro příběh a téma důležité a co je podřadné. A celé představení tak působilo poněkud zdoluhavě a jednoznačné vyznění tématu zůstalo zamlženo.

Soubor **CIVÁRAMO 14–9, ZUŠ Veselí nad Moravou**, s vedoucí Vítězslavou Trávníčkovou nás pozval na kramářskou píseň, která vypráví **Strašlivý příběh o Juliáně a Severýnovi**. Již při vstupu do sálu (hrálo se v nedivadelním prostoru farní stodoly) bylo jasné, že soubor ctí žánr a zná jeho prostředky (herci zvou diváky na představení, po představení naznačují vybírání peněz atd.). Problémem byla ale volba předlohy. Nejde totiž o původní kramářskou píseň, ale o písňový text Jiřího Suchého s velkou mírou nadsázky a parodie. Balancování na hraně žánru pouličního divadla a specifické poetiky Semafo-

ru bylo hlavním zádrhelem inscenace. I když hráči na jevišti působili jistě, snažili se podtrhnout jarmareční atmosféru svou energií, využitím živé hudby a dalšími atributy pouličního divadla, celkové vyznění inscenace bylo nejisté. Zvláště je zcela nevysvětleno a nepochopeno objevení se helikoptéry, která do atmosféry představení nezapadají. Pro jarmarečnost by inscenace potřebovala více odvahy v práci s loutkami zejména v situacích „mordů“ a k posílení charakteru postav (strašlivost mordýřů, naivita Juliány atd.). Pro podporu textu Jiřího Suchého zase více nadsázky a parodie. Samotné loutky a scéna (vlastně pouze jeden kufr, který představuje kočár a doupe loupežníků) jsou působivé a nabízejí mnoho možností naplnění žánru kramářské písně (např. natahující se ruka vilného Severýna).

Hra na... aneb rámeček

Již samotný název inscenace **Hrajeme si na Bullerbyn** naznačuje využití principu dětské hry jako rámce, do něhož je samotný příběh zasazen. V divadle hraném dětmi nic nového. Pokud je tento princip oprávněný, může pomoci překonat některé obtíže předlohy nebo podpořit přirozenou existenci dětí na jevišti. V případě inscenace souboru **PVdramík ze ZUŠ Prostějov** šlo také o úhel pohledu na předlohu sice oblíbenou, ale poněkud prodnešní děti vzdálenou, a to nejen zeměpisně. Rámeček hry také pomáhá zdůvodnit výběr jen některých epizod knihy Astrid Lindgrenové *Děti z Bullerbynu*. Nástrojem jsou úvodní využití „švédštiny“ a simultánního překladu, ale také volba kostýmů v národních barvách Švédska a další švédské atributy. Škoda že výběr hudby nebyl také v tomto duchu. Vedoucí Janě Turčanové se podařilo děti k této hře se známou literaturou motivovat, na jevišti jsou svobodné, přirozené, mají ze své hry radost. Vedle toho byla zachována poetika původní předlohy. Téma, které je v inscenaci sdělováno, vztah kluků a holek a to, jak prožívají dobrodružství, je společné všem dětem ať ve Švédsku, nebo v Čechách. Téma ale zůstalo nedokončené a závěrečná scéna, kdy vyprávěčky hovoří o usmíření kluků a holek, ale živý obraz na jevišti ukazuje „válečný stav“, nevznáší do tématu příliš jasno. Inscenaci by prospěla přesnější práce se situacemi, s jasnými začátky a konci. Zejména když se ocitáme v různých rovinách hry „na něco“ (děti si na jevišti hrají na Bullerbyn a v rámci této hry probíhá hra na piráty) se divák ztrácí v tom, jaká hra se v které chvíli koná. Nicméně ocenit je třeba, že inscenace je založena na kvalitní předloze a že princip hry podporuje tvořivost a přirozenost dětského projevu na jevišti.

Pohádka Pavla Šruta *Osmý John a Kravý kolen* je poměrně oblíbenou předlohou pro dramatizaci v dětských souborech. Text láká svým humorem, absurdností a také tím, že nepoučuje — jde o anekdotu. **Dramatický kroužek ZŠ Železnická z Jičína** nazval svou dramatizaci **Malý John a Kravý kolen** a příběh zarámoval sporem dětí o to, která pohádková postava je lepší — americký John, nebo náš český Honza. Zprvu tento rámeček funguje, podporuje jej vtipný text, který trochu paroduje vzhlížení ke všemu americkému. Škoda že vedoucí souboru Richard Koníř nevěřil více síle anekdoty původní pohádky a pokusil se příliš psychologizovat situaci Johna. Tím nevychází pointa příběhu, jeho vtip a údernost. V inscenování této pohádky je asi největším oříškem scénické řešení Kravého kolena. Bohužel tomu zůstali inscenátoři dosti dlužní, schází divadelní nápad. Navíc není jasné, zda jde o opravdový přízrak, nebo skupinu Johnových sourozenců, kteří mu tímto chtějí „dát za vyučenou“. Dramaturgický zádrhel je také v neujasnění charakteru Johna — škodí ostatním záměrně, nebo jen zlobí? Omylem je pak „didakticky“ pojatý závěr s oslavou české národní pohádky. Inscenace má na druhou stranu celou řadu zdařilých divadelních nápadů, podpořených vhodnými a vtipnými zvuky. Naopak písničky zde nemají žádnou důležitou funkci, pouze opakují to, co už bylo zahráno. Děti se na jevišti pohybují přirozeně, užívají si hry, ale také prokazují základní divadelní dovednosti — vytvářejí situace, navazují vztahy na jevišti, jednají.

Pohled dětí na svět dospělých

Pohled dětí na vlastní prarodiče a jejich vztah k životu, ale také obecné téma naplnění si vlastních snů zpracovává inscenace **O líné babičce** souboru **Darebáci ZUŠ R. Schumannova z Aše** pod vedením Anny Pokorné. Přestože předloha Aleny Kastnerové není z těch nejkvalitnějších, souboru se podařilo jít kvalitou „nad text“. Nastolení úvodní situace, princip kolektivního vyprávěče, kolektivní role babičky, která se rozhodla splnit si své sny z mládí, patřilo k silným okamžikům inscenace. Také ještě divadelní řešení prvního splněného babiččina snu (jízda luxusním autem) je tvořivá a obrazná s výraznou pointou. Bohužel čím dále postupuje příběh, tím méně nápaditostí nacházíme a více pronikají do inscenace nedostatky původního textu, zejména prvoplánový humor. Nejvíce je to vidět v obraze seniorů na počítačovém kurzu, který je ukazuje až v znevažující parodii. Snaha odlišit činností od pasivních ostatních starých lidí je jasná,

ale hranice mezi humorem, nadsázkou a karikaturou je velmi tenká. To znejistilo diváky v tom, jaký vztah ke starým lidem vlastně prezentují hrající děti? Zde se ukazuje, jak je obtížné udržet inscenaci v požadované kvalitě, pokud se nemůžeme opřít o hodnotnou předlohu. Závěr inscenace poskytl příjemný divadelní zážitek v podobě poetického obrazu odchodu babičky do moře, když si splní svůj poslední životní sen.

Příběh chlapce Trivoje, který se zničehonic začal zmenšovat, ale nikdo z dospělých tomu nevěnuje pozornost, si vybral soubor **Tři boty, ZŠ a MŠ Třebotov** (vedoucí Václava Makovcová a Jana Barnová). Inscenace **Jak se Trivoy smrskl** zaujala zajímavým divadelním nápadem při znázorňování dospělých postav plošnými figurami, které nefungovaly jako loutky, ale spíše jako kostýmní znak dospělých osob. Tento jednoduchý prostředek velmi pomáhal při situacích, kdy bylo třeba v jisté nadsázce a bez zbytečného psychologizování ukázat nevšímavost dospělých. Současně figury připomínaly figurky dětské hry, která právě měla důležitou roli (i když ne zcela vysvětlenou) při řešení návratu Trivoje do původní velikosti. Dalším zdařilým scénickým řešením bylo využití různé velikosti chlapeckého osazenstva souboru a přebírání role Trivoje (jak se zmenšoval, přebíral roli vždy vzrůstem menší hráč). Děti fungovaly na jevišti velmi přirozeně, zastávaly role dospělých s pochopením situace a již zmíněné divadelní prostředky jim v tom vhodně pomáhaly. Otázku vyvolává nejistota, co konkrétně zmenšování Trivoje způsobilo a jakou roli v tom měla nedohraná stolní hra.

Zobrazení světa generace „Z“, která je závislá na sociálních sítích, a to, jak ji někdy zjednodušeně a jednostranně vidíme my dospělí, poskytl soubor **Kontejnér 16 v pokoji 225, ZUŠ Jana Štursy z Nového Města na Moravě**, v autorské inscenaci **You, generace**. A činí to s notnou dávkou nadsázky, parodie, někdy i černého humoru (např. natáčení sebe sama na pohřbu vlastní matky). Strukturu inscenace tvoří vlastně přednáška s ukázkami. Přestože by mohla působit schematicky, jde o kvalitní a (cituji z lektorského sboru) „inteligentní plakát“. Jasná tečka ve sdělení — „Ale my jsme trochu jiní, než si myslíte, a nejsme tak beznadějní“ — bylo nepatetické a pravdivé. Je obdivuhodné, jak na tak malé ploše děti dokázaly změnit nadsázku a parodii v prostou, ale silnou výpověď v závěru představení. Jediným nejasným bodem jsou neidentifikovatelné postavy, které komentují a uvádějí jednotlivé obrazy. Zvuková stránka vyniká velmi autenticky, repre-

zentuje svět sociálních sítí, vytváří atmosféru stejně jako specifický internetový jazyk (a nevadí, že mnozí dříve narození nerozumějí významu jednotlivých slov). Souboru s vedoucí Kateřinou Šteidlovou se podařilo vytvořit inscenaci v tom nejlepším slova smyslu jednoduchou a jednoznačnou v tématu.

Dítě v nesnázích

Dramatizace předlohy Oty Hofmana **Útěk** souboru **HOP-HOP ze ZUŠ z Ostrova** (v režii Ireny Konývkové) nebyla sice oficiálně zařazena do hlavního programu přehlídky, patřila ale k výrazným příspěvkům letošní Dětské scény. Nejen tím, že se na jevišti setkávají dětský a dospělý herec, ale také svou divadelní ambiciózností, v dobrém slova smyslu překračující hranice dětského divadla. Symbolická scéna vyvolává dojem šikmé plochy, na které se ocitají obě postavy, osudem náhodně svedené dohromady. O vyprávění celého příběhu se postarají pouze dva hráči a k dalším postavám jsou využity jen hlasy, které je symbolizují. Jednotlivé situace příběhu jsou přemostovány prezentací fyzické námahy běhu (reálný běh, symbolický běh na místě, akrobatické prvky), která podporuje silný divácký pocit reálné únavy, spěchu, poplazenosti postav, jež jsou na útěku. Vedle toho inscenace pracuje se symbolickými prvky, např. velmi silný moment sbližování obou postav. Škoda že někdy výrazný pohyb a fyzická akce překryla důležité okamžiky pro porozumění příběhu a motivace jednání postav (např. kdy se Saša rozhodne sledovat šestnáctiletého Rudlu, a kdy naopak je už jím vězněn a snaží se mu uniknout; kdy dojde k okamžiku Rudlova rozhodnutí, že Sašovi pomůže). Inscenace poskytuje někdy jen útržky informací o postavách, jejich historii či zázemí a záleží na zkušenosti diváka, zda si z poskytnutého „materiálu“ dovede vytvořit obrázek o postavě a její situaci. Kladem představení byla výborná vybavenost obou představitelů a jejich schopnost vytvořit jedijní postavy. Svou přirozeností a opravdovostí zaujal představitel Saši, pohybovou vybaveností vynikal představitel staršího Rudly. Přes uvedené otazníky patřilo představení **Útěk** k výrazným zážitkům letošní přehlídky.

Předloha Zdeňky Bezděkové *Říkali mi Leni* o dívce převychovávané v německé rodině za II. světové války se stala základem pro inscenaci **Leni** souboru **Bezejména Liberec ze ZŠ Aloisina výšina**. Soubor v režii Milošlavy Čechlovské a Jarmily Šírlové zpracoval příběh hledání vlastní identity malého děvčátka, které pátá po svých kořenech. Tak, jako se vybavují v její mysli střípky vzpomínek, které se mísí s útržky rozhovorů dospělých,

s narážkami spolužáků a obrazy přicházejícími ze snů, tak je celá inscenace koncipována do jakéhosi kaleidoskopu. Tento princip účinně vytvářel atmosféru a napětí takřka detektivního charakteru. Výraznou složkou byly postavy oživlých loutek (technicky velmi dobře zvládnuté dětmi), které reprezentovaly svět manipulovaných lidí v nacistickém Německu, ale také to byli partneři — hračky malé Leni, která si pomocí nich rekapitulovala nové informace o sobě. Čistotě inscenace přispívaly kostýmy, stejné účesy dívek podtrhovaly „stádnost“, významná byla také barevnost (Leni měla barvy trikolory, ostatní dívky barvy nacistické vlajky). Zvuky vytvářené hráči přímo na jevišti podporovaly atmosféru celého příběhu. Na diváckém zážitku se podílelo také přirozené a velmi soustředěné jednání představitelky Leni (o poznání mladší dívky než zbytek souboru), stejně jako přesné vytváření obrazů a situací ostatními členy souboru. Podobně jako u inscenace **Útěk** je také zde otázkou, zda poskytnuté informace dostávají k vytvoření příběhu. Mnohé si divák musí domyslet, což je pro někoho překážkou v porozumění, pro jiného však podnětem k vlastní představivosti.

Obě inscenace mají mnoho společného. Nejen to, že předlohy vznikly před několika desetiletími, ale také to, že příběhy hrdinů přesahují běžnou zkušenost dnešních dětí a mají silné téma. Také se opírají o promyšlenou režii a o vyzrálé fungování dětí na jevišti.

Závěrem

Dětská scéna je příležitostí k bilancování celoroční práce mnohých souborů a příjemné setkávání s ostatními stejně „postiženými divadlem“, ale také příležitostí k učení. Letošní ročník nabídl pohled na celou škálu možností dětského divadla. Bylo vidět, že základem je kvalitní předloha a to, jak nelehké je vytvořit dobré divadlo, pokud si zvolíme předlohu pro dramatizaci obtížnější (např. lyrické prvky v předloze *Slon a mravenec*). Na druhou stranu se objevily nečekané předlohy, které poskytl zajímavé impulzy (obrázková předloha pro inscenaci *Kdybych já byl dospělý*, texty z učebnice v inscenaci *Písmena*). Ukázalo se, že je možné zároveň ctít původní text a sdělovat vlastní téma (např. *Láskotoč*). Také bylo zřetelné, jak důležité je vnímat žánr předlohy (*Malý John a Krvavý koleno*, *Strašlivý příběh a Juliáně a Severýnovi*). Letošní přehlídka také ukázala, že je možné nechat i malé děti získávat divadelní zkušenosti, pokud jim dospělý divadlem políbený dobrý pedagog dá pomocnou ruku v podobě promyšlené dramaturgie a jevištního klíče (*Kdybych já byl dospělý*). Viděli

jsme, jak mohou fungovat a inscenaci sloužit jednotlivé části divadelního jazyka — hudba (např. v inscenaci *Černošský Pán Bůh*), zvuky (*Malý John a Krvavý koleno*, *Leni*, *You, generace*), scénografické řešení (např. *Kdybych já byl dospělý*), pohybová složka (*Puntíkáři*, *pachatelé dobrých skutků*, *Útěk*). Bylo zjevné, že dětská hra je základem dětského divadla (*Hrajeme si na Bullerbyn*), ale má také oprávněné ambice vyjadřovat se k závažným otázkám světa (*To víte, Afrika*) a také se dokáže dívat kriticky na svět dospělých (*O líné babičce*, *Jak se Trivoj smrskl*). Letošní přehlídka ukázala další dosud neobjevené možnosti dětského divadla (pantomima *U Pierra*). Inscenace potvrdily, že je dětské divadlo schopno divadelní metaforu a využití symboliky (např. ožvládnuté loutky v inscenaci *Leni*, vyjádření rozdílné velikosti v in-

scenaci *Slon a mravenec*, obraz kolotoče v inscenaci *Láskotoč*). Letošní ročník utvrdil také v tom, že dětské tvůrce jsou schopni nadhledu a humoru (*Černošský Pán Bůh*, *Puntíkáři*, *pachatelé dobrých skutků*, *Láskotoč*, *You, generace*). U většiny inscenací byla viditelná provázanost pedagogických cílů a divadelních nároků (jako příklad mohu uvést výukový cíl poznávání písmen v inscenaci *Písmena*, inscenaci *Leni*, která vznikla na základě prozkoumávání tématu v rámci rozsáhlejšího školního projektu). U mnoha z nich bylo zřetelné, jak učitelé záměrně vedou své svěřence k pochopení divadla a jeho významu. Někdy úmyslně převládala rovina prezentace dovedností, které děti na té cestě získaly (např. *U Pierra*), jinde již byla silně akcentována rovina divadla jako možnosti vyjádřit se ke světu (osobně jsem to pocítovala

v inscenacích *Leni*, *Útěk*, *You, generace*, *To víte, Afrika*). Také jsme mohli pozorovat pouť dětského divadla — příklad do učebnice didaktiky dramatické výchovy — od získávání prvních zkušeností na jevišti (*Písmena*, *Kdybych já byl dospělý*, *O ztraceném meči aneb Opičí dobrodružství*) až po situaci, kdy inscenace stojí již jednou nohou na poli divadla mládežnického nebo dospělého, a to nejen díky věku představitelů, ale především díky divadelním dovednostem, zkušenostem a zdravým ambicím (např. *Útěk*).

Dětská scéna 2016 skončila a myslím, že se stala inspirací pro mnohé učitele a učitelky stávající i budoucí. Dosvědčila, že divadlo hrané dětmi je důležitou součástí výchovy a vzdělávání budoucí generace, a také to, že můžeme být na kvalitu dětského divadla právem hrdi.

MOC DAVU, MOC INDIVIDUALITY



DENISA TCHELIDZE

posluchačka doktorského studia Teorie a praxe dramatické výchovy, DAMU, Praha
denisatchelidze@gmail.com

Dětská scéna tento rok opět priviedla do České republiky velmi zajímavého hosta ze zahraničia. Tým bol anglický herec a pedagóg z Redbridge Youth Theatre Workshop v Londýne Michael Woodwood. Vo Svitavách viedol seminár s názvom *Moc davu*.

Michael sa dlhodobo zaoberá skúmaním davu. Počas svojho štúdia herectva v Londýne sa dostával do častého kontaktu s metódami fyzického divadla francúzskeho režiséra

Jacquesa Lecoqa. Jeho metódy vo svojej práci sám využíva, dopĺňa ich o znalosti z výtvarného umenia a zoológie.

Michaelov seminár bol sondou do skúmania dynamiky a hierarchie vzťahov v bežných životoch a zároveň bol náhľadom do systému režírovanej práce s chórom a kompozíciou na javisku.

SOBOTA

Hľadanie neutrálu

Veľká tamburína nás vyzýva k chôdzi po priestore. Každý hráč hľadá svoju neutrálnu chôdzu — oslobodenú od náznakov, významov. Netrvá dlho a chodíme do kruhu. „Kruh zaručí rytmus. Je to bezpečné. Preto ľahko skĺzneme do chôdze v kruhu.“ Snažíme sa nechodiť po kruhu, pretože i keď sme dav, každý člen je individualitou. Každý máme svoje vlastné tempo, hľadáme svoj neutrál.

Skupiny

Všetci chodíme po priestore. Na úder tamburíny prestanú chodiť všetci hráči s blond vlas-

mi. Ostatní kráčajú ďalej. Pri ďalšom údere zastavia hráči s tmavými vlasmi, ostatní chodia. Dav sa rozdeľuje, pozornosť sa upriamuje na jednu z jeho častí: muži, ženy, všetci, ktorí majú na nohách ponožky, atď. V rámci individualít vznikajú ďalšie skupiny. Jedná sa o prirodzené delenie. Predstavte si svoju reakciu, keď pri pobyte v cudzine stretnete Čechov, väčšinou sa k nim okamžite hlásime. Pre vlastné bezpečie sa pridávame ku skupinám, v ktorých budeme v bezpečí, do ktorých zapadneme.

Jeden, dvaja, dav

Všetci pokračujeme v neutrálnej chôdzi po priestore. Michael určí jedného z nás, ktorý na zvuk tamburíny zastaví. Ostatní kráčajú ďalej. Na ďalší zvuk zastaví dav, jediniec kráča. Tá istá výmena prebieha s dvojicou hráčov a davom. Okamžite pred sebou vidíme príbehy, interpretujeme, pýtame sa. „Ako režisér mením rytmus a tým začínam rozprávať príbeh. Upozorním na to, na čo chcem. Divák sa okamžite pýta: Prečo ta jedna žena stojí? Je tu sama? Čaká?“

Špehovanie, výber lídra

Chodíme po priestore. Tajne si vyberám jedného hráča, ktorého nasledujeme — špehujeme. Pomaly sa k vybranému hráčovi približujeme bližšie a bližšie.

Líder určený

„V každej skupine je líder. Buď sa to skrátka stane, alebo ho niekto určí.“ Chodíme po priestore, Michael vyslovuje meno, určuje tak lídra skupiny. Skupina nasleduje lídra. Navzájom svoje mená ešte nepoznáme. Michael nás usmerňuje, že v skupine je vždy niekto, kto vie, o koho ide. Máme sa nechať viesť skupinou. Po chvíli zaznie meno: „Petra.“ V miestnosti sú dve Petry. „Bez dohovárania si vyberte jednu.“ Po chvíli sa tak stane.

Líder zvolený skupinou

Opäť sa hráme na špiónov. V okamihu, kedy si všimneme, že niekoho špehuje viac ľudí, pridávame sa k nim, až bude celá skupina nasledovať jedného hráča-lídra. Ten, aby si overil, či je naozaj lídrom on, mení tempo chôdze, pohyby. „V ideálnom prípade by z vonku nemalo byť poznať, kto je líder skupiny. Nemusí byť neustále vpred, môže byť uprostred, vzadu, kdekoľvek.“

Kontakt v skupine

Stojíme tesne vedľa seba, líder je celkom vpred. Hráči vzadu naňho nedovidia. Musia spoľiehať na hráčov pred sebou. Líder má zodpovednosť za celú skupinu, je jedno, kde práve je. Spoločne sa pohybujeme. Hráči vpred podľa lídra, hráči vzadu podľa hráčov pred nimi.

Molekuly

Chodíme po priestore. Michael búcha na tamburínu a vyhlasuje čísla, podľa ktorých máme vytvoriť skupiny. Na ďalší úder opäť všetci chodíme samostatne. Učíme sa vytvárať skupiny rýchlo, bez taktizovania. Deťom tak nabúravame stereotyp a skupinkovanie podľa priateľstva. „3 × 7 a 1 × 1“ určuje Michael zložitejšie kombinácie skupín. Musíme pracovať ako skupina, nie každý sám za seba. Cvičenie nebude úspešné, pokiaľ sa všetkým hráčom nepodarí skupinu vytvoriť v správnom počte.

Dotyk

Chodíme po priestore. Na úder tamburíny zastavujeme. Nejde o strnulé štronzo, ale o zastavenie, ktoré ďalej žije, je voľné. Po zastavení naviažeme fyzický kontakt dotyk s najbližšími osobami v našom okolí. „Nepoužívajte len ruky. Je to jednoduché, ale nevzniká toľko vzťahov. Na začiatku je to možné,



Michael Woodward ve Svitavách

neskôr si dovoľte naviazať vzťah i trochu inak, telo zapojiť viac.“ Využívame rôzne úrovne priestoru, kontakt rôznymi časťami tela, rozložením váhy, napätie i výraz tela. Vznikajú vzťahy, situácie.

Tvorba zboru

Šesť hráčov stojí na konci miestnosti čelom k stene, chrbtom k divákovi. Každý dostane číslo od 1 do 6. Na úder tamburíny prichádzajú na scénu postupne podľa čísiel. Každý zaujme pozíciu, okamžite, bez premýšľania. Nadväzuje na tých, ktorí už sú na mieste. Vzniká živý obraz. Snažíme sa udržať neutrál, nepoužívať mimiku. „Musíme si uvedomiť, že aj tá najmenšia zmena neutrálu okamžite určuje význam.“ V živom obraze nedržíme očný kontakt s divákmi. Všetci naraz sa pozrieme až na signál tamburíny, na ďalší úder všetci jednotne zdravia: Ahoj. „Je to ako na renesančných obrazoch. Vždy sa jedna postava díva na diváka a vraví: Pozrite sa na tento obraz. Chce rozprávať príbeh.“

NEDEĽA

Chôdza a stop

Chodíme po priestore, vraciame sa do svojho neutrálu, ladíme tempo skupiny. Na úder tamburíny zastavujeme a opäť sa vydávame do chôdze po priestore.

Výber a zmena lídra

Opakujeme hru na špiónov z predošlého dňa. Každý sledujeme jedného hráča, všimame si, koho sleduje viac ľudí a pridávame sa k nim.

Nachádzame svojho lídra. Po chvíli plynule lídra meníme. Nasledujeme niekoho ďalšieho. Michael nám dáva za príklad mravce, husi, ryby, surikaty. „U ľudí je zmena lídra zložitá. Môže prebiehať rôzne a veľmi komplikovane.“

Boj lídrov

Pokračujeme v cvičení Výber a zmena lídra. Po chvíli sa ktokoľvek z hráčov môže pokúsiť prevziať velenie zmenou tempa, pohybu, kontrastným jednaním. Nastáva veľmi silný okamih, kedy skupina prechádza k novému lídrovi a starý zostáva sám, bojuje o priazeň, až sa pridá k skupine. „Deti sa vybláznia, skúsia si to, či po nich budú ostatní opakovať. My dospeli do toho vkladáme podtexty: politické, historické, rodinné atď.“ Sme svedkami rôznych stratégií, ako získať vodcovstvo. Jednou z najvýraznejších je, keď hráč vystúpi pred dav v okamihu, kedy je skupina v tesnej blízkosti a všetci dobre vidia pred seba. Stačí urobiť dva kroky vpred. A nový líder je na svete. „Často ten, kto vystúpi z chóru, je boh alebo kráľ. Aischylos tak začína dialóg s chórom, vystúpi z neho.“ Pracujeme na moderných zboroch, ale vnímame silnú paralelu s gréckym chórom. Napriek tomu, že tvoríme dav, chór, každý z nás ho vyjadruje ako individualita, po svojom.

Zmeny tempa

Podľa čísiel chodíme po priestore tempom: 1 — stop, 2 — veľmi pomaly, 3 — neutrálna chôdza, 4 — beh. Po chvíli Michael určuje hráčov, ktorí sa pohybujú odlišnou rýchlosťou než dav. Príklad: Dav stojí — 1, dvaja jed-

notlivci bežia — 4. Alebo jeden hráč stojí — 1, dav chodí veľmi pomaly — 2. Vznikajú rôzne situácie. Napríklad usporiadaný chaos na leťtisku. „V divadle nemusí byť zbor vždy na jednom mieste a individualita na druhom. Zbor môže vyplňovať celý priestor a v ňom bude odlišný jedinec.“

Elektrina

Stojíme v kruhu, držíme sa za ruky. Posielame si elektrický prúd stiskom ruky. Posielame jeden po pravej strane. Po chvíli jeden po ľavej strane. Nakoniec posielame elektrický prúd z oboch strán súčasne. Určení sú dvaja hráči, jeden posielal elektrinu vpravo, druhý vľavo.

Tlesknutie

Posielame si podobne ako elektrinu tlesknutie, pridávame očný kontakt. Posielame jedno tlesknutie vpravo, potom jedno vľavo. V závere posielajú tlesknutie dvaja až traja ľudia naraz. Tlesknutia sa naháňajú, mali by postupovať rovnomerne.

Beng alebo Na Divokom západe

Stojíme v kruhu. Ruky pripravené pozdĺž tela. Sme v strehu pred kovbojom Michaelom, ktorý nás sleduje prísny pohľadom a kedykoľvek na nás môže vystreliť rukou znázorňujúcou pištoľ a zvolaním Beng! Zachránime sa jedine tým, že vystrelíme rýchlejšie ako on. Napätie by sa dalo kráčať. „Deti to naučí, kedy čakať. Držte očný kontakt. Vždy keď v divadle inscenujete boj, je nesmierne dôležitý očný kontakt.“

Zbor v kontakte

Stojíme blízko pri sebe, tak, aby každý cítil kontakt s niekým zo skupiny. Sme vzájomne prepojení. Spoločne sa pohybujeme po priestore. „Zbor môže byť zložený z rôznych ľudí. Ostatní sa mu musia prispôbiť. Napríklad dieťa, ktoré nedokáže chodiť tak rýchlo, alebo človek, ktorý kríva.“ Zažívame zbor ako metaforu života v komunite.

Pohyb zboru za paličkou

Michael pohybuje paličkou z tamburíny pred zborom, ktorý ju nasleduje. Ako keby sme k nej boli priťahovaní magnetom. Skúša rôzne smery. My sme stále vo vzájomnom kontakte a všimáme si celú skupinu, či všetci stíhajú, či sme nikoho nestratili.

Tvorba zboru

Vraciame sa k princípu hry zo soboty Tvorba zboru. Hráči postupne prichádzajú na scénu a vytvárajú sochy, napojujú sa na seba. „Pamätajte na to, že sa budete spoločne po-

hybovať. Podľa toho tvorte pozície.“ Hráči nemajú pridelené čísla nástupov, musia sa vzájomne vnímať a nastupovať postupne. Nastáva moment, kedy sa na cestu vypravia dve hráčky, obe zaváhajú, potom sa obe



stiahnu, nakoniec jedna z nich opäť vychádza. „V takýchto chvíľach musí byť jeden vždy pevný. Nie je dobre, keď sú obaja neoblovní, ani ak to obaja vzdajú.“ Michael vzniknutej skupine určí lídra. Ten vedie skupinu a jej pohyb. Myslí pritom na celú skupinu a stráži si ich možnosti a schopnosti pohybu. Zbor už nemusí držať vytvorené pozície. Pohybuje sa voľne, ale neustále nasleduje lídra. Michael začne pomocou tamburíny vytvárať zvuk nesúci napätie. Ocítame sa v praveku. Ženy ostali doma, pripravujú jedlo, muži šli na lov. Odrazu je počuť zvuk. Líder na zvuk reaguje, skupina ho nasleduje. Vzniká krásny príbeh žien, ktoré objavujú niečo nové. Sprvu majú veľký rešpekt a strach. Nakoniec neznámy predmet, ktorý zastupuje veľká tamburína, zničia.

Zbor pravekých žien a prvý muž

Opäť vytvárame zbor s lídrom ako v predošlom cvičení. Pravekým ženám zhoreli odydlia a hľadajú nové miesto na život. Odrazu počujú neznámy zvuk. Vnímame silné vzťahy. Líder chráni skupinu, niektoré členky skupiny sa snažia chrániť lídra. S veľkým rešpektom objavujú novú, neznámu vec. Začínajú sa s ňou hrať a uctievať ju. Najsilnejší okamih nastáva, keď sa skupina pravekých žien po prvý raz stretáva s mužom, ktorý prichádza do ich skupiny. „Vďaka tomuto princípu môžeme skupinu učiť inklúzií. Učí nás schopnosti prijívať všetkých, i niekoho rozdielného, cudzie-

ho. Keď niekto nový vnikne do skupiny, buď skupina zmení jeho, alebo on celú skupinu.“ Ako príklady týchto príbehov Michael pripomína mnoho filmov, ktoré na túto tematiku vznikli: *Tanec s vlkami*, *Avatar* atď.

Individuálna pantomíma

Po dlhšej a sústredenej práci v zbere sa rozmiestňujeme po priestore. Každý hľadáme svoje miesto. Začínáme si budovať rutinnú prípravu na párty. Všetko v pantomíme. Na povel zväčšujeme svoje pohyby o 10 %. Keď rutinu niekoľkokrát po sebe zopakujeme, prípravy vrcholila a my sa vydávame na ulicu. Kráčame po nej s pocitom, že sme nádherní, úžasní. Všetci sme vyrástli o niekoľko centimetrov do výšky. Postupne stretávame svojich priateľov, zvitáme sa, až sa všetci zídeme pred dvermi baru. Zaujmemo štrono. Vznikol nádherný zbor plný individualít v tesnej blízkosti. „Nastali by ďalšie rozdiely, keby sme pridali zem, v ktorej sa dej odohráva: Taliansko, Ameriku atď. S mladšími deťmi toto cvičenie robím tak, že sa pripravujú do školy. Prípravy na párty milujú predovšetkým teenageri.“

Výmena rolí mužov a žien

Delíme sa na dve skupiny. Muži a ženy. „Pozorne sa dívajte,“ zdôrazňuje Michael. Ženy hrajú svoju prípravu pre mužov (na workshope sme v pomere 3 muži a 19 žien). Následne muži hrajú svoju prípravu pre ženy. Nemôžeme sa ubrániť veľkým emóciám. Smiech a slzy. Tieto emócie nás valcujú v okamihu, kedy Michael zadá novú úlohu: „Teraz ženy odohrajú mužskú akciu a muži ženskú.“ I keď často siahame do stereotypov a kliše, úžasne si to užijeme. A vzniknú dva nádherné zbory.

PONDELOK

Chôdza a tempo

Počujeme silný úder tamburíny. Nepotrebuje žiadne slová. Všetci chodíme po priestore. Na druhý úder zastavujeme. Na ďalší pokračujeme v chôdzi po priestore. Michael zadáva tempo chôdze 1–4 z nedeľného cvičenia Zmeny tempa. Opäť vznikajú situácie, keď určí jedného dvoch ľudí, ktorí sa pohybujú v inom tempe ako zvyšok skupiny.

V metre

Na povel vznikne zbor. Stojíme pri sebe. Spoločne sa pohybujeme, všetci rovnakým smerom, zákonite vzniká chôdza v kruhu, pretože nemáme lídra. Na povel sme bližšie a bližšie pri sebe. Stojíme na mieste, pretože už sa nemôžeme hýbať. „Predstavte si preplnené metro a táto pani uprostred chce vystúpiť, musí sa dostať až na druhú stranu, kde sú dvere.“ Krčíme sa jeden o druhého. Situácia sa opakuje niekoľkokrát po sebe. Tvoríme zbor stiesnených a mierne nespokojných ľudí, ktorí bedlivo vážia každý svoj pohyb, pretože bez prihliadnutia na ostatných to skrátka nejde.

Oslobodenie priestoru

Stojíme tesne pri sebe. Počítame jeden — dva — tri. Nadychujeme sa. Na zvuk tamburíny zadržujeme nádych, na ďalší zvuk vydychujeme s ozvučením: „Buuuuuum!“ Ako keby nastal výbuch. Zároveň každý z nás letí priestorom až na jeho kraj. Priestor ostáva prázdny a čistý. Z koncentrovanej skupinky ľudí uprostred priestoru sa stávajú neviditeľné čiastočky. Priestor je prázdny. „Toto je ukážka toho, ako môžeme manipulovať s priestorom vďaka zboru. Keď máme takto čistý priestor, je pripravený napríklad k tomu, aby doň vstúpil jeden človek. Práca režiséra je často o tom, ako ovláda priestor, ako pracuje s jeho dynamikou. Symetria v divadle je často nudná, ako v maľbe. Využívame ju málo, skôr na rituály. Inak ju neustále nabúravame.“

Vytváranie skupín

Chodíme po priestore. Bez kontaktu, v neutrálnom výraze sa pohybujeme po priestore. Na signál čo najrýchlejšie a bez dorozumievania sa vytvoríme dvojice. Pokračujeme v spoločnej chôdzi. Je veľmi náročné vzájomne sa pri chôdzi, jej tempe a smere posúvať bez fyzického kontaktu. Všetky zmysly sú v strehu. Na ďalší signál vytvárame rovnakým spôsobom skupiny po štyroch, po ôsmich, po šestnástich. S pribúdajúcim počtom členov v skupine sú impulzy tempa a smeru inten-

zívnejšie. Nasledujú sa oveľa jednoduchšie ako vo dvojici. Je to zaujímavý zážitok. Skupiny cez seba vzájomne prechádzajú, opäť sa scelia do jednej.

Tyčky vo dvojici

Každá dvojica dostáva dve rovnako dlhé bambusové tyčky. Bambusové, pretože sú ľahké a môžu byť až dvojmetrové. V dvojici medzi sebou držíme tyčky svojimi ukazovákmi, vždy rovnakou rukou. Je dôležité vytvárať neustály tlak, aby sme si mohli odovzdávať impulzy. Neprerušovane držíme očný kontakt s partnerom. Pohybujeme sa po priestore. „Tyčky predstavujú vzťahy medzi ľuďmi, postavami. Keď sa pozrieme na dvojice s tyčkami, môžeme vidieť matku a syna, tancujúcich milencov, manželov atď.“

Zmena spôsobu držania tyčky

Skúsime, čo sa stane, keď jeden z dvojice zmení kontaktné miesto tyčky z ukazováka na stred dlane. Má nad partnerom oveľa väčšiu moc, ich vzťah už nie je rovnocenný ako doteraz. Premiestnime tyčku na partnerovu

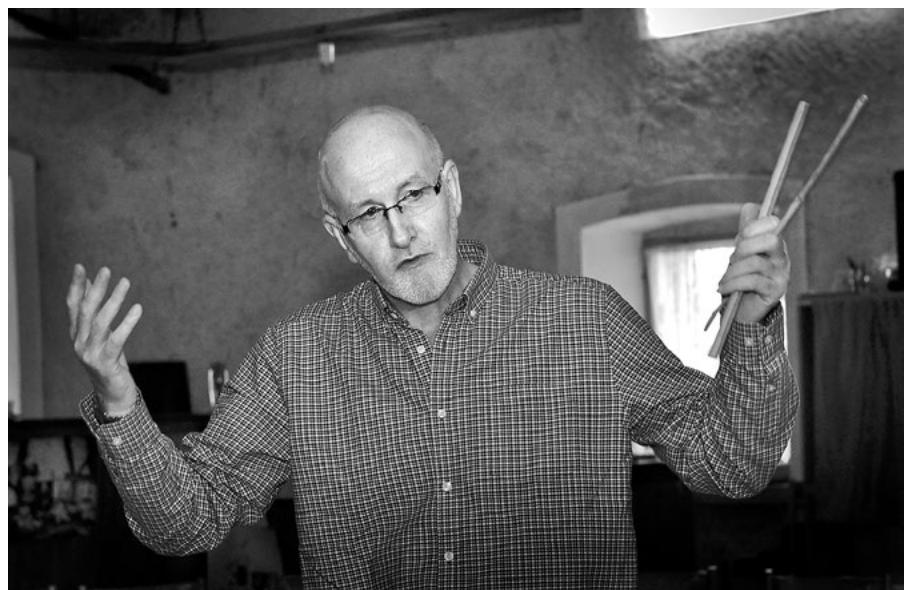
hovorí o manažéroch a biznismenoch, s ktorými pracuje: „Nejde o to byť lepší než ten druhý. Potom tyčka neustále padá.“ Zdôrazňuje nutnosť vzájomnej citlivosti, spolupráce.

Tyčky vo štvorici

Dvojice spojené dvoma tyčkami spájame do štvoríc. Rôzne sa prepletáme, podliezame, nadväzujeme očný kontakt i s novými členmi skupiny. Vždy podľa situácie, ktorá vzniká — vidíme milencov a ich neveru. Skúsime prehodit' jeden koniec tyčky k niekomu inému zo štvorice. Jeden hráč kontakt stráca, druhý získava — vidíme rodinu: matka, otec a dve dcéry. Jedna dcéra stráca kontakt jedného konca tyčky, oslobodzuje sa od rodiny. Alebo dcéry súperia o otcovu priazeň? Tyčky dokonale reprezentujú moc a dynamiku vzťahov. „Je to veľmi dobrý nástroj na skúmanie vzťahov. Reálnych, ale i vzťahov postáv pri práci s textom, napríklad vzťahu Júlie s otcom.“

Rodinné vzťahy

Ďalej skúmame, aké významy prinášajú tyčky, ich tlačenie, povolenie, umiestnenie.



nohu. Musíme jednať veľmi citlivo, vynaložiť veľa energie, aby sme tento vzťah udržali a nestratili spojenie. Túto dvojicu môžeme interpretovať ako manželský pár kráčajúci po ulici. Manželka má zlomenú nohu. Jej manžel sa o ňu musí starať a byť trpezlivý, prispôbiť sa jej tempu. Hľadáme ďalšie možnosti umiestnenia tyčky: hrudník, rameno, brucho, krížová kosť atď. Vytvárame vzťahy, dialóg zatlačením, povolením, menším či väčším tlakom voči partnerovi. „Zároveň to vždy jeden z dvojice môže vzdať. Skrátka odstúpiť a nechať paličku spadnúť. Alebo obaja.“ Michael

Tyčky môžeme pridávať, odoberať, vziať si dlhšiu či kratšiu, tlačiť, priťahovať. Dívame sa na dvojicu. Jeden partner má koniec tyčky umiestnený na krížovej kosti, druhý koniec spočíva na partnerovom ukazováku. Partner s tyčkou v krížoch je pod kontrolou toho druhého. Nemajú očný kontakt. Pohybujú sa po priestore. Nastáva menšia komunikačná nezhoda: „Ja netlačím, a ty ideš.“ — „Aha, ja som cítila, že ma tlačíš.“ Vzniká nádherná situácia. Michael ju okamžite líči v rovine partnerskej: „Je to ako vo vzťahu, akoby tam ta tyčka medzi

nimi bola. A oni sa dohadujú: „Ty ma stále tlačíš!“ — „Ale ja netlačím.“ Niekedy na seba tlačíme telom, hlasom, fyzicky.“ Zadáva povel hráčke s tyčkou v krížoch, aby sa rozbehla do priestoru. Okamžite získava kontrolu nad partnerom. Ten, pokiaľ ju nechce stratiť a prerušiť kontakt, musí bežať za ňou. Alebo sa rozhodne, že už nemôže, a končí, zastaví sa a stratí spojenie. Ten druhý má rovnakú možnosť — rozbehnúť sa a vzdať sa kontaktu s partnerom.

Rodičia a deti

Michael vytvára rodinné jednotky. Volá hráčov, pomenováva ich role v rodine a umiestňuje medzi nich paličky rôznej veľkosti a na rôzne časti tela. Vzniká tak niekoľko vzťahov:

a) Matka a dcéra: Dieťa je chrbtom k matke. Uprostred dlane má tyčku, jej druhý koniec smeruje na matkine brucho — silný kontakt, kontrola a zároveň väzba. Matka môže na dcéru vyvíjať silný tlak. Taktiež s ňou však môže stratiť väzbu — keď bude tlačiť málo/veľa, dcéra sa jej príliš vzdialí. Druhá tyčka smeruje od matkinho ukazováčiku na krížovú kosť dieťaťa.

b) Matka a dcéra: Dvojica dostáva tyčku veľkosti zápalky. Obe hráčky jej konce držia ukazovákmi, dieťa je matke otočené chrbtom. Druhá palička je opäť v krížovej kosti dieťaťa a maminkinho ukazováku. Dieťa, naproti prvému, nemá takmer žiadnu slobodu.

c) Otec, dve malé dcérky, syn v puberte a jeho kamarát, predavačka sladkostí: Otec má na oboch ukazovákoch konce tyčiek, ich druhé konce sa dotýkajú krížových kostí detí. Deti majú voľné ruky a bežia vpred. Otec ko starostlivo beží za nimi. Syn v puberte je svojim ukazovákmi spojený s otcovou krížovou kosťou. Syn je teda za otcovým chrbtom, mimo kontroly otca. Obom malým dcéram sa spoja ukazovákmi s ukazovákmi paní predavačky so sladkosťami. Vidíme krásny obraz rodinky v nákupnom centre. Deti, ako magnetom priťahované k výkladom obchodov, starostlivý otecko a jeho syn s kamarátom, s ktorým je napojený cez ukazovákmi a ťahá syna opačným smerom, akým sa rúti otec, nasledujúci malé dievčatá. Skrátka otec na roztrhanie.

d) Milenci: Žena ukazovákmi drží tyčku na mužovom srdci. Druhú tyčku držia svojimi ukazovákmi. Vidíme, že žena získala srdce muža. Je však otázka, či i on získa to jej. Všetky situácie dokonale dokresľuje pustená hudba. „Dĺžka tyčí hrá veľkú rolu. Napríklad dvojmetrová môže predstavovať vzťah na diaľku. Alebo vyjadruje citovú alebo rozumovú vzdialenosť medzi ľuďmi.“

Skúmať status

Prvá hráčka predstavuje kráľovnú Alžbetu. Oba ukazováčiky má priložené k tyčke, oba konce končia v bruchách dvoch politikov. Cúvajú, nesmú sa otočiť chrbtom ku kráľovnej. O jej chodidlo sa opiera krátka tyčka a na jej druhom konci je sluha, ktorý sa plazí po zemi a ukazovákmi drží tyčku. Za kráľovnou nik nestojí. Po jej boku stojí jej manžel a mile nec. Obaja svojim ukazovákmi smerujú tyčku do jej bokov. Politici držia ruky za chrbtom a manipulujú ďalších politikov prostredníctvom tyčiek. Všetci nasledujú pohyb kráľovnej v sprievode honosnej hudby. Je to veľmi silná galéria statusov.

Umiestni tyčky

Dvaja hráči stoja v priestore, tretí ľubovoľne umiestňuje tyčky medzi postavy podľa určenia: učiteľ a žiak, obeť a agresor šikany, Putin a Asad. Následne dvojice rozohrajú pohybovú improvizáciu.

UTOROK

Molekuly

Hráme známu hru na molekuly. Michael zadá číslo, na signál sa skupiny zoskupia s počtom členov odpovedajúcim danému číslu. „Hľadajte najvhodnejší postup ako na to prísť. Ako mravce, skupina je na prvom mieste. Je potreba vycítiť, kedy sa máme v prospech skupiny pridať a kedy vzdať.“ Po chvíli máme systém. Keď chodíme vo štvorici a máme vytvoriť šesticu, stačí, ak si tú svoju udržíme a niektorá skupina sa rozdelí, aby nás doplnila.

Vyvažovanie priestoru

Predstavujeme si arénu. Javisko, ktoré by bolo ako disk so šnúrkou uprostred upevnený o strop miestnosti. Balansujeme vo dvojici, aby sme sa neprevážili. Vyvažujeme priestor, zrkadlíme sa. Postupne pridávame ďalšie a ďalšie postavy. „Je to o vzdialenostiach a rozložení v priestore. Nie o rýchlosti. Pracujeme so symetriou. Ako som už vravel, symetria v divadle je nuda, pretože je to istý vzorec. Ale v kombinácii s kontrastom to funguje: chaos a potom symetria. Symetria, ktorú niečo nabúra.“ Michael prácu so symetriou prirovnáva k hudbe: „Keď má hudba rovnaký rytmus, po chvíli to je nuda. Ale keď pridáme melódiu, je to iné.“ Počúvame ukážku klasickej hudby, ktorú nám Michael púšťa. Nastupuje zbor, v stále rovnakom rytme. Po chvíli nastupuje jednotliviec — dychový nástroj, ale aby jeho part vynikol, stále pokračuje zbor.

Základné pohyby

Zameriavame sa na šesť základných kategórií, do ktorých Jacques Lecoq triedi pohyby:

1. Ja tlačím.
2. Ja ťahám.
3. Som ťahaný.
4. Som priťahovaný.
5. Ja tlačím sám seba.
6. Ja sa priťahujem.

Pričom na každý z týchto pohybov existujú fyzické reakcie. Buď smerom dopredu alebo dozadu.

Vytvoríme dvojice. Hľadáme pohyby, pri ktorých si uvedomíme jednotlivé skupiny a zaradenie týchto pohybov do nich: chcené/nechcené objatie, pusa, ťahanie za ruky. Zisťujeme, že opäť ide o vzájomný vzťah. Ak postava A chce objasť postavu B a postava B sa bráni: postava B je ťahaná, zároveň sa odťahuje/odtláča.

Fyzikálne sily

Michael nás v predstave vedie na výlet plný nástrah i potešení prírody. Hráme naratívnu pantomímu. Postupne využívame všetky pohybové skupiny. Príklad: Kráčaš veľmi dlhou cestičkou na malej dedinke. Odrazu pociťuješ, ako začínáš chodiť do kopca, až si na skale. Je veľmi vysoká a ty sa musíš po nej vyšplhať, pretože iná cesta nie je. Keď ju konečne zdoláš, chodíš medzi množstvom menších i väčších kamienkov... Naša predstava a sústredenosť bola tak silná, že cítime nesmiernu únavu, akoby sme tento pestrý výlet skutočne absolvovali.

Zlý deň

Opäť pracujeme s naratívnu pantomímou, prevažná väčšina práce je však psychologická. Zažívame ten najhorší deň: kráčame do práce, ktorú nenávidíme. Rozchádza sa s nami priateľ. Bolia nás zuby. Stojíme pred dvermi a váhame, či zaklopať, utiecť, alebo mu poslať SMS atď.

Etuda vo dvojiciach

Vo dvojiciach vytvárame krátku etudu, v ktorej sa použije maximálne päť viet. Sústredíme sa na pohyby: priťahovať/odťahovať. Prezentujeme etudy, ocitáme sa na úrade, u doktora, na rande atď.

Obrátené pohyby

Pripravené etudy sa pokúsime prehrať znovu. Tentokrát s opačnými pohybmi — kde sme sa priťahovali, odtiahneme sa a naopak. Príklad po obrátení: Na úrade: Dobrý deň (úradníčka sa odtiahne od skla, za ktorým je zákazník). Dobrý deň (zákazník sa odtiahne od skla, za ktorým je úradníčka). Pohyby zväčšujeme o 10 %. „Po-

tom pri hereckej práci môžeme vyberať pohyby z jedného i z druhého spôsobu a tie použiť pri akcii. Sú to nuansy interpretácie. Napríklad: Kedy sa Romeo po prvý raz dotkne Júlie? A ako?“

Boháči

Individuálne si pripravujeme trikrát pohyb/gesto s textom/zvukom v postave nesmierne bohatých ľudí, ktorí sa pýšia svojimi drahými vecami. Všetko zväčšujeme o 10 %.

Zbor boháčov

Jeden po druhom prichádzame na scénu rovnako ako v cvičení Tvorba zboru. Už samotný príchod je v charaktere boháčov. Na prvý úder tamburíny sa všetci dívame na divákov. Na druhý opakujeme dokola jeden pohyb s frázou/zvukom. Môžeme sa rôzne preplietat, prelínať, vystrkovať a zachádzať do úzadia. Môžeme obmieňať i gestá a pohyby — tie tri, ktoré sme si pripravili. „Aj keď každý z vás robí niečo iné, stále ste zbor. Nemusíte hovoriť neustále, skúste vycítiť váš okamih.“

STREDA

Chôdza

Chodíme po priestore podľa určeného tempa. Na povel jeden stojí, ostatní chodia. Okamžite vzniká situácia. „Nechajte zmeny smerov len tak plynúť. Ako vtáci. Skupina to má ľahšie, aj keď si niekto nie je istý, či ide správne, skupina ho povedie. Jednotlivec takúto možnosť nemá. Nemá sa na koho spoľahnúť okrem seba.“

Vedenie vo dvojiciach

Jeden vedie, druhý ho nasleduje. Ruky máme položené na sebe. Nedržíme sa. „Ak by ste sa držali za ruku, nemali by ste slobodu, tú možnosť voľby pustiť sa. Bolo by to oveľa desivejšie. Nedalo by sa to kontrolovať. Museli by ste partnerovi plne dôverovať.“ Vedený hráč zadržáva oči a necháva sa viesť priestorom v rôznom tempu. Vzájomne rukami vytvárame neustály tlak. „Ten, kto vedie, nemôže ísť cez toho druhého. Musia sa vzájomne počúvať.“

Hra na tretieho

Vo dvojiciach stojíme tesne pri sebe čelom vpred. Dvojice sú rozmiestnené po priestore. Dvaja sa medzi nimi naháňajú. Každý z nich sa môže kedykoľvek pridať k dvojici. Prvý sa potom musí odpojiť a je naháňaný. Ten, čo sa pripojí k dvojici, im túto výmenu musí sprítomniť dotykom rúk. Nepletie sa tak výmena s okamihom, kedy sa hráč za dvojicu len schováva.



Špión a díler

Rovnaký princíp ako v Hre na tretieho. Špión sleduje dílera medzi dvojicami. Obaja sa snažia byť nenápadní. Využívajú tempá chôdze 1–4. Obaja sa môžu kedykoľvek vymeniť za niekoho z dvojice tým, že sa k nim zozadu pripojí. Po chvíli pridávame chodiacich ľudí. Cvičenie tak kladie ešte vyššie nároky na našu pozornosť. Musíme neustále sledovať, kto je v akej roly, aby sme vedeli, koho striedame. „Ak ste sa v tom stratili, sledujte ich telá, pohyby. Oni vám to krásne prezradia.“ Špión i díler sa môžu kedykoľvek pripojiť k bežným ľuďom — napríklad k paní, ktorá si šla zabehať do parku. Vzniká dramatická situácia vďaka prepojeniu cvičení: chôdza, tvorba dvojíc a opätovné odpojenie od seba, zmeny tempa. „Zbor môže byť mnoho vecí — futbal: všetci sledujú jedného hráča a jeho príbeh, ako dáva gól. Dav nemusí byť nalepený na seba, aby to bol zbor.“

Ako narežirovať dav

Každý pracujeme samostatne, aby sme vytvorili sekvenciu, ktorú neskôr pridáme do zboru. „Budem to viac riadiť. Urobím z toho choreografiu.“ Stávame sa zamestnancami v obrovskej kancelárii v New Yorku. Všetci máme stoličku a list papiera. Každý vypracuje svojich päť pohybov. Zafixujeme si ich tak, aby sme ich boli schopní nepretržite prehrávať. „Voľte jednoduché pohyby.“ Ďalšie štyri pohyby sú pre všetkých rovnaké. Začíname postupným príchodom na pracovisko. Zamestnanci sa trúsia a sadajú si. Na signál začíname s choreografiou, všetci zo sedu realizujeme svojich päť pohybov na rovnaké doby, ktoré udáva tamburína. Synchronizujeme sa pri

spoločných pohyboch 6–9. Ďalej s touto choreografiou pracujeme: pridávame spomalený pohyb, opakujeme pohyby atď. Na ďalší zvuk tamburíny ukončujeme pohyb, sedíme na stoličke. Z davu vystupuje postava. Je to úradník, ktorý nám začína rozprávať svoj príbeh.

V osobnosti Michaela Woodwooda sa stretáva pevná ruka režiséra, chápavý prístup učiteľa a zvedavý pohľad dieťaťa.

Na jeho seminári *Moc davu* sme nahliadli do princípov režijnej práce so zborom a skupinou. Cez grécky chór až k práci s individualitou. Okrem praktických cvičení použiteľných pri práci na tvare sme získali silný nástroj k hľadaniu individuality v rámci skupiny, skúmaniu vzťahov a statusových hodnôt.

Fotografie Ivo Mičkal

ČESKÉ TEENAGERSKÉ DIVADLO V PĚTI DNECH

aneb Jak se to mělo s letošní Mladou scénou?



ROMAN ČERNÍK

katedra pedagogiky,
Fakulta pedagogická ZU v Plzni
rcernik@gmail.com

V propozicích k festivalu Mladá scéna, festivalu určeného studentskému, tedy především středoškolskému divadlu, se píše, že šlo již o čtrnáctý ročník této druhové přehlídky (letos se konal 22.–26. června 2016). Jde o nejmladší z palety národních divadelních postupových oborových přehlídek. Je, řečeno s básníky, v rozpuku. Čtrnáct let v životě člověka, to je dost významný věk. Ještě sice bez občanky, ale s velkou fyzickou i duševní silou, ale také těkáním a emocionálními výbuchy, hledáním, tužbami a otevřeným světem. Koně života bouřlivě ještě upoutány čekají (některé drženy a spoutány) v paddocku. A připomeneme-li si neutěšené dětství festivalu v prvních sedmi letech v Náchodě, kdy nebylo jasné, komu a k čemu a pro koho a proč vůbec (Prima sezona)? Letošní ročník Mladé scény, který se konal po osmém v Ústí nad Orlicí, je tedy vlastně takovou základní školou tohoto festivalu. Vsazení řádu, prostoru, rozměru. Lze se již ohlédnout. Protože autor těchto řádků měl tu čest být i u prvních dvou ústeckých ročníků, jakési bilancování před nadcházející „devítkou“ a předáním občanky (15. ročník Mladé scény se uskutečnil snad 21.–25. června 2017) se nabízí. Tedy nejen zachycení letoš-

ního ročníku, ale i hledání souvislostí a charakteristických rysů této svébytné přehlídky je předmětem následujících řádek.

Ústí nad Orlicí festivalu zaslibené

Pokaždé když přijíždím do Ústí, nemůže se mi nevybavit vzpomínka na první polovinu devadesátých let a ročníky Dětské scény, které Ústí nad Orlicí také úspěšně hostilo. Za dvacet let je však Ústí nové, vybarvené, vzdušné město s výtečnými podmínkami pro hraní: jedinečné funkcionalistické Roškotovo divadlo a velmi dobře rekonstruovaná, vybarvená a lidsky velmi ochotná Malá scéna i se svou „diskusní“ zahradou a vstřícný bar, to jsou hlavní předpoklady pro festival dnešního divadla. Je třeba mít možnost vytvářet variabilní prostor, je třeba mít i technologie k současnému divadelnímu jazyku (světelný park, projekce). Také bydlení a seminární prostory pro tvůrčí dílny Ústí v nezvykle otevřeném přístupu ústeckého gymnázia má. Lze ve třídách bydlet. A blízko kolegům kamarádům a přátelům z jiných souborů, budova jak velká zámožská loď svými okny, hlukem i světly žije nepřetržitě, festivalová posádka hýří aktivitami. V Ústí lze pestře jíst i pít slušnou kávu, procházet se (tradice pravidelného společného výletu — pouti na Andrlův vrch je skvělou ukázkou skutečné a žité tradice). Festival Mladá scéna je uložen do měkké bezpečné dlaně města a místa, což je dáno také oporou v organizačním týmu (hlavní organizátoři za NIPOS jsou Lenka Huláková a Jakub Hulák) a týmu Malé scény a její dobré duše, mimo jiné gymnaziální matematiky Lenky Janyšové.

Festival, který se nachází

Mladá scéna je propozicemi koncipována jako celostátní přehlídka středoškolských a dalších mladých divadelních souborů. Nahlédneme-li do programové skladby, jde především o dorostenecké (teenagerské) skupiny ze základních uměleckých škol (šest

inscenací z programu), případně dalších na estetickou výchovu nastavených institucí (Šrámkův dům ze Sobotky), gymnaziální soubory (čtyři z letošních patnácti uvedených inscenací) a jedna jediná z jiného typu střední školy (SŠ PTA z Jihlavy). Tři inscenace pak vzešly z dílen dlouhodobě pracujících souborů (DIVIDLO, Ostrava, DIPACÁPI, Praha-Zličín, a OLDstars z Prahy). Při pohledu do nabídky vzešlé z regionálních přehlídek se podobné složení opakuje. Tedy lze konstatovat, že gymnázia jsou jasným středoškolským prostorem pro divadelní pokusy a ZUŠ nabízí v druhých cyklech literárně-dramatických oborů prostor pro cílenou práci. Zajímavé je, že chybějí zástupci vyšších odborných škol a také třeba konzervatoří a hereckých VOŠek, jimž by otevřené propozice v účasti zjevně nebránily. Z pohledu předchozích zkušeností lze tedy říci, že se Mladá scéna po počátečním hledání jasně etablovala jako přehlídka „dorosteneckého“ (použijeme-li termín ze sportu) divadla. Přehlídka tvůrců ve věku mezi 14 až 19 lety. Festival tak umožňuje především setkání vrstevníků, jeho program lze v přípravě seminářů a třeba i jazyka diskusí jasněji směřovat. Druhou stranou pak může být možná homogenita témat a forem i výrazná role vedoucích a pedagogů ve formulování cílů o utváření forem uměleckého sdělení festivalových inscenací. Může tu poněkud omezeněji docházet ke skutečné konfrontaci práce samotných teenagerů. Zde se jeví jako cenné vyvažování různých aspektů mladé tvorby i ve složení členů lektorského sboru, který pravidelně tvoří inspirativní současní umělci, divadelní praktici (letos Ivo Kristián Kubák, Vladimír Fekar, Jana Soprová), ale vždy i zkušení pedagogové dramatické výchovy (letos Jiřina Lhotská).

Dobrou tradicí se stalo i to, že do diskusí se svými pohledy a názory vstupují i lektoři tvůrčích dílen (např. Petr Váša, Halka Třešňáková, Miloš Orson Štědroň) nebo redakto-



Abstraktní žvýkačka

ři velmi dobře dělaného zpravodaje festivalu, deníku *Mladá na Malé* (letos Petra Jirásková, Jan Mrázek, Vít Malota, Jana Soprová a David Slížek). Inspirativnost a také obsahová a formální kvalita diskusí je jednou z nejsilnějších položek v úspěšném festivalovém programu. O podnětnosti svědčí naplnění rozlehlého diskusního prostoru i množství diskutérů vstupujících do jednotlivých debat.

Podstatnými cíli přehlídky, definovanými propozicemi, jsou i cíle vzdělávací (podpora zájmu, vzájemná inspirace, kultivace divadelní činnosti). Zde se dle mého podařilo nastartovat a pravidelně realizovat program, který je zdrojem rostoucího vřelosti festivalu v cílové skupině. Právě možnost účastnit se seminářů i pro nehrající zájemce vytváří divácký potenciál a rozšiřuje akční rádius dopadu přehlídky. Rozsah i zaměření seminářů se současnými tvůrci také letos otevřel nejrozličnějšími technikami a postupy, jež mohou obohatit divadelní slovník budoucích inscenací. Důležitým prostorem sdílení byl i seminář dramaturgický, který připravil Vladimír Fekar pro vedoucí souborů. Myslím si, že už samotné setkání s tvůrci typu Petra Váši, Halky Třešňákové nebo praktické testování postupů tvůrčího psaní, hudební a zvukové tvorby či dramaturgických nebo tanečních metod je cestou nejen ke kultivaci tvůrců, ale i obecněji může přispívat k citlivějšímu i odvážnějšímu vyslovení. Prostor, který tvůrčí dílny mají na Mladé scéně, je adekvátní Hronovu nebo Chrudimi. Díky tomuto pojetí je celý festival vespolnou dílnou divadla, které se dotýká současného světa. Letos těch seminářů bylo sedm — a to je více než stovka aktivních seminaristů. Slušný zásah.

Jaké divadlo nabízí dorostenci

Použijeme-li opět propozice, pak se soubory mohou přehlídky zúčastnit „s divadelními inscenacemi bez omezení druhového či žánrového (činoherní, autorské, hudební, výtvarné, pohybové, taneční, loutkové divadlo, divadlo poezie, divadlo pro děti a další)“. A jak to bylo letos v reálu? Programová rada Mladé scény 2016 vybírala letos z 23 inscenací doporučených z krajských postupových přehlídek, Mladá scéna z kapacitních důvodů mohla uvést jen 15 z nich. Podíváme-li se do programu, jde o pestrost především tematickou od Vlkodlaka po Steva Jobse, od veršů po bláznivou studentskou recesi, trefenou

až „barrandovskou“ poetikou. Méně bylo letos vidět experimentování, výrazněji bylo cítit potřebu pobavit, předvést se. Podobně to vidí ve své odpovědi Lenka Janyšová, hlavní místní koordinátorka, v posledním čísle již zmíněného deníku *Mladá na Malé*: „V každém roce se objeví představení, která zaujmou více, a představení, o kterých mnozí pochybují, zda tu vůbec měla být. Letos mám pocit, že tu byla představení, která byla na hraně celostátní přehlídky. Často mi připadala oproti minulým přehlídkám jako drobníčky. Nesouvisí to s délkou, ale jde o divadelní dodělanost, od světla a muziky až po téma, které soubory chtějí předat. Letos v tomto nejsme na takové úrovni jako v minulých letech.“ Podobně lze vidět přehlídku ve světle ocenění a nominování na mezikruhovou žatvu do Hronova: K přímému postupu na mezikruhovou divadelní přehlídku Jiráskův Hronov byla doporučena inscenace *Jídelna aneb Vařím, vaříš, vaříme...* souboru KUK!, LDO ZUŠ Štítného Praha 3, a doporučeny k výběru na Jiráskův Hronov byly inscenace *Werniscház* souboru Veselé zrcadlo, Gymnázium Ústí nad Orlicí, a *Abstraktní žvýkačka* souboru Torzo na druhou, LDO ZUŠ Turnov.

Nejvýše hodnocenou byla inscenace *Jídelna aneb Vařím, vaříš, vaříme...* souboru KUK!, pracujícího pod vedením Ivany Sobkové při ZUŠ Štítného v Praze 3. Precizní, jasně vystavěná forma, přesné výkony a také aktuální (vzhledem i k letním brigádám studentů) pojmenované téma a zaujatý postoj. „V principu inscenace ukazuje mechanismy zrodu totality, a to v jakémkoli prostředí. Včetně poukázání na to, že takové nebezpečí nikdy

*Jídelna aneb Vařím, vaříš, vaříme ...*



Werniscház

není patrné na počátku procesu, ale vzniká díky lákavým příležitostem pro jedince jak uchopit moc, což je mnohdy podpořeno naivním nadšením kolektivu, který vlastní volbou dobrovolně vleze do pasti uzurpátorství,“ napsala ve své recenzi této inscenace divadelní kritička Jana Soprová. Také další oceněné in-

scenace se opíraly o cíleně vybrané předlohy, adekvátní věku členů souborů (spíš odvážně přesahující aktéry). Vybrané předlohy (např. Ivan Wernisch) jsou zpracovány výraznými scénickými prostředky, postavenými na umě- řeném kolektivním herectví, symbolickém, a přitom srozumitelném jazyce (**Abstraktní**

žvýkačka, Torzo na druhou, LDO ZUŠ Turnov, vedoucí Romana Zemenová, nebo domácí **Werniscház**, Veselé zrcadlo, Gymnázium Ústí nad Orlicí, vedoucí Lenka Janyšová). Dopřívání také nabízí při soustředěné práci cestu k zajímavé individuální herecké práci, i tento rys studentského divadla byl v závěrečném hodnocení lektorským sborem oceněn.

Ohlédneme-li se za letošním ročníkem Mladé scény, myslím hodně i na svou zkušenost se středoškolskými divadelníky, s nimiž jsem měl možnost pracovat. Hodně se mi vybavují důležité momenty našich akcí na Šrámkově Písku nebo na Wolkrově Prostějově. Bylo to pro nás cenné potkat se se staršími, ostřílenými, drzími, zkušenými. Hodně to občas bolelo, ale posunovalo. Mladá scéna je opravdu příjemným místem, bezpečným, inspirujícím atmosférou, vrstevníky a také nabídkou seminářů, ale divadelně jsou si tu inscenace vlastně podobné. Asi je ideální být na Mladé scéně i na Wolkrově Prostějově nebo na Šrámkově Písku. Být mezi svými, ale mít možnost vidět i jinak.

No a úplně na závěr: Mladá scéna je ve svých čtrnáctých narozeninách přehlídka silná, sebevědomá, nazdobená i dostatečně svébytná, velmi mne těšilo být u toho.

Foto Jakub Hulák

INSCENACE UVEDENÉ NA MLADÉ SCÉNĚ 2016

Čupakábra, LDO ZUŠ Jihlava — **Od půl druhýho do čtvrt na tři**

Scénář a režie: Martin Kolář a Čupakábra

Stopa Liberec, Podještědské gymnázium, Liberec — Kristýna Glassová a Veronika Vohlídková: **Oslí vejce**

Režie: Vanda Zaplatílková Hutařová

Charlieho Foxíci, Gymnázium Jiřího z Poděbrad, Poděbrady — Václav Havel: **Ela, Hela a stop**

Režie: Kateřina Urbánková

Škeble, Gymnázium Lanškroun — **Averoš aneb Sváteční den**

Scénář a režie: Jan Střecha

DeMentosky, LDO ZUŠ Roberta Schumana, Aš — Suzanne Lebeauová: **Lidožroutek**

Režie: Anna Pokorná

DIPAČÁPI, Divadlo pro Zličín, Praha 5 — **Veronika**

Scénář a režie: Dana Svobodová

DS Nebyl čas, SŠ PTA, Jihlava — **Fiktivní okamžiky ze života Steva Jobse**

Scénář a režie: Ladislava Šenkýřová

Torzo na druhou, LDO ZUŠ Turnov — **Abstraktní žvýkačka**

Scénář a režie: Romana Zemenová a kolektiv

Čistírna, LDO ZUŠ Pardubice-Polabiny — **Jen jestli**

Scénář a režie: Klára Litterová

Studio Šrámkova domu, Sobotka — **Náš Pů**

Scénář a režie: Lada Bechyňová

OLDstars, Praha 10 — **Jan a Jana**

Scénář a režie: Jan Horák

ZDIVIDLA, Ostrava — Václav Havel: **Zahradní slavnost (část II. jednání)**

Režie: Alexandr Rychecký

Ročníkový soubor Divadla Vydýcháno, ZUŠ Liberec — **Umlčené hlasy**

Scénář a režie: Michaela Homolová

KUK! při ZUŠ Štítného, Praha 3 — **Jídelna aneb Vařím, vaříš, vaříme...**

Scénář a režie: Ivana Sobková

Veselé zrcadlo, Gymnázium Ústí nad Orlicí — **Werniscház**

Scénář a režie: Lenka Janyšová

ZLATÁ PRIADKA 2016

Několik dojmů z celostátní přehlídky slovenských dětských divadelních souborů



MARIANA ČÍŽKOVÁ

posluchačka doktorského studia Teorie a praxe dramatické výchovy, DAMU, Praha
mariana.cizkova@gmail.com

V květnu tohoto roku jsem se po téměř deseti letech vrátila na přehlídku Zlatá priadka. Již 45. ročník „celostátní postupové soutěže a přehlídky dětské dramatické tvořivosti“, jak zní její oficiální podtitul, kterou už tradičně hostí Šaľa, jsem letos poprvé neabsolvovala jako soutěžící se souborem, ale jako pozorovatelka a seminaristka.

Sama jsem byla po tak dlouhé odmlce zvědavá, jak vlastně vypadá dětská divadelní scéna na Slovensku, i když jsem si vědoma toho, že z jedné přehlídky není možné podat úplně objektivní zprávu o celkové situaci oboru.

Potěšující bylo, že principy dramatické výchovy byly kromě jednoho velice pevně narežirovaného představení uplatňovány všude — samozřejmě se ve výsledném tvaru projeví někde více, někde méně úspěšně. Bylo ale zjevné, že soubory jsou většinou skvěle sehrané, užívají si to, co dělají, a na celostátní přehlídku patří — někdo určitě a někdo proto, aby zde mohl načerpat inspiraci, jak jinak lze ještě k inscenačnímu tvaru přistupovat.

Co se volby předlohy týká, mohli jsme zde vidět:

Předlohy klasické: *Srdce vojačika* (na motivy Andersenova Statečného cínového vojákáka), *Alica v krajině zázraků* (na motivy známé knihy Lewise Carrolla) a *Psina* (na motivy románu *Psí srdce* Michaila Bulgakova). Předlohy klasické ve slovenském kontextu: *Ružový*

púčik (inspirace slovenskou lidovou pohádkou Trojuža v podání Pavola Dobšínského z treťtého svazku jeho souboru *Prostonárodné slovenské povesti*), *O Wolfíkovi a Lujzinke* (z knihy *Bratislavské povesti* Márie Ďuríčkové). Předlohy z oblasti povinné četby: *Vincóó* (knihy Vincenca Šikuly *Prázdniny so strýcom Rafaeľom*), *Maličká, neboj sa...* (podle knihy Márie Ďuríčkové *Majka Tárajka*), pojednávající o problémech dospívajících, *Rysavá jalovica* (podle známé povídky Martina Kukučina) a *Zmrzlinová rozprávka* (podle moderní pohádky současného slovenského autora Daniela Heviera z knihy *Kam chodia zmrzlinári na zimu*).

Jak je vidět, většina souborů sáhla po titulech vydaných v padesátých až osmdesátých letech. Téměř všem se našťestí povedlo převyprávět příběhy předloh jazykem současných dětí. Stejně by ale možná stálo za to poohlédnout se po předlohách, které nejsou notoricky známé jako povinná četba.

Pouze čtyři soubory si vybraly předlohy opravdu současné: *Janko Hraško Show 2*, *Pochovajte ma za lištu* (dramatizace stejnojmenné knihy ruského autora Pavla Sanajeva), *Prečo je Záhorie pupkom sveta alebo o čertoch a slivovici* a *Milosrdný čas* (inspirovaná sbírkou povídek Dušana Duška). Objevila se také autorská pohádka *Zaspatá rozprávka*.

Jako největší úskalí se podobně jako na letošní Dětské scéně jevila otázka, jak sdělit téma představení. Některé začínající soubory se bohužel o žádné své téma ani nepokusily, některé si vystačily s tématem velmi obecným, jako například „cit“. Bohužel obecnost na divadle nemůže fungovat, jak se shodují všichni divadelní praktici od Stanislavského až po Brooksa. A obzvláště problematika citů na jevišti mi připomněla velice výstižný citát z knihy *Herec a jeho cíl*: „Vyjádřit emoce je stejně nemožné jako kádit ušima. Ať tlačíte sebevíc, nic nejde ven.“

A tak mě na přehlídce Zlatá priadka nejvíce zaujaly inscenace, které z předlohy pouze vycházejí, ale neotročí jí, které nabízejí svůj pohled na věc. Inscenace, u kterých na první pohled vidím, že děti vědí, proč je chtějí hrát a co jimi chtějí sdělit. Ráda bych se zmínila konkrétněji o dvou.

Janko Hraško Show 2 je určitě nejmodernější předloha z celé přehlídky, kterou tvůrci našli ve sborníku her pro dětské divadlo *Artúr 2003–2007: Divadelné hry pre deti a mládež*. Musím se přiznat, že jsem sborník i hru před pár lety četla a text *Janko Hraško Show*, pod kterým je podepsán autor kryjící se jménem Čajka, mi nepřipadal nijak zajímavý, nedovedla jsem si ho na jevišti vůbec představit. Proto mě soubor ze Starého Tekova velmi mile překvapil. Princip představení je velice jednoduchý — sledujeme on-line přenos show Janka Hraška, národního hrdiny, který se narodil malý jako hraček, ale svým důvtipem dokázal zajistit svým rodičům důstojné živobytí. Klasická lidová pohádka je zde podána s humorem a ironií. „Hrdinovi“ pořád volá do studia jeho maminka a kontroluje ho, scény jsou pointovány překvapivě a s nápadem. Režisér Petr Mészároš výborně pracuje se zcizovacími efekty, s kolektivní postavou i s motivy laciné televizní zábavy (abychom náhodou nezapomněli, přichází každých několik minut na scénu dívka oznamující nám, že se koukáme na *Janko Hraško Show*). Je zřejmé, že soubor je velmi dobře disponován. Ačkoliv největší prostor má Janko Hraško, houf dívek v kolektivní roli nemá problém zaujmout diváky. Každá z dívek je individualitou a projevují se výrazně, aniž berou pozornost tam, kde je jí zrovna potřeba. Pro mě jako pro diváka bylo téma odidealizování národního hrdiny a manipulace reality médii jasně čitelné, ačkoliv odborná porota představení vyčítala, že se „neobjevil základ témy predstavenia“ — pravděpodobně proto soubor nezískal žádné ocenění.

Druhým představením, o kterém bych ráda psala detailněji, je *Pochovajte ma za lištu*, které režírovala Marica Šišková. Soubor DRIM při ZUŠ Jozefa Rosinského v Nitře patří každoročně k zlatým hřebům přehlídky. A letošní představení na motivy povídky Pavla Sanajeva je rozhodně tím nejlepším, co jsem za poslední rok měla možnost v československém dětském divadle zhlédnout. Inscenace je vystavěná na skvělé předloze. Příběh pojednává o malém nemocném klukovi, který musí bydlet u své babičky, ačkoliv by nejraději

bydlel u maminky. Babička na něj pořád křičí, nadává mu a děsí ho tím, že se nedožije ani svých dalších narozenin. Kluk vážně přemítá o tom, jaké to je být mrtvý a jak ho budou žrát červi na hřbitově, a proto by raději chtěl, aby ho pochovali k mámě za podlahovou lištu. Po představení jsem slyšela paní učitelku z místní základní školy, jak své třídě říká, že to bylo moc smutné a že děti by neměly vůbec přemýšlet o tak smutných věcech, a že jí se to tedy vůbec nelíbilo. Já však velice kladně hodnotím odvážnou dramaturgii a volbu námětu, který rozhodně není jednoduchý, ale je pro děti důležitý. Myšlenka, že i já, i když jsem dítě, mohu umřít, určitě každé dítě někdy napadne a potřebuje ji nějakým způsobem zpracovat. Rada paní učitelky — to je moc smutné, na to nemysli — asi moc nepomůže. Z jevištního projevu dětí bylo jasné, že všemu, o čem mluví, rozumějí a vůbec to neberou tak tragicky. Právě naopak, svým civilním projevem, postavením na jednání, na věcném konstatování toho, jak věci jsou a jak bych je chtěl mít, ale nemůžu, dokázaly mnoho diváků pohnout k citům, které si jiné inscenace kladly za cíl, ale líbivou hudbou a patosem je neprobudily.

Představení pracovalo na principu kolektivního vypravěče — kluci hráli hlavního hrdinu, holky babičku, posléze mámu. Princip velice jednoduchý, ale použitý tak, že postava kluka Saši zde není vyprávěna různými chlapci. Jednotlivé pasáže jsou záměrně vybrané pro své představitele, takže Sašův charakter se nám postupně před očima skládá do celistvého obrazu, ačkoliv každý z jeho představitelů je jiný, je svůj. Obdobně i babička. Režisérka dokázala vytvořit silné jevištní obrazy, v nichž každá mizanscéna je významotvorná. Děti nestojí nikdy nahodile, vždy vytvářejí kompozici, která napomáhá sdělení textu a posouvá ho významově dál. Inscenace je jednoduchá, čistá, pracuje skvěle se světlem a hudbou a neztratila by se ani na přehlídce profesionálního divadla.

Je hezkou tradicí, že se na slovenské přehlídce objevuje hostující soubor z České republiky (letos to byl soubor HOP-HOP ze ZUŠ Ostrov s inscenací *Život k sežrán* podle stejnojmenné francouzské předlohy Mikäela Olliviera). Možná by to mohlo být inspirací i pro Dětskou scénu. Minimálně *Pochovajte ma za lištu* opravdu stojí za vidění! Inscenace taky vyhrála první místo a postup na Scénickou žatvu.

V tomto mimochodem vidím nejvýraznější rozdíl mezi oběma vrcholnými přehlídkami. Fakt, že je Zlatá priadka přehlídka soutěžní, mění atmosféru celého festivalu. Ještě jako soutěžící dítě si pamatuji, jak moc jsme viseli

na hodnocení poroty a na výsledcích. Je škoda, že při předávání ocenění si porota nedala víc záležet na tom, aby ozřejmila, proč se umístily právě ty soubory, které se umístily. Myslím, že minimálně souboru s představením *Janko Hraško show 2* to musí vrtat hlavou.

Celkově by kvalitě dětského divadla na Slovensku pomohlo, kdyby se Zlatá priadka nebrala tolik jako soutěž, ale spíše jako místo, kde si můžeme konkrétně říct a ukázat, co funguje a proč, a mluvit obecněji o trendech a možnostech dětského divadla.

vají slabiny představení, hodně často jde ale spíš o vtipné hlášky, které si mezi sebou řekly děti po představeních, či o kritiku typu „mně to nudilo“, „jeden chlapec hrál znuděně“ apod. Nabízí se otázka, jestli je dětská porota skutečně porotou — ví, co hodnotí? Ví, jak se představení hodnotí? Nebo jde jen o vyjádření skupiny dětí, která řekne první, co je napadne? To by pak nemusela být porotou, stačilo by se zeptat odcházejících diváků. Jeví se mi, že je zde ještě velký prostor pro ujasnění toho, k čemu dětská porota vlastně slouží a jak ji dál rozvíjet.



DDS DRIM, ZUŠ Jozefa Rosinského, Nitra — *Pochovajte ma za lišku*

Hodnotící semináře v Šaře na rozdíl od Svitav nemají oddělené hodnocení pro vedoucí souborů a pak diskusní prostor pro všechny vedoucí, seminaristy i zájemce. Hodnocení na slovenské přehlídce probíhá v noci, účastní se ho většinou jenom režiséři inscenací, které v daný den proběhly, a diskusi moc nepřipomíná. Představení má vždy „na starost“ jeden z členů poroty, který se pokouší ho shrnout, a pak se vyjádří každý z členů poroty. Režisér má možnost se také vyjádřit, ale většinou po hodinovém hodnocení svého díla se k tomu už v noci nikdo příliš neměl.

Soutěžní nádech má i práce tzv. dětské poroty, která vybírá svého favorita. Na rozdíl od Dětské scény zde neexistuje dětský diskusní klub. Dětská porota hodnotí samostatně. Nebyla jsem přímo účastná toho, jak přesně tato porota pracuje a jak se s touto porotou pracuje. Její hodnocení se prezentuje v denním zpravodaji a omezuje se na „plusy“ a „minusy“ představení, které někdy velmi trefně pojmenová-

Jinak ale Zlatá priadka díky omlazené porotě (Katarína Hitzingerová, Ľubomír Šarik, Marica Harčariková, Matej Čertík a Miriam Kičiňová) a zaníceným organizátorům působí velmi příjemným dojmem a je zde zjevná snaha o přehlídku kvalitní, která chce dát prostor tvořivému setkání souborů a tvůrců dětského divadla.

ČTVRTÉ SETKÁNÍ DRAMACENTER

Brno 11.–14. února 2016



ANNA HRNEČKOVÁ
redaktorka Tvořivé dramatiky
annahrneckova@gmail.com

V kruzích dramatické výchovy slovo dramacentrum pomalu, ale jistě zdomácnělo. Oznámíte-li však lidem jiných oborů a zájmů, že se chystáte na setkání dramacenter, většinou vůbec netuší, co vás čeká.

Organizace, která se primárně zabývá výukovými programy využívajícími metody a techniky dramatické výchovy, popř. volnočasovými aktivitami, je pro většinu populace překvapivou novinkou. Stejně je to však i s mnoha oficiálními místy, která mají vzdělávání na starosti. Dramacentra jako by se nevešla do žádné z tradičních kolonek pro vzdělávací instituce, a tak jako by vlastně ani neexistovala. S touto pozicí se ovšem pojí řada otázek a problémů, zasahujících do běžného provozu dramacenter. Zejména pochopitelně otázka finanční podpory, ale i třeba uznání veřejnosti, důvěra škol a jiných institucí atd.

Změna této situace je jedním z cílů Asociace dramacenter České republiky, založené v roce 2011. (*Tvořivá dramatika* o ní přinesla informace v č. 1/2013.) Asociace usiluje o optimalizaci podmínek pro fungování dramacenter, motivuje zasíťování, vzájemnou výměnu informací a spolupráci mezi dramacentry, ale také např. garantuje kvalitu činnosti svých členských organizací.

Členové asociace se setkávají pravidelně jednou ročně, hostitelem je pokaždé jiné dramacentrum. Tato proměna místa setkávání je

v rané fázi asociace a v době etablování jednotlivých dramacenter velmi důležitá. Sami členové tak mají cennou možnost vidět a zažít pracovní podmínky svých kolegů, včetně prostor pro práci, zázemí, způsobu organizace. Účast členů na výukových programech a následná reflexe je potom osvědčeným způsobem, jak si smysluplně vyměňovat informace a udržovat povědomí o možnostech a úrovni oboru, nových cestách, různých přístupech lektorů apod.

V únoru 2016 se uskutečnilo setkání v Brně. Zorganizovali ho Tomáš Doležal a Studio dramatické výchovy Labyrint, pracoviště SVČ Lužánky. Setkání se účastnili zástupci Sdružení D Olomouc, THeatru Ludem Ostrava a dále dramacenter Johan Plzeň, Divadla Drak Hradec Králové a Centra tvořivé dramatiky Praha. Program setkání byl bohatý, hosté navštívili muzeum Romské kultury, viděli představení divadelního souboru PIRKO a zúčastnili se několika výukových programů jako diváci nebo jako aktéři.

Důležitým hostem setkání byl Keith Homer, dlouholetý ředitel Redbridge Drama Centre v Londýně. Toto dramacentrum bylo vzorem pro první česká dramacentra a kontakty s ním jsou stále podstatným zdrojem inspirace.

Už program setkání ukázal, jak může být pojem „výukový program“ široký a jak pestrá může být tedy nabídka instituce s názvem dramacentrum.

Setkání zahájil Tomáš Doležal s programem *Hrej fér* z nabídky Studia dramatické výchovy Labyrint. Program využívá různé hry s pravidly a dramatické hry jako motivaci úvah o pravidlech a smyslu jejich dodržování. Ačkoli to všichni tušíme, bylo velmi zajímavé sledovat, kolik témat k diskusi se na základě pouhého hraní si vynoří, do jaké míry může obyčejná dětská hra sloužit jako trenažér životních situací.

Druhou „domácí“ ukázkou byl program Studia Lávka z Legata, dalšího pracoviště SVČ Lužánky, jehož technické vybavení umožňuje nejrozumnější audiovizuální hrátky, setkání s rozhlasovou či např. filmařskou prací. Účastníci setkání, tentokrát sami jako

aktéři, dostali za úkol v omezeném čase připravit třicetiminutové živé vysílání fiktivního rádia Lávka. Ačkoli bylo zcela zjevné, že jde ve skutečnosti o hru na vysílání a přímý přenos je pouze nahráván pro pozdější pobavení zúčastněných, tento úkol ve spojení s možností pracovat se skutečnou rozhlasovou technikou byl motivací zcela dostatečnou. Bylo opravdu zábavné sledovat skupinu dospělých lidí, jak s obrovským soustředěním a zápalem dodržují pravidlo poměru reklamy, české a zahraniční hudby, společnými silami operativně doplňují chybějící vteřiny ve vysílání atd. Program se stal skutečným teambuildingem, budujícím vztahy mezi členy asociace podobnými metodami, jaké jindy sami využívají ve své práci.

Zcela odlišným typem programu bylo *Putování za Karlem IV.* z dílny THeatru Ludem z Ostravy. Letos zvláště populární téma života a činů Karla IV. bylo zpracováno jako představení s totemovými loutkami, přerušované aktivizujícími úkoly pro diváky-aktéry. Samo představení působilo lehce demonstrativně a nedramaticky, jako součást výukového programu však dobře splnilo svůj účel a pomohlo spojit dějepisnou látku s rozličnými vjemy a zážitky.

Představení Romana Černíka, zástupce dramacenter Johan z Plzně, *O Dolfíčkově a Vlastě* bylo naopak (alespoň pro autorku tohoto článku) velkým uměleckým zážitkem, aniž potlačilo kvality výukové. Roman vypráví o životě vlastního dědečka, nebo spíše o tom, co mohl o dědečkovi pochopit z dopisů, vyprávění a vlastních dětských zážitků. Některé situace hraje loutkami, které vyndává z několika kufrů, tvořících veškerou scénografii. Síla představení je zejména v přístupu vypravěče. Roman Černík se nesnaží diváky překvapit, uchvátit, o něčem je přesvědčit..., je uvolněný, zaujatý svým příběhem a velmi otevřený, neskrývající ani neprodávající svůj vřelý vztah k dědečkovi. Jako by vyprávěl pouze v rodinném kruhu. Tato intimita a autenticita je na jevišti velmi vzácná, obzvláště v představení komunikujícím s mladými lidmi. A zároveň je tato „one man show“ skvělou cestou k seznámení s během dějin ve 20. století.

Na představení navázali Roman Černík s kolegyní z dramacentra Johan Martinou Šimánkovou dílnou pro diváky představení, tedy žáky ve věku kolem čtrnácti let. Společně hledali historii svých zdánlivě všedních životů. V rámci dílny žáci vyprávěli drobné příběhy vlastních jizev a ran, vytvářeli časové osy vlastních životů, konfrontovaných s historickými událostmi, a nakonec se věnovali jedné postavě z Romanova vyprávění, o které měli z představení jen málo informací. Touto cestou dílna skvěle pracovala nejen s myšlenkou, že součástí historie jsme my všichni, členové našich rodin, naši známí a sousedé, a tak to, co se kdy událo a děje, se nás přímo týká, ale také s faktem, že to, co nám z minulosti zbude, je už navždy nepresné, neúplné a nezaručené.

Keith Homer vedle přednášky o současné velmi rozsáhlé, leč mnohdy překvapivě nelehké činnosti Redbridge Drama Centre nabídl také výukový projekt pro žáky prvního stupně základní školy. Program pracoval s u nás většinou známými metodami školního dramatu, představil však účastníkům krásnou

a v češtině dosud nevydanou dětskou obrazkovou knihu *The Last Wolf* autorky Ann Turnbullové, silný příběh o smutném opuštěném vlkovi, posledním svého druhu, a o zázraku, který učinil měsíc v úplňku. Po velkém úsilí věnovaném vymýšlení důmyslných pastí byla náhle pocítěná zodpovědnost za nesmírný smutek vlka lapeného v kleci jedním z nejsilnějších okamžiků setkání.

Závěr setkání byl věnován předávání programu divadla fóra *Neboj se promluvit*. Program vytvořilo Sdružení D Olomouc v rámci projektu *Nenávisť na internet nepatří*, který se již od ledna 2015 snaží děti z 8. a 9. tříd připravit na to, aby dokázaly čelit nelehkým situacím ve světě internetové komunikace (podrobně o projektu informovala *Tvořivá dramatika 2/2015*). Projekt, který byl doposud realizován zejména v Olomouckém kraji, by se měl právě díky spolupráci dramacenter rozšířit po celé republice. Zúčastnění měli možnost vidět realizaci programu se žáky základní školy, seznámili se se scénářem a podmínkami projektu a dostali ukázkou propagačních

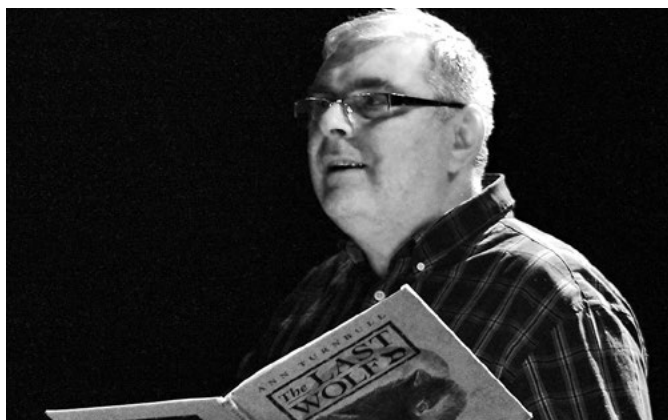
materiálů. V tuto chvíli jsou tedy dostatečně vyškoleni a vybaveni, aby mohli projekt realizovat sami ve svém kraji.

Sdílení programů mezi dramacentry je zajímavým nápadem, jak naplnit poslání asociace, ať už jde o předání hotových programů jiným lektorům, či o hostování lektorů ve spřátelených dramacentrech. Nakolik se tato novinka ujme, ukážou další sezony.

4. setkání dramacenter potvrdilo, že česká dramacentra jsou organizacemi velmi aktivními, odhodlanými rozvíjet se, inspirovat se, vzdělávat. Je radostí sledovat, jak pestrost nabídky dramacenter roste a jejich činnost proniká do dalších oblastí, chápe se nových témat a formátů. To vše mimo jiné svědčí o tom, že si své publikum najít dokáží. Zároveň to však neznamena, že by asociace mohla či chtěla polevit ve své snaze hledat nové cesty k uznání, lepší podpoře a tím dalšímu zkvalitnění nabídky svých členských organizací.

Více informací je možné najít na www.dramacentrum.cz.

Foto Jakub Hulák



↑↑ Keith Homer

↑ *O Dolfíčkově a Vlastě — dílna po představení*

↑↑ Hrejér

↑ *Putování za Karlem IV.*

LÁSKA NAVZDORY SPOLEČENSKÝM PŘEDSUDKŮM

Lekce pro žáky 1. ročníku středních škol,
případně 8. nebo 9. ročníku základní školy
na motivy Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie*



IVANA MINÁRIKOVÁ
Gymnázium Nad Alejí, Praha 6
ivana.minarikova@alej.cz

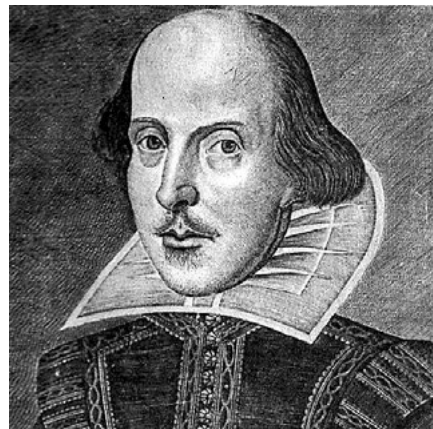
TOMÁŠ CHALOUPKA
Obchodní akademie Holešovice, Praha 7
tomchaloupka@centrum.cz

i v hodinách společenských věd (občanské výchovy). Časová dotace lekce je dvě vyučovací hodiny (90 minut).

CÍLE

- ~ Žáci se seznámí s příběhem zakázané lásky v Shakespearově tragédii *Romeo a Julie*, ujasní si vlastní postoje a zamyslí se nad možnými aktuálními podobami tohoto tématu.
- ~ Žáci si prožitkem zakusí sílu společenských předsudků a obtížnost jejich překonání.
- ~ Žáci vyjadřují emoce intonací a řečí těla.
- ~ Žáci rozvíjejí senzomotorické schopnosti důležité pro dramatickou výchovu — schopnost zrcadlení (nápodoby), tichého soustředěného pohybu, souhry pohybu prostorem a pozorného vnímání okolí (ostatních hráčů).
- ~ Žáci vystihnou jeden z aktuálních problémů živým obrazem nebo sérií živých obrazů — učí se vyjádřit složité vztahy v symbolické zkratce.
- ~ Žáci dokážou výstižně pojmenovat živý obraz nebo jeho klíčový motiv.

pět nejdůležitějších, nejvýstižnějších asociací. Posadíme se do kruhu a všechny dvojice přečtou, na čem se dohodly. Na základě zkušenosti předpokládáme, že se budou velmi často objevovat motivy lásky, loučení, smrti, odpuštění, které jsou v této hudební skladbě snadno rozpoznatelné. Následně žáky vyzveme, aby si vzpomněli na co nejvíce literárních příběhů, které obsahují tyto motivy. Pravděpodobně už zazní i *Romeo a Julie*, ale kterým příběhem se budeme zabývat, v tuto chvíli ještě neprozradíme.



William Shakespeare (1564–1616)

PRŮBĚH LEKCE

ZAMĚŘENÍ LEKCE

Lekce je určena žákům ve věku 14–16 let, kteří zatím nemají moc zkušeností s dramatickou výchovou, což se projevuje zejména ve volbě metod. Lekci jsme původně zamýšleli jako úvodní vhled do tématu Shakespearova dramatu *Romeo a Julie*, ale vzhledem k aktuálnosti tématu (problematika odlišnosti, předsudků a překonávání konvencí) může být využita

1. Navození atmosféry

Po přivítání pustíme žákům hudbu ze Zeffirelliho filmu *Romeo a Julie* (1968). Předem jim rozdáme papíry a dáme jim instrukci, aby na papír zaznamenali všechny asociace (slova, slovní spojení), které v nich hudba vyvolá. Po přehrání nahrávky rozdělíme žáky do dvojic, aby si v nich vzájemně sdělili, jaké představy jim hudba asociovala, a společně vybrali

2. Otázky pro vzácného hosta

Učitel žákům prozradí, že se za chvíli setká s jednou z postav z příběhu, kterým se budeme zabývat. Jejich úkolem je tuto postavu (a příběh) poznat. Mohou jí klást jakékoliv otázky, ale host na ně bude odpovídat pouze ano/ne. Žáci se tedy učí formulovat otázky tak, aby na ně bylo možné dopovědět ano/

ne. Učitel vstoupí do role hosta, např. Juliiny chůvy (vstup do role symbolizuje kostýmním znakem, v případě chůvy se nabízí šátek). Je ale možné vybrat i jinou vedlejší postavu. Jakmile děti hosta identifikují, dostanou šanci zeptat se jej na cokoli, co by je zajímalo, přičemž odpovědi nejsou nyní nijak omezeny. Na své dotazy však mají omezený čas (1 minutu).



Záběr ze Zeffirelliho filmu *Romeo a Julie* (1968)

3. Italská rozepře Kapuletů a Monteků

Učitel žákům připomene, že se budeme pohybovat v prostoru italského města Verona a že ve Veroně žijí dva nepřátelené rody — Kapuleti a Montekové. Pro následující dvě aktivity si žáky rozdělíme na dvě přibližně stejně velké skupiny — rodinu Monteků a Kapuletů. Důležité je, že příslušnost ke skupině musí být dána nějakým znakem, který bude snadno rozpoznatelný zrakem (např. Montekové jsou tmavovlasí a Kapuleti světlaví). Kapuleti i Montekové se potom pohybují prostorem, a kdykoliv potkají jiného člena své rodiny, nadšeně se s ním zdraví. Když potkají člena nepřátelené rodiny, mají mu dát také najevo, jaké emoce k němu chovají. Mohou však mluvit jen italsky — používat mezinárodně známá italská slova. Význam díky tomu vyjadřují pouze paraverbálně (intonací, tempem řeči, důrazem, hlasitostí) a neverbálně (ze zkušenosti doporučujeme upozornit, že veronský kníže zakázal fyzické potyčky). Pro některé žáky může být obtížné najít pohotově vhodná italská slova, proto můžeme těsně před zahájením pohybu udělat krátký brainstorming, jaká mezinárodně známá italská slova se nám vybaví, případně si může každý žák zvolit jedno jediné italské slovo a to pak používat po celou aktivitu.

4. Juliin a Romeův den — pantomima

Kapulety a Monteky si soustředíme každé v jiné části učebny. Každý žák ve skupině Kapuletových si představí nějakou činnost, které se v průběhu dne zřejmě ráda věnuje Julie,

každý žák z rodiny Monteků si představí, co dělá rád Romeo. Žáci dostanou čas, aby si samostatně promysleli, kterou z těchto činností a jakým způsobem předvedou formou pantomimy. Následně žáci z jedné rodiny všichni zároveň předvádějí pantomimou Juliiny/Romeovy oblíbené činnosti, druhá rodina je pozoruje a snaží se předváděné činnosti rozpoznat. Jakmile je některá z činností rozpoznána, ten, kdo ji předvádí, si sedne. Na konci aktivity tedy všichni sedí. Poté se skupiny vystřídají. Během přípravy je možné nechat žáky, aby se v rámci svých rodin poradili, můžeme tak předejít předvádění téže činnosti více žáky.

5. Přípravy na ples u Kapuletů

Učitel žákům sdělí, že Kapuletovi chystají ples, vstoupí do role tanečního mistra (opět je vhodné použít kostýmní znak) a upozorní přítomné mladé dámy a pány, že se nejprve musí naučit tančit. Pustí taneční hudbu, ideálně renesanční, rozdělí žáky do skupin po pěti až šesti a nechá je v těchto skupinách vytvořit zástup. První v každém zástupu dostane za úkol předvádět taneční pohyby (mohou to však být jakékoliv pohyby), ostatní je zrcadlí (kopírují, napodobují). Na pokyn učitele se žáci v rámci své skupiny vystřídají v roli předváděčů.

6. Romeo na plesu

Učitel žáky uvede do situace. Už jsou na plesu, právě skončil tanec, tanečníci korzují po parketu. Prozradí jim, že na ples tajně pronikl Romeo z rodu Monteků. Na první pohled ho okouzila mladičká Julie Kapuletová. Všiml si ho ale Juliin bratranec Tybalt, který Romea nenávidí, jeho přítomnost na plesu bere jako urážku a nejrady by ho zabil. Všichni žáci si nyní představí, že jsou Romeo. Každý z nich si sám pro sebe určí, kdo ze spolužáků pro něj bude představovat Julii a kdo Tybalta. Pustíme další nahrávku, během skladby se žáci pohybují po prostoru, po celou dobu se snaží nespouštět z očí ani Julii, ani Tybalta a usilují o to být Julii co nejvíce nablízku a Tybalta si udržet co nejdál od těla. Učitel určuje rychlost pohybu 1–3 (1 — nejpomalejší pohyb, 2 — středně rychlý pohyb, 3 — rychlý pohyb) buď vyřčením čísla, nebo jedním až třemi údery do triangu.

7. Romeova příležitost

Stoupneme si do kruhu, učitel umístí doprostřed židli se zástupným znakem Julie (např. závoj, šátek). Žáci dostanou instrukci, že se všichni stávají Romeem. Romeovi se na ples podařilo nenápadně přiblížit k Julii. Má čas na to, aby jí řekl jednu větu. Co jí řekne? Kdo

má nápad, přiblíží se k židli se znakem Julie a jednu větu jí řekne.

8. Romeův útěk

Romeovo další setrvávání na plesu je příliš nebezpečné, proto se potřebuje dostat pryč. V zahradě před východem však hlídají Tybaltovi kumpáni, kteří ho chtějí zajmout. Romeo se mezi nimi musí proplížit. Naštěstí je tma. — Dva až tři žáky postavíme doprostřed učebny tak, aby měli celou šíři učebny v dosahu rukou (počet žáků bude tedy závislý na šířce učebny). Tito žáci budou představovat Tybaltovy kumpány. Nesmí chodit a mají zavřené oči (je tma). Všichni ostatní žáci jsou v roli Romea, nacházejí se v jedné polovině učebny (zahradě Kapuletů) a jejich úkolem je proplížit se kolem Tybaltovy hlídky na druhou stranu (do města). Koho hlídka chytí, musí se vrátit a svůj pokus zopakovat.

9. Láska navzdory společnosti

a) Juliino vyznání

Romeova odchodu si povšimla Julie. Učitelé vstoupí do rolí Julie a chůvy (obléknou kostýmní znaky) a přehrají žákům jejich dialog v okamžiku, kdy se Julie dozvídá, že se zamilovala do svého nepřítele. (Toto je jediný okamžik, kdy hrálo podstatnou roli, že jsme hodinu vedli ve dvojici. V běžné hodině vedené jedním učitelem lze požádat jednoho z žáků, aby roli chůvy přečetl. V tom případě je vhodné dát mu čas na přípravu.)

JULIE: Kdo je ten pán, co stojí tamhle, chůvo?

CHŮVA: Syn Tiberia. Bude po něm dědit.

JULIE: A ten, co vychází ze dveří?

CHŮVA: To bude, myslím, mladý Petruccio.

JULIE: A tamten za ním, ten, co nechtěl tančit?

CHŮVA: To nevím, slečno.

JULIE: Tak se zeptej, běž. (*Chůva odejde*) Jestli je ženatý,

hned chystejte mi svatební lože v nejčernější zemi.

CHŮVA (*vrací se*): Romeo je to. Montek Romeo.

Jediný syn vašeho nepřítele.

JULIE: Má lásko z nenávisť zrozená, sotva se rodiš, rodem zrazená, osudná lásko, vyvedlas to skvěle: milovat musím svého nepřítele.

(William Shakespeare: *Romeo a Julie*. Přeložil Martin Hilský. Brno: Atlantis, 2006, str. 38)

b) Juliiny myšlenky — vstup do role
Stoupneme si do kruhu, kam umístíme také židli se znakem Julie. O čem Julie v tuto chvíli přemýšlí? Co jí běží hlavou? Jak se cítí? Kdo chce, může si sednout na židli a promluvit za Julii.

c) Názorová škála

Uvažujeme o Juliině situaci. Představíme si, že jsme na jejím místě. Učitel požádá žáky, aby si napříč učebnou představili názorovou linku, která má na jednom pólu postoj „Budu jednat podle svého srdce“ a na druhém pólu postoj „Rodina je pro mě důležitější, poslechnu“, a postavili se na takové místo, které odpovídá jejich postoji. Kdo chce, může svou pozici na názorové škále zdůvodnit, argumentovat. Po zaznění argumentů dostanou žáci možnost své místo na názorové lince změnit, také přesun mají možnost zdůvodnit.

10. Romeo a Julie 21. století

a) Příprava

Žáci vytvoří skupiny po čtyřech až pěti. Ve skupinách se zamyslí nad tím, zda i v dnešní společnosti existují překážky, které by brá-

nily v lásce. Překážky, na kterých se skupina shodne, zapíše na papír. Každá skupina pak vybere ze svých nápadů jeden, který se jí zdá nejzajímavější nebo nejpodstatnější, a připraví si jeho ztvárnění sérií 1–3 živých obrazů. Velmi často bude pravděpodobně voleno téma odlišné víry a s tím spojených předsudků. Učitel však může při obcházení jednotlivých skupin jejich výběr citlivě usměrnit tak, aby byla témata živých obrazů rozmanitější.

b) Živé obrazy

Skupiny postupně předvádějí své živé obrazy ostatním, kteří se v té chvíli stávají diváky. Před vytvořením prvního živého obrazu se skupiny nezapomeneme zeptat na celkový počet výjevů v sérii. U každého živého obrazu dáme divákům možnost titulkovat — buď dát titul (název) celému živému obrazu, nebo se postavit za některou z postav v obraze a pronést za ni repliku nebo vnitřní monolog. Po vystřídání všech skupin následuje reflexe týkající se shod a rozdílů v autorském a diváckém vnímání živých obrazů.

11. Závěrečná reflexe

Na závěr se zajímáme o to, jak se žáci cítili v různých částech lekce, diskutujeme s žáky o aktuálnosti Shakespearova námětu pro současnou českou společnost, o tom, které předsudečné i skutečné rozdíly je pro současné milence obtížné překonat, snažíme se najít možná východiska.

12. Dopis

Jako domácí úkol napíší žáci dopis současné Julie současnému Romeovi nebo současného Romea současné Julii. Doporučíme využít některé ze situací ztvárněných v živých obrazech. Dostanou tak kromě možnosti zdokonalit své stylistické dovednosti také příležitost zamyslet se v klidu hlouběji nad postavením současných milenců vzdorujících společenským konvencím.

HODNOTOVÉ VZDĚLÁVÁNÍ SESTRY CYRIL MOONEY



DENISA TCHELIDZE

posluchačka doktorského studia Teorie a praxe dramatické výchovy, DAMU, Praha
denisatchelidze@gmail.com

„Chodte von, kráčajte s otvorenými očami, uvedomte si, čo je potreba zmeniť, vymyslite ako a urobte to.“ Sestra Cyril Mooney

Sestra Cyril Mooney sa narodila v Írsku. Ako dvadsaťročná sa vydala za službou ľuďom do Kalkaty v Indii, kde vstúpila do rádu sestier Panny Márie z Loreta. Stala sa riaditeľkou elitnej školy Loreto Day School Sealdah, školy pre dievčatá z bohatých anglo-indických rodín, ktorú viedla 35 rokov.

Sestra Cyril postupne pretvárala školu a otvárala jej dvere i ostatným deťom. Vďaka jej iniciatíve dodnes školu navštevuje vždy 700

detí z vyšších vrstiev platiacich školné a 700 detí z ulíc, navštevujúcich školu zdarma. Deťom z ulice v škole vytvorila zázemie, ktoré im ponúklo naplnenie základných potrieb, ako strava, hygiena, vzdelanie. Žiaci jej školy v rámci rozvrhu chodia za deťmi, ktoré nemôžu navštevovať školy, a vyučujú ich. V oblasti služby prospešnej spoločnosti vzniklo pod jej záštitou množstvo programov. Viac sa dozviete v dokumentárnom filme *Sid Beside me* na www.skolacyril.org.

Hodnotové vzdelávanie

Počas svojho pôsobenia na škole vyvinula sestra Cyril vzdelávací systém založený na inklú-

zii a hodnotovom vzdelávaní. Dnes sa týmto systémom vyučuje vo veľkom množstve škôl v Indii a postupne nachádza svoje miesto i v západných krajinách. Systém hľadá svoje miesto i v Európe. Prvú pilotnú školu máme už aj v Českej republike. Je ňou Základná škola v Liberci, Na Výběžku.

Sestra Cyril v roku 2011 prenechala miesto riaditeľky školy svojej nástupkyňi. V súčasnosti cestuje po svete a odovzdáva svoje päťdesiatročné skúsenosti ďalším pokračovateľom. V júny 2016 navštívila po niekoľkýkrát Českú republiku a 1.–5. 6. viedla päťdenný seminár hodnotového vzdelávania v Brne.

Hodnotové vzdelávanie — či už vo forme zvoleného princípu celého priebehu vyučovania vo všetkých vyučovacích predmetoch, alebo ako samostatný vyučovací predmet či didaktická pomôcka — vo všetkých prípadoch pracuje so základnými ľudskými hodnotami, ako je láska, súcit, spravodlivosť, zodpovednosť, sloboda, pokora, strach, starostlivosť, spolužitie, pomoc a ďalšie. Umožňuje každému jedincovi objavovanie a upevňovanie základných ľudských hodnôt, sebaopoznávanie, osobnostný rozvoj a učenie. Predstavuje filozofiu, vďaka ktorej sa na výchovu a vzdelávanie môžeme pozeráť nie rozumom, ale srdcom.

Na workshope sme sa zaoberali metódikou sestry Cyril, ktorá napovedá, ako učiť svoje deti premýšľať a správne sa rozhodovať na základe zvnútorňovaných hodnôt. Dotknem sa len niektorých bodov tejto filozofie, ktorú nám sestra Cyril Mooney odovzdávala.

Uvedom si seba samého a svoj rast

Hrou sa rozdelíme do skupín, sadáme si k sebe. Každý samostatne premýšľame nad výrokmi týkajúcimi sa zmyslu vzdelávania napísanými na prvom materiáli, ktorý dostávame. Po chvíli sme vyzvaní k zdieľaniu v skupine. „Na rozdiel od diskusie pri zdieľaní počuť vždy len jeden hlas,“ upozorňuje nás sestra Cyril. Po chvíli na tabuľu kreslí tri obrázky znázorňujúce to, v akom usporiadaní sedíme — jeden kruh a dva nepravidelné útvary. Prerušuje zdieľanie v skupinách a popisuje vzniknuté útvary. Skupiny si okamžite sadajú do usporiadaných kruhov. „Prečo ste si presadli?“ pýta sa sestra Cyril. — „Pretože sa nám bude lepšie komunikovať,“ dočká sa okamžitej odpovedi. — „Prečo ste si *skutočne* presadli?“ po chvíli ticha sestra dodá: „Pretože ste si to uvedomili!“

Uvedomiť si seba samého a svoj rast je celkovým cieľom hodín hodnotového vzdelávania. Dnešné deti chcú na všetko prísť samy. Aby sa niečo naozaj naučili, nesmieme im len prednášať. Musíme im dať priestor, aby samy objavovali a mohli prísť k uvedomeniu.

Celý workshop sa nesie v predkladaní úloh a tém, ktoré otvárajú otázky filozofických rozmerov, upevňujú základné ľudské hodnoty v prvom rade v nás, účastníkoch. Pretože ak chceme učiť hodnotám svojich žiakov, musíme ich my sami žiť. „Učiteľ, ktorý sám chodí neskoro, nenaučí svojich žiakov dochvilnosti,“ dodáva sestra Cyril.

Súťaž sám so sebou, nie s ostatnými

Hlavným princípom hodnotového vzdelávania je odstraňovanie vzájomnej súťaživosti medzi žiakmi. Každý sám za seba má chcieť dosiahnuť to najviac, čo môže. Bez porovnávania s ostatnými. Sestra Cyril zaznamenala počas svojej dlhoročnej praxe výrazné zlepšenie výsledkov detí pracujúcich v skupinách oproti situácii, kedy súťažili každý sám. Materiál z metodológie hodnotového vzdelávania sestry Cyril Mooney popisuje veľmi presný profil vzdelávania postaveného na vzájomnej súťaživosti a na druhej strane vzdelávania postaveného na vzájomnej spolupráci. Každý sám si odpovedzte na otázku (ktoré nám klád-

la sestra Cyril): Na ktorej strane listu sa nachádzam z väčšej miery? Som tam, kde chcete byť? Ak nie, čo mi v tom bráni? Čo môžem urobiť pre to, aby som dosiahol zmenu?

Základný plán

Keď sme dostali do ruky štruktúru vyučovacej hodiny rozpracovanú do niekoľkých fáz, uvedomili sme si, že presne v tejto štruktúre so sestrou Cyril nad jednotlivými témami pracujeme. Základný plán sa zaoberá popisom toho, čo robí v jednotlivých fázach dieťa, učiteľ, aké hodnoty a vlastnosti bude mať dieťa možnosť rozvíjať a aké intelektuálne a sociálne schopnosti si bude môcť osvojiť. V základnom pláne má dostatok priestoru každý jedinec sám pre seba, veľké zastúpenie má skupinová spolupráca a nie je len na učiteľovi, aby si celú hodinu „oddrel“ výkladom, ale necháva deti, aby si na veci prišli samy, aby učivo prijali za svoje.

Pre lepšiu predstavu priebehu základného plánu v praxi pripájam voľný a skrátený preklad jednej lekcie z učebnice hodnotového vz-

VÝCHOVA A VZDELÁVANIE	
k súťaživosti	k spolupráci
Dôraz na	
1. postavenie, klasifikáciu, známky, prestíž 2. inteligenciu, vzhľad, sociálne zázemie 3. vynikanie nad ostatnými 4. štúdium (pred všetkým ostatným) 5. skúšanie 6. prispôbenie sa pravidlám nastaveným tým, ktorý chce uspieť/presadiť sa	1. snahu o to najlepšie, čo so svojim nadaním dokážem 2. charakter 3. pomoc druhým pre spoločný úspech 4. život a to, ako ho žiť 5. sebahodnotenie 6. slobodu byť tvorivý a začať pracovať s ostatnými
Dôsledky	
1. tlaky zo strany rodičov a spoločnosti, vedúce k súťaživosti, podvádzaniu a klamaniu 2. sebeckosť v snahe o úspech 3. súdy na základe materiálnych hodnôt 4. postavenie dieťaťa závisí na jeho akademických úspechoch alebo na tom čo má	1. uvoľnená atmosféra, umožňujúca kreatívnu prácu 2. komunitné a skupinové vedomie 3. súdy na základe ľudských hodnôt 4. postavenie dieťaťa závisí na jeho osobnej hodnote, na tom, kým naozaj je
Výsledok	
1. neistý človek odvodzujúci svoju hodnotu od vecí, ktoré nemôže kontrolovať 2. človek pracujúci len kvôli odmene 3. konformista, pretože to je najlepší spôsob, ako v systéme dosiahnuť odmenu	1. človek vedomý si vlastnej hodnoty a toho, že táto hodnota vychádza z neho samého 2. človek pracujúci pre radosť z dobre vykonanej práce 3. človek verný predovšetkým svojim vlastným hodnotám, pretože odmena systému pre neho nemá význam
Riziko, ktoré je potreba podstúpiť	
Veľmi malé: pretože v tomto prípade vytvárame roboty.	Veľké: pretože tu vytvárame ľudské bytosti.

(Materiál je súčasťou metodológie Hodnotového vzdelávania sestry Cyril Mooney)

delávania S. M. Cyril Mooney *We are the World* pre 8. ročník. Názov lekcie: The Outsiders — Vylúčenie. Nie náhodou vyberám lekciiu, ktorá využíva hru a etudy.

1. Kľúč dovnútra (KEY IN)

Samostatná práca so zadanou úlohou, materiálom na danej hodine. Každý má čas ujasniť si vlastné stanoviská a vedomosti.

Hra v triede: Trieda vytvorí kruh, všetci sa držia za ruky. Jeden dobrovoľník sa z kruhu odpojí a stojí vonku z kruhu. Žiak mimo kruhu sa pokúša dostať do kruhu, zatiaľ čo ostatní sa mu v tom snažia zabrániť. Hra prebieha bez slov. Hra sa môže opakovať viackrát s novými dobrovoľníkmi mimo kruhu.

Po skončení hry sa rozdelíme a každý samostatne odpovedá na otázky (písomne priamo do učebnice): Čo môže kruh reprezentovať v reálnom živote? Koho z reálneho života reprezentuje osoba mimo kruhu? Môže táto osoba mimo kruhu jednoducho vojsť do kruhu?



2. Zdieľaj to s okolím (SHARE IT AROUND)

Všetci pracujú v skupinách a zdieľajú spoločne výsledky samostatnej práce. Tento krok môže viesť k diskusií, prípadne k ďalším aktivitám (tvorba etudy, grafov atď.).

Vytvorte malé skupiny, spoločne diskutujte, prezentujte si navzájom, čo ste napísali. Pokúste sa popísať pocity osôb tvoriacich kruh a osoby mimo kruhu.

Potom premýšľajte a diskutujte, ako by ste sa cítili, ako by ste reagovali, či ste sa už ocitli v situácii: Nový chlapec/dievča v škole. Študent s nejakým hendikepom. Slabší študent medzi vynikajúcimi študentmi. Atď.

Vyberte si jednu situáciu a pripravte si etudu. Myslíte na reakcie a pocity oboch strán.

3. Odovzdaj to ďalej (PASS IT ON)

Skupina celej triede prezentuje svoje výsledky (referát, odohranie etudy, akákoľvek aktivita, akú si pripravili).

Prezentujte svoju etudu ostatným skupinám. Rob si poznámky k práci ďalších skupín.

4. Preber to s ostatnými (TALK IT OVER)

Spoločná analýza materiálu, témy. Komentáre, ďalšie otázky atď.

Potom, čo všetci odohrali svoje etudy, diskutujte s učiteľom alebo priateľmi tieto otázky: Boli odohrané situácie reálne? Myslíte si, že pocity boli odlišné na oboch stranách (skupina a vylúčený)? Môže sa takéto vylúčenie stať v reálnom živote? Čo môžeme urobiť, aby sa predišlo takýmto negatívnym reakciám? Atď.

5. Premysli to (THINK IT THROUGH)

Tichá fáza, ktorá dieťaťu slúži k vyhodnoteniu toho, čo sa naučilo v uplynulých hodinách, prípadne si môže zapisovať poznámky.

Stretli ste sa už niekedy s podobným vylúčením? V škole, doma, počuli ste o tom v televízii? Aká bola vaša reakcia? Zastali ste sa vylúčeného, alebo ste sa pridali k skupine? Je niečo, čo môžete nabudúce zmeniť?

6. Vnímaj/prijmi to (doslova „vezmi to dovnútra“) (TAKE IT IN)

Cieľom tejto fázy je vytvoriť si návyk ticha a rozjímania. Spočiatku ide o samotnú skúsenosť byť nejakú dobu v kľude a potichu. Toto následne vedie k tomu, že je dieťa schopné v tomto tichu premýšľať, robiť rozhodnutia, premýšľať o svojom živote a skúmať stanoviská svoje i ostatných.

7. Odovzdaj to ďalej (CARRY IT THROUGH)

Použitie preberanej látky v živote. Dieťa usku-točňuje akúkoľvek činnosť, pre ktorú sa samo rozhodlo.

Čo urobíš, ak sa v budúcnosti ocitneš v podobnej situácii? Dá sa na to vopred pripraviť a plánovať to?

Nezisková organizácia Škola Cyril Mooney, ktorá v Českej republike vznikla zhruba pred rokom, pracuje na preklade učebníc hodnoto-

vého vzdelávania a ich adaptácii pre naše podmienky. Učebníc je celkom desať tak, ako to odpovedá školskému systému v Indii. U nás ich bude deväť a prvých päť učebníc pre žiakov 1.–5. triedy ZŠ vyjde v českom jazyku najneskôr na jar roku 2017. Táto nezisková organizácia pripravuje lektorov, ktorí hodnotový systém odovzdávajú ďalej a realizujú školenia pre záujemcov i pre celý pedagogický zbor na škole. Viac na www.skolacyril.org.

Hodnotenie

Sestra Cyril Mooney má veľmi jasne a podrobne stanovené hodnotiace kritériá, na základe ktorých vytvorila hodnotiace listy. Vďaka skupinovej práci, ktorú žiaci v hodinách realizujú, má učiteľ čas i energiu na pozorné vnímanie a hodnotenie svojich žiakov, ktoré si môže starostlivo zapísať. Vďaka tomuto hodnoteniu dostanú šancu všetky deti, nielen tie, ktoré dosahujú vysoké akademické výsledky. V hodnotiacom liste sa nachádza 5 kategórií: obecný postoj (A), zodpovednosť (B), vzťah (C), otvorenosť a štedrosť (D), vodcovské kvality (E). Každá kategória obsahuje ďalších 5 špecifikácií, ktorým sú pridelované body od 1 do 5, pričom čím vyššie kvality žiak dosahuje, tým viac bodov získa. Zo získaných bodov sa následne počíta aritmetický priemer z každej hodiny. Pri aritmetickom priemere z poslednej hodiny vždy najlepšie uvidíme posun žiaka. Príklad — viď tabuľku dole.

Toto hodnotenie je súčasťou výslednej známky.

Keď sme do rúk dostali listy s názvom Hodnotenie pokroku, vďaka odlišnosti charakteru dokumentu som si až po chvíli uvedomila spojitosti s naším vysvedčením. Tento dokument obsahuje niekoľko listov. Prvý list so základnými údajmi. Hneď po ňom nasleduje veľmi citlivo napísaný list rodičom, citujem jeho úvod: „Milí rodičia, toto hodnotenie zaznamenáva všetko, čoho vaše dieťa behom budúcich piatich rokov dosiahne či nedosiahne. Sú to akademické i neakademické úspechy, a čo je ešte dôležitejšie, i úsilie, ktoré vynaložilo, aby dosiahlo cieľov, ktoré si samo stanovilo.“ Pre každý ročník je určený jeden hodnotiaci list, ktorý sa zakladá k ostatným, aby bolo možné sledovať pokrok žiaka.

Samotné „vysvedčenie“ je rozdelené do troch oblastí: akademický postup (angličtina,

	A	B	C	D	E	celkom
Peter	2	2	5	4	1	14
	3	1	5	3	5	17

21–25 = 1, 16–20 = 2, 11–15 = 3, 10 a nižšie = 4



anglická literatúra, matematika, fyzika atď.), činnosti mimo osnovy (drama, rétorika, debatovania, hry atď.) a rozvoj vyspelosti (iniciatíva, vytrvalosť, zodpovednosť atď.). Každá známka v akejkoľvek oblasti a v akejkoľvek vyučovacom predmete sa skladá z dvoch častí — snaha a akademické výsledky. Tieto dva výsledky sa vždy spoja a až potom vzniká celková známka. Sestra Cyril uvádzala tieto hodnoty: snaha 40 % známky, akademické výsledky 60 % známky. Taktiež však dodala, že je na učiteľovi, akú hodnotu určí jednotlivým častiam výkon/úsilie.

Sestra Cyril zdôrazňuje: „V kurikulum sa musí vytvoriť viac miesta pre tvorivé aktivity. V kurikulum síce sú, ale známky z nich nemajú takú váhu ako tie z matematiky.“

V jej škole patrí predmet drama do činností mimo osnovy, čo znamená, že vyučovanie prebieha v poobedných hodinách a deti si samy vyberajú, kam sa prihlásia — v zmysle voliteľného predmetu. Bez zaváhania ma však ubezpečovala, že všetky tieto aktivity a ich známky majú rovnakú váhu ako známky z ostatných predmetov. Predmet drama je vzhľadom ku kultúrnemu zázemiu Indie výrazne prepojený i s tancom. Žiaci absolvovali i kurz tvorivého písania, tvoria vlastné príbehy, vymýšľajú etudy. „Nie sú z toho žiad-

ne testy, takže si drama vyberajú často,“ dodáva sestra Cyril.

Je dôležité upozorniť na ďalšiu kolónku hodnotenia: všeobecné hodnotenie, rozdelené na akademickú i neakademickú časť, kde sa hodnotí potenciál i výsledok žiaka.

Tieto dopodrobna vypracované listy učiteľia používajú napriek tomu, že vláda chce od nich len jednu, výslednú známku: „Vládu nezaujíma, na akom základe dávate známku, ale len známka. Preto sme si vytvorili vlastné podmienky,“ reaguje na úžas všetkých účastníkov workshopu sestra Cyril. Spôsob, akým tento systém nazerá na hodnotenie, je jeho najlepším obrázkom. Je to systém, v ktorom má každé dieťa šancu byť ocenené. Systém, ktorý zohľadňuje nielen akademické výsledky, ale i ľudské hodnoty, ktoré svojim rastom získavame, upevňujeme a zastávame. Vzniká tak škola s typickými rysmi atmosféry v inštitúciách založených na hodnotách: „Vzdelávanie je v zásade záležitosťou srdca. V takejto atmosfére sa všetci učia a rastú. Na všetkých úrovniach je podporovaná spolupráca. Inklúzívne správanie je podporované, oceňované a sú mu venované verejné prejavy uznania. Inštitúcia samú seba vníma ako spoločenstvo učiacich sa. Vzdelávanie je v zásade transformačný proces vyvolávajúci zmenu v nastá-

vení mysle a v postojoch študentov. Zahŕňa študentov, učiteľský zbor a rodičov.“ (Sestra Cyril Mooney)

Pokúsila som sa o zachytenie zlomku filozofie, ktorú nám sestra Cyril odovzdala. Mohli by sme pokračovať témami: strach ako prekážka v raste, ako motivovať učiteľov, sloboda, starostlivosť, dobrý učiteľ, dobre motivovaný učiteľ, hodnotenie zamestnancov a ich súžitia ako skupiny, rysy inštitúcií založených na hodnotách, služba komunite. Sestra Cyril Mooney nám na workshope odovzdala filozofiu, ukázala účinnú cestu, ako pozitívne formovať budúcich členov spoločnosti a prispievať tak k jej zlepšeniu. Utvrdila nás, že máme príležitosť i schopnosť tak urobiť.

LITERATÚRA

CHIRAMAL, Joseph J. (Au.); SISTER. S. M. CYRIL (eds.). *We are the World 8: Value Education and Life Skills*. 3. vyd. Hyderabad (India): Orient Black Swan, 2012 [1989]. 80 s. ISBN 978-81-250-4789-6.

materiály metodológie Hodnotového vzdelávania sestry Cyril Mooney získané na workshope — nevydané

TVŮRČÍ PSANÍ V LITERÁRNÍ VÝCHOVĚ



JAROSLAV PROVAŽNÍK

katedra výchovné dramatiky DAMU, Praha
jaroslav.provaznik@damu.cz

Zbyněk Fišer se tvůrčímu psaní věnuje soustavně už řadu let. S trochou nadsázky je možné říct, že je to jeho srdeční záležitost, o čemž se mohli přesvědčit dvakrát také účastníci seminářů, které vedl s Evou Davidovou na jičínské celostátní dílně Dramatická výchova ve škole v letech 2008 a 2011. O všech třech publikacích o tvůrčím psaní, pod nimiž je podepsán jako autor (*Tvůrčí psaní: malá učebnice technik tvůrčího psaní*, 2001) nebo spoluautor a editor (*Tvůrčí psaní — klíčová kompetence na vysoké škole*, 2005, a *Slovem, akcí, obrazem: příspěvek k interdisciplinaritě tvůrčího procesu*, 2010), referovala podrobně a zasvěceně Eva Brhelová (Davidová) na stránkách *Tvořivé dramatiky* (2005/1 a 2006/3). Poslední z publikací, kterou Zbyněk Fišer připravil, *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*, je sborník, do něhož přispěli Fišerovi kolegové, působící hlavně na Pedagogické fakultě nebo na Filozofické fakultě MU, a v jednom případě také — v době přípravy publikace — student FF MU.

Příznačné pro vztah Zbyňka Fišera k tvůrčímu psaní je to, že tuto oblast nepojímá jako zásobárnu atraktivních, zábavných aktivit, jako příležitost k nahodilému zpestřování výuky, ale jako svébytný obor, který má své zákonitosti a také — protože v něm jde o výchovu — svou didaktiku. Jak píše Z. Fišer v úvodní kapitole, podob může mít tvůrčí psaní mnoho:

může se uplatnit při výuce rodného i cizího jazyka, při slohovém vyučování, ale lze ho využít i při výuce „neliterárního“ psaní, kupř. v přírodovědných oborech, a samozřejmě jako nástroj učení a sebepoznávání s funkcí socializační, abreaktivní, eventuálně i psychoterapeutickou. Nejlogičtější je ovšem využití metod a technik tvůrčího psaní v literární výchově a — právě na tuto „aplikaci“ tvůrčího psaní je zaměřena recenzovaná publikace.

Literatura je jeden z oborů umění, což je konstatování na první pohled banální, ale ve škole to tak vždycky zdaleka nevypadá. Až příliš často je literatura vnímána (a její pozice v RVP pro základní vzdělávání i pro gymnázia to de facto petrifikuje) jen jako součást jazykové výchovy — tradiční název školního předmětu „český jazyk a literatura“ je toho dokladem. A co se týče přímo oboru literární výchova, s tím se ve školách setkáváme až příliš často v podobě chronologicky či žánrově uspořádaného „telefonního seznamu“ jmen a titulů.

Autoři recenzované knihy vnímají literární výchovu jinak. Akcentují v ní umělecký aspekt, chápou ji jako obor, který má vzbuzovat a vytvářet v dětech a mladých lidech především vztah k literatuře jako umění tak, aby se setkávání s uměleckými texty stalo pro mladé lidi estetickým zážitkem a také životní potřebou. Lapidárně to formuluje vedoucí autorského týmu Zbyněk Fišer v Předmluvě a 1. kapitole (Tvůrčí psaní a literární výchova), když píše, že interakce s literárním textem patří do racionální i emocionální oblasti vnímání (s. 15).

Smysl tvůrčího psaní ve vztahu k literární výchově vidí Z. Fišer ve vytváření a rozvoji specifické komunikační kompetence, tedy jako soubor „receptních, interpretačních a produkčních dovedností při práci s texty“ (s. 11). Tvůrčí psaní pro něj není volná zábava, produkování čehokoliv; naopak zmiňuje také výchovu ke kritickému a sebekritickému posuzování komunikační situace, protože podmínkou úspěšné komunikace je mimo jiné, a nikoliv v poslední řadě, i autorská odpovědnost. Podstatou tvořivého psaní je sa-

mozřejmě experimentace, tedy řečeno teatrogickou terminologií improvizace. V tom je důležitý styčný bod tvůrčího psaní s dramatickou hrou — jen materiál, s nímž se experimentuje (improvizuje), je tu jiný: v tvůrčím psaní je jím jazyk, jeho elementy a vlastnosti. A stejně jako není v dramatické výchově cílem výchova herců nebo režisérů, smyslem tvůrčího psaní není výchova talentů, „výroba“ nových básníků a romanopisců. Tvorba textů není v tvůrčím psaní cílem, ale *prostředkem*. Smyslem je rozvíjení tvořivosti. Důležitá je pro Z. Fišera (a ostatní autory publikace) cesta k porozumění literárním textům a také sobě. Příznačné je, že autoři 2. kapitoly se odvolávají na pojem „flow“ M. Csikszentmihályie, na význam zážitku a emocí při učení, které jsou významným argumentem pro využívání tvořivých činností.

Druhou kapitolu knihy *Od modelu ke vzdělávací praxi*, pod níž jsou podepsáni tři autoři (Dagmar Dvořáková, Jitka Cholastová a Petr Kuběnský), lze označit za stručný nástin didaktiky tvůrčího psaní. Nejprve se zabývají vztahem tvůrčího psaní k rámcovým vzdělávacím programům, dále si všímají tohoto oboru z hlediska žáka, resp. studenta i z hlediska učitele a pozornost věnují také plánování a problematice reflexe a hodnocení v tvůrčím psaní. Je to velmi dobře vyargumentovaná pasáž knihy, v níž autoři mimochodem věcně dokládají, v čem jde tvůrčí psaní naproti klíčovým kompetencím formulovaným v RVP a vůbec zásadám RVP.

Při uvažování o možných podobách tvůrčího psaní docházejí autoři k dělení, které známe z dramatické výchovy, když píšou, že tvůrčí psaní může mít podobu samostatného předmětu, může být využito v jiných předmětech a může hrát roli „obsahové jednotky integrující ostatní předměty“. Dagmar Dvořáková v 5. kapitole přímo píše: „Strategie tvůrčího psaní začleněné do výuky slouží jako zcela přirozené pojivo umožňující propojit jazykovou, stylistickou i literární složku vzdělávacího oboru český jazyk a literatura.“ (s. 111) Ana-

logii s dramatickou výchovou lze ovšem vést ještě dál: Stejně jako v dramatické výchově rozlišujeme interní dramatickou výchovu, inscenační tvorbu (dramatickou výchovu pracující s jevištním tvarem) a výchovu k diváctví (včetně učení o divadle jako umění), můžeme v tvůrčím psaní rozlišit vrstvu (interní) experimentace s jazykem (tvůrčí textová cvičení), tvorbu literárních textů a výchovu k vnímání uměleckého textu, tedy literární výchovu prostředky tvůrčího psaní.

V pasáži o plánování uvažují autoři o celé škále podob tvůrčího psaní — od jednotlivých cvičení a her, zařazovaných izolovaně, přes „komponované lekce“ pětačtyřiceti- až devadesátiminutové (které jsou podle autorů výhodnější než izolovaná cvičení) až po rozsáhlejší dílny nebo dlouhodobé kurzy.

Cenné z metodického hlediska je, že si autoři všímají také situací, kdy se mohou při tvůrčím psaní objevit bloky (s. 32–33), popisují, jakou mohou mít podobu a jak s nimi pracovat.

Důležité místo přisuzují autoři právem reflexi. Konkrétně však uvádějí jen reflexi v podobě diskuse a peer response (vzájemné strukturované hodnocení textů). Myslím, že by bylo možné rejstřík podob reflexí rozšířit. V dramatické výchově se z dobrých důvodů využívají vedle diskusí a rozprav různé podoby hodnocení a reflexí, které by mohly být pro tvůrčí psaní rovněž využitelné a užitečné: postojové škály, psaní dopisů či deníků za postavu, psaní vzkazů postavě atp. Reflexi ostatně může být např. i myšlenková mapa, jak ji použila Pavla Kopečná v rámci svého programu zaměřeného na analýzu a interpretaci básní (s. 101).

Kapitoly 3–7 nabízejí konkrétní příklady aplikace metod a technik tvůrčího psaní v literární výchově.

Zuzana Šalamounová věnuje podstatnou část kapitoly Tvůrčí psaní jako cesta k tvořivé pedagogické komunikaci tomu, jakým způsobem lze využít postupy tvůrčího psaní jakožto nástroje interpretace uměleckého textu, a ilustruje to na lekcích (realizovaných v semináři na PdF MU), v nichž pracovala s básněmi Antonína Sovy. Dochází k závěru, že postupy tvůrčího psaní v literární výchově jsou výhodné v tom, že poukazují na pluralitu možných interpretací, že vedou k hlubšímu porozumění jednotlivým motivům zasazeným do kontextu básně a v neposlední řadě že se díky nim mohou dostat ke slovu všichni studenti. Což má také, jak autorka připomíná, „blahodárný“ vliv na učitele, protože ho to nutí k novému promyšlení výuky a k práci na sobě.

Jednu podkapitolu věnuje Z. Šalamounová také různým typům otázek (uzavřené x otevřené apod.) a uvažuje o nich ve vztahu

k rozvíjení tvořivosti. Tady nemohu nepřipomenout výborně zpracovanou kapitolu o otázkách z knihy *Vyučování dramatu* kanadských učitelek dramatické výchovy Juliany Saxtonové a Norah Morganové (český překlad vydalo Sdružení pro tvořivou dramaturgiu v roce 2001); za zmínku stojí, že tuto problematiku pak rozpracovaly do samostatné knihy *Asking Better Questions* (1994).

Ne náhodou se celou kapitolou a vlastně celou publikací prolínají odkazy na Zdeňka Kožmína, jehož přínos literární výchově je nepřehlédnutelný. A právem je v knize charakterizován jako „odvážný průkopník tvůrčího psaní u nás“ (s. 203).

Pavla Kopečná v kapitole Tvůrčí analýza a interpretace básní nabízí jakýsi „praktický návod“, jak vysokoškolským studentům „zjednodušit cestu k pochopení a interpretaci básnických textů“. Jde o další příklad metod a technik tvůrčího psaní ve službě literární výchovy. Je to kapitola pečlivě, metodicky zpracovaná, která je ukázkou toho, že tvůrčí psaní nemusí být žádné nahodilé hraní, které odvádí od literatury, protože při promyšleném přístupu a volbě technik může naopak studentům (ale i žákům na ZŠ) otevírat cestu k uměleckému textu (v tomto případě k básním Jana Skácela *Co zbylo z anděla* a Josefa Čapka *Píseň*).

Zajímavé pro učitele dramatické výchovy je, že se tu (s. 82) přímo počítá i s přednesem básnického textu. Otázkou však zůstává, jak by taková práce na přednesu mohla vypadat pod vedením učitelů, kteří k němu nejsou na vysoké škole vedeni nebo alespoň neprojdou praktickým kurzem metodiky přednesové práce. V této souvislosti si neodpustím povzdech, že seriózně, kvalitně vyučovaný přednes jako součást učitelských oborů na pedagogických a filozofických fakultách citelně chybí.

V 5. kapitole se Dagmar Dvořáková věnuje intertextualitě a popisuje „projekt“ (přesněji lekci), v němž se metodami a technikami tvůrčího psaní prozkoumává tento speciální literárněvědný jev, jeho podstata a různé podoby. Autorka tu pracuje s analogií (i když to neformuluje explicitně): Svým projektem chce doložit, že „pokud studenti projdou blokem cvičení, jejichž výsledkem budou jejich vlastní texty, v nichž pisatelé na základě vhodného zadání sami uplatní různé formy intertextuálních vztahů, bude jejich pozornost nenásilně přivedena k sledování jevu i při vlastní četbě a autentická zkušenost se promítne do recepce díla“ (s. 122).

Za velmi zdařilý pokládám příspěvek Petra Kuběnského (6. kapitola), který ve své části — Experimentální poezie a tvůrčí psaní — vlastně obrací vztah mezi literaturou a tvůrčím

psaním, protože mu jde o „využití postupů experimentální poezie v oblasti tvůrčího psaní“.

Zabývat se v této souvislosti experimentální (noniluzivní) tvorbou je zcela logická volba, protože to, co tento proud literární tvorby vnáší do literatury, lze mnohdy přímo využít



jako aktivity tvůrčího psaní. (Ostatně např. skupina Oulipo — Raymond Queneau, Italo Calvino ad. — se přímo systematicky věnovala generování her s textem a vytvářela jejich bohatý rejstřík.) Svě logické místo tu má v úvodu i stručný přehled experimentální poezie od avantgardy z počátku 20. století po 90. léta. Kapitola Petra Kuběnského je vlastně bohatou zásobárnou technik tvůrčího psaní, které jsou však přehledně utříděny do skupin podle základního přístupu či metody a v jejich rámci pak metodicky seřazeny od nejjednodušších po nejnáročnější. Kuběnského kapitola se vůbec vyznačuje obdivuhodnou systematickostí. Je na ní vidět, že autor má s vedením lekcí a kurzů tvůrčího psaní bohaté zkušenosti. V úvahách o dramaturgii (plánování) kurzů uplatňuje promyšlený, metodický přístup, pečlivě zvažuje, které činnosti zařazovat dříve, které později, jak je zařazovat (do jakých skupin a v jakém pořadí), aby byly efektivní, jak přemýšlet o stavbě lekce, a právem upozorňuje na to, že lektor by měl mít jasno v tom, jak lekci nastartuje a čím ji zakončí (s. 156–157). A také kdy je vhodné zařadit případné literárněhistorické výklady. Kapitola Petra Kuběnského je vlastně přehledným nástrojem metodiky kurzů tvůrčího psaní, v nichž se pracuje s postupy a technikami experimentální poezie.

Praktickou část publikace uzavírá Zbyněk Fišer kapitolou Malé projekty aneb Prožit vlastní zážitek literárně, v níž popisuje tematický komplex Jak vzniká literatura, zaměřený na zkoumání toho, co je to vlastně umělecká literatura, tedy na zkoumání specifčnosti uměleckého textu, a lekci Deníky (od kroniky k fiktivnímu deníku).

V závěrečné, osmé kapitole — Výhledy — Zbyněk Fišer konstatuje, že tvůrčí psaní prokázalo svou životaschopnost i u nás, a končí přímo programovou výzvou: „Nyní tedy stojí didaktické tvůrčího psaní před úkolem roz-

šířit pole působnosti i mezi vyučujícími fyziky, geografie, chemie nebo tance, právních věd, technických a lékařských oborů atd.“ (s. 202)

Kniha je opatřena nejen prostým soupisem použité literatury, ale také komentovanou základní literaturou, která v posledních letech vyšla o tvůrčím psaní, včetně jemně kritických (podle mého někdy až zbytečně shovívavých) poznámek k některým titulům, protože zdaleka ne všechno, co o tvůrčím psaní bylo sepsáno, je kvalitní.

Knihu Zbyňka Fišera a jeho kolegů z brněnské Masarykovy univerzity by bylo škoda po-

minout. Je inspirativní nejen pro učitele literární výchovy, ale pro jakéhokoliv tvořivého pedagoga. A učitel dramatické výchovy by ji rozhodně měl mít po ruce.

FIŠER, Zbyněk; DVOŘÁKOVÁ, Dagmar; CHOLASTOVÁ, Jitka; KOPEČNÁ, Pavla; KUBĚNSKÝ, Petr; ŠALAMOUNOVÁ, Zuzana. *Tvůrčí psaní v literární výchově jako nástroj poznávání*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. 228 s. ISBN 978-80-210-6121-7.

PŘEHLÍDKA KE SVĚTOVÉMU DNI DIVADLA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Divadlo v Celetné 12.–16. března 2016

Divadelní ústav ve spolupráci s ASSITEJ pořádají každoročně přehlídku ke Světovému dni divadla pro děti a mládež. V Praze je to jedna z mála možností vidět v krátkém čase a na jednom místě inscenace s nejrůznější věkovou adresou od těch pro nejmenší diváky až po inscenace pro dospívající a dospělé, u kterých předpokládáme schopnost komunikovat s mladým publikem. Přehlídka záměrně usiluje o pestrost druhovou i žánrovou, uvádí inscenace divadla hraného dětmi, inscenace taneční, loutkové, hudební atd. Lze tak dobře nahlédnout nejen aktuální úroveň tohoto oboru v Čechách a na Moravě, ale také si uvědomit, co všechno divadlo pro děti může, případně co všechno může být divadlem pro děti. A protože právě kombinace zážitků je na této přehlídce zážitkem ústředním, nabízíme mozaiku krátkých reakcí na jednotlivá představení.

Damúza: Batosnění

Inscenací pro děti do tří let nemáme v Čechách mnoho. Asi bychom je mohli spočítat na prstech jedné ruky. Damúza se tak se svým



Batosněním vydává na tenký led. Při premiéře bylo ještě znát, že herci sami úplně netuší, co od malých diváků čekat. Po roce uvádění je jasné, že už vědí. Osvojili si jazyk, kterému děti rozumějí, a s lehkostí v něm komunikují. Dobře skládají prvky přitahující dětskou pozornost, jako je bafání, padání, házení míčku, napínavé šátrání rukou kdesi, kam není vidět, rozepínání a zapínání zipů atd. Bez jakékoli hudební podpory dokáží, že srdce představení tepe v rytmu jazzu s občasnými sóly, třeba na sloní chobot. Dokáží být sdělní i s velmi omezeným slovníkem několika jednoslabičných slov. Hlavně se však nebojí věnovat interakci s jednotlivými diváky spoustu času nebo

naopak odhodit jednu situaci a bez úvodů nastolit jinou. Jednají klidně, dokáží se nepitvovat a nepodbízet. Nechovají se infantilně ani přeslazeně. Proto je *Batosnění* nejen vzrušující a přitažlivý zážitek pro nejmenší diváky, ale také překvapivě příjemně strávený čas pro dospělého, ať už doprovází dítě, nebo celou situaci jen zpovzdálí sleduje.

AH

Tantehorse: Pejprbój

Papír, zvláště papír balicí, je magický materiál nebývalé potence. A také je to materiál, se kterým dokáže zajímavě pracovat i leckteré dítě z mateřské školy. Rozhodne-li se ho tedy někdo použít na jevišti, neočekáváme od něj málo.



Radim Vizváry má na jevišti papíru spoustu, role papíru, ze kterých postupně vytvoří hory papíru. A přesto to nestačí. Papír totiž slouží podivným hrátkám bez srozumitelného děje, přehledného tématu, cíle i smyslu. Herec, o němž po celou dobu nevíme, kým je a o co mu vlastně jde, prožívá jakési dobrodružství s papírovou loutkou (snad) malého chlapce. V několika okamžicích docílí společně silných obrazů, například když papírová loutka protrhne otvory pro oči v papírem překrytém obličejí svého vodiče nebo když se neurčitá muchlanina rázem promění v obrovského draka. Častěji však Radim Vizváry vytváří obrazy hraničící s klišé a potenciál materiálu využívá jen velmi málo. Po představení, které mělo spíše uspávací efekt, je tak osvobozujícím momentem, když je dětem dovoleno vtrhnout na jeviště a hory papíru rozcupovat na maličké kousíčky. Ponecháme-li ovšem v tu chvíli stranou (jistě oprávněné) ekologické námitky.

AH

Divadlo D21: KRYL — Zmrdtvýchvstání zažít

Scénická montáž vzpomínek na Karla Kryla možná zpočátku působí jako zábavná středoškolská besídka s přehlídkou více či méně podařených karikatur a parodií. Brzy je však jasné, že zdání klame. Jde totiž o podstatnou zprávu o tom, jak pamětníci sami formují náš vztah k minulosti, kterou jsme nezažili. Jaký ve skutečnosti může mít efekt jejich vzpomínání a snaha učit nás o něčem, co považují za důležité. Ti, kdo si v inscenaci berou jméno Karla Kryla do úst, si jím většinou zvyšují svou vlastní prestiž, propagují vlastní pravdy a obhajují své prořešky, až nakonec jméno poma-

lu, ale jistě splyne se jmény jinými. Stává se jakýmsi rozmlženým symbolem události, jejíž jméno dopadlo podobně: sametové revoluce.

Krylova tvorba, s níž by mělo být jeho jméno spojováno především, se stává neidentifikovatelnou a vlastně nepodstatnou. V místy velmi humorné inscenaci tak znějí útržky písní nejrozličnějších autorů, aby nakonec všichni s náležitým patosem sborově zapěli mnoho slok „nejslavnější Krylovy písně“, která ovšem vůbec není jeho.

Krylovy skladby v inscenaci zazní jen v němčině v opatrné interpretaci jeho německé manželky, kterou skvěle, s jakousi něhou a klidem hraje Anita Krausová. Pohled této postavy, který je zásadní součástí celé mozaiky, se velmi liší od všeho, co známe my i pamětníci sami. Manželka jako by slávu svého muže, stejně jako naši sametovou revoluci, k ničemu nepotřebovala. Svým postojem usvědčuje ostatní postavy ze zneužívání Krylova jména, a zároveň překvapivě (až dojemně) sama nedoceňuje jeho význam... Její věčnost, podpořená nepřetržitým vařením guláše, je v přímém kontrastu ke klaunskému snažení jejich hereckých partnerů, čímž ho ale vlastně obhazuje.

Vinohradský soubor D21 svou dramaturgií většinou cílí na žáky středních škol a je možné, že od něj divák bude očekávat vzdělávací pořad o životě slavného zpěváka, případně oslavu jeho tvorby a postojů. Z výše uvedeného je však snad zjevné, že od inscenace, jejímž režisérem je Jiří Ondra, lze čekat mnohem víc.

AH

FysioArt: Mezi námi

Tanečních představení pro děti není moc a jsou bezesporu potřeba. Zvláště takových, která s dětmi o tanci komunikují, nechávají je na vlastní kůži odhalit jeho smysl a půvab... *Mezi námi* je velký mnohavrstevný projekt, založený na poctivém několikaletém výzkumu ve školách, který vychází z dětských nápadů, výtvarných prací a her a pracuje s videozáznamy autentických dětských výpovědí. Představení využívá projekci na zem, na horizont, živé hudebníky, loutku. Je veskrze interaktivní, nejen proto, že jsou děti na několika mís-

tech vyzvány, aby se zapojily do hry. Každému představení také předchází výtvarná dílna, jejíž výsledky jsou využity jako součást scénografie, a po skončení představení následuje dílna pohybová. To vše je účtyhodné. To vše je přitažlivé. To vše děti baví.

Co to je ale platné, když momenty, ve kterých mají být děti diváky, s nimi nějak neumí navázat kontakt, jsou akademické, bez výrazu. Tanečníkům chybí vztah k publiku, vztah ke spoluhráčům, vztah k postavám, které ztělesňují, vztah k situacím, v nichž se ocitají, nemluvě o vztahu k loutce, s níž zacházejí spíše jako s rekvizitou. I některé interaktivní momenty, ve kterých se do tance zapojují děti, působí lehce samoúčelně, vytržené z kontextu, navíc jde většinou o napodobování činnosti tanečníků... Závěrečná dílna tyto momenty pouze zopakuje.

Krásné téma domova tak zůstává spíše ve slovech, popř. ve výtvarném provedení a přes veškeré sympatie se vkrádá myšlenka, zda méně není náhodou někdy více. Zároveň je však evidentní, že režisérka a autorka celé koncepce Hana Strejčková na představení dále pracuje. A tak je možné, že právě kvality projektu teprve vyjdou najevo.

AH

Kočovné divadlo Ad Hoc: Il Congelatore

Amatérské seskupení hudebních a divadelních nadšenců z různých míst republiky zvané Kočovné divadlo Ad Hoc (soubor se ovšem sešel „pro jednu příležitost“ už v roce 2007, od té doby s obměnami členů funguje dosud) představilo svou parodickou mafiánskou operu, hit mnoha festivalů roku 2014 a 2015. Opera je poskládána v cimrmanovském stylu, tedy z nově otextovaných slavných operních árií. V tomto případě je ovšem významným zdrojem humoru zvuková podobnost známých, zejména italských refrénů s jejich českým přebásněním. Zdrojem humoru jsou ovšem i komediální mafiánská zápletky, satirické odkazy, ale také parodický nadhled nad charakteristickými klišé klasických operních inscenací. Diváky zároveň překvapí velké instrumentální i pěvecké dovednosti protagonistů souboru, stejně jako chuť, s níž si s operní formou pohrávají. Možná si taková divadelní lahůdka nezaslouží, abychom v ní hledali nějaké problémy, ale přece jen: během představení jsem se dobře bavil, jenže jsem se nedokázal zbavit dojmu, že jde o zábavu až příliš samoúčelnou, tedy takovou, která nezanechá dlouhodobý či hlubší dojem. Cimrmanova opera Úspěch českého inženýra v Indii, která je součástí inscenace *Cimrman v říši hudby*, je například jasně zakotvena v živo-



tě a díle fiktivního génia, zvolenou formu i způsob provedení navíc tvůrci zdůvodní v úvodní přednášce. Zmrazovač volbu karikované operní formy a mafiánsko-zmrzlinářského příběhu nezduodňuje a satirický náboj je příliš slabý na to, abychom ho vnímali jako důvod k inscenování. Tím důvodem je, zdá se, jen ta blíže nedefinovaná chuť souboru něco takového si zkusit. A pokus je to v každém případě účtyhodný.

JH

Malé divadlo, České Budějovice: Dalskabáty, hříšná ves



Od prvního momentu jsou moje smysly atakované. Příliš mnoho hlasité a rázné hudby, herecká stylizace komedie dell'arte, precizně zpracované masky a hodně gagů, kterým se nesměju. Hlasité a velké. Někde mezi tím vším klasická pohádka Jana Drdy. Hodina a půl těchto intenzivních vjemů je pro mě náročná a odcházím vyčerpaná. Prvoplánový humor, který již dopředu čeká, že se mu zasměju, předvídatelné gagy. Jediného divadelního kouzla se mi dopřává v závěru představení, kdy se herci vzdali masek a zahřívá mne teplo lidskosti. Jsem za něj vděčná.

DT

Střípek Plzeň — skupina Šafrán: Bílobilý svět

Navštívíte-li webovou stránku skupiny Šafrán, najdete tu následující anotaci této inscenace: „Básně a krátké prózy Daniela Heviera nás inspirovaly k sestavení montáže-koláže. Jednoduché texty, jednoduché prostředky — výtvarná a loutková ilustrace (papírové skládačky a hračky), jednoduché melodie. Cíleno na jednoduchého diváka.“ To, že v jednoduchosti je krása, toto jemné představení potvr-



dilo. Koláž z textů Daniela Heviera doprovází melodie, loutka, hra s předměty. Nesmírně oceňuji maličkosti a jemnost, s níž je nám předkládán hravý svět kluka, který je doma, jde do školy, sní, poddává se fantaziím a hraje si, ať je kdekoli. Divadelní představení ve dvacet minutách velice přesně postihuje esenci Daniela Heviera. Kdybych psala anotaci já, místo opakujícího se slova „jednoduché“, by se objevovalo slovo „jemné“.

DT

Divadlo Drak, Hradec Králové: Amundsen kontra Scott

Hned na začátku představení zažívám dva velké přesuny. Ocítám se v roce 1911 a jsem na cestě na jižní pól v nekonečném objetí zimy. Proto není divu, že na scéně dominuje bílá barva. Cítím příjemnou, poklidnou atmosféru krajiny, která spí pod nekončícím sněhem a ledem. Cítím nadšení mužů, kteří se na tuto těžkou výpravu vydali. Lituji, že jsem četla anotaci, která mi prozradila, jak výprava dvou týmů dopadne. Směji se tedy



pěkným vtipům s trpkým pocitem, že Scott a jeho výprava se již domů nevrátí. Nechávil jsem se unést herectvím Václava Poula a Jiřího Vyšehličky, loutkami a stínohrou, zpěvem ženy a elektronickou hudbou vznikající přímo na jevišti. Najednou cítím, jak klid bílé krajiny odeznívá, mění se na vlezlou, bolestivou zimu, které si nekompromisně bere životy statečných a vytrvalých mužů. Dojímá mě síla a lidská důstojnost při přijetí porážky samotnou přírodou, dojímá mě síla lidského odhodlání a touha konat veliké činy. Nechce se mi odejít. Uctivě mlčím.

DT

HOP-HOP, ZUŠ Ostrov: Útěk

Irena Konývková nedává svým svěřencům lehké úkoly. Dva chlapci, jeden jedenáctiletý a druhý skoro dospělý, hodinu na jevišti, odkázání pouze sami na sebe a na možnosti civilního jevištního projevu. Vše soustředěno na vztah dvou postav, který projde obrovskou proměnou, stejně jako samy postavy. To je — divadelním slangem řečeno — pěkná kláda.



Kluci se jí však chápou statečně a se ctí. Jejich dobrá technická vybava, disciplína a odhodlanost jsou nepochybné. A režisérka je v tom nenechává, pomáhá jim rozmanitými fyzickými úkoly. Herec, který běhá, skáče, přelézá, podlézá, padá a zase se zvedá, nemusí naznačovat únavu, vyčerpanost, nemusí složitě hledat, co si se sebou na jevišti počít, kde hledat dramatickost.

Skvělá ukázka poctivé práce v dramatické výchově, stejně jako ukázka jejich limitů. Zejména je jasné, že uhlídat temporytmus v těchto podmínkách je úkolem nesmírně obtížným. Běhání je někdy příliš, situace se opakují, jídlo trvá dlouho, pauzy nejsou vždy naplněné, expozice je trochu dlouhá atd. To jsou však problémy, které lze zřejmě odstraňovat během hraní a dalších zkoušek. (I když se může stát, že v momentě, kdy představení doroste, budou už kluci na své role moc „staří“. V tom je divadlo hrané dětmi vyložené nefér.)

AH

Športniki: Simply Clever

Soubor Športniki je divadlem vpravdě generačním. Jejich dosavadní inscenace lépe než historické studie dokážou pojmenovat, z čeho vyrůstá generace současných třicátníků až



pětatřicátníků, i to, kam od svých startovních čar dokázala dojít... A inscenace *Simply Clever* není výjimkou. S typickou „športnikovskou“ nadsázkou reflektuje zaručené návody na životní štěstí, které po revoluci zaplavily trh i naše knihovny, ale i naši hromadnou potřebu najít a přijmout své místo v „děsivě“ svobodném světě nepřeborných možností. Je hezké, jak se přitom inscenace důsledně tváří jako prudce talentovaná slátanina se zpěvy a plošnými loutkami, v níž se máme hlavně smát jednotlivým etudám a užívat si chytlavá hudební čísla. Ale pozor. V momentě, kdy konečně pochopíme, co to vlastně znamená vyhrát křovinořez v soutěži Česko hledá smysl života, můžeme být velmi překvapeni. V tu chvíli se totiž ukáže, že tvůrci nenápadně a chytře potvrzují myšlenky, kterým se celou dobu posmívali, čímž si nejen připraví krásnou pointu, ale také dodají inscenaci nečekaný filozofický rozměr. Zkrátka — simply clever.

AH

Naivní divadlo Liberec: Až opadá listí z dubu

Werichovy autorské pohádky jsou pro divadelníky lákavé, ale také pěkně zrádné. Pomínout originální werichovské aktualizace, hru s příběhem a osobitý způsob vyprávění, o werichovském jazyce nemluvě, prostě nelze. Málokterému divadelníkovi se podaří najít klíč k tomu, aby Werichova poetika fungovala i na jevišti. Tomáš Syrovátkovi (autoru dramatizace) a Martinu Tichému (režisérovi) se to v tomto případě povedlo. Historku o tom, „jak sedlák Čupera bojoval s čertem“, jak zní podtitul inscenace, zasadili Liberečtí do hospody, symbolu čertovského pokušení, která hlavního hrdinu znovu a znovu přitahuje a která se pak velmi snadno stane peklem, v němž musí Čupera absolvovat svou krutou „odvykávací kúru“. Opakování a variování motivů, tak typické pro vyprávění pohádek a tak zrádné pro zdivadelňování pohádkových látek, je využito ve vtipné temporytmické hře, která je realizována především groteskními akcemi (Čuperovo denní probouzení v hospodě, ale především plnění nadlidských úkolů, kterými se Čupera má od-

naučit pít). Herci si představení evidentně užívají, s příběhem si pohrávají s nadsázkou, aniž se musejí uchylovat k násilným vtípkům, a jejich potěšení ze hry přechází jak na děti v publiku, tak na jejich dospělý doprovod.

JP

Ateliér výchovné dramatiky Neslyšících DIFA JAMU, Brno: Pohádky trochu jinak

Tři sólové výstupy posluchaček brněnského ateliéru vznikly v rámci zajímavého projektu *Kniha*, který si kladl za cíl ukázat slyšícím dětem základy znakového jazyka, a to prostřednictvím pohádek. Proto je ústředním scénografickým prvkem všech tří výstupů velká kniha, která má pomáhat v komunikaci mezi neslyšícími herečkami-vyprávěčkami a slyšícími dětmi v publiku. Kniha spoluvytváří prostředí příběhů a je současně i prostředkem, který tu šikovněji, tu méně šikovně fázuje — listováním — vyprávěné příběhy. Nápad je to dobrý (ostatně stejně jako záměr inscenátorů seznámit děti se znakovým jazykem), ale bohužel málo využitý či přesněji řečeno využitý místy až příliš. Místo aby inscenátorky spoléhaly na sílu a potenciál příběhů, které pohádky nabízejí, nechaly se unést snahou vysvětlovat dě-



tem v publiku co nejvíc ze znakového jazyka, až se dostávaly do zbytečné popisnosti a – paradoxně — do mnohomluvnosti, v tomto případě nonverbální, která příběhy rozmělnovala. Ze tří výstupů byla nejzdařilejší pohádka o perníkové chaloupce — právě proto, že se vyprávěče dařilo jít více méně po příběhu a jednotlivých situacích. Naproti tomu jednoduchá pohádka o řepě, jejíž podstata je „pouze“ ve hře s řetěžením a gradací, se pod nápořem obšírně rozehrávaných detailů a odboček rozdrobila. A ve třetím výstupu, jehož předlohou byl vlastní kvazipohádkový příběh o putování kluka do vesmíru, se divák ztrácel docela. Všechny tři studentky jsou přitom velmi šikovné a s předškolními dětmi v publiku dokázaly navázat pěkný kontakt. Kdyby ubraly na přílišné doslovnosti a více věřily příběhům, bylo by jejich vystoupení divadelně přesvědčivější.

JP

Představení dětských souborů

I na letošní přehlídce ke Světovému dni divadla pro děti a mládež vystoupilo několik dětských souborů, o jejichž inscenacích — s výjimkou novinky souboru HOP-HOP *Útěk* — už *Tvořivá dramatika* referovala, protože jsou to inscenace, které patřily k tomu nejzajímavějšímu na Dětské scéně 2015. **Taneční studio Light, ZUŠ Na Popelce, Praha 5**, slaví se svou inscenací *Jola* nebyvalé úspěchy. Mohlo by se zdát, že za to může přitažlivé prostředí severoindického Kargyaku, silný autentický příběh malého kargyackého chlapce žijícího v Čechách nebo snad prudce aktuální téma střetu odlišných kultur a lidí. To vše je však v této inscenaci jaksi vedlejší. Citlivá práce s tajemstvím a náznakem žádný z těchto „dobře prodejných“ rysů nevytěžuje na maximum. Inscenace nevydírá, nepodbízí se, nepoučuje, nevysvětluje. Je zjevné, že *Jola* vzešla z vnitřní potřeby souboru, z jeho reálné situace a následně do života souboru zasahuje. Není to vykalkulovaná snaha o aktualitu, není to ani ukázka toho, co nového se děti naučily, co „nacvičily“. Je to zpráva o tom, co jim zasáhlo do života, co podstatného pro sebe objevily. A jako taková může být stejně silná pro publikum dětské i dospělé. Na přehlídce se soubor prezentoval také inscenací **Pan Brum a jeho dům** a i v ní prokázal své kvality, zejména obdivuhodnou pohybovou vybavenost. Jednoduchý anekdotický příběh o domě, který chce chodit se svým majitelem Cecilem Brumem na procházku, má adekvátní metráž (zhruba deset minut), dobře zvolený princip chórického vyprávění a divadelně invenční řešení základního dialogu: dům jako kolektivní postava „promlouvá“ pohybem a Cecil Brum hudbou — klarinetem. Od svého uvedení na Dětské scéně v červnu 2015 neztratila tato inscenace nic na své živosti. Také **Kuchař Sam a mořské panny Dramatického souboru ZŠ Železnická z Jičína**, další z inscenací Dětské scény 2015, působila v březnu 2016, rok od premiéry, živě a přesvědčivě, což v případě souboru menších dětí není vůbec běžné. Je to dáno především díky šikovně vymyšlené inscenační koncepci, dobře konvenující Šrutově předloze o námořnících permanentně ohrožovaných mořskými pannami a postavené na vztahu mezi klučíči a holčičí částí souboru. Soubor **PidiLidi, Památník Lidice**, přijel do Divadla v Celetné s originální variací na Erbenovu notoricky známou baladu **Polednice**. Inscenace, balancující na pomezí grotesky a hororu, je zajímavá nejen z divadelního hlediska (stínohra, zmnožování postav, zvukový plán...), ale i silou výpovědi hrajících dětí. O pozadí vzniku této inscenace si lze udělat dobrý obrázek z článku vedoucí souboru Ka-



teřiny Oplatkové Rezkové, který vyšel v *Tvořivé dramatičce* 2015/3. Ve stejném čísle *Tvořivé dramatičky* je také článek Jiřiny Krtičkové, vedoucí souboru **Rozcuchaní vrabčáci ze ZUŠ Třebechovice pod Orebem**, o **Nočních můrách**, inscenaci, která je stejně jako *Polednice* postavena na principu montáže a stejně jako ona je výraznou autorskou výpovědí hrajících dětí: jednotlivé obrazy „nočních můr“ — od groteskních snů po situace hraničí s životními horory —, propojené nápaditě využívanou igelitovou plachtou, jsou inspirovány zážitky

a pocity dětí, které jsou ovšem citlivě divadelně zpracované a díky tomu od nich hrající děti mají potřebný odstup.

I letošní ročník přehlídky ke Světovému dni divadla pro děti a mládež dokázal, že divadlo hrané dětmi, je-li vedeno tvořivými pedagogy s divadelním cítěním, výrazně obohacuje obraz divadla pro děti a mládež. Škoda že si školy nezmou dětské soubory s kvalitními inscenacemi (čest výjimkám), a přitom mnohdy platí nekřesťanské peníze kšeftařům, kteří putují po celé republice a nabízejí se s často pochybnými a nevkusnými produkcemi. Cílem každoroční březnové přehlídky ASSITEJ je mimo jiné také upozornit učitele a rodiče na kvalitní divadelní produkce pro děti a mládež — ať už vznikly v profesionálních, amatérských, nebo v dětských či mladých souborech —, které stojí za to navštívit nebo si je objednat.

AH a JP

Autoři mozaiky: Anna Hrnečková (AH), Denisa Tchelidze (DT), Jakub Hulák (JH) a Jaroslav Provazník (JP)

D.O.M.E.K. A D.E.S.I.G.N.



KRISTINA PROCHÁZKOVÁ
spolupracovnice *Tvořivé dramatičky*
kristinahabova@email.cz

Je možné z domu vypustit vzduch, sbalit ho do kufru a znovu nafouknout někde jinde? Co udělá chytrý designér, když mu do klávesnice u počítače spadne mastná svačina? Lze vyrobit nezničitelnou pohovku? Je lepší vana, nebo sprcha? Může se dům zvětšovat a zmenšovat podle ročních období? Odpovědi na tyto otázky a mnoho dalších mohou zvědaví čtenáři najít ve dvou neobyčejných knihách, které zvou na dobrodružný výlet do světa architektury a designu.

Polská knižní kultura se v poslední době může pochlubit mnoha zdařilými a za hranicemi žádanými tituly. Mezi takové rozhodně patří dvě originální knihy *D.O.M.E.K.* a *D.E.S.I.G.N.*, které se v uplynulých dvou letech dočkaly také českého překladu.

Ve své domovské zemi vyšly *D.O.M.E.K.* a *D.E.S.I.G.N.* v malém nakladatelství dětských knih Dwie Siostry v edici Série a jsou součástí rodiny výtvarných průvodců, kterou dále tvoří ještě knihy *M.O.D.A.* (*Móda*), *O.G.R.O.D.* (*Zahrady*) a *S.Z.T.U.K.A.* (*Umění*).

Ačkoliv byly knihy od svého prvního vydání přeloženy do mnoha jazyků a *D.O.M.E.K.* byl dokonce zařazen na mezinárodní Čestnou listinu IBBY 2010, u nás kupodivu nevyšly v žádném z velkých a zavedených nakladatelství, ale pro české čtenáře je objevila a vydala Jana Kostecká.

Jana Kostecká (1975) ale v kulturním a uměleckém světě není žádný nováček. Absolventka dějin umění a češtiny na FF MU v Brně a bývalá editorka brněnského nakladatelství Petrov je zkušená organizátorka a producentka nejrozličnějších kulturních projektů (mj. spolupracovala s časopisem *Blok*, dny designu v Praze *Designblok*, Centrem pro středoevropskou architekturu, organizuje *PechaKucha Night Prague*). Díky rozmanitým pracovním zkušenostem jí témata knih, tedy současná architektura a design, nejsou vzdálená. O tom, že do nakladatelství světa vykročila úspěšně, svědčí fakt, že náklad *D.O.M.E.K.U.* (vyšel v roce 2014) byl rychle vyprodán a pro velký zájem se brzy chystal dotisk.

Jana Kostecká také využívá akční potenciál knih a k oběma průvodcům vydává

pracovní listy a pořádá workshopy a výtvarné dílny, na nichž si děti mohou navrhnout vlastní neobyčejný dům nebo předmět.

D.O.M.E.K. a *D.E.S.I.G.N.* jsou určeny pro čtenáře od šesti let, ale radost jistě udělají i rodičům, kteří mají smysl pro humor a pochopení pro věci překvapivé, netradiční, bláznivé.

Manželská dvojice grafických designérů, Aleksandra Mizielińska a Daniel Mizieliński, autoři výtvarného provedení obou knih, rozhodně smysl pro humor nepostrádají. Ve svých ilustracích představují ukázky originálních designérských a architektonických řešení se sympatickou nadsázkou a vtipem.

D.O.M.E.K. neboli *Důvtipná obrázková mozaika efektních konstrukcí* (nakladatelství Dwie Siostry, 2008, Jana Kostecká, 2014) provází čtenáře po 35 domech z celého světa, seznámí je s jejich architekturou a objasní jim, čím jsou vybrané stavby výjimečné. Aleksandra a Daniel Mizieliński se zaměřují na současnou architekturu (nejstarší je Dům iglů z roku 1963, nejmladší Nafukovací dům a Modré domy na střeše z roku 2007), ukázky ale nejsou řazeny chronologicky, knihou je možné listovat, číst ji na přesáčku a žasnout nad jednotlivými domy. Některé zaujmou na první pohled, jiné až po přečtení „příběhu“, který nápad a vznik stavby vysvětluje. Jakkoliv některé z domů vypadají opravdu kuriózně a neskutečně,

všechny existují. (Pro pochybující či snad nevěřící čtenáře není problém skutečnost staveb ověřit pomocí pár kliknutí na internetu.) Díky pečlivě vybraným ukázkám mohou autoři čtenářům ukázat, že architektura rozhodně není nudné umění a že i význační architekti mívají „ztřeštěné nápady“, které umožňují vzniknout domům, u nichž nad praktičností převládá překvapivá a efektní konstrukce.

Aleksandra a Daniel Mizieliński tyto „ztřeštěné nápady“ zachycují v co nejvěrnější podobě. Pro lepší představu nechýbí architektonické průřezy, pohledy zevnitř a zvenku, usazení domu v okolním prostředí. Své ilustrátorské fantazii dávají prostor zejména při vymýšlení doprovodných postav, které s jemnou ironií do ilustrací začleňují. Kromě zvířat všech možných druhů nemožnou chybět různé příšerky, ufo nebo třeba Godzilla. Vedle ilustrací kreslených neváhají pro lepší názornost a srovnání zařadit i fotografie (např. fotografie kaštanů — Dům oříšek nebo fotografie kamenů — Dům na větrné hůrce).

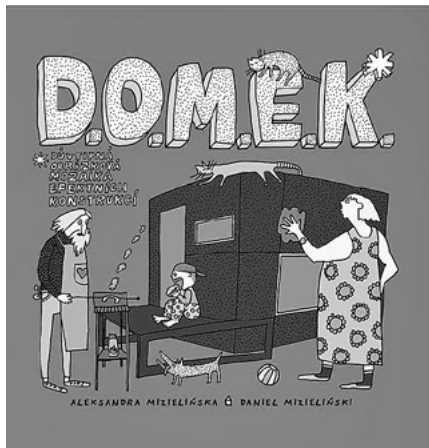
D.E.S.I.G.N. neboli *Domáci encyklopedie seriózních i groteskních návrhů* (Dwie Siostry, 2008, Jana Kostecká, 2014) představuje 70 předmětů od předních světových designérů. Stejně jako architektonické ukázky v knize *D.O.M.E.K.* spojuje vybrané návrhy originalita a nevšednost. Nežli se čtenáři pustí do prohlížení encyklopedické části, neměli by nechat bez povšimnutí úvodní text a jeho zásadní otázku: Co je to design? Pro mnoho dětí tento možná nicneříkající pojem vysvětluje autorka textu, teoretička designu, Ewa Solarzová jednoduše a srozumitelně jako „navrhování nejruznějších věcí“. Čtenáři jsou srozuměni, že design není žádná velká věda, naopak setkáváme se s ním na každém kroku, protože každou věc někdo navrhl. A pokud je nejen praktická, ale i krásná, je to ten správný design. A protože zdařilých návrhů jsou na světě opravdu spousty a kniha by je nemohla všechny obsáhnout, zaměřuje se jen na předměty spojené s domácností.

Návrhy jsou tentokrát řazeny chronologicky a seznam začíná zcela seriózní a stále oblíbenou židlí Michaela Thoneta z roku 1859. Groteskní návrhy zastupují například křeslo ve tvaru baseballové rukavice, postel v podobě boxerského ringu, chobotnicový odšťavňovač a mnoho dalších. Kniha uzavírá modulární knihovna od Martiho Guixého z roku 2011.

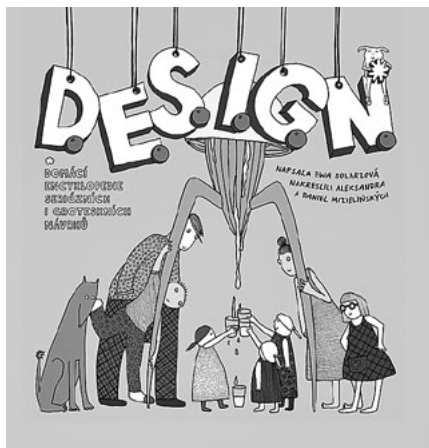
Pro *D.O.M.E.K.* i *D.E.S.I.G.N.* platí, že text knih je informačně bohatý, ale ne zahl-

cující. Co lze ztvárnit graficky, není potřeba zdůvodňovat. Poměrně náročná témata design a architektura se daří autorům představit čtenářům srozumitelně, s lehkostí a vtipem.

Autoři jsou si dobře vědomi, že píšou pro dětského čtenáře a vybírají informace podstatné a zajímavé, nechybějí častá oslovení a otázky. Text zpestřují vsuvky, vtipné komentáře a upozornění vložené do ilustrací.



Obě knihy prostřednictvím architektonických a designérských minipříběhů čtenářům sdělují, že fantazie nezná mezí a že libovolnou věc nebo dům lze navrhnout mnoha různými způsoby. Uznávání designéři či architekti rádi hledají nové možnosti, porušují zažitá pravidla, rádi šokují a vytvářejí neob-



vyklé návrhy. Inspiraci je možné nacházet v čemkoliv. Vodovodní kohoutek tak může vzniknout podle vodopádu, váza podle louže, lustr podle rozkvetlé louky, dům může mít podobu oříšku, schodiště, sfingy nebo třeba želvy.

Autoři díky vybraným ukázkám boří zažité představy, jak by měly domy nebo předměty vypadat, a otevírají čtenářům nové obzory.

Vzhledem k tomu, že *D.O.M.E.K.* a *D.E.S.I.G.N.* představují návrhy i stavby velmi rozmanité, pro lepší orientaci mají knihy přehlednou a jasnou strukturu. Encyklopedické části předcházejí vysvětlivky, jak knihy číst a kde které informace hledat. V orientaci dále pomáhá systém ikon, které vysvětlují, z čeho je předmět vyroben, kdy byl vyroben a k čemu slouží, respektive z jakého materiálu je dům postaven, jestli stojí ve velkoměstě nebo na samotě atd.

Obě knihy také spojuje čtvercový formát a výrazný grafický styl, kterému vévodí jednotlé, syté barvy. Aleksandra a Daniel Mizieliński se kromě ilustrace zabývají také typografií, jsou autory několika fontů, takže i písmo má v knihách důležitou roli a svou velikostí a stylem zdůrazňuje význam sdělení.

Autorská manželská dvojice je velmi aktivní. Styl populárně naučné, edukativní literatury je jim blízký a ať už sami, nebo ve spolupráci s dalšími autory vytvořili celou řadu knih, v nichž čtenáře se svérázným humorem a s nadsázkou seznamují s moderním uměním, životem pod vodou a pod zemí nebo třeba stravováním atd.

Pro čtenáře, kteří si výrazný a veselý styl polské dvojice oblíbili, je jistě dobrou zprávou, že se mohou v brzké době těšit na jejich další zdařilou publikaci. Na podzim 2016 by měl v nakladatelství Host vyjít ilustrovaný atlas světa *Mapy*.

MIZIELIŃSKA, Aleksandra; MIZIELIŃSKI, Daniel. *D.O.M.E.K.: důvtipná obrázková mozaika efektních konstrukcí*. Přeložili Pavel PEČ a Magdalena ŽURAW-PEČ. Praha: Jana Kostecká (jakost), 2014. 156 s. ISBN 978-80-260-5657-7.

SOLARZ, Ewa. *D.E.S.I.G.N.: domácí encyklopedie seriózních i groteskních návrhů*. Ilustrovali Aleksandra MIZIELIŃSKA a Daniel MIZIELIŃSKI. Přeložil Ondřej BLABOLIL. Praha: Jana Kostecká (jakost), 2015. 168 s. ISBN 978-80-260-8277-4.

NAHLÉDNUTÍ DO NOVÝCH INSCENACÍ A KNIH PRO DĚTI A MLÁDEŽ

ČECHY LEŽÍ U MOŘE

Předloha: Radek Malý

Autoři: Vít Peřina a Michaela Homolová

Režie: Michaela Homolová

Dramaturgie: Vít Peřina

Výprava: Barbora Jakůbková

Hudba: Filip Homola

Hrají: Barbora Kubátová, Tomáš Bělohávek, Filip Homola, Adam Kubišta

Premiéra: 5. 3. 2016 v Naivním divadle v Liberci

Psáno ze dvou repríz 24. 6. 2016 na mezinárodním festivalu Divadlo evropských regionů v Hradci Králové



Inscenaci libereckého Naivního divadla *Čechy leží u moře* provází od premiéry vynikající pověst. A hned na začátku nutno říci, že zaslouženě.

Michaela Homolová, režisérka veleúspěšných inscenací *Budulínka* a *O beránkovi, který spadl z nebe*, tentokrát jako předlohu zvolila poezii pro děti — básně Radka Malého ze sbírky *Moře slané vody* (viz recenzi v *Tvořivé dramatie* 2015/1).

Ačkoli jde o sbírku, která již prokázala své kvality, a již její výběr je třeba velmi ocenit, její dramatická a jevištní přitažlivost bylo třeba objevit. Režisérka a Vít Peřina v pozici dramaturga nehledají příběh přímo v básničkách, ale ani tak docela mimo ně. Vytvářejí ho z motivů a témat, které se z básniček vynořují, z nálady, kterou sbírka navozuje. Tvůrci verše

neilustrují, ale staví vedle nich plnohodnotné scénické dění, svébytnou linku příběhu, vyprávěnou pomocí loutek a jevištních obrazů. Před očima se nám tak odehraje příběh maličkého chlapce zrozeného z velké lastury, který je na celém širém moři sám. Potkává různé druhy ryb a rybiček, aby nakonec konečně našel přítele svého druhu. A právě z kombinace tohoto prostinkého příběhu a veršů Radka Malého vznikají překvapivé a vícevrstevné situace a významy, v divadle pro děti často nevidané.

Hlavním hrdinou a tématem inscenace je moře. Moře viděné z různých perspektiv. Nejprve je herci vytvoří ve skleněné míse na stole za pomoci vody, soli, barviva, písku a kamenů. Za chvíli však moře obklopí herce i diváky a celý prostor divadla se promění v šerosvitný svět pod hladinou. Bílé, částečně prosvícené scénické objekty připomínají podmořské rostliny, černě odění herci mezi nimi proplouvají s velkými loutkami rejnoků, medúz, hejny malých rybek, obrysy delfínů či velkou loutkou velryby. Čtyři pohyblivá plátna, evokující snad listy velkých rostlin, slouží magické stínohře, položeny do vodorovné polohy potom vynesou diváka z podmořského světa na stříbřitou mořskou hladinu.

To, co se na jevišti děje, nepřestává ani na chvíli přitahovat pozornost dětských diváků, bez potřeby výrazných efektů, výkřiků, zářivých barev. Stačí magická hra světla, stínů a loutek a střídání soustředěním naplněného ticha s reprodukovanou elektronickou hudbou.

Toto scénické dění neválcuje verše Radka Malého ani je nevyužívá jako bezobsažný melancholický ornament. Úvodními slovy inscenace jsou závěrečná slova sbírky. „Zavřete oči. / Slyšíte, jak šumí? / Nadechněte se té vůně. / Zaseptejte: / Čechy leží u moře.“ Děti v hledišti uposlechnou každý verš. Zavírají oči, dýchají a spolu s herci opakují magickou formuli, která je přenesla do světa pod vodou. Poezie



zde funguje jako skutečný komunikační prostředek, práce s ní je až překvapivě sdělná. Každému slovu je dovoleno zaznít, každý obraz ve slovech obsažený, každá myšlenka má dostatek času a prostoru doletět k dětským divákům. Každý verš má své místo. Někdy nenápadně pojmenuje duševní rozpoložení maličkého loutkového hrdiny, jindy do děje vstoupí tajuplným zaříkáváním vzniklým třeba opakováním verše „kambala alka keporak“. Mnohdy však verše také magické dění na scéně konkretizují, spojují ho s naším běžným životem. S nimi se sem dostávají naše letní plážové dovolené a jiné nám i dětským divákům dobře známé situace. Tato nenápadná oscilace mezi známým a tajemným, mezi kouzelným a každodenním je vlastně velkým dramaturgickým počinem.

Inscenace však pracuje také s přechodem mezi fiktivní a reálnou přítomností. Zatímco v případě inscenace *O beránkovi, který spadl z nebe* jsou děti pozvány na jeviště do jakési pouťové herny, *Čechy leží u moře* začíná



a končí civilním povídáním si herců s dětmi, které zjevně nemá pevný text ani strukturu. Herci organizují usazování dětí, ptají se jich, jestli byly někdy u moře, a slibují jim, že dnes se k moři dostanou všechny. Na konci se potom k tomuto principu navracejí, opakují si s dětmi názvy ryb, s nimiž se v inscenaci setkaly, a loučí se.

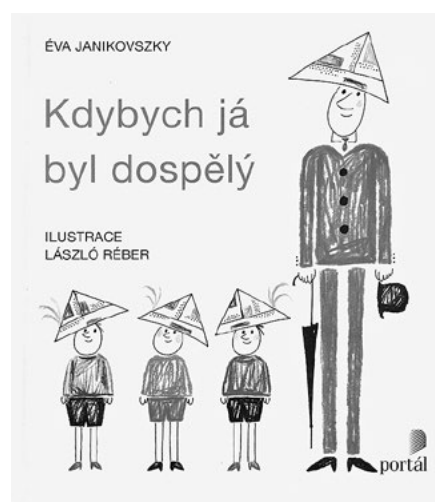
Zvolený princip je pro cílovou věkovou skupinu výborným nástrojem, dovoluje s dětmi uzavřít potřebné dohody o tom, jak bude společný čas v divadle probíhat. Jistě by bylo možné tento princip lépe zpracovat, vymyslet zajímavější otázky, na počátku šikovněji připravit děti na představení, motivovat jejich pozornost a při závěrečné reflexi se neomezit na školské opakování faktů... Zároveň je však třeba velmi ocenit, že jsou herci i v této fázi přirození, citliví a jednají s dětmi jako se sobě rovnými. Úvod i závěr jsou ve své stručnosti účinné a rozhodně nepůsobí nadbytečně. Lze také předpokládat, že forma těchto částí se bude vyvíjet postupně, až si herci „osahají“ terén a přijdou na způsob, jak princip co nejlépe využít.

Nezbývá než Naivnímu divadlu poděkovat. Díky němu totiž Čechy opravdu leží u moře!

ANNA HRNEČKOVÁ

ÉVA JANIKOVSKZY: KDYBYCH JÁ BYL DOSPĚLÝ

Z maďarského originálu *Ha én felnőtt volnék* přeložila Viola Somogyi. Ilustroval László Réber. Praha: Portál, 2015, 36 stran. Odp. red. Michaela Škultety.



Je s podivem, že ve své zemi tak populární a do mnoha světových jazyků překládané maďarské autorce knih pro děti a mládež Évě Janikovszky (1926–2003) u nás dosud vy-

šly pouze tři knihy — dvě z nich v Albatrosu (*Mně se vždycky musí něco stát*, 1976, a *Už zase já*, 1985) a třetí (dívčí román *A čo bolo potom*, 1985) v nakladatelství Mladé letá. Zvlášť když jde o tak sofistikovaný a svěží pohled na vztahy mezi rodiči a dětmi, hezky rezonující v době plné názorů na výchovu.

Éva Janikovszky začala publikovat v roce 1957, napsala přes dvacet knih pro děti, nasbírala spoustu literárních ocenění a proslula (především ve spolupráci s ilustrátorem László Réberem) svou humornou stylizací věcných témat, konfliktů, běžných situací a komunikačních klišé ve vztahu dětí a rodičů.

Kniha *Kdybych já byl dospělý* vyšla v maďarském originále v roce 1965, dočkala se nesčetných reedic a překladů do 35 jazyků. Vtipně, s velkým nadhledem, a přitom s neironickým, laskavým odstupem rozvíjí obrazem i slovem představu, jak by to mohlo být všechno jinak, kdyby dítě bylo dospělým. A jak je nefér být dítětem, kterému neustále někdo něco přikazuje.

Kniha je zajímavá jako výtvarné dílo, neboť text je dynamicky (někdy i v dramatickém vztahu) prokomponován s obrazy. Ilustrace László Rébera z roku 1965, minimalistické stylizované kresby barevnými pastelkami (šesti základními barvami) a perem, působí v dnešní době úžasně moderně. O vztahu textu a obrazu by se dalo říct, že obrázky rytizují a člení text a text dynamizuje obrázky. Každý krátký odstavec či větu zpravidla doprovází obraz (dítě a dospělý v různých situacích), ale není to doslovná ilustrace — mezi slovem a obrazem je vždy i určité napětí; prostor k dopovězení.

Druhou devizou knížky je její téma: kterého čtenáře by nebavilo hrát si s představou „kdybych já byl dospělý“. Rozvíjet ji může vlastně kdokoli a jakýmkoli směrem, v nesčetných variacích. To by se jistě dalo využít pro jevištní realizaci, stejně jako samotné zobrazení dětí a dospělých v knížce, zachycující především tělové gesto, postoj (nikoli mimické detaily).

Text knihy je souvislé vyprávění s přímými řečmi, které by se dalo rozdělit na několik tematických částí. První část — „Zlobit je mnohem větší zábava než být hodný“ — dává příklady konkrétních situací a jednotlivě vložných argumentů dospělých. Druhá část na kontrastních příkladech ukazuje, že „Být dospělý je mnohem lepší“, neboť (část třetí) „Dítě musí dělat to, co chce dospělý“ — zde se dozvíme, že dospělí dětem často poroučí. „Výkladovým“ stylem je popsáno a shrnuto, jak dospělí reagují, když dítě neposlechne. Jádrem této části jsou stupňované fráze dospělých, kterými se vyjadřují k dětskému „nepo-

slouchání“. A když pak dítě poslechne? Z čeho mají vlastně dospělí radost? Tady poprvé přichází vážný podtext a kniha najednou nabízí k zamyšlení otázky o podstatě výchovy (např.: Co doopravdy znamená „zlobit“ versus „být hodný“? Jak s dítětem komunikovat?). Nadřazenost dospělého nad dítětem v této části dostává na frak, autorka si z ní spolu s ilustrátorem dělá legraci stejně jako ze zautomatizovaných klišé v komunikaci dospělých směrem k dítěti. A přitom vlastně upozorňuje na to, jak to vnímá dítě.

Čtvrtá, nejobsáhlejší část knihy se v uvolněné náladě věnuje rozvíjení toho, co by vypravěč (kluk) dělal, kdyby byl dospělý. Začíná to být (ruku v ruce s ilustracemi) víc a víc komické, protože dospělí se najednou věnují nepřístojným činnostem. Rozvášněný vypravěč pokračuje k tématům výběru partnerky (s kým bych se oženil) a rodičovství (co bych dělal jako otec dětí). Očividná tu je (dětská) glorifikace toho, jak by byl (vypravěč) jako tatínek k dětem spravedlivý, podporoval je ve všech jejich zájmech, co všechno by jim dovolil a tak dále, ale stále by zůstal tím nejlepším (jak v závodech, tak při zlobení). Stupňující se idealizaci budoucí představy sama sebe jako dospělého a vyprávění celé knihy tematicky uzavírá zamyšlení: zesumírování výhod dospělosti s trefnou pointou.

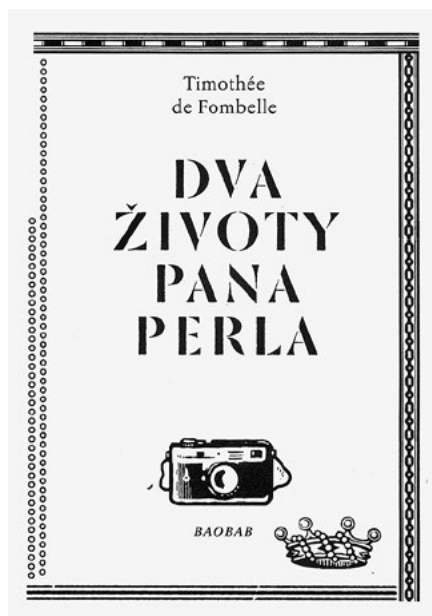
EVA DAVIDOVÁ

TIMOTHÉE DE FOMBELLE: DVA ŽIVOTY PANA PERLA

Z francouzského originálu *Le livre de Perle* přeložila Drahoslava Janderová. Ilustroval a graficky upravil Juraj Horváth. Praha: Baobab, 2015, 288 stran. Redakce Jakub Marek.

Kdesi v pohádkovém království došlo k tragédii, když královna zemřela při porodu druhého syna. Král zešlél a jeho starší syn se ujal vlády nad zemí a začal ji terorizovat. Daleko těchto starostí, skrytý přede všemi, vyrůstal vychovávaný starým věrným sluhou a pod ochranou krásné víly druhý královský syn. A jelikož tragédie přivolávají další tragédie, starší bratr se rozhodl toho mladšího, kterého vinil ze smrti matky, zabít. Ten ale mezitím vyrostl, zamiloval se do krásné víly a ona zase do něj. O naplnění lásky ale v tragických příbězích nemůže být ani řeč a smrtí mladého prince by mohl celý příběh končit. Zde je ale jen úvodem k dalšímu vyprávění a druhý život pana Perla tak může začít.

Čaroděj, který se nebál vůbec ničeho, měl přeci jen respekt z duší králů, a proto místo



aby prince zabil, ho jen uspal a jeho duši poslal do vzdáleného světa, ze kterého není návratu. Do světa, kde lidé nevěří na krále ani na víly: Do našeho světa. Mladý Ilián se ocitá v Paříži v roce 1936 před cukrárnou U Perlů, kde se ho manželé Perlovi ujímají a postupně ho přijímají za svého. Ilián se stává jejich nepostradatelným pomocníkem, a kdyby do jejich života nezasáhla válka a Perlovi nebyli Židé, vedlo by se cukrářství i jím samotným jistě lépe. Osud ale hraje s lidskými životy různé hry — a jinak to není ani v tomto případě. Ve smutných realitách druhé světové války je Ilián alias Joshua Perle odveden do války, zatímco Perlovým přijde předvolání k transportu. A právě v době útrap války si Ilián uvědomí, že musí shánět důkazy o tom, že jeho pohádkový svět existuje. Protože jen tyto důkazy ho jednou mohou dovést zpátky k jeho lásce, zpátky do jeho světa. Vše začíná nalezením šupiny mořské panny a končí u stěny zaplněné až po strop kufry obsahujícími důkazy existence pohádkového světa.

Jednotlivé příběhy — příběh prince Iliána a příběh Joshuy Perla — odkrývá Timothée de Fombelle čtenáři rafinovaně a na přeskáčku tak, aby až na úplném konci bylo možné poskládat všechny části do opravdu celistvého příběhu.

K této skládance je však třeba přidat ještě jeden díl: Částečně autobiografickou časoprostorovou rovinu čtrnáctiletého chlapce, fotografa, který v 80. letech 20. století prožívá svou první lásku k neznámé dívce, která jej uhrane svou nadpozemskou krásou. Jeho osud se propojí s osudem stárnoucího Joshuy Perla, shromažďujícího neúnavně další a další důkazy a zároveň prchajícího před zabijáky, které na něj jeho bratr posílá.

Celým příběhem prostupuje nenaplněná láska Iliána k víle Olie. Iliánovi se zdá, že ji čas od času někde zahlédne, a pak se honí za tím krásným přízrakem. Celý život zasvětil shromažďování důkazů a tím i snaze setkat se se svou láskou. Netuší, že ji celou dobu má jako anděla strážného vedle sebe.

Dva životy pana Perla jsou silným a strhujícím příběhem o lásce, o pílí a boji proti osudu, který se zdá být nezvratný. Ilián i Olie jsou tak blízko, ale zároveň trpí tím, že nemohou být spolu. Olie stále doufá, že jednou přijdou na to, jak jejich osud zvrátit, že ji Ilián zachrání. Léta běží, a zatímco víla zůstává stále mladá, Ilián neúprosně stárne. Konec ale dává možnost k různým výkladům a je jen na čtenářích, ke kterému se přikloní. Jestli zvolí spíše cestu pochmurných severských pohádek Hanse Christiana Andersena, jehož pohádkový svět evokuje nejen ponurou atmosférou, ale i severskými jmény, anebo se přikloní k vypravěči příběhu a jím načrtnuté cestě.

Timothée de Fombelle je známý dospívajícím čtenářům zejména díky dobrodružstvím Tobiaše Lolnesse. *Dva životy pana Perla* jistě za jejich popularitou nebudou zaostávat. Příběh Joshuy Perla je sice komplikovaně, ale zato přesně vystaven a nedá čtenáři ani chvíli oddechu. Prolínající se příběhy odkrývají různé časoprostorové roviny a krásným a čtivým jazykem nás vtahují stále hlouběji do děje, kde se pohádkové motivy mísí se skutečným světem a historickými i současnými realitami, jak je známe. Neobvyklé je, že to není náš svět, ze kterého se hrdinové vydávají do jiných světů, ale naopak to, že naše realita je ten vzdálený, neznámý a zvláštní svět, kam jsou hrdinové tohoto příběhu vyhoštěni.

LUDEK KORBEL

LOIS LOWRYOVÁ: SPOČÍTEJ HVĚZDY

Z anglického originálu Number the Stars přeložila Dominika Křesťanová. Praha: Argo, 2015. 128 stran. Odp. red. Alena Pokorná.

Píše se rok 1943 a my se s dvěma desetiletými školáčkami Annemarie Johansenovou a Ellen Rosenovou a s Annemariinou pětiletou sestrou Kirsti ocitáme v kodaňských ulicích, již tři roky hlídaných vojáky Třetí říše. Dvěma starším dívkám nahánějí hlídky strach, pro tu nejmenší jsou běžnou součástí celého života, který si pamatuje. Bídu a strach válečné doby prohloubí zpráva o chystaném „vystěhování“ Židů. Po letech relativního klidu došlo i na Dánsko! Desítky kodaňských rodin jsou však před německou razií včas varovány rabínem.

A tak se Rosenovi ocitají ze dne na den na útěku a jejich dcery se ujímají Johansenovi. Paní Johansenová všechna tři děvčata dopraví na přímořskou samotu ke svému bratrovci, rybáři Henrikovi, u nějž se, jak se Annemarie brzy dovědí, druhého večera shromáždí několik židovských uprchlíků, včetně Elleniných rodičů. Z bezpečnostních důvodů, a skutečně ne nadarmo, je toto setkání pod strýcovou střechou maskováno jako vigilie. Uprostřed noci odvede paní Johansenová svou skupinu Židů k Henrikově lodi, která je má dopravit do svobodného Švédska. Na cestě zpátky si však Annemariina matka zlomí kotník a její dcera, která najde balíček, jenž se měl za každou cenu dostat s uprchlíky na loď, tak musí



v zájmu záchrany mnoha životů ještě před rozedněním sama donést záznamku do přístavu. Je však zastavena a prohledána německou hlídkou. V balíčku není nic než „pouhý“ kapesník. Annemarie jej doručí a vrací se do strýcova domu. Henrik ji po svém návratu ubezpečí, že Rosenovi i ostatní se šťastně vylodili ve Švédsku, a vysvětlí jí, že onen kapesník byl pro ně životně důležitý, neboť byl napuštěný látkou, která láká vojenské psy a zároveň je zbavuje čichu, takže nejsou schopni vyčienchat lidi ukryté na lodi. Příběh je uzavřen oslavami konce války, během nichž se již dvanáctiletá dívka dozví pravdu o smrti své starší sestry, která se se svým snoubencem hned v počátku okupace Dánska zapojila do odboje a zahynula při jeho odhalení.

Napínavý příběh americké autorky o statečnosti zejména mladých lidí v druhé světové válce a konkrétně o bezpříkladném hrdinství desítek, možná stovek Dánů, kteří dali v sázku vlastní život, aby zachránili své židovské

přátele a spoluobčany, získal rok po svém vydání (1989) prestižní cenu John Newbery Medal a v době svého vydání patřil mezi stovku nejprodávanějších knih pro děti v USA.

Silné, citlivé a neustále oživané téma, zřídka uplatňovaný pohled dítěte na holocaust a druhou světovou válku vůbec, autorka dalšího mnohonásobně vyznamenaného a nyní i zfilmovaného románu *Dárce* — z těchto indicií plyne, že by se měl vydavatelský počin nakladatelství Argo nekompromisně chválit a oslavovat.

Než tak z mnoha objektivních důvodů učiním, nemohu si odpustit jediné rýpnutí. Knížka *Spočítej hvězdy* je důkazem toho, že realita mnohdy připraví sentimentálnější, patetičtější a neuvěřitelnější řešení než jakákoli fikce a že historická fakta pak zavou ústa kritikům literárních nedostatků. Kdyby totiž kapesníky napuštěné směsí králičí krve a kokainu nebyly dějinnou skutečností, asi by každý recenzent L. Lowryové vytkl řešení zápletky na úrovni druhořadé sci-fi. Takto můžeme jen poznamenat, že navzdory historické pravdivosti působí Henrikovo vysvětlení účinků kapesníku jako přitažené za vlasy. Autorka si toho byla zřejmě vědoma (stejně jako u dalších drobnějších motivů), a proto příběh opatřila doslovem, v němž tyto umělecky sporné momenty obhájí jako historická fakta. Ta by šlo ale jistě (alespoň v případě kapesníku) v textu více motivicky podpořit, kdyby...

Kdyby tomu zřejmě do značné míry nebránila postavu Annemarie sledující vypravěčská perspektiva, která jinak patří k hlavním devizám knihy. Díky ní se totiž omezují širší a hlubší psychologické souvislosti příběhu, jež by byly pro cílové čtenáře nepřijatelné (např. otázka odpovědnosti za život svých dětí při maminčině zapojení do odboje či živění židovské rodiny z vlastních skrovných přídělů), díky ní se vypravování na mnoha jiných místech vystříhá patosu, k němuž by patrně v úhlu pohledu dospělé postavy mohlo sklouzávat, díky ní se ale také dětem v přijatelné míře zpřístupňují vedle samozřejmé rasové či národnostní tolerance témata, jako co znamená být statečný či jaké je to zemřít mladý.

Nutno podotknout, že i dospělý a s tematikou obeznámený čtenář může v knížce Lois Lowryové najít detaily překvapivě přibližující danosti doby a pocity lidí v ní žijících (např. scházení se maminek „na kafičko“ v době, kdy už žádné dávno není k dostání, pohled na kultivované Rosenovy ve starých hadrech, drzé chování malé Kirsti k vojákům, které pak Annemarie kopíruje, aby unikla jejich podezření).

Upřímně a jednoduše řečeno, *Spočítej hvězdy* je rozhodně tou knihou, kterou byste chtěli dát do rukou své devíti- či desetileté dceři, až se poprvé zeptá, co se to přesně dělo za té druhé světové války. Její čtivost zaručuje i poměrně úsporný (pro emotivnější čtenáře až strohý) styl, který si nelibuje v přívlastcích ani jiných jazykových „ozdobách“. Daleko více se uplatňují otázky motivující dětské přemýšlení o tématech ukrytých za příběhem. Otázky tvoří často i názvy kapitol (Proč utíkáte? Kdo je ten člověk na koni? Kde je paní Hirschová? Kdo je ta tmavovlasá?). Škoda že v této praxi nebyla autorka důsledná, samotný přehled kapitol by pak byl dokonalým průvodcem celou knihou.

KLÁRA FIDLEROVÁ

DANIELA FISCHEROVÁ: TETOVANÁ TETA

Ilustrace a grafická úprava Jaromír Plachý. Praha: Meander — Ivana Pecháčková, 2015. 124 stran. Ed. Modrý slon, sv. 88. K vydání připravila Ivana Pecháčková.



Spisovatelku a dramatičku Danielu Fischrovou netřeba dlouze představovat. Literární a básnické tvorbě pro děti se věnuje od 70. let, namátkou: *Čáry máry* (1978), *Duhové pohádky* (1982), *Lenka a Nelka neboli Aha* (1994), *Kouzelná lampa* (2010) nebo kniha básniček *Milión melounů* (2012).

Zatím poslední sbírka básní pro děti už jen svým tvarem a výtvarnou podobou obálky vybízí ke hře. Kniha nezvyklého formátu (200 × 110 mm) má sytě žlutou obálku, na níž je ženská postava s obrovskou svalnatou potetovanou paží, která vyfukuje rozesmáté bubliny.

Samotná obálka vzbuzuje ve čtenáři chuť trochu zlobit, dělat, co se nemá anebo co nepatří ke slušnému vychování. Ne náhodou. S knihou je potřeba si při čtení hrát, otáčet ji a převracet. Už grafická podoba knihy naznačuje hravost a legrácky, které sbírkou „probublávají“. A právě takové „bublavé“ a hravé jsou i texty celé sbírky. Plné vtípu, fantazie a radosti ze života.

Básničky jsou určené dětem předškolního věku, ale pro kvalitní literaturu platí, že se při jejich čtení nebude nudit ani vyspělý a náročnější čtenář. Tedy ten, který si dovede hrát se slovy, směje se absurdním situacím a v souvislosti s výbornými ilustracemi Jaromíra Plachého jejich vtípy dovádí ve svých představách ještě dál.

Texty jsou odstupňovány v náročnosti. Jsou tu jednoduchá říkadla, např.: „Tihleti tři pudlíci, / to jsou ale jedlíci! // Kupříkladu tenhle velký / s chutí mlsá karamelky. // Druhý pudl / má rád štrúdl. // A ten malý pudlíček / zatím cucá dudlíček.“ (Pudlíci, s. 66–67) Časté jsou nonsensové hry s jazykem: „(...) Ona ta kobyla, / chytila bacila, / gorila bacila / motýla do týla, / želva se zbláznila, / hyena / vyje na / měsíc jak vlk...“ (Na veterině, s. 54–55) Ale najdeme tu i větší básně, např.: „Poslíček přináší kaktus / do první bé // Tak tu jsem / s tím kaktusem! // Paní učitelko třídní! / Ať jsou k němu holky hodné, / kluci ať jsou k němu vlídní, / nebo je ten kaktus bodne. / Kam ho dáme? Třeba sem! // Zatím je to kaktusátko, / tváří se jak nevíničko, / ale do roka a do dne, / vyroste z něj kaktus obří. / Budete-li k němu dobří, / daruje vám krásný květ. / Nebo dva. A možná pět. // Tak tu jsem s tím kaktusem! / Kam ho dáme? Třeba sem!“ (s. 92–93)

Nebo lze texty v knize dělit podle tematických celků. První část se jmenuje Tetovaná teta a další divní příbuzní a její úvodní básnička vlastně vysvětluje název sbírky a zároveň rozehrává a otevírá atmosféru, v níž se odehrávají situace a příběhy dalších částí knihy: „Mám jednu tetovanou tetu, / patří k ní strýcovaný strýc. / Oba se mají čile k světu, / a víc už o nich nevím nic.“ Druhá část jsou Říkačky a jazykolamy, třetí Zvěřinec, čtvrtá Žrouti a pátá část obsahuje Malé příběhy.

Za zmínku stojí i vtipně pojatá prezentace obou „rodičů“ knihy — autorky a ilustrátora. Medailon autorky je vytištěn fontem připomínajícím písankové písmo nepřiliš zdatného školáka s textem: „Tahle teta Daniela / jestli pak je taky celá / potetovaná? / Kdepak, ona píše knížky / pro smíšky i pro kulíšky. / Píše je už dlouhá léta. / Tato teta, to je teta / netetovaná.“ (s. 110) A medailon o ilustrátorovi je vyveden v piktogramech doplněných textem „Bla blabla bla bla. Bla a bla...“ (s. 111).

Učitelům dramatické výchovy může kniha sloužit jako vtipná pomůcka pro rozcvičení jazyka a mluvidel či jako zdroj neotřelých textů pro menší i větší recitatory nebo jako inspirace k jednotlivým lekcím.

MICHAELA LAŽANOVÁ

LUCIE SUNKOVÁ: JAK SE MÁŠ, ELIŠKO?

Napsala a ilustrovala Lucie Sunková. Praha: 65. pole, 2015. 48 stran. Ed. Políčko, sv. 10.



Dost možná, že výtvarnice a režisérka Lucie Sunková nafotila obrázkovou knížku o myšce Elišce aktuálně inspirovaná dětskou hrou, v níž jsou hračky instalovány do různých obrazů a situací. Každopádně v knize z nakladatelství 65. pole oživuje plyšovou hračku a podle anotace „vypráví poutavý příběh z dávných časů, kdy se pralo na valše a to pilo v kamnech“. Nápad je to sympatický; kdo z nás někdy neměl nutkání nafotit v reálném prostředí obrázkový pohádkový příběh? Podobný nápad ostatně měla i Karina Schaapman v projektu *Dům myšek: Sam a Julie* (Meander, 2016).

Spíš než o příběhu bychom ale u myšky Elišky mohli mluvit o obrázkovém deníku nebo deníkových obrazech. Polidštěná plyšová hračka je na nich vyfocena ve dvaceti (v rámci fikce zvířecí pohádky) realistických situacích na dvaceti stranách. Dvojstranu vždy tvoří fotografie a stránka s krátkým prozaickým textem, doplněná kresbou, která vždy přechází mezi fotkou a textovou stranou, takže obě propojuje. Začíná se představením myšky a jejím ranním probuzením, snídání, prací v zahradě... přes oběd, odpočinek, výpravu do lesa na houby, žehlení a uklízení atd. až k večernímu „psaní deníku“ u psacího stroje (vzpomínání na to, co myška dělala a jak se dnes měla) a usínání. Náznak zápletky přichází poprvé v momentě, kdy se myška při práci poraní, podruhé při procházce v lese, kde začnou ožít stromy a pařezy a myška se začne bát. Dramatické napětí však ihned poleví, není rozvíjeno, konec je smířlivý. Míra dramatičnosti je však s ohledem na nejmenší čtenáře (tak od dvou let) záměrná: cílem je ukázat běžný chod dne myšky Elišky, rituály a každodenní činnosti (práce i odpočinek), což, myslím, ujišťuje dětského recipienta o správném chodu a bezpečném řádu věcí.

Myška je většinou při nějakém nedramatickém jednání (sbírá jablka, leží na louce, válí těsto válečkem) instalována do kulís (jak praví přebal knihy) „dávných časů“, tedy mele kávu v mlýnku po babičce, vaří si na kamnech, pere prádlo na valše apod. Tyto historizující kulisy otvírají pole pro rozhovory s dětmi o tom, jak se žilo v době před-elektrické a před-elektronické. Výtvarným pojetím i textem se směřuje k hodnotám, jako skromnost, poctivost, rovnováha, stabilita.

Knížku charakterizuje idyličnost, ale ne sentiment — tomu našťastí brání střídmy textový doprovod ilustrací a nepopisnost textu. Textová stránka za obrazovou trochu pokulhává, ale potěší, že autorka neopakuje informace a není doslovná ve vztahu k obrazu, takže malý čtenář může se svým průvodcem situace pojmenovávat sám. Text využívá personifikace, metafory, snaží se o zvukomalbu a na každé dvoustraně o jednoduché rýmování v prozaickém textu. Působí to nadbytečně (např. „dlouhé bílé obinadlo, co se vlní jako had, natotata hravě zvládne celou myšku omotat“). Nicméně dětské recipienty tyto náznaky rýmování baví, protože jsou snadno zapamatovatelné a někdy i lehce vtipné.

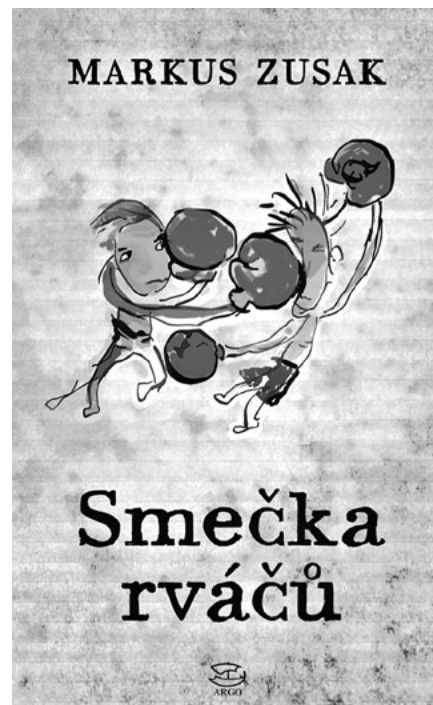
I když myščin výraz je trochu přehloupý (plyšák s vyplazeným jazýčkem) a celé výtvarné zpracování z určitého úhlu pohledu lehce hraničí s kýčem, dětský čtenář ve věku tří let bude knihu pravděpodobně zbožňovat. Za prvé proto, že jde o polidštěnou plyšovou hračku, dítěti blízkou postavu. Za druhé díky realistickým kulísám, drobnostem, věcičkám a detailům, které děti uchvacují (nádobí, košíky, kuchyňské náčiní, nábytek, kamna ad.), a historickým rekvizitám (valcha). A taky myslím pro jednoduchost, přímočarost a jednoznačnost, kterou nejmenší děti potřebují. Knížka je určena pro čtení s dospělým a nabízí dostatek inspirace k rozhovorům, k rozvíjení tohoto materiálu, který se vztahuje k základnímu poznávání okolního světa.

Myška jako postava příběhu je rozhodně tradiční: je znakem venkovské, ve shodě s přírodou žijící pořádkumilovné a samostatné dívky, která si třeba sama dokáže opravit kolo u vozu. To, že v jejím světě absenteje dramatická situace, ale vlastně podtrhuje fakt, že věci zde mají svůj řád. Škoda jen, že je v tomto světě Eliška sama — na rozdíl od Sama a Julie Kariny Schaapman se přátelé ani jiné postavy neobjevují. Nemohou pak vznikat živé, pravdivé společenské vztahy a solitér Eliška bohužel působí trochu ploše.

EVA DAVIDOVÁ

MARKUS ZUSAK: SMEČKA RVÁČŮ

Z anglického originálu Fighting Ruben Wolfe přeložila Dominika Křesťanová. Přebal navrhl Štěpán Dančo. Graficky upravil Libor Batrla. Odp. ved. Alena Pokorná. Praha: Argo, 2015, 152 stran.



V knihovně tuto knihu zřejmě nenajdete v oddělení pro děti a mládež, přestože do sekce pro nedospělé čtenáře bezesporu patří. *Smečka rváčů* je totiž svou výpovědí o životě teenagerů spřízněná s *Tajným deníkem Adriana Molea* nebo s románem *Kdo chytá v žitě*. I Zusakův hrdina Cameron Wolfe stejně jako Adrian Mole a (tím více, čím je mu věkově bližší) jako Holden Caulfield objevuje a analyzuje vlastní myšlenky a pocity, a hlavně hledá odpověď na otázky všech adolescentů: „Kdo vlastně jsem?“ a „Čím či jak mám naplnit svůj život?“

Kromě často bolestného vymezování vlastní identity hlavního hrdiny má *Smečka rváčů* s výše zmíněnými tituly společné i jiné vlastnosti, přestože sama o sobě, a to příznivě hned na začátku, se jim kvalitativně nevyrovná. Nechybí jí humor, zejména sebeironický, ani hrdina odlišující se od okolního světa svou výjimečnou citlivostí, něžností duše, i když skrývanou pod tvrdší fasádou. Postrádá ale šířku i hloubku, která by z úryvku životního příběhu šestnáctiletého australského „lůzra“, jak se Cameron opakovaně nazývá, učinila příběh univerzálnější, jak se to Zusakovi podařilo později, v jeho prvním vyspělém románu *Posel* (2002, česky 2012).

Smečka rváčů je totiž druhou knihou Markuse Zusaka vůbec a zároveň druhým dílem

trilogie *Underdogs (Roky pod psa)*, která odstartovala spisovatelskou kariéru dnes již jedenačtyřicetiletého Australana, u nás i ve světě známého spíše jako autora *Zlodějky knih* (2005, česky 2009). Chceme-li nyní zhodnotit *Smečku rváčů*, nemůžeme se úplně vyhnout jejímu srovnání s *Roky pod psa* (1999, česky 2014), které jí časově i obsahově předchází, ani s *Poslem a Zlodějkou knih*, jež ji předešly v rukou českých čtenářů.

Smečka rváčů má sice jednoduchý, ale na rozdíl od *Roků pro psa* alespoň ucelený příběh s jasnou zápletkou a jakýmsi základním dějem: Cameronův o rok starší bratr Ruben (Rubík) zmlátí spolužáka, který se nechvalně vyjádří o starší sestře obou chlapců. Díky tomu dostane nabídku vydělávat si peníze na nelegálních boxerských zápasech. Cameron, který se s bratrem boxováním na dvorku už několik let baví, Rubena následuje. Rubík se v ringu ukáže jako neporazitelný. Cameron sleduje proměny jeho osobnosti stejně jako vlastní psychiku v řadě výher i porážek. Příběh končí zápasem mezi oběma bratry. Ruben v něm navzdory nepřetržité sérii vítězství a obavě z porážky odmítne bratra knockoutovat.

Tím se uzavírá nejpůsobivější téma knihy, téma rváčů a vítězů. Cameron dospívá k závěru, že on i celá jeho rodina (matka, která se dře v několika zaměstnáních, aby uživila rodinu, otec, který po těžkém pracovním úrazu z hrdosti odmítá přijmout podporu v nezaměstnanosti, a nakonec i všichni tři jeho starší sourozenci) nepatří mezi vítěze, kteří si jsou jisti svým úspěchem, a proto se jim v životě zdánlivě pořád daří. Jsou spíše „smečkou rváčů“ — těch, kteří se na rozdíl od vítězů neděsí porážky, protože vědí, že kdykoli je život srazí na kolena, dokážou znovu vstát a budou se znovu rvát.

Metaforičnost příběhu z boxerského prostředí je snad až příliš průhledná a příliš zdůrazňovaná, nicméně je velkým krokem od rozplizlosti dějových motivů a pokusů o jejich metaforické ztvárnění v *Rocích pod psa* směrem k nenásilné, ba i překvapivé hře významů v *Poslovi* a k univerzální platnosti a nejvyšší umělecké působivosti *Zlodějky knih*.

Jednoduše řečeno, *Smečka rváčů* předznamenává všechny důvody, proč budou čtenáři milovat Zusakovy pozdější romány. Vedle vesměs jednoduchého, leč silného příběhu o rodinných poutech je to vypravěčský styl mladého spisovatele.

Ještě v úvodu jako by se až příliš nestylizovanými dialogy, při nichž se čtenář ptá sám sebe, má-li zapotřebí pronikat do primitivního světa takto buranských postav, vracel Markus Zusak ke své prvotině. Ovšem už v polo-

vině vloží svým „lůzrům“ do úst věty typu: „Neztrácej srdce, Rubíku.“ — „(...) Já ho nechci ztratit, Came. Snažím se ho najít.“ A v tu chvíli realističnosti navzdory nachází M. Zusak svůj jazyk. Svůj styl nabitý emocemi.

K němu patří i lakonické, leč originálně obrazné popisy (zejména nebe) a předjímání budoucích událostí, jež obojí dovedl k dokonalosti v již tolikrát zmiňované *Zlodějce knih*.

Smečka rváčů zřetelně dokumentuje, co vedle nalezení a vyčištění specifických výrazových prostředků Zusakově literární tvorby prospělo nejvíce, a to je nadhled. Zatímco *Roky pod psa* utopily potenciální výpověď knihy v záplavě očividně autobiografických pocitů sebepohrdání, znechucení a bezvýhodnosti, ve *Smečce rváčů* posunul M. Zusak pozornost svého vypravěče Camerona Wolfa výrazně k postavě bratra Rubena, čímž jeho perspektivu odpoutal od rozhárané duše teenagera k širšímu záběru. A právě nečekaná a nečekaně široká perspektiva vypravěče je dost možná tím, co čtenáře Zusakových vrcholných románů fascinuje nejvíce.

Shrnutí? Pokud chcete čtivo pro kluky ve věku Camerona a Rubena Wolfových, tedy čtivo dostatečně chlapácké i skrytě citlivé, neváhejte jim *Smečku rváčů* podstrčit. Pokud však znáte a chcete Markuse Zusaka v plné síle, pak tuhle knihu ještě raději vynechte.

KLÁRA FIDLEROVÁ

BOHUMIL MATĚJOVSKÝ: ČUŇA, ZULU A FERDA

Ilustrovala Jitka Petrová. Graficky upravil Michal Chodaněč. Praha: Albatros, 2016. 72 stran. Odp. red. Kristýna Brunclíková.

Výrazný žlutý obal s velkými barevnými písmeny a obrázky zvířat není to jediné, čím může knížka Bohumila Matějovského *Čuňa, Zulu a Ferda* upoutat pozornost. Očekávání vzbuzuje také fakt, že její rukopis zvítězil v literární soutěži nakladatelství Albatros z roku 2015 o nejlepší humorný příběh pro děti. Nejde o první knížku tohoto autora povídek a zámečnicka (*Dobrodružství potkanů*, 2010, *O ježkoví, který se ztratil*, 2015, *Co do lesa nepatří*, 2016).

Hlavními postavami tohoto poněkud bláznivého příběhu jsou tři zvířata s velmi odlišnými cíli, která svede dohromady, jak to tak bývá, náhoda. Pejsek Ferda je opuštěný voříšek, kterého jeho majitelé vysadili u lesa a odjeli, protože už ho nechtěli. Pašík Čuňa čeká na porážku. A opičák Zulu se rozhodl vzít osud do svých rukou a utekl z cirkusu, aby se mohl vydat na cestu do rodné Afriky.

Dominantní postavou celé party je opičák Zulu, který se chová a mluví tak, jak to odkoukal od lidí v cirkuse. Při útěku se mu do cesty připele nejdříve pejsek Ferda a pak pustí z chlívku pašíka Čuňa, aby byla trojka kompletní. Společně se pak vydají na dlouhou cestu do Afriky, pronásledováni našťavným hospodářem, který se těšil na zabijačku, a myslivcem se psem Bonifácem.

Opičák Zulu se o všechny stará, hledá jim obživu, určuje směr cesty a obstarává zábavu včetně různých vtipů, kterým ovšem Ferda s Čuňou nerozumí, a tak se jim směje sám. Když následně zjistí, že jsou pronásledováni, vrhne se do zahlazování stop a povzbuzování svých nových kamarádů k běhu, s čímž má zejména pašík, vykrmený k prasknutí, značné problémy.



Při společné cestě, která se změní v útěk, je kladen velký důraz na kamarádství. Ani jedno ze tří zvířátek předtím žádné kamarády nemělo, a tak chce pro ty nově nabyté udělat úplně všechno, aby si jejich důvěru a přátelství zasloužilo. Opičák dokonce vyskočí z auta, které míří na jih a díky němuž by měl sám cestu do Afriky podstatně ulehčenou. Ferda se dá do souboje s myslivcovým psem, který je větší než on, a Čuňa běží jako o život.

Příběh, jemuž tempo dodává hlavně opičák Zulu, obsahuje prvky grotesky, místy je však vyprávění dosti násilné a neobratné a ne vždy kultivované. Někdy je snaha vyrábět humor až příliš křečovitá, a nadto se autor neubránil zbytečné mnohomluvnosti a popisnosti.

LUCIE ŠMEJKALOVÁ

KATARÍNA MACUROVÁ: ZAJÍČKOVA CESTA

Napsala a ilustrovala Katarína Macurová. Praha: 65. pole, 2015. 32 stran. Ed. Políčko, sv. 9.



Podle anotace na stránkách nakladatelství 65. pole získala kniha *Zajíčková cesta* ocenění Communication Arts Award of Excellence (USA) a byla nominována na cenu Britské asociace ilustrátorů.

Autorka textu i ilustrací Katarína Macurová (narozena v roce 1983) studovala na VŠVU v Bratislavě u Dušana Kállaye (ateliér volné grafiky a ilustrace), nyní je na stejné škole asistentkou na katedře grafiky a jiných umění. Ve své tvorbě kombinuje tradiční techniky (malba, grafika) s novými technologiemi (digitální malba, 3D modelování). Její ilustrace můžeme najít v knihách zaměřených na lidovou slovesnost, např. *Turčianské povesti*, *Riečne povesti*, *Ja nič, ja muzikant*. Kromě toho jí vyšly již dvě autorské knihy pro menší děti — vedle *Zajíčkovy cesty* ještě nejnověji *Proč nekveteš*.

Zajíčková cesta je moderní pohádka. Ilustrace vznikly za pomoci 3D softwaru, postavy i krajina jsou tvořeny malými ploškami podobnými krystalkům. Vzniká tak dojem platičnosti. Autorka použila až filmové metody — velké celky (např. zástupy ledních medvědů) střídá s detaily (tlapy tygra s ostrými drápy). „Moderní“ jsou i některé motivy, které do pohádky vstupují, zajíček např. používá k cestování rogallo.

Příběh zajíčka, který putuje po celém světě, v sobě nese prvky bajky (skrývá se v něm poučení) a využívá metodu kumulativní zviřecí pohádky, což je metoda zvláště vhodná pro cílovou čtenářskou skupinu.

Motiv putování a cesty je pro nejmenší čtenáře vděčný. Slibuje dynamický děj plný dobrodružství a nečekaných zvratů, ale zároveň dává naději, že hrdina, o kterého se čtenář během cesty bojí, dosáhne nakonec svého cíle. Podobné je to i v tomto případě, i když zde není tak úplně naplněn předpoklad dynamičnosti a množství situací, do kterých se zajíček dostává.

Příběh je na první pohled velmi jednoduchý. Bílý zajíček žije u ledních medvědů, kterých je mnoho. Na prvním obrázku vidíme, jak jsou jeden jako druhý, anonymní, zajíček mezi nimi vypadá ztraceně, ale zároveň vzbuzuje zvědavost. Není tak uniformní jako medvědi. Autorka mu dala čepici, šálu a rukavice veselých barev. I z toho je vidět, že zajíček mezi medvědy nepatří — ti oblečení nepotřebují. Svou odlišnost si však Zajíček dlouho neuvědomuje. „Jednoho dne si zajíček všiml, že jeho stín je jiný než stíny ledních medvědů. Byl z toho velmi smutný. Rozhodl se, že půjde hledat někoho se stejným stínem. A tak se vydal do světa.“ Tak začíná zajíčkovu putování.

Zajíček hledá všude — ve vodě ve vzduchu, na zemi. Projde mnoha zeměmi, potká mnoho zvířat: lišku, velrybu, labuť, bengálského tygra, housenku bource morušového. Zvířátka jsou bílá, ale ani jeden z jejich stínů se nepodobá tomu Zajíčkovu. Po mnoha měsících bloudění najde nakonec Zajíček hnědého zajíčka. Jeho srst je jiná, stín je však docela stejný.

Příběh může být východiskem k rozmluvě o významu Zajíčkovy putování, a kniha se tak může stát vlastně interaktivní. Čtenář se spolu se Zajíčkem může zamýšlet nad podobnostmi a odlišnostmi v životě. Je to příběh o hledání vlastního já, o hledání identity. Teprve v momentě, kdy Zajíček pochopí, kým vlastně je, nalézá také opravdové přátele.

JINDŘIŠKA BUMERLOVÁ

IVAN BINAR: KRÁVA A DĚDEČEK

Ilustrovala Eva Sýkorová-Pekárková. Praha: Meander, 2015. 24 stran. Ed. Modrý slon, sv. 84.

Prozaik a publicista Ivan Binar byl jako signatář Charty 77 donucen k emigraci, nejprve žil v Rakousku, kde dělal překladatele v uprchlíckém táboře a pracoval jako restaurátor starožitností. Od roku 1983 působil v Mnichově jako redaktor Svobodné Evropy. V současnosti žije v Čechách a kromě publicistiky se věnuje také psaní knih pro děti.

Útlá knížka *Kráva a dědeček* upoutá na první pohled jemnou barevností a výrazně stylizo-

vanými kresbami na přebalu. A vtipné ilustrace doplňují celou knihu. Nabízí se dokonce myšlenka, zda text nevznikl spíše jako „ilustrace“ k obrázkům. Když se totiž nechá čtenář nalákat výtvarným provedením knihy, může



být pro něj vlastní příběh o přátelství jedné krávy a jednoho dědečka zklamáním.

Text nepřekvapí ani dramatičností, ani lyrickými obrazy, ani neotřelým koncem. Čteme příběh o krávi, jež o vlas unikla jatcům, a o dědečkovi, o kterého se babička už příliš nezajímá a jehož si kráva opuštěného v zahrádce vyhlídne jako společníka a vydá se s ním k moři. Z logiky vyprávění ale nevyplyvá, jak je to možné, že spolu kráva a dědeček komunikují „lidskou“ řečí a mluví tak i s jinými postavami. Žádná absurdní nebo „nestandardní“ situace není nastíněna, aby čtenář vnímal příběh jako pohádkový, v němž zvířata zcela přirozeně mluví.

Těžko hledat i adresáta knihy. Nejmenšímu čtenáři by šly naproti skvělé ilustrace Evy Sýkorové-Pekárkové a rozsah příběhu (14 stran), avšak text a volba velikosti písma stěží. A pro staršího čtenáře je zas příběh příliš plochý a naivní.

MICHAELA LAŽANOVÁ

SUMMARY

REFLECTIONS-CONCEPTS-CONTEXTS

Eva Machková: History of Drama in Education in the Outline (2nd Part) — This part of the historical outline focuses on the establishment of the modern Czech drama education in the 1960 s. E. Machková points out that its development was influenced by worldwide changes in the concept of the relationship of child vs. school and child vs. drama activities that were taking place during the early decades of the 20th century, specifically mentioning the name of Winifred Ward. After some isolated attempts throughout the first half of the century, modern Czech drama education underwent major development in the 1960 s, taking predominantly the form of theatre with children up until the late 1980 s. (Drama became part of school curricula only in the 1990 s). In the 1960 s, however, leaders of children's drama and puppet theatre groups started to discover the possibilities of devised theatre with children and departments of drama were established at the newly founded basic schools of arts. Another phenomenon that significantly enhanced the development of the field was the national festival and workshop of theatre with children established in the early 1970 s in Kaplice and held to the present time under the name Children's Stage (Dětská scéna), since 2011 in the town of Svitavy. After 1990 drama education started spreading across schools of all levels and the field of drama in education was further enriched after 1992 by the establishment of the Creative Dramatics Association (Sdružení pro tvořivou dramaturgii), founding of the *Tvořivá dramatika* field journal and the establishment of two university departments of drama in education in Prague and Brno.

DRAMA-ART-THEATRE

Hana Císovská: Children's Stage 2016: Record-Breaking, Rich and Colourful — The reporter considers the 2016 Children's Stage festival and workshop of drama (representing the 45th year of the event) to have been very successful. The main programme consisted of 19 performances by children's groups. These were very varied in terms of the age of actors (ranging from 7 to 15), literary originals that inspired the performances as well as chosen genres. The reporter, a teacher of drama

at the Pedagogical Faculty of the University in Ostrava, especially appreciated the performance *Ol' Man Adam an' His Chillun* based on the famous book by Roark Bradford which was prepared by Ivana Sobková with her group from the Basic School of Arts in Prague 3. Among other inspiring performances the report mentions an original parable about love called *Láskotoč* (Love-Go-Round) played by the group from the secondary grammar school from Ústí nad Orlicí, a witty collage put together by a group of very young children from the Basic School of Arts in Mohelnice *Kdybych já byl dospělý* (If Only I Was Grown-Up) inspired by the children's book by the Hungarian author Éva Janikovszky, and the story *Leni* about a Czech girl transported to Nazi Germany during WWII which was performed by the group from a primary school in Liberec.

Denisa Tchelidze: The Power of Crowd, the Power of Individuality — A detailed description of a workshop introduced within the 2016 Children's Stage festival in Svitavy that was led by Michael Woodwood, English actor and teacher from the Redbridge Youth Theatre Workshop in London.

Mariana Čížková: 2016 Gold Spinning — A few impressions from the national festival of Slovak children's theatre groups held in the town of Šaľa.

APPLIED DRAMA-EDUCATION-SCHOOL

Anna Hrnecková: The Fourth Meeting of Drama Centers — The Association of Drama Centers of the Czech Republic founded in 2011 has annually organised a work meeting in which drama centers from all over the Czech Republic introduce their programmes designed for school classes, exchange professional experience and consult strategies of introducing drama lessons into schools. This year in February the meeting took place at the Labyrinth Studio of Drama Education in Brno. The meeting featured an important guest, Keith Homer, a long-time director of the Redbridge Drama Centre in London, which had inspired the establishment of the first drama centre in the Czech Republic in Brno-Lužánky.

Ivana Mináriková-Tomáš Chaloupka: Love in Defiance to Social Prejudice — A drama lesson for 14–15-year old students to the motives of Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*.

Denisa Tchelidze: The Value-Based Education of Sister Cyril Mooney — Information on a seminar led by sister Cyril Mooney in the spring of 2016 in Brno.

REFLECTIONS-REVIEWS- -INFORMATION

Jaroslav Provazník: Creative Writing in the Teaching of Literature — A review of the book *Creative Writing in the Teaching of Literature: Learning about the World* written by Zbyněk Fišer and his colleagues from the Masaryk University in Brno.

ARTS FOR CHILDREN AND YOUTH

Anna Hrnecková-Denisa Tchelidze-Jakub Hulák-Jaroslav Provazník: A Festival on the Occasion of the International Day of Theatre for Children and Youth — A review mosaic assessing performances shown at the festival organised by the Czech centre of ASSITEJ and held this year in March in Prague on the occasion of the International Day of Theatre for Children and Youth.

Kristina Procházková: D.O.M.E.K. A D.E.S.I.G.N. — A review of two interesting Polish books for children dealing with architecture and applied arts that have been translated into Czech.

Anna Hrnecková-Luděk Korběl-Eva Davidová-Klára Fidlerová-Michalea Lažanová-Jindřiška Bumerlová-Lucie Šmejkalová: Reviews of new performances and books for children and youth — Reviews of new books and performances for children that might inspire drama teachers and leaders of children's theatre groups.

CHILDREN'S STAGE 50

Miloslava Čechlovská-Jaromíra Šírllová: Leni — The present text supplement brings two scripts. First of them is a two-day drama lesson for 10–11-year-old children designed by two drama teachers from a primary school in Liberec. They drew inspiration from the book *Říkali mi Leni* (They Called me Leni) by Zdeňka Bezděková about a Czech girl transported to Germany during WWII. The other script captures a performance created later on the basis of the above-mentioned lesson.

NÁSTIN HISTORIE DRAMATICKÉ VÝCHOVY



EVA MACHKOVÁ

katedra výchovné dramatiky DAMU, Praha
evamachkova@seznam.cz

3. DRAMATICKÁ VÝCHOVA A „STOLETÍ DÍTĚTE“

Vývoj české dramatické výchovy od 60. let ovlivnily celosvětové změny v chápání vztahu dítěte a školy, dítěte a dramatických činností.

Hnutí tvořivé dramatiky vzniklo v roce 1924 v USA na Severozápadní univerzitě (Northwestern University) v Evanstonu (stát Illinois). Jeho zakladatelka **Winifred Wardová** (1884–1975) přišla — zřejmě jako první na světě — s myšlenkou zavedení dramatických aktivit do školy jakožto obdoby výtvarné a hudební výchovy (podrobněji viz kapitolu 5. Systémy dramatické výchovy v angloamerické oblasti).

Rok a místo vzniku tvořivé dramatiky nejsou náhodné, neboť v USA se v té době rodily pedagogické reformy. Jedním z předních reformátorů byl počátkem 20. století hlavní představitel pragmatické pedagogiky **John Dewey** (1859–1952). Jeho pojetí charakterizuje Otakar Kádner téhož roku, kdy vznikala dramatická výchova: „Dewey jest přesvědčen, že škola má daleko více, než se dnes děje, využití přirozených instinktů dítěte a pokračovati v práci rodiny... (...) v tom smysle v knize *Democracy and Education* (Demokracie a výchova) 1919 ukázal, že vzrůst demokracie souvisí přímo s vývojem pokusné metody ve vědách i evolučních ideí v biologii a s průmyslovou reorganizací... (...) jest představitelem pedagogiky pragmatické, onoho směru filosofického, dle kterého výchova nemá pravé ceny sama o sobě, nýbrž dle toho, jaké účinky lze jí v praxi realizovati a jakou práci lze jí vykonati. Proto pragmatismus zdůrazňuje společenský úkol výchovy: ne kultura ani disciplína ani vědomosti nejsou cílem výchovy, ale vědění, které zajistí jedinci zdárné působení společenské v životě a uzpůsobí jej pro sociální úkoly; proto také zřetel sociální, resp. utilitaristický — pragmatismus jest přece jenom nová formule utilitarismu — rozhoduje při výběru učebních předmětů i látky; proto dále takový důraz na mravní výcvik těla i duše, proto konečně vůdčí princip: vychovávej k práci, k činu, k samostatným poznatkům v laboratořích a dílnách.“ (Kádner, 1924, s. 123–124)

Dramatická výchova, v terminologii W. Wardové tvořivá dramatika, resp. *playmaking* (doslovně dělání her), naplňuje Kádnerem uváděné principy: výchova a vzdělání nemají připravovat pouze utilitárně profesně, ale občansky a obecně lidsky, respektovat dítě a vycházet z jeho potřeb a zájmů, stavět na praxi, zkušenosti, na sociálních aspektech lidské bytosti, vést k samostatnosti skrze aktivitu.

Ve Velké Británii se dramatické aktivity s dětmi, nazývané „dětské drama“, začaly rozvíjet krátce po 2. světové válce. Postupně se toto pojetí šířilo i do řady zemí západní Evropy, zejména do Německa, Holandska, Skandinávie, Rakouska. Ve Švédsku se rozvíjely aktivity tohoto zaměření v období 2. světové války zásluhou stockholmské knihovnice **Elsy Oleniusové** (1896–1984). Ve Francii napsal v meziválečném období divadelník **Léon Chancerel** (1886–1965) se svými kolegy publikaci o divadelních a dramatických aktivitách dětí nazvanou „*Jeux dramatiques*“ dans l'éducation: introduction à une méthode, nicméně francouzská praxe dramatické výchovy se rozvíjela velmi pomalu a sporadicky, podobně jako v dalších románských zemích.

Na východ od železné opony pak byla po dlouhá desetiletí věcí neznámou. Sovětský model divadelních aktivit dětí (poměrně důsledně realizovaný i v NDR) byl založen na divadelních souborech při domech pionýrů a mládeže. Aktivit se směly účastnit jen děti, které splňovaly náročná kritéria školního prospěchu, v případě snížení klasifikačního průměru musely práce zanechat. Mnohde se zkoušely inscenace jako v profesionálním divadle, takže se stávalo, že se všechny děti zúčastněné na inscenaci sešly až při hlavních a generálních zkouškách.

V Československu, resp. v české části republiky (na Slovensku byl vývoj poněkud odlišný) nastal zásadní zlom v 60. letech, i když to nebylo po celé desetiletí navenek příliš zřetelné. Začátkem této dekády zahájily činnost první literárně-dramatické obory lidových škol umění. Pro jejich vznik a rozvoj se shodou okolností vytvořila příznivá situace, neboť se v té době redukovala síť profesionálních divadel a v souvislosti s tím odešly z divadelního angažmá některé herečky mezi třicítkou a čtyřicítkou buď přímo kvůli reorganizaci, anebo z rodinných a jiných osobních důvodů. Několik z nich se stalo učitelkami literárně-dramatických oborů, kde dostaly možnost uplatnit svou tvořivost, citlivost vůči lidské psychice i vztah k dětem. Souběžně s tím rozvíjely svou činnost některé soubory školní nebo při domech pionýrů a mládeže, které hledaly a nalézaly cestu k tvořivému modelu dětského divadla. Celé období od 60. do 80. let se vyznačovalo budováním metodiky dramatické výchovy, počínajíc léty sedmdesátými se pak k tomu připojilo i hledání dramaturgické a inscenátorské.

Čelnou představitelkou této generace učitelů dramatické výchovy a průkopníků její současné podoby byla **Šárka Štembergová-Kratochvílová** (1924–2005). Absolvovala v roce 1949 herectví na nově zřízené Divadelní fakultě AMU s diplomem pořadové číslo 1. Po několikaletém angažmá v Městském divadle v Mladé Boleslavi a po



Šárka Štembergová-Kratochvílová na Dětské scéně v Trutnově v roce 2002

účinkování v estrádním souboru opustila hereckou dráhu. Řadu let učila na Lidové škole umění v Praze 5, později dlouhodobě vedla dětskou skupinu Recitačního studia Šrámkova domu v Sobotce. Specializovala se na metodiku techniky řeči dětí a vydávala postupně různé verze publikace, první z nich pod názvem *Technika řeči starších dětí* vyšla roku 1969, poslední pod názvem *Metodika mluvní výchovy dětí* v roce 1994.

Metodickým základem techniky řeči pro děti byla u Šárky Štembergové v první řadě motivace cvičení vyvolávající představu, zejména takovou, která byla pro příslušnou věkovou kategorii dětí dostatečně poutavá (např. pro malé děti přivolávání koťátka), volila řeč v určité situaci nebo v prostoru, v roli nebo v jejím náznaku (např. volat v různých prostorách nebo vrůst do země, zpevnit nohy, vytáhnout se vzhůru, zůstat volní, paže jsou větve, prsty haluzky, ty hovoří...). Technika podle Šárky Štembergové nesmí být samoučelná, ale musí sloužit sdělení, vyjadřovat zážitek. Jako cvičné texty vedle různých jazykolamů a říkadel používala texty nonsensové, zvukomalebné, umělou řeč, napodobeninu cizího jazyka nebo zástupný text a děti jimi měly vyjádřit různé významy a jejich varianty.

Vycházela z požadavku aktivního uvolnění ve vnější i vnitřní technice. Ve výslovnosti se to projevuje ve švihovém pohybu všech mluvidel, který umožňuje výslovnost přirozenou, zřetelnou a příjemnou na poslech. Základní tělesné naladění, tj. správné držení těla a uvolněná aktivita svalového tonusu vedou k vnitřnímu naladění. Pro motivaci vzosně a aktivně drženého těžiště těla používala Šárka Štembergová představu kouzelných kalhot, které spodní část trupu jakoby táhnou do výšky a vyvolávají pocit nadnesení těžiště, což umožňuje jednat tělem i slovem.

V inscenační práci v LŠU i ve Studiu Šrámkova domu v Sobotce se soustřeďovala v první řadě na pásma a montáže veršů, důraz přitom kladla na lidovou poezii (např. pásmo *Masopustní žerty*, 1988), k níž se opakovaně vracela.

Jana Vobrubová (1925–2014) po ukončení francouzského gymnázia studovala nejprve filozofii, psychologii a sociologii na Filozofické fakultě UK, po roce 1948 a ideologických změnách, které tyto obory postihly, studovala herectví a DAMU absolvovala v roce 1951. Po několikaletém angažmá v Divadle F. X. Šaldy v Liberci odešla v rámci reorganizace divadelnictví do LŠU v Jablonci nad Nisou, kde se zaměřovala zejména na sociální rozvoj svých žáků. Z toho jejího směřování pak vyplynulo vedení dramatických kroužků v dětském domově a začleňování dětí z dětského domova do tříd LŠU. Integrovaním dětí sociálně či jinak handicapovaných do běžných tříd LŠU do jisté míry předběhla dobu. Vedla řadu

seminářů pro vedoucí a učitele, její specialitou byly v rámci Kaplického divadelního léta semináře určené účastníkům nesmělým, trémistům, introvertům, přitom výrazným rysem veškeré její práce byl smysl pro humor a schopnost „shodit“ sama sebe. Pracovala v porotách a lektorských sborech soutěží a přehlídek všech stupňů, dlouhodobě se soustřeďovala zejména na dětskou recitaci. K jejím stěžejním pracím patří obsáhlý materiál *Otevřít k něčemu oči: Zápisky o práci s dětmi z Dětského domova v Jablonci nad Nisou* (*Divadelní výchova*, roč. VII, 1970, č. 2–6) a publikace *Dramatická hra jako prostředek socializace dítěte* (1974). Se svými žáky připravovala zejména pásma veršů i próz (Olga Hejnová, Bella Achmadulinová, Nikolaj Nosov, Hermína Franková aj.).

Soňa Pavelková (1932–2008) studovala herectví na JAMU v Brně, byla pak členkou divadel v Šumperku, v Liberci a v Karlových Varech. Z rodinných důvodů odešla s manželem do Ostrova nad Ohří, kde řadu let učila na LŠU. Když se pak rodina přestěhovala do Prahy, Soňa Pavelková převzala LDO v LŠU v Praze 5 po Šárce Štembergové. Byla lektorkou početných seminářů a dílen a většiny dvouletých kurzů tzv. lidových konzervatoří, kde vyučovala praxi dramatické výchovy a herectví. Její publikační činnost je rozsáhlá — psala jak práce o dětském přednesu, tak metodické materiály se sériemi her a cvičení, z nichž mnohé jsou její autorskou prací. Nejcharakterističtější jsou její „velké hry“, jako je například *Brána smrti*: dva hráči představují pohyblivou bránu, již se procházející nebo spíše prolézající hráč nesmí dotknout, aby nezahynul. Tyto hry zpravidla pracují s překonáváním nějakého fiktivního nebezpečí (zaplynovaná jeskyně, přechod přes propast po úzké lávce apod.) nebo úsilím o záchranu lidí a spojuje se v nich citlivost vůči okolí a partnerům s fyzickou zdatností a šikovností. Děti zpravidla tyto hry hrají jako poutavá fyzická cvičení, kdežto dospělí v nich prožívají často až příliš silné emoce, zejména když je zvolena silně působící dějová motivace (např. lidé zasypaní při zemětřesení).

Metodické principy, na nichž Soňa Pavelková stavěla svou práci, byly založeny na úsilí vrátit dětské hře přirozenost a spontánnost,



Jana Vobrubová na Dětské scéně v Trutnově v roce 2005



Soňa Pavelková
v 80. letech 20. století

kerou hra ztrácí, když se děti snaží obstát na veřejnosti a „být dobré“. Soňa Pavelková vycházela ze záměru přenést přirozenou dětskou hru z ulice a dát jí charakter hry uvědomělé. Učitel si má hrát s dětmi, aby ho přijaly mezi sebe a jejich hra byla přirozená a spontánní. Hra v dramatické výchově má obsahovat dramatický prvek, ale bývá obtížné děti k němu dovést, neboť mají sklon ke hře rozvěklé a beztvaré (to se týká zejména dětí menších a méně zkušených). Pro děti je ve hře důležité „ted“, proto je třeba námět rozdělit na dílčí části a zvládat je postupně, teprve na konci se spojí v jeden celek. Učitel děti nemá opravovat a tím jejich hru brzdit, případně u nich vyvolávat zábrany, ale je nutné je naučit přijímat kritiku kamarádů.

Při práci na inscenaci a při každé práci s literárním textem Soňa Pavelková postupovala od improvizace k textu a s možností veřejného vystoupení seznamovala děti až tehdy, když je hra opravdu zaujala. Její žáci se také podíleli i na další práci na inscenaci, společně se domlouvali s ní i s ostatními členy skupiny, včetně domluvy o obsazení rolí. Smysl pro kolektivnost, pro partnerství, pro souhru a pro vzájemný respekt mezi členy souboru byl důležitým prvkem práce. Dokud učila v Ostrově nad Ohří, bývaly součástí práce i víkendové pobyty celých skupin žáků u ní na chalupě a tím se posiloval pocit partnerství a sounáležitosti.

Úhelnými kameny metodiky Soni Pavelkové jsou — v souladu se systémem Stanislavského — soustředění, bez něhož nelze dělat žádnou smysluplnou práci, a představitost, která vede k pravdivému jednání. V této souvislosti Soňa Pavelková přejímá dvě důležitá motivační a inspirační hesla K. S. Stanislavského: „kdyby“ a „dané okolnosti“. Základem činnosti v jejích hodinách byla improvizace, při níž pravdivost jednání závisí stejně jako v životě na tom, zda je ovlivněno představou, „vnitřním jednáním“, vnitřním hlasem, vnitřním monologem. Vedoucí hry se při bočním vedení stává jakoby vnitřním hlasem hráčů, vyslovuje jakoby jejich myšlenky, pocity, popisuje jakoby jejich vjemy a tím budí jejich představy (viz skriptu S. Pavelkové *Dramatická výchova* [1983] a kapitolu Metodika dramatické hry v publikaci *Dramatická výchova dětí* [Machková, 1978, s. 39–60]).

Se svými žáky připravovala Soňa Pavelková četné divadelní inscenace, nejúspěšnější z nich byly *Střepinky* z roku 1977. Zajímavým pokusem byla inscenace *Píseň o zemi skřivánčí* (1983), která vznikla bez literární předlohy z různých her, zejména z těch, které jsme označili jako „velké“. Dále byla součástí práce jejich kolektivů i četná pásma a montáže, a to jak z moderní poezie (Vítězslav Nezval, Josef Kainar, Milena Lukešová,

Miroslav Holub a další), tak prózy (Daisy Mrázková), tak také z lidové poezie. Nejvýraznější byla scénická montáž *Jediné slunce* (1975), ovlivněná kdysi slavnou a objevnou *Vojnou* E. F. Buriana. Inscenace a pásma připravovala jak s dětmi, tak s dospívajícími z 2. cyklu LŠU, řada jejich montáží také byla rozmnožena ve sbornících agentury DILIA.

Podobně byla zaměřena práce i dalších příslušnic téže herecké generace. **Olga Velková** (1927–1996), absolventka DAMU, učila na LŠU v Praze 3 a souběžně pracovala jako metodička pro literárně-dramatické obory LŠU ve Výzkumném ústavu pedagogickém. Koordinovala práci na osnovách LDO — vyšly v letech 1981 a 1982, v nové verzi v roce 1990 —, pořádala pravidelné semináře a dílny pro učitele LDO LŠU. V 60. letech přispívala do časopisu *Divadelní výchova*, soustředila se na tvorbu sady kostýmů pro LŠU, na cvičení smyslového vnímání, na literární tvorbu žáků LDO. **Věra Pánková** (1929–2000) vystudovala herectví na JAMU v Brně. Byla učitelkou literárně-dramatického oboru LŠU Žerotín v Olomouci. Zdramatizovala pro své žáky řadu literárních předloh, a to jak prózy s dětským hrdinou (Colette Vivierová, Iva Hercíková), tak pohádky (*O třescích a plescích* podle francouzské pohádky převyprávěné Janem Vladislavem, 1985 a 1989) a dobrodružně hrdinskou prózu (*Hra na Robina Hooda*, 1989). Jako jedna z mála učitelek úspěšně pracovala i s chlapci, kteří byli v jejich třídách hojně zastoupeni.

V téže době se na Loutkářské Chrudimi začaly objevovat a úspěšně uplatňovat dětské loutkářské soubory. Od roku 1961 to byl soubor Hany Budínské, která vedla loutkářské oddělení v tehdejším Ústředním domě pionýrů a mládeže od poloviny 50. let až to počátku let 90. **Hana Budínská** (1933–2016) vystudovala střední výtvarnou školu a po jejím ukončení nastoupila do ÚDPM JF (resp. ÚDDM) v Praze, kde pracovala až do důchodu. Vedla loutkářské kroužky dětí i dospívajících, kteří se postupně osamostatňovali a vytvářeli vlastní soubory (Paraple, P. S. a další). Po léta vytvářela metodiku práce a spolupracovala na tom i s dalšími pracovníky estetického oddělení tohoto zařízení pro děti a mládež (knihovna, výtvarnice).

Hana Budínská publikovala za dobu svého působení četné knižní publikace a metodické brožury, od 60. do konce 80. let publikovala časopisecky, zejména v *Československém loutkáři*. Několik desítek jejích pásem, montáží, scének a dramatizací vyšlo jak v různých knižně vydaných sbornících, tak v časopisech a příručkách.

O její metodice názorně vypovídá opakovaně vydávaná „kartoteka pro loutkáře i neloutkáře, kteří si umějí hrát s dětmi“, nazvaná od svého 2. vydání z roku 1990 příznačně *Hry po šest smyslů*. (První vy-



Věra Pánková na Dětské scéně v Ústí nad Orlicí
v roce 1995

dání z roku 1984 mělo ještě titul *K činnosti zájmových kroužků loutkového divadla*; zatím poslední, 9. vyd. *Her pro šest smyslů* vyšlo v roce 2014.) Její původní výtvarná kvalifikace ji vedla k tomu, že vycházela ze smyslového vnímání jakožto cesty k poznávání a tvoření. Dramatickou hru chápala jako komplexně pojatou estetickou výchovu, jejíž součástí jsou principy dětské hry. Kladla důraz na fantazii a tvořivost a na podporu představivosti. Tomu sloužily například hry s domýšlením (domýšlení a dokreslování základních nebo neurčitých tvarů), hry s kresbami, s obrazy (vymýšlet názvy k obrazům), s materiálem (např. s krabičkami od různých druhů zboží, jejich animace), hra s předmětem jako postavou-loutkou. Hry na pozornost, paměť a představivost byly uspořádány podle pěti základních smyslů. V hrách rozvíjela smysl pro rytmus a součástí jejího pojetí komplexnosti byla i hudba a zpěv jako složka loutkového divadla. Vedle elementárních cvičení rytmu rozvíjela v hrách i rytmus slov a vět, akcí, zvuků. Hry a etudy zaměřené na



Hana Budínská jako lektorka semináře na Dětském divadelním létě v Prachaticích v roce 1990

tvořivost dětí vedly k uvolnění a aktivizaci hráčů, k vnímání prostředí a reakci na něj. Obsahovaly situace, vztahy, příběhy. Zařazovala hry se zvuky, se zástupnou rekvizitou, s předmětem, hry ruky a těla, hry s loutkou, vedoucí k tomu, aby loutka jednala. Součástí práce Hany Budínské byly i literární hry a pokusy a práce s dobrou dětskou literaturou.

Vedle vedení loutkářských skupin a vytváření inscenací s nimi se podílela na vedení letních táborů s estetickovýchovnou náplní (programy Umění-hra). V programech národních a celostátních přehlídek její soubory postupně vystupovaly s celkem asi 20 inscenacemi (Loutkářská Chrudim, Kaplické divadelní léto, mezinárodní loutkářské přehlídky a další); na Loutkářské Chrudimi vystupovaly i soubory odchovanců souboru (vedoucími byli Luděk Richter, Jaroslav Provazník a Radim Svoboda). V práci s dětmi Hana Budínská bohatě využívala dětskou literaturu, většinou autorské pohádky, které svým charakterem vycházely vstříc jejímu důrazu na fantazii a tvořivost. Mezi autory, s jejichž texty pracovala, byli Zdeněk K. Slabý, Alfred Radok, Hana Doskočilová, Olga Hejtná, Daniela Fischerová a další. Mnohé její scénáře byly původní a často bývala Hana Budínská autorkou spolu se souborem.

Bývalí členové jejích souborů se později výrazně uplatnili v oblasti dramatické výchovy a dětského a mladého divadla — za všechny jmenujme Jaroslava Provazníka, Jakuba Huláka a Luděku Richtera.

O něco později svými inscenacemi zaujali chrudimské publikum Milada Mašatová a Jiří Oudes. **Milada Mašatová** (1934–2000) byla po studiích na Pedagogickém gymnáziu nejprve učitelkou prvního stupně ZŠ

v Horkách nad Moravou, od poloviny 60. let učila na loutkářském oddělení LŠU Žerotín v Olomouci. V letech 1962–64 a pak ještě 1976–78 vystudovala dvouleté kurzy na katedře loutkářství DAMU, v roce 1994 dosáhla magisterského titulu na katedře výchovné dramatiky DAMU v Praze.

V metodice její práce, kterou zachytila v několika metodických publikacích, zvláštění místo zaujímá práce s předměty běžné potřeby, kdy se loutkami stávají například jídelní přístroje nebo klíče různého typu, velikosti a stáří. Její inscenace byly založeny na metaforické animaci loutek různého typu, velikosti i výtvarné podoby a jejich kombinacích — mnohdy velice neobvyklých — s živými herci. S asi dvaceti inscenacemi, jejichž aktéry byli nejprve žáci 1. stupně školy v Horkách, a zejména pak třídy a soubory LŠU/ZUŠ, se zúčastnila vrcholných přehlídek Loutkářská Chrudim a Kaplické divadelní léto i některých dalších. Její dramaturgie byla velmi pestrá — od dramatizací dětské literatury (František Hrubín, Ľubomír Feldek, Alois Mikulka, Hans Christian Andersen, Gina Ruck-Pauquetová, Karel Jaromír Erben, Božena Němcová aj.) přes hry lidových loutkářů (*Jenovéfa*, 1984) a montáže lidové poezie, písniček a her na motivy lidových pohádek (*Klim klom klomprdom*, 1972) až k vlastní tvorbě. Z jejích původních her k nejvýznamnějším patří *Čtyři pohádky o jednom drakovi* (vyšly roku 1976) — čtyři variace na téma princezna a drak, lišící se jak charakterem postav, tak zejména s nimi spojeným rozdílným rytmem jednotlivých epizod. Tato hra byla převzata i profesionálním divadlem (Ústřední loutkové divadlo) a hráli ji dospělí amatérští loutkáři. Také *Pohádka na barevné niti* (1983) je založena na variaci situací, tentokrát spojených s obměnami barev. Za vrchol její autorské a inscenační tvorby, ale i celého dvacetiletí dětského divadla, lze považovat inscenaci *Stojí hruška* (uvezeno na Kaplickém divadelním létě v roce 1986). Milada Mašatová publikovala na třicet pásem, montáží, scénářů a původních her, několik metodických materiálů, a zejména svoji diplomovou práci *Cesty k metafoře* (1996), od roku 1967 až do své smrti publikovala časopisecky četné články (*Československý loutkář*, *Tvořivá dramatika*, přehlídkové zpravodaje, vysokoškolské sborníky a další publikace), spolupracovala na osnovách loutkářských oddělení LŠU/ZUŠ.

Jiří Oudes (1936), původně učitel jednotřídky v Těšově na Klatovsku, později učitel a ředitel LŠU v Plzni, vystudoval dvouletý kurz na katedře loutkářství pražské DAMU. V dramaturgii se orientoval především na autorskou pohádku — vycházel z autorů, jako byli Zdeněk K. Slabý, Dušan Radović, Elena Čepčková, Miloš Macourek, Ljuba Štíplová, Ondřej Sekora, J. V. Svoboda. Pracoval především s netradičními typy loutek, zejména takových, na jejichž výrobě mohly spolupracovat děti a které svou jednoduchou technikou vedení umožňovaly účast dětí mladšího školního věku. V souvislosti s tím J. Oudes také řadu let experimentoval s běžně dostupnými materiály a předměty denní potřeby, jako byla klubka a přadena vlny, kolíčky na prádlo nebo kuchyňské náčiní (sítka, trychtýře, misky apod.) z barevných plastů. Práce s těmito materiály umožňovala uplatnění dětské tvořivosti, neboť byla výzvou k hledání způsobů využití těchto předmětů a jejich různých významů v různých situacích a při různé manipulaci.

V Domě pionýrů a mládeže v brněnských Lužánkách pracovala **Jindra Delongová** (1925), vedoucí souboru PIRKO. Tento soubor vznikl při brněnském rozhlasu podle vzoru DRDS s cílem připravit děti pro práci v rozhlasu. Vedl jej nejprve rozhlasový režisér Miroslav Nejezchleb a Jindra Delongová byla přizvána jako lektorka pohybu, po jeho rezignaci soubor převzala jako jeho vedoucí. Postupně se pod jejím vedením oslabovala vazba PIRKA na rozhlas a posilovalo se zaměření na zájmovou činnost a rozvoj zúčastněných dětí. Jindra Delongová vystudovala kostýmní výtvarnictví, měla amatérskou zkušenost s tancem a tím také byl určen charakter jejích inscenací a dokonce i dramaturgie — značná část jejích inscenací byla založena na literárních dílech výtvarníků — Aloise Mi-



Milada Mašatová jako
lektorka semináře na
Kaplickém divadelním létě
v 80. letech 20. století

kulky, Jiřího Trnky, Daisy Mrázkové a Josefa Lady. V její dramaturgii se objevila i Komenského *Škola hrou* (1971) a několik pásem veršů. Spolu se svou dcerou Sivou Mackovou byla autorkou publikací *K činnosti zájmových kroužků recitačně dramatických* (1984) a *Vezměte do ruky knihu* z roku 1988 (na poslední se autorsky podílela i další členka a vedoucí PIRKA Dana Svozilová). Jindra Delongová zdůrazňovala literární a etické hodnoty textu jak pro inscenaci, tak také pro interní práci v kroužcích, neboť děti o textu při svých aktivitách přemýšlejí, a ten tedy na ně působí. Musí obsahovat společenský, etický či filozofický problém, téma, které mají samy o sobě hodnotu. Pro inscenaci je důležitý i nosný příběh, postavy, situace. Zejména s mladšími dětmi je vhodné inscenaci stavět na „korálové metodě“, tj. na řazení menších epizod a také na vypravěčském rámci.

Jindra Delongová vždy považovala děti za partnery, to znamená, že se na veškeré činnosti, včetně tvorby představení, aktivně podílely. O principech své práce psala v různých článcích, byla také autorkou cyklů metodických materiálů v *Amatérské scéně*, přispívala do dalších časopisů, byla lektorkou velkého množství seminářů a dílen. Po roce 1990 učila dramatickou výchovu na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Ze souboru PIRKO vyšla celá řada pedagogů dramatické výchovy, kteří výrazně ovlivňovali a ovlivňují obor v Brně svým působením na JAMU, v klubových zařízeních, na středních školách a Pedagogické fakultě — Silva Macková, Dana Svozilová, Jarmila Doležalová, Tomáš Doležal, Veronika Rodriguezová (Rodová) a další.



Jiří Oudes na Dětské scéně v Trutnově v roce 2008

S dětským souborem na základní škole v Kaplici pracovali manželé Jaromír a Květa Sypalovi, oba učitelé místní základní školy, jejichž soubor Racek začal na přehlídkách vystupovat v letech 1970–71. **Květa Sypalová** (1933) učila na prvním stupni a začínala se svou třídou dramatickovým výchovnou práci v hodinách i v zájmovém kroužku. **Jaromír Sypal** (1930), učitel druhého stupně základní školy, pak takto připravenou skupinu (větší část jedné třídy) přebíral zhruba v jedenácti letech a pracoval s dětmi v souboru, který produkoval jednu inscenaci ročně. Jaromír Sypal souboru psal hry „na tělo“, autorkou hudby byla Květa Sypalová. Ve většině inscenací hrával J. Sypal s dětmi a udržoval tak temporytmus inscenace, neboť svou přítomností byl dětem jistou oporou i motivací. Později tuto roli v některých inscenacích převzala dospívající dcera manželů Sypalových Květa. Příběhy Sypalových her oscilovaly mezi pohádkou, sci-fi, dětským dobrodružstvím a tematikou současného života dětí.

O své práci napsali manželé Sypalovi do *Divadelní výchovy* (roč. IV, 1972, č. 3) obsáhlý článek s názvem *Vítr z bedny*, v němž rekapitulovali svou cestu od tradičně pojatého dětského souboru, který představení „nacvičoval“, k práci založené na soustavném rozvíjení dovedností i osobnosti dětí. Po svých předchozích zkušenostech manželé Sypalovi došli k názoru, že dětské divadlo nemá prezentovat děti jako „cvičené opičky“,



Jindra Delongová jako lektorka semináře na Kaplickém divadelním létě
koncem 70. let 20. století

reprodukcí text, který dobře nechápu, a který je nutí napodobovat dospělé herce. Přiklíněli se k tomu typu divadla, který se nesnaží o popisnost a iluzívnost a umožňuje v důsledcích hrát v jakémkoli prostoru a bez nákladné výpravy. Takto pojaté dětské divadlo umožňuje uplatnit výchovné prvky, rozvíjení citové a morální stránky dětské osobnosti. Spolu s tím roste sebedůvěra, zodpovědnost a tvořivost dětí, posilují se sociální vztahy a pozitivní charakterové vlastnosti. Práce v souboru Racek byla přístupná každému dítěti, které projevilo zájem, a v inscenacích zpravidla účinkovala většina dané třídy. Sypalovi kladli důraz na fakt, že dramatická výchova je důležitá především pro děti z méně podnětného rodinného prostředí, děti s drobnými vadami a výchovnými problémy.

Jaromír Sypal byl až do svého odchodu do Malého divadla v Českých Budějovicích hlavní osobou organizačního štábu národní přehlídky dětského divadla Kaplické divadelní léto (v Kaplici se konala od roku 1974), jeho zásluhou se také kolem této přehlídky shromáždila skupina lidí, kteří se zájmem a porozuměním zajišťovali její bezproblémový chod a tím vytvářeli dobrou atmosféru pro setkávání lidí z oblasti dramatické výchovy, která ji jakoby vyjímala z atmosféry normalizace.



Jaromír Sypal se svým souborem Racek v inscenaci *Co měsíc vyprávěl* na Kaplickém divadelním létě v roce 1975

V práci s dětským divadelním souborem pokračoval **Josef Mlejnek** (1921–2008), který hledal nové inscenační i dramaturgické postupy. Počátkem 70. let připravil s členy svého souboru Školní divadlo na Jiráskově ulici volnou variaci na Vernovu klasickou knihu *Cesta kolem světa za 77 dní aneb Tři chyby Phillase Fogga* (1971), v níž se velmi dobře uplatnily všechny děti bez rozdílu, procházející jednotlivými epizodami jako kompars. Další Mlejnkovou významnou hrou byl *Vandr do světa* (1974) na motivy Komenského *Labyrintu světa a ráje srdce*, v inscenacích *Hadrový panáček* (1975) a *Létající třída* podle Ericha Kästnera (1976) dospěl až k popření tradičního divadelního prostoru (hrálo se uprostřed mezi diváky) a tradiční výstavby textu; později se vrátil k dramaturgizacím a ke klasice (Karel Havlíček Borovský: *Král Lávro* [1982]).

Josef Mlejnek uložil svou metodiku práce do knížky *Děti, hry a divadlo* (1972), později přepracovanou pod názvem *Dětská tvořivá hra* (1981, přeprac. vyd. 1997). Publikace obsahuje zásobník her a cvičení, V první části publikace se zabývá pedagogickými aspekty tvořivé hry, vztahem vedoucího a dětí, vývojově psychologickými hledisky, metodami tvořivé hry a vztahem mezi dramatickou hrou a veřejným vystoupením. Hry třídí podle toho, zda jde o aktivity bez kontaktu s partnerem a hry s komunikativními prvky, a to ve věkových skupinách 7–10 let a 11–14 let. Zabývá se i hrami pohybovými a rytmickými, kostýmní improvizací a hrou s rekvizitou a vyvoláváním představ a emocí hudbou a výtvarným uměním. Od roku 1960 až do konce 90. let 20. století publikoval několik desítek textů — montáží, her, scének a dramaturgizací, článků a metodických materiálů. Zabýval se i divadlem pro děti (*Děti v divadle* [1986], *Klaun Strakapoun hraje dětem* [2007] — o Václavu Vaňátkovi).

Vedle vedoucích souborů a učitelů LŠU patřila k výrazným osobnostem tohoto období dramatické výchovy **Zdena Josková** (1928–2010), která působila jako velmi aktivní členka Ústředního poradního sboru pro dramatickou výchovu a dětské divadlo při ÚKVČ, později ARTAMA, členka porot a lektorských sborů všech stupňů soutěží a přehlídek, a zejména jako lektorka autorsko-dramaturgických seminářů na Kaplických divadelních létech i v mnoha lidových konzervatořích. Vystudovala dramaturgii na DAMU jako jedna z prvních po jejím založení. Po ukončení studia pracovala jako dramaturg divadla pro děti nejprve v Divadle Jiřího Wolker, řadu let pak v dětském vysílání Československé televize. V té době byla i porotkyní a lektorkou přehlídek a soutěží dětského a mládežnického divadla (Šrámkův Písek aj.). Z Československé televize byla donucena odejít na počátku tzv. normalizace a věnovala se pak tím intenzivněji pedagogické práci a činnosti v oboru dramatické výchovy a amatérského divadla pro děti. Velký význam pro dramaturgicko-

-inscenační praxi dětského divadla měly její autorsko-dramaturgické semináře v rámci Kaplického divadelního léta, později v lidových konzervatořích, v Klubu autorů a dramaturgů dětského divadla a v konečně v 90. letech i na katedře výchovné dramatiky DAMU. Účastníci seminářů přicházeli se svými záměry a většinou i s předlohou, kterou si pro svoji předpokládanou inscenační práci sami zvolili a v diskusi seminářů pak pracovali na scénářích. Vznikla tak řada významných textů, většinou také realizovaných; ale práce těchto kolektivů měla výrazný vliv i na vedoucí stojící mimo semináře — jistým způsobem byla určena úroveň, považovaná v dané době za žádoucí: jejím základem byla kvalitní literární předloha. Semináře také měly vliv na rozšiřování žánrových oblastí, které se stávaly východiskem dětského divadla.

V 60. a 70. letech se vytvořila neformální skupina lidí, kteří měli zájem i schopnosti přetvořit odumírající model dětského divadla a dát dramatickým činnostem dětí a mládeže zcela jinou podobu a obsah. Později se tato skupina lidí stala základem Ústředního poradního sboru pro dramatickou výchovu při ÚKVČ a tvořila kádr lektorských sborů, porot přehlídek mezikrajových, krajských i ústředních, pedagogický sbor lidových konzervatoří a v neposlední řadě po roce 1990 vytvořila personální předpoklady pro zřízení vysokoškolských pracovišť v oboru dramatické výchovy.

Specifické rysy české dramatické výchovy vznikaly v 60. letech 20. století. Byla to generace odchovaná divadelními školami kolem roku 1950 a v první polovině 50. let, kdy naše divadelnictví a divadelní školy ovládl systém K. S. Stanislavského. Představitelky této generace pedagogů dramatické výchovy se od první poloviny 60. let vedle své pedagogické práce ve škole podílely významnou měrou na vytváření osnov a metodiky literárně-dramatických oborů a na metodické práci v rámci zájmové umělecké činnosti (dětské divadlo). Při hledání metod práce s dětmi sáhly po tom, co jim bylo od doby studia vlastní. Prvky Stanislavského systému tak získaly své místo v naší dramatické výchově a poměrně záhy se setkaly a protuly s metodami užívanými v angloamerických školách, s nimiž jsme se začali seznamovat v polovině 60. let. Ty se sice na K. S. Stanislavského výslovně odvolávají jen zřídka, ale mnohé prvky z něj prakticky všechny převzaly, zřejmě pod vlivem některých amerických hereckých škol, které ze Stanislavského a jeho bezprostředních následovníků rovněž vycházely. Třetím zdrojem prvků metody Stanislavského byla v té době práce Miloslava Dismana, který v práci se svým rozhlasovým souborem dětí (DRDS) z něho rovněž vycházel, neboť jeho metody v 50. letech poznával jako rozhlasový režisér.



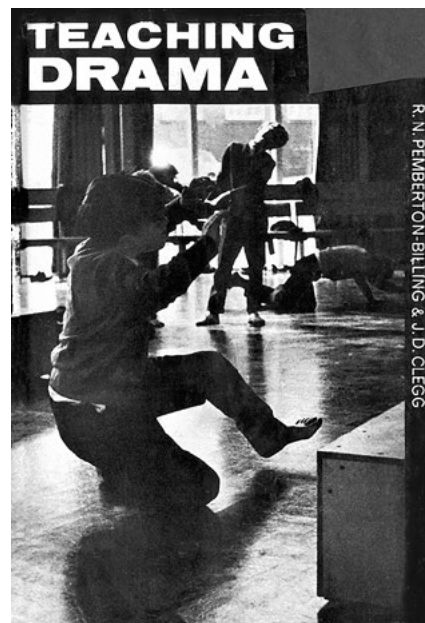
Zdena Josková (vlevo) na katedře výchovné dramatiky DAMU v březnu 2008

V tomto rozhodujícím období k nám pronikly první informace o dramatu v angloamerické oblasti, a to v materiálech Sladeova birminghamského centra. Různými cestami, mj. dary hostů ze zahraničí z řad funkcionářů mezinárodní organizace amatérského divadla AITA/IATA nebo hostitelů našich souborů v Anglii, jsme získali první publikace — vedle různých brožur to byla zejména knížka **Robina Noela Pemberton-Billinga** (1929–2012) a **Johna Davida Clegga** *Teaching Drama* (1965), obsahující systém práce na střední škole gymnaziálního typu s mládeží jedenácti- až osmnáctiletou, založený na postupném spojování řeči a pohybu do plné hry a s hudební motivací. Další důležitou publikací byla kniha **Briana Waye** (1923–2006) *Development through Drama* (1967) — publikace převážně didaktického rázu, obsahující metodiku práce s improvizací, která rozvíjí všechny složky (facety) osobnosti a obsahující různé modely práce s improvizovanou dramatickou hrou. V době politického uvolnění 60. let bylo možné objednat některé knihy ze zahraničí, a i když to bylo zdoluhavé a nákladné, seznámili jsme se s některými dalšími anglickými nebo americkými publikacemi (z USA např. **Geraldine Brain Siksová** [1912–2005], z NSR **Edmund Johannes Lutz** [1913–2004]), výjimečně k nám literatura pronikla cestou meziknihovních výpůjček (dánské publikace zásluhou překladatelky Olgy Brucheové). Prostřednictvím mezinárodní organizace amatérského divadla AITA/IATA jsme od začátku 70. let získali i přístup na semináře v zahraničí, zejména na kongresy Drama ve výchově, pořádané většinou v Rakousku ve Villachu. Příležitostně se podařilo realizovat seminář se zahraničním lektorem u nás (**Hugh Lovegrove** [1929–2002] z Londýna — Žďár nad Sázavou 1973).

V této době také byla příležitost věnovat se prvním metodickým a teoretickým úvahám a poznatkům o dramatické výchově na různých setkáních a „laboratorních“ seminářích zainteresovaných osob a dále v rozmnožovaném časopise *Divadelní výchova* (1964–1974), který vycházel v tehdejší Ústřední domě lidové umělecké tvořivosti (později Ústav pro kulturně výchovnou činnost, nyní NIPOS-ARTAMA). Zakotvením těžiště metodické práce v tomto ústavu se také postupně dařilo překonávat dřívější představu, že dětem se mají podle sovětského vzoru věnovat jen domy pionýrů a mládeže, kdežto zařízení resortu kultury jen dospělým.

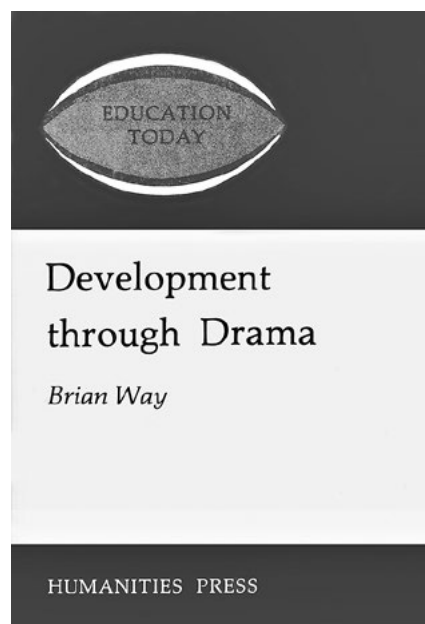
I když bylo zřejmé, že těžištěm toho, co je třeba v dramatické výchově vykonat, je vzdělávání vedoucích a učitelů, nebyla v té době jiná cesta než přehlídky. V prvních letech normalizačního režimu, ve snaze získat přízeň občanů a umlčet jejich projevy nesouhlasu s ním, nabídl finanční prostředky na konání přehlídek amatérského umění v dost značném množství. V té době byla založena řada z nich, některé slovně politicky motivované (Festival politické písně Sokolov, Přehlídka ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách), ale většina bez tohoto jednostranného zaměření. Tak vznikly i přehlídky v oboru dětského divadla a přednesu a divadla pro děti provozovaného dospělými amatéry. Přitom se nabízela možnost využít prostředků nabízených některými společenskými organizacemi (v oboru dětského divadla konkrétně Pionýrské organizace SSM) na vzdělávací činnost v rámci přehlídek, a ty se tedy mohly stát místem vzdělávání pedagogů, když školství bylo pro tento obor nedostupné.

Po sérii seminářů (Svitavy, České Budějovice, Kroměříž, Sobotka) a po dvou pokusných přehlídkách ve Žďáru nad Sázavou (1971–1972) se v roce 1974 poprvé konala národní přehlídka v Kaplici, od té doby pořádaná každoročně až do roku 1989 pod názvem *Kaplické divadelní léto*. V letech 1973–1979 se konaly přehlídky celostátní, střídavě v Čechách a na Slovensku (Trnava, Šaľa), po roce 1979 však byla federální přehlídka nahrazena jen vzájemným zvaním souborů k pohostinskému vystoupení. *Kaplické divadelní léto* bylo založeno na důsledném spojování přehlídkových představení (i v jejich hodnocení se kladl důraz na



metodiku práce s dětmi) s praktickými semináři-dílnami pro vedoucí a učitele. Od druhého ročníku na KDL vystupovaly i dětské loutkářské soubory. Od roku 1990 byla přehlídka přemístěna do Prachatic jako *Dětské divadelní léto*, od roku 1994 do Ústí nad Orlicí a spojena s přehlídkou dětských recitátorů a recitačních kolektivů pod názvem *Dětská scéna*; v roce 1999 se *Dětská scéna* konala v Zábřehu na Moravě, v letech 2000–2010 v Trutnově a od roku 2011 probíhá ve Svitavách se stále stejným základním modelem — kombinace představení, diskusí o nich a dopoledních praktických seminářů-dílen, vedených různými lektory a zaměřených na různé typy nebo složky dramatické výchovy.

Recitační přehlídka se konala samostatně od roku 1972 s vystoupením sólistů i souborů. Do roku 1975 probíhala ve Svitavách, v letech 1976–1980 v Příbrami, 1981 až 1991 v Mělníku, v roce 1992 byla přemístěna do Ústí nad Orlicí a v roce 1994 spojena s divadelní a loutkářskou přehlídkou. Sóloví recitátoři postupují z krajských přehlídek po celá léta podle prakticky stejného klíče — ve třech věkových kategoriích (částečně se proměnily při změně školského systému) vždy



dva sólisté z kraje. V kategorii souborů došlo v průběhu let k proměnám. Na první přehlídce ve Svitavách vystupovalo jen pět souborů, existence přehlídky byla však pro mnohé vedoucí i pro krajské organizátory podnětem k zintenzivnění práce na tomto úseku, a tak brzy začaly postupovat soubory ze všech krajů ČR v počtu jeden až dva za kraj. V průběhu více než 30 let se na přehlídce dětského přednesu vystřídaly desítky vedoucích souborů a učitelů LŠU/ZUŠ, mnozí opakovaně, s různými skupinami dětí. V prvních letech přehlídky to byla svitavská středoškolská profesorka **Marie Votavová** (1907–1991), která v práci s dětmi kladla důraz na literární výchovu a využívala lidovou poezii, opakovaně přicházela se svými soubory — ale některé roky i jako lektorka seminářů — **Ljuba Fuchsová** (1945) z Prahy 4, dále **Marie Husinecká** (1951) ze ZUŠ v Písku se zajímavými, i když někdy problematickými montážemi poezie a hudby, **Jana Zvolánková** (1941) ze ZŠ Jánošíkova v Praze 4, která pracovala s malými dětmi (1.–3. třída základní školy), **Soňa Pavelková** (Ostrov nad Ohří a Praha 5) s pozoruhodnými montážemi lidové poezie, po roce 1990 například **Emilie Zámečnicková** (1955) ze ZUŠ V Hradci Králové. Za celou dobu trvání přehlídky byla nejvýraznější tři vystoupení trebičského souboru **Jaroslava Dejla** (1951) — jedno z nich, pásmo nazvané *Heslo Nezval* (1986), mezi účastníky přehlídky vzbudilo mimořádné nadšení mj. jako tvořivý, poutavý a vpravdě umělecký způsob výuky literatury.

Dramatická výchova prošla v České republice od 70. let 20. století třemi obdobími. První, završené v průběhu druhé poloviny 70. let, bylo obdobím hledání. Jeho východiskem bylo poznání, že dětské dramatické aktivity, mají-li mít skutečnou hodnotu jak pro aktéry, tak pro eventuální diváky, nemohou být zjednodušeným napodobením divadelní tvorby dospělých. Příznačným rysem tohoto období bylo soustředění na metodiku práce uvnitř skupiny, na její rozvíjení i propagaci v širším okruhu učitelů LDO a vedoucích souborů.

Koncem 70. let uspořádal Ústav pro kulturně výchovnou činnost ve svém školicím středisku v Solenicích první dvouletý dálkový kurz dramatické výchovy, který absolvovalo asi 20 učitelů a vedoucích z celých Čech a Moravy, mezi nimi i pozdější pedagogové dramatické výchovy na vysokých školách — **Silva Macková** (1951), **Nina Martínková** (1953), **Dana Svozilová** (1951–2001). Na něj později navázaly — většinou také dvouleté — „lidové konzervatoře“, které postupně proběhly ve všech tehdejších krajích, poslední z nich v Plzni na začátku 90. let. Toto období je charakteristické důrazem na vzdělávání vedoucích a učitelů s těžištěm v praktických disciplínách a v seznamování širšího okruhu zainteresovaných s prací těch, kteří se dopracovali jistých výsledků nebo tvořili špičky oboru. Součástí této činnosti byly i každoročně pořádané přehlídky dětských souborů, důsledně spojované s hodnocením, výběr probíhal na mezikrajských, později krajských přehlídkách. Po řadu let byly jejich součástí i „ukázky metodiky práce“, krátká veřejná hodina vystupujícího souboru.

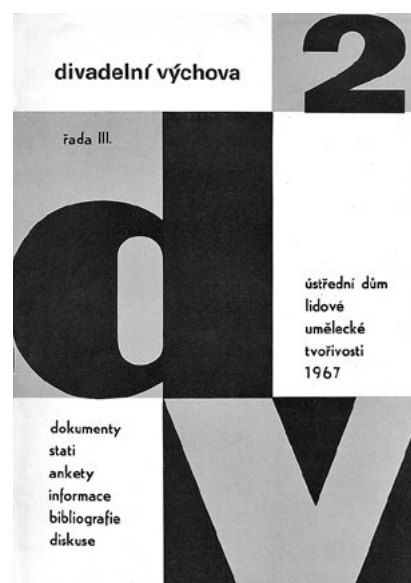
V této době také stále více kulturních zařízení vydávalo různé publikace a metodické materiály. V roce 1976 vyšel v SPN poprvé Dismannův *Receptář dramatické výchovy* a Albatros zahájil na přelomu 70. a 80. let vydávání řady sborníků textů pro dětský přednes, dětské divadlo a dětské loutkové divadlo (vyšlo po dvou sbornících z každého ze tří úseků).

Léta osmdesátá znamenala dovršování a prohlubování metodiky dramatické výchovy. Značně se rozšířil okruh lidí, kteří do práce vnášeli další a další osobité varianty, okruh zaujatých i poučených. V té době také byla dramatická výchova zavedena do učebních plánů vychovatelské větve středních pedagogických škol a do programů škol mateřských. Obojí bylo sice poznamenáno praktikami školství té doby (jednotné a jednorázové zavedení bez zajištění přípravy učitelů), ale vznikly aspoň první záchytné body v školském systému.

Dramatická výchova se až do roku 1989 vyvíjela zdárně a celkem i svobodně, podle svých potřeb, protože stála na okraji zájmu úřadů a orgánů, které ji považovaly za bezvýznamnou a ani nebyly schopny postřehnout, nakolik je ovlivněna na západě běžným pojetím pedagogiky.

Během 70. a 80. let se radikálně proměnilo dětské divadlo. I nadále existovalo a existuje velké množství skupin a souborů, které představení považují za hlavní smysl své existence, jemu přizpůsobují děti a většinou setrvávají u vývojem divadelnictví překonaných inscenačních postupů, založených na reprodukci převzatých textů. Pro značnou část vedoucích a učitelů LŠU však přestalo být veřejné produkování inscenací hlavním účelem a cílem dramatických aktivit s dětmi a ti vedoucí, kteří záměrně a pravidelně s dětmi připravovali veřejně předváděná představení, začali považovat za nejdůležitější proces, který k jeho vzniku vede, utváří osobnost dětí a vybavuje je výrazovými prostředky, a proto přípravě inscenace věnovali většinou celý školní rok, někdy i delší dobu.

Radikálně se proměnila dramaturgie. Velký podíl na tom měly pravidelné kaplické a později prachatické autorsko-dramatizátorské semináře a Kruh autorů a dramatizátorů dětského divadla pod lektorským vedením Zdeny Joskové. Přejímání textů napsaných pro jiné soubory nebo pro profesionální divadlo se stalo postupem řídkým, převládlo dětské autorské divadlo, jdoucí paralelně s vývojem obdobných forem dramatiky té doby, zejména dramatiky studiových, polooficiálních profesionálních divadel a špičkových souborů amatérských. To znamená, že dramatický text vznikl pro určitý soubor spoluprací vedoucího s dětmi a na jeho vzniku se podílely často i improvizace. Druhým výrazným rysem je proměna tvarová — preferování forem otevřeného, epického divadla. Třetí důležitý moment je, že šlo převážně o dramatizace nebo dramatické adaptace dobré dětské literatury. Obohatila se i žánrová škála — na samém začátku převládala autorská pohádka, později se uplatnila i pohádka lidová, postupně se objevovaly hry z reálného života, pověsti, dobrodružné látky, mytologie. Tento dramaturgický posun šel ruku v ruce i se změnami v jevištním projevu dětí a v inscenátorské práci. Vymizely pokusy o iluzivnost a o psychologicky věrohodné herectví, místo toho nastoupil projev znakový, založený na odstupu interpreta od postavy, jednoduchá a akční scénografie a hudební stylizace. Příznačné je, že už před koncem 70. let vymizela z dětské inscenační praxe slangově nazývaná „dvorečková metoda“ — děti se sejdou na dvorečku (na půdě, na hřišti...) a napadne je, že by mohly hrát divadlo, protože mají k dispozici knížku, truhlu s kostýmy



apod. Tento způsob zahájení inscenace měl jakoby omluvit její neiluzivnost a dětskou neobratnost nebo nepsychologičnost ve hře v roli. Brzy však byly specifické rysy dětského projevu i nepopisnost inscenování obcí vedoucích a učitelů přijata jako běžná a normální a nebyla už po-
ciťována potřeba je „dvorečkovou metodou“ „omlouvat“.

Vedle těch, kteří byli zmíněni v souvislosti s obdobím 60. let, zasáhli do vývoje dramaturgie i inscenační práce v průběhu 70.–80. let i někteří noví či mladší vedoucí souborů a učitelé LŠU. Některé tendence v dramaturgii pokračovaly a rozvíjely se dál, zejména obohacováním o nové autory a díla, ale v průběhu tohoto období se postupně objevovaly i některé nové tendence, dosud nevyužívané žánry a náměty.

Manželé **Jaromír a Květa Sypalovi** se svým souborem kladli důraz na příběh s dětským hrdinou nejvýrazněji v *Docela obyčejných věcech* (1973), příběhu dvou skupin dětí — starších, odcházejících ze souboru, a mladších, nastupujících na jejich místo. Zobrazením dětské hry na jevišti byl *Koráb Racek* (1971), volná variace na motivy z knih Arthura Ransoma. Další inscenace souboru Racek: *Co měsíc vyprávěl* (1975) o oživených předmětech ze smetiště, *Planeta Satró* (1976) s motivy sci-fi a několik dalších, včetně varianty na dětský kabaret *Kouzelník Dik* (1977).

Josef Mlejnek, stále hledající nové formy dětského divadla i nové předlohy, zvolil autorskou pohádku Ilji Hurníka *Čert s houslemi* (1979) a experimentoval ve zmíněných už inscenacích *Hadrový panáček* (1975) a *Létající třída* (1976).

Jindra Delongová po mimořádně úspěšné dramatinizaci Trnkovy *Zahrady* (1970), s níž soubor vystoupila na několika domácích i zahraničních festivalech a v televizi, včetně televizního vysílání Rádia Jerevan, zdramatizovala tři Ladovy „pohádky naruby“ pod názvem *Tři princezny na vdávání* (1978) a uvedla starší loutkářskou hru *Bleděmodrý Petr* Gyuly Urbána (1974), fantazijní příběh s postavami lidskými i zvířecími. Na její práci navázali i odchovanci souboru, „mladí vedoucí“. **Dana Svozilová** (1951–2001) inscenovala *Andersenovy pohádky* (1981), které obsahovaly její dramatinizace *Princezny na hrášku*, *Pasáčka vepřů* a *Císařových nových šatů*. **Petr Peňáz** (1959) zdramatizoval a inscenoval autorský pohádkový příběh *O tramvaji Terezce* (1983) podle Oty Hofmana.

Do této skupiny inscenací patří dále dramatinizace několika textů z Nepilových *Pohádek z pekelce* pod názvem *U nás v Holoubkově* (1979) **Ludmily Dohnálkové** (1942) ze Základní devítileté školy Dubňany, inscenace **Kristy Bláhové** (1944) a **Jiřího Bláhy** (1945) z Nového Města pod Smrkem *Obrázky z českých pověstí* (1981) podle knihy Zdeňka Adly, *Jiřího Černého* a *Jiřího Kalouska* *Obrázky z českých dějin a pověstí*, *Kočičiny* (1982) podle *Kočičin kocourka* *Damiána Václava Čtvrtka* a *Čtení o městě Kocourkově* (1986) podle Ondřeje Sekory.

V prvních letech Kaplického divadelního léta ještě přežívala praxe „celovečerních“, tj. až jedenapůlhodinových inscenací, proto také se v této dramaturgii několikrát opakuje trojice i větší počet příběhů z díla jednoho autora nebo přímo z jedné knihy (H. Ch. Andersen, J. Lada, F. Nepil) nebo jsou voleny obsáhlejší prózy (*Zahrada Jiřího Trnky*, *Pohádka o staré tramvaji* Oty Hofmana). Objevovaly se ale už i kratší inscenace, které postupně převládly.

K novým tendencím, které se objevovaly postupem 70., a zejména 80. let patří v první řadě narůstající zájem o látky řešící závažné problémy života — tematika, která byla v předchozím období téměř tabu, protože přežívalo přesvědčení, že děti mají být vážných problémů ušetřeny, a začala se prosazovat tendence připravovat děti na život, jaký opravdu je. **Josef Mlejnek** ve svém *Vandru do světa*, který spojuje úryvky z Komenského díla s příběhy dětí v 9. třídě, řeší problém klíčového rozhodování — jednak jaký obor pro život zvolit, jednak zda k tomu volit cestu poctivé práce a spravedlivého ohodnocení svých schopností, anebo cestu protekce a obcházení. Další Mlejnkou

vou novou cestou byl Havlíčkův *Král Lávr* — klasika tohoto typu se do té doby objevovala někdy v kolektivních formách přednesu, ale divadelní ztvárnění znamenalo dramaturgický přínos.

Soňa Pavelková ve *Střepinkách* podle knihy Zuzany a Jaroslava Novákových *Děvče s copánky* se dotkla aktuálního dobového problému dítěte, které se vyrovnává s neúplností své rodiny. Asi nejkrutější motivy byly východiskem inscenace *Je to jenom hra*, vytvořené **Silvou Mackovou** a **Danou Svozilovou** volně na základě dramatinizace románu Vladimíra Železníkovy *Strašák*, jejímiž autory byli Petr a Stanislava Weigovi (ruský film podle Železníkovy románu byl u nás uváděn pod názvem *Hastroš*). Tématem je ostrakizace odlišného jedince, a to v podobě, jakou tento jev měl v sovětské společnosti.

Z běžné dramaturgie KDL se vymykaly inscenace **Evy Magerové Polzerové** (1946) z LŠU Klimkovice, která pro svůj soubor adaptovala dramatické texty převzaté z profesionálního divadla. Patřily k nim Nezvalova *Anička skřítek* a *Slaměný Hubert* (1977) v dramatinizaci Marie Bokové, dramatinizace Saint-Exupéryho *Malého prince* (1980), převzatá z ostravského Divadla Petra Bezruče, a ruská hra Michaila Roščina *Kde bydlíš, holčičko?* (1985).

Ojedinělými pokusy byly *Francouzské pověsti* (1984) podle stejnojmenné knihy Václava Cibuly, které inscenovala **Ludmila Dohnálková**, a *Hra na Robina Hooda* (1988) **Věry Pánkové** (1929–2000). Hrdinská tematika se v dětském divadle uplatňuje dost obtížně, příčiny mohou být dvojího druhu: vedoucí jsou převážně ženy a ty mají k dané tematice dost daleko, kromě toho dětská představitelka svými fyzickými předpoklady jen vzácně naplňuje představu hrdiny — bojovníka.

Ojedinělé zůstaly v té době i další tři dramaturgické přínosy: **Marie Bolková** (1936) z Milevska zdramatizovala a inscenovala Erbenova *Boháče a chudáka* (1988), **Marie Hrbáčová** (1941) ze Základní devítileté školy Velká nad Veličkou *Horňácké pohádky* (1985), jimiž přinesla do programu KDL nejen žánr pověsti, ale také živý horňácký folklór, a **Marie Husinecká** (1951) z LŠU Písek jako první využila pro inscenaci se skupinou chlapců epizodu z Goscinyňho groteskních příběhů o malém Mikulášovi, uváděnou pod názvem *Buď fit!* (1987).

Od poloviny 80. let patřil k pravidelným účastníkům KDL, neúnavně inovujícím tendence dětského divadla, soubor HUDRADLO ze Zlivi, vedený **Miroslavem Slavíkem** (1958), v prvním období s původními hrami *Bercius* (1984), *Mangá* (1986) a *Terka* (1988), které se zabývaly problémy dětské skupiny a docházely až k motivu vystoupení z Pionýrské organizace, tedy tematice v té době velmi odvážné. Adaptacemi Puškinovy *Pohádky o rybáři a rybce* (1989), Slavíkovými dramatinizacemi *Brémských muzikantů* bratří Grimmů (1989) a *Palečka* Jana Wericha (1989) a také dramatinizací Werichovy *Královny Koloběžky* (1989) **Jiřiny Lhotské** (1947), která tehdy učila na LŠU Mělník, se dětské divadlo dostávalo i v pohádkové dramaturgii k výrazným autorským osobnostem a k cenným literárním hodnotám.

V loutkářské oblasti posouvaly vývoj dětského divadla Milada Mašatová a Hana Budínská. **Milada Mašatová** celou sérií inscenací — Feldekovými adaptacemi *Sněhurka* (1975) a *Šípková Růženka* (1976), *Povídami z malého nádraží* (1980) podle Giny Ruck-Pauquetové, Andersenovým *Pasáčkem vepřů* (1980) i vlastní variací na pohádkové motivy *Stojí hruška* (1986), která je variací na motivy z japonských a hanáckých pohádek s tématem dívčího dospívání a s perspektivou ženství a mateřství. Inscenace byla založena na syntéze hereckého projevu, literárních prvků, práce s předmětem, výtvarné složky a hudby.

Těžiště inscenační práce **Hany Budínské** bylo v tomto období v látkách z moderní autorské pohádky a příbuzných žánrů, založených na fantazii a na prolínání různých druhů umění. Sem patřily inscenace, jako byla *Zpívající fontánka* (1975) podle pohádkové prózy Josefa Jarolímk

Zpívající fontána z časopisu *Sluníčko*, inscenace původní hry *O podivném vejci* (1978), *Duhové pohádky* (1986) podle stejnojmenné knížky Daniely Fischerové, inscenace textu Jiřího Oudese *O sedmi trpaslících a ještě jednom navíc* (1980), inspirovaného předlohou Z. K. Slabého, nebo *Krabička* (1989), pásmo nonsensových veršů z knihy *Ostrov, kde rostou housle*. Výjimečným počinem byl v těchto letech pořad na způsob literárního kabaretu *Třináctka pro osmičky aneb Školní lásky a nelásky* (1985), v němž se dorůstající děti vyjadřovaly k otázkám svého zájmu. Také v dramaturgii **Jiřího Oudese** převažovala autorská pohádka. Na KDL vystupovaly děti z plzeňské LŠU s dramatizacemi pohádek Eleny Čepčkové *Velký král a malá myš* (1980), Dušana Radoviče *Pohádka o kolíčcích* (1980), Olgy Hejné *Kluci, buci, kaktusáci* (1982) a *Myší srdce* (1988) J. V. Svobody. Další loutkářské soubory měly převážně obdobnou dramaturgii, založenou především na autorských pohádkách — opakovaně se hrály veršované pohádky Františka Hrubína, opakovaně se objevoval Alois Mikulka v dramatizacích próz i v původních dramatických textech, Karel Čapek (*O princezně solimánské*), Z. K. Slabý.

4. PO ROCE 1990

Třetí fáze vývoje české dramatické výchovy začíná rokem 1990. Přechod z let osmdesátých do období následujícího byl v dramatické výchově klidný a pracovní. Jak naznačují některé poznámky v předchozí kapitole, byla až na drobné výjimky zachována personální kontinuita, ale přes změny ve struktuře kulturních činností i kontinuita organizační (přehlídky, kurzy). Došlo však také k výraznému rozšíření oboru.

Hned leden a únor toho roku přinesl dvě významné události. Na pražské Pedagogické fakultě se z iniciativy **Evy Vyskočilové** (1930), v 70. letech iniciátorky zavedení předmětu „komunikativní dovednosti“ do studia učitelství, konal velmi početně navštívený seminář o možnostech uplatnění dramatické výchovy v učitelském vzdělání. Na ten pak navázala série schůzek a seminářů na jednotlivých fakultách a cyklus podzimních dílen, pořádaných v roce 1990 v Prachaticích a v letech 1991–1993 ve Svitavách Sdružením pro tvořivou dramaturgii pro pedagogy pedagogických a filozofických fakult. Odtud vedla cesta k postupnému zavádění tohoto předmětu do přípravy učitelů 1. stupně ZŠ na pedagogických fakultách, nejdříve a v největším rozsahu na Ostravské univerzitě. Tento fakt vedl k rozšíření a proměně složení v té době už velmi početné skupiny lidí zabývajících se dramatickou výchovou. Vedle praktiků se připojili i teoretici a vysokoškolská učitelé a dále velké počty učitelů základních, středních i mateřských škol a odborníků z oblasti školní pedagogiky, mezi nimi i někteří se zaměřením na psychologii a psychoterapii, velká většina z nich zcela bez vazby na divadlo a divadelní aktivity. Tento fakt vedl jednak ke zvýšenému zájmu o školní dramatickou výchovu, o využívání jejích prvků a metod v jiných oblastech školní výchovy, jednak k obohacení dramatické výchovy o některá nová hlediska, metody i obsahy. Do dramatické výchovy tak začaly pronikat postupy sociálního výcviku a osobnostně sociální výchovy, některé prvky prožitkové pedagogiky, psychologická a psychotherapeutická cvičení a hry, zájem o využití dramatických metod ve vyučování některých školních předmětů, zejména z humanitní sféry. To vedlo na jedné straně k rozšíření metodické i tematické škály dramatickových aktivit, ale na druhé straně také k jejímu rozměňování a prolínání, resp. zaměňování s některými dalšími příbuznými obory, v krajním případě k jejímu zaměňování s čímkoli tvořivým a alternativním.

Dramatická výchova je v našich podmínkách jeden z mála oborů ve školství, který je založen na principech moderní pedagogiky 20. století, přitom je zcela otevřený a vývoje schopný a má vypracovanou metodiku,

dovedenou do konkrétních metod, her a aktivit, a má i svůj okruh osob schopných je realizovat v praxi. To ji stavělo — a mnohdy dosud staví — do zvláštní pozice jakoby univerzálního inovátora školy a vyučování.

Hned na počátku roku 1990 (9. 2. 1990) byl zpracován dokument o dramatické výchově *Schola ludus* a 1. 6. 1990 bylo oficiálně založeno **Sdružení pro tvořivou dramaturgii**. V říjnu téhož roku zahájil studium tohoto oboru na DAMU v Praze první ročník distančního magisterského studia výchovné dramaturgie, samostatná katedra výchovné dramaturgie byla ustavena v roce 1992. V Brně se konal postgraduální tříletý kurz na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a bylo otevřeno denní studium na Divadelní fakultě brněnské JAMU (1992). V první polovině 90. let proběhla na DAMU první habilitační řízení (Eva Machková, Josef Valenta). V roce 1994 bylo otevřeno denní studium i na DAMU v Praze, první magistři výchovné dramaturgie promovali v Praze v roce 1994 (Milada Mašatová, Eva Polzerová, Miroslav Slavík), první doktorská disertace v oboru byla obhájena v červnu 1997 na JAMU v Brně (Dana Svozilová).

Střední pedagogické školy rozšířily v průběhu prvního pětiletí po roce 1989 výuku dramatické výchovy na všechny své posluchače, do svých učebních plánů ji zařadila i řada gymnázií, stoupl počet mateřských škol uplatňujících její prvky, a zejména byl tento předmět včleněn do učebního plánu v rámci projektu Obecné školy a Občanské školy. Tím se značně rozšířil počet pedagogů, kteří se tímto oborem zabývají. Po sériích víkendových seminářů a dlouhodobých kurzů, pořádaných po celé ČR, bylo v roce 1996 otevřeno na DAMU dvouleté rozšiřující studium pro absolventy vysokých škol. Rozšířil se i okruh dílen a seminářů (semináře se zahraničními lektory, jičínské celostátní dílny Dramatická výchova ve škole a další).

K výraznému posunu došlo i v publikační činnosti. Vedle ARTAMA a nakladatelství AMU i JAMU vyšlo několik publikací v různých pedagogických nakladatelstvích. Osu publikační činnosti tvoří po celou dobu časopis *Tvořivá dramaturgie*, který vedle aktuálních informací z domácích i zahraničních akcí, recenzí a článků a studií přinášel po řadu let mj. i Průvodce dramatickou výchovou (recenze s ukázkami a synopse zahraničních publikací), a čas od času publikuje také podstatné části diplomových prací z DAMU i JAMU a textové přílohy.

V tomto období proběhly dílny vedené anglickými lektory, které spolu s literaturou, která se k nám po letech dostala ve větším množství, obohatily a proměnily náš pohled na dramatickou výchovu. Tento proces vytvořil potřebu přehodnotit dosavadní praxi, která se vzhledem k svému téměř výlučnému uplatnění v zájmové činnosti (LŠU, soubory a kroužky) v předchozích dvou obdobích soustředila na rozvíjení systému průpravných her a cvičení a na práci na inscenaci. Po roce 1990 se dramatická výchova stává — byť v poměrně malém počtu případů — školním vyučovacím předmětem a současně nabízí i metody pro vyučování v předmětech tradičních.

LITERATURA

BECHYŇOVÁ, Lada. *Recitační studio Šrámkova domu v Sobotce*. Praha, 2000. 102 s. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramaturgie.

BERTRAND, Yves. *Soudobé teorie vzdělávání*. Přel. Oldřich SELUCKÝ. Praha: Portál, 1998. 248 s. Přel. z: *Théories contemporaines de l'éducation* [1990]. ISBN 80-7178-216-5.

BEZDĚK, Zdeněk. *Dějiny české loutkové hry do roku 1945*. Praha: Divadelní ústav, 1983. 180 s.

BUDÍNSKÁ, Hana. *Hry pro šest smyslů: Kartotéka pro loutkáře i neloutkáře, kteří si umějí hrát s dětmi*. 9. vyd. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2014. 28, 20 s., 109 lístků. ISBN 978-80-7068-288-3.

CACH, Josef; DVOŘÁK, Karel (eds.). *G. A. Lindner a jeho odkaz dnešku*. Praha: SPN, 1970. 182 s. Ed. Z dějin pedagogiky.

ČEPORANOVÁ, Drahomíra. *Cesty českého činoherního divadla pro děti a mládež* [rkp]. Praha: Divadelní ústav, 1970. 345 s.

ČEPORANOVÁ, Drahomíra. *Divadelní tvorba pro děti v zrcadle kritiky: Výběr z kritik od druhé poloviny šedesátých let 19. stol. do r. 1945*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1972. 66 s.

DELONGOVÁ, Jindra; MACKOVÁ, Silva; SVOZILOVÁ, Dana. *Vezměte do ruky knihu: Dětská literatura jako inspirace pro dramatickou hru s dětmi*. Brno: Krajské kulturní středisko v Brně, 1988. 94 s.

DELONGOVÁ, Jindra; MACKOVÁ, Silva; ŠTEMBERGOVÁ, Šárka. *K činnosti zájmových kroužků recitačně dramatických (Metodická příručka k práci recitačně dramatického kroužku)*. Praha: ÚDPM JF, 1984. 136 s.

DEWEY, John. *O pramenech výchovatelské vědy: Autorisovaný překlad s dodatky o výchovných ideálech a filosofii výchovy podává J. Gvardian*. Praha: Samcovo knihkupectví, 1947. 120 s. Ed. Ozvěny, knižnice filosofická a sociologická, sv. 4. Přel. z: The Sources of a Science of Education (Educational Aims and Ideals. Summary of Democracy and Education).

DEWEY, John. *Škola a společnost: tři přednášky, jež měl John Dewey*. Přel. Jan MRAZÍK. Praha: Jan Laichter, 1904. 100 s. Ed. Otázky a názory, sv. 10.

DISMAN, Miloslav. *Cestou k odpovědnosti: (Pokus o průzkum vlivu estetikovými výchovného působení v DRDS při rozvíjení literárně dramatické tvořivosti dětí ve věku od 7 do 15 let v období od května 1933 do května 1969)*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1969. 84 s.

HARVAŘÍK, Josef. *Lidové školy umění*. Praha: SPN, 1966. 92 s.

HERÁKOVÁ, Darina. *Jindra Delongová, PIRKO a dramatická výchova*. Praha, 2004. 143 s., 139 s. příloh. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky.

HOMOLOVÁ, Monika. *Význam práce Miloslava Dismana pro dramatickou výchovu*. Praha, 1998. 63 s., 16 s. příloh. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky.

HORÁKOVÁ, Eva; PROVAZNÍK, Jaroslav. *Listování Kaplickou čítankou: Ze zpráv o dějích Kaplických divadelních let 1979–1984*. Kaplice: organizační štáb KDL 1985; Praha: ÚKVČ, 1985. 226 s.

HOROVÁ, Eva; PROVAZNÍK, Jaroslav. *20 kaplických let: Kaplické kapitoly dětského divadla*. Praha: Koordinační centrum pro dramatickou výchovu ÚKVČ; Kaplice: organizační štáb KDL; Praha: STD, 1989. 72 s.

HOŠEK, Otakar. *Náš soubor*. Praha: SPN, 1958. 236 s. 24 s. obr. příloh. Ed. Na pomoc učitelé.

CHALOUPKA, Otakar; VORÁČEK, Jaroslav. *Kontury české literatury pro děti a mládež: (od začátku 19. století po současnost)*. 2., přeprac. vyd. Praha: Albatros, 1984. 540 s.

CHANCEREL, Léon; CHARBONNIER-JOLY, Hélène; SAUSOY-HUSSENOT, Anne-Marie. „Jeux dramatiques“ dans l'éducation: introduction à une méthode. Paris: Librairie théâtrale, 1936. 184 s. Ed. Théâtre et pédagogie.

ICHOVÁ, Eva. *Jiří Oudes a jeho přínos pro dramatickou výchovu*. Praha, 2005. 57 s. 41 s. příloh. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky.

KÁDNER, Otakar. *Dějiny pedagogiky. Díl 3. Vývoj teorií pedagogických od konce století osmnáctého*. Sv. 2., oprav. a rozš. vyd. Praha: Unie, 1924. 360 s.

KASÍKOVÁ, Hana. *Betty Jane Wagner: Dorothy Heathcote — Drama as a learning medium. Pokus o recenzi s ukázkami. Tvořivá dramatika*. 1995. roč. VI, č. 2, s. 24–28. ISSN 1211–8001.

KOLÁŘOVÁ, Daniela. *Květa a Jaromír Sypalovi — kde, kdy, jak a s kým*. Praha, 2001. 65 s., 3 s. příloh. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky.

KRESOVÁ, Hana. *Autorská a inscenační práce Milady Mašatové*. Praha, 1998. 63 s., 5 s. obr. příloh. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky.

KURŠ, Antonín; NEKOLA, Rudolf. *Dětská divadla v SSSR. A u nás: Připojeno pojednání Rudolfa Nekoly Michelský dramatický pokus*. Praha: Dědictví Komenského, 1936. 144 s., 24 s. příloh.

LUTZ, Edmund Johannes. *Das Schulspiel: Die Praxis des darstellenden Spiels in den Volks- und Höheren Schulen auf entwicklungspsychologischer und pädagogischer Grundlage*. München: Don Bosco Verlag, 1957. 272 s.

MACHKOVÁ, Eva. *Improvizace s příběhem v angloamerickém dramatu*. Praha: AMU, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky, 1996. 98 s. ISBN 80–85883–16–3.

MACHKOVÁ, Eva. *O sani s mnoha hlavami: Dramaturgie a dramatika dětského divadla*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990. 58 s. Sešity dramatické výchovy, sv. 8. ISBN 80–85040–05–0.

MACHKOVÁ, Eva. *Základy dramatické výchovy*. Praha: SPN, 1980. 160 s. Ed. Odborná literatura pro veřejnost.

MACHKOVÁ, Eva (ed.). *Dramatická výchova dětí: Cyklus přednášek a seminářů*. Praha: ÚKVČ, 1978. 114 s. Ed. Studijní prameny vzdělávání kulturně výchovných pracovníků, sv. VIII.

MAŠATOVÁ, Milada. *Cesty k metafoře: Náměty a úvahy o možnostech rozvíjení metaforického myšlení a sdělování v tvořivé dramatice*. Praha: AMU, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky, 1996. 52 s. ISBN 80–85883–13–9.

MLEJNEK, Josef. *Děti v divadle*. Praha: ÚKVČ, 1986. 156 s. Ed. Knižovnička amatérského divadla, sv. 10.

MLEJNEK, Josef. *Dětská tvořivá hra. 2., přeprac. vyd.* Praha: IPOS ARTAMA, 1997. 152 s. ISBN 80-7068-104-7.

MLEJNEK, Josef. *Klaun Strakapoun hraje dětem: Odkaz d 41. divadla dětí a mládeže.* Praha: Sdružení pro tvořivou dramaturgii, 2007. 84 s. ISBN 978-80-903901-1-9.

MONTESSORI, Maria. *Tajuplné dětství.* Přel. Jan VOLÍN. Praha: Nakladatelství světových pedagogických směrů, 1998. 132 s. Přel. z: Secret of childhood. ISBN 80-86189-00-7.

MORÁVKOVÁ, Jitka. *Soňa Pavelková.* Praha, 2008. 52 s., 1 s. příloh. Závěrečná práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, Metodické centrum HAMU.

NOSKOVÁ, Lucie. *Osobnost Hany Budínské a její přínos pro dramatickou výchovu.* Praha, 2000. 60 s., 5 s. příloh. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramaturgii.

PAVELKOVÁ, Soňa. *Dramatická výchova.* České Budějovice: Krajské kulturní středisko České Budějovice, 1983. 72 s.

PELLAROVÁ, Adéla. *Cesty Josefa Mlejníka k tvořivé divadelní práci s dětmi.* Praha, 1998. 99 s. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramaturgii.

PEMBERTON-BILLING, Robin Noel; CLEGG, John David. *Teaching Drama: An Approach to Educational Drama in the Secondary School.* London: University of London Press, 1965. 158 s.

PEMBERTON-BILLING, Robin Noel; CLEGG, John David. *Vyučování dramatu: Pojetí výchovného dramatu na střední škole.* Přeložily Eva MACHKOVÁ a Marcela VACKOVÁ-VÍCHOVÁ. Praha: Městská knihovna; Praha: ARTAMA, Centrum pro dětské aktivity, 1991. 72 s. Sešity dramatické výchovy, sv. 9. Přel. z: Teaching Drama: An Approach to Educational Drama in the Secondary School.

PENC, Václav (ed.). *Cesta Ladislava Švarce.* Praha: SPN, 1975. 144 s.

POSPÍŠIL, Otakar; SKÁLA, Antonín. *Dětské jeviště: Repertoárová příručka pro divadla školní, dorostová a spolková.* Praha: Masarykův lidovýchovný ústav, 1933. Ed. Knihovna příruček Masarykova lidovýchovného ústavu (Svazu osvětového), sv. XIII. 188 s.

REKOVÁ, Taťána. *Eva Polzerová mezi dramatickou a pohybovou výchovou.* Praha, 2002. 80 s., 20 s. příloh, 2 CD. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramaturgii.

SIKS, Geraldine Brain. *Creative dramatics: an art for children.* New York: Harper, 1958. 472 s.

SINGULE, František. *Americká pragmatická pedagogika: John Dewey a jeho američtí následovníci.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. 200 s. Z dějin pedagogiky, sv. 35. ISBN 80-04-20715-4.

SINGULE, František. *Pedagogické směry 20. století v kapitalistických zemích.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966. 336 s.

STREJČKOVÁ, Magdaléna. *Věra Pánková.* Praha, 2002. 66 s., 70 s. příloh. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramaturgii.

ŠTEMBERGOVÁ-KRATOCHVÍLOVÁ, Šárka. *Metodika mluvní výchovy dětí. 3., revid. vyd.* Praha: Sdružení pro tvořivou dramaturgii, 1994. 178 s. ISBN 80-901660-1-6.

ŠTEMBERGOVÁ, Šárka. *Technika řeči starších dětí.* Praha: ÚDLUT, 1969. Ed. Knihovnička Divadelní výchovy, sv. 1. 68 s.

VOBRUBOVÁ, Jana. *Dramatická hra jako prostředek socializace dítěte.* Praha: ÚKVČ, 1974. 62 s. Ed. Knihovnička divadelní výchovy, sv. 7.

VRÁNA, Stanislav. *Praxe na reformní škole měšťanské.* Zlín: Tvořivá škola, 1936. 228 s.

VRÁNA, Stanislav. *Učebné metody. 3., dopl. vyd.* Praha: Dědictví Komenského; Brno: Vydavatelský odbor Ústředního svazu jednot učitelů, 1938. 256 s.

VRÁNA, Stanislav. *Základy nové školy: Výsledky práce českých pokusných škol.* Brno: Ústřední učitelství a knihkupectví, 1946. 600 s. Ed. Pedagogické Studium, sv. XIII.

WARD, Winifred. *Playmaking with Children from Kindergarten through Junior High school. 2. vyd.* New York: Appleton-Century Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1957. 344 s.

WAY, Brian. *Development through Drama.* London: Longmans, 1967. 308 s.

WAY, Brian. *Rozvoj osobnosti dramatickou hrou.* Přeložila Eva MACHKOVÁ. 2., revid. a aktualizované vyd. Praha: STD; NIPOS, 2014. 234 s. Přel. z: Development Through Drama. ISBN 978-80-903901-4-0 (STD); 978-80-286-9 (NIPOS).

ZBORNÍKOVÁ, Markéta. *Přínos Milady Mašátové pro dramatickou výchovu.* Praha, 2016. 74 s., 49 s. příloh. Diplomová práce (Mgr.). Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramaturgii.

ČASOPISY

Amatérská scéna. 1964–2014. Praha: Orbis, pak Panorama, od č. 7/1993 IPOS, poté NIPOS. ISSN 0002-6786.

Československý loutkář. 1951–1992. Praha: Osvěta, pak Orbis, později Panorama.

Divadelní výchova. 1964–1974. Praha: ÚDLUT, později ÚKVČ.

Tvořivá dramaturgii: časopis o dramatické výchově, literatuře a divadle pro děti. Vydává NIPOS-pracoviště ARTAMA ve spolupráci se Sdružením pro tvořivou dramaturgii a katedrou výchovné dramaturgii DAMU. 1990–, roč. 1, č. 0–. Praha: NIPOS-pracoviště ARTAMA. 3× ročně. ISSN 1211-8001.

(Dokončení příště)

OBSAH

ÚVAHY POJMY SOUVISLOSTI

Eva Machková Nástin historie dramatické výchovy (pokračování) | příloha

DRAMATIKA UMĚNÍ DIVADLO

Dětská scéna 2016. 45. celostátní přehlídka a dílna dětských recitátorů.

45. celostátní přehlídka dětského divadla. Svitavy 10.–16. června 2016 | 1

Hana Cisovská Dětská scéna 2016 — rekordní, bohatá a pestrá | 4

Denisa Tchelidze Moc davu, moc individuality | 10

Roman Černík České teenagerské divadlo v pěti dnech aneb Jak se to mělo s letošní Mladou scénou? | 16

Mariana Čížková Zlatá priadka 2016. Několik dojmů z celostátní přehlídky slovenských dětských divadelních souborů | 19

DRAMATIKA VÝCHOVA VZDĚLÁVÁNÍ

Anna Hrnečková Čtvrté setkání dramacenter. Brno 11.–14. února 2016 | 21

Ivana Mináříková–Tomáš Chaloupka Láska navzdory společenským předsudkům. Lekce pro žáky 1. ročníku středních škol, případně 8. nebo 9. ročníku základní školy na motivy Shakespearovy tragédie Romeo a Julie | 23

Denisa Tchelidze Hodnotové vzdelávanie sestry Cyril Mooney | 25

REFLEXE RECENZE INFORMACE

Jaroslav Provazník Tvůrčí psaní v literární výchově | 29

UMĚNÍ PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Anna Hrnečková–Denisa Tchelidze–Jakub Hulák–Jaroslav Provazník Přehlídka ke světovému dni divadla pro děti a mládež. Divadlo v Celetné, 12.–16. března 2016 | 31

Kristina Procházková D.O.M.E.K. A D.E.S.I.G.N. | 35

Anna Hrnečková–Eva Davidová–Luděk Korbel–Klára Fidlerová–Michaela Lažanová–Jindřiška Bumerlová–Lucie Šmejkalová Nahlédnutí do nových inscenací a knih pro děti a mládež | 37

DĚTSKÁ SCÉNA 50

Zdeňka Bezděková–Miloslava Čechlovská–Jarmila Šířlová Říkali mi Leni. Literárně-dramatický projekt | 1

Zdeňka Bezděková–Miloslava Čechlovská–Jarmila Šířlová Leni | 25

Miloslava Čechlovská Jak jsme došli od projektu k inscenaci | 38

Redakce Leni na dětském jevišti | 40