

TVOŘIVÁ DRAMATIKA

ČASOPIS O DRAMATICKÉ VÝCHOVĚ, LITERATUŘE A DIVADLE PRO DĚTI A MLÁDEŽ
ROČNÍK XXVIII \ ČÍSLO 81 \ ISSN 1211-8001

2 \ 2017

ŠKOLA A DRAMATICKÁ UMĚNÍ: MIMETICKÁ HRA —
NEJPŘIROZENĚJŠÍ METODA UČENÍ O DIVADLE

DĚTSKÁ SCÉNA 2017

AKÁ BOLA ZLATÁ PRIADKA 2017?

SOUKÁNÍ 2017

IDEA EUROPE V PRAZE

DIVADELNÍ SVĚT J. A. KOMENSKÉHO

PRŮNIKY SVĚTŮ MARKY MÍKOVÉ

JAKÉ ČASOPISY DĚTI VE SKUTEČNOSTI ČTOU?

TD 2 \ 2017

TVOŘIVÁ DRAMATIKA

Časopis o dramatické výchově, literatuře a divadle pro děti a mládež
ročník XXVIII (Divadelní výchova, roč. XI)
Září 2017

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, Ph.D. \ prof. dr. Janinka Greenwood (School of Literacies and Arts in Education, University of Canterbury, Nový Zéland) \ Jakub Hulák \ Magda Ada Johnová \ Irena Konývková \ doc. PaedDr. Soňa Koťátková, 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. \ Gabriela Zelená Sittová

Vedoucí redaktor Jaroslav Provazník

Redaktorky Anna Hrnecková a Gabriela Zelená Sittová

Adresa redakce

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

tel. 221507967 nebo 234 244 280-1

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

URL www.delta.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. 221507967-9 nebo 234 244 280-1

e-mail std@delta.cz nebo paterova@nipo-mk.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 2017

ŠKOLA A DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Mimetická hra — nejpřirozenější metoda učení o divadle



JAROSLAV PROVAŽNÍK

jaroslav.provaznik@damu.cz

katedra výchovné dramatiky

DAMU, Praha

V úvodu ke vzdělávací oblasti Umění a kultura v *Rámcovém vzdělávacím programu pro základní vzdělávání* její autoři deklarují, že umění je specifický a nezastupitelný způsob poznávání světa, stejně hodnotný jako poznávání vědecké. Hned v první větě této kapitoly se dočítáme: „Vzdělávací oblast Umění a kultura umožňuje žákům jiné než pouze racionální poznávání světa a odráží nezastupitelnou součást lidské existence — umění a kulturu [...] umění jako proces specifického poznání a dorozumívání, v němž vznikají informace o vnějším a vnitřním světě a jeho vzájemné provázanosti, které nelze formulovat a sdělovat jinými než uměleckými prostředky.“ (Jeřábek-Tupý, 2016, s. 81)

Jakou příležitost poznávat umění však mají ti, kteří se z větší části ještě nemají šanci sami rozhodovat, co především chtějí poznávat a kterou cestou se při poznávání dát, tedy děti? Václav Příhoda (v dnes bohužel už poněkud pozapomenuté stati *Vývoj dětské estetiky*, která vycházela na pokračování v časopise *Československý loutkář* v roce 1964) píše o tom, že už u malých dětí lze vypořádat „potřebu estetického zážitku“, kterou označuje za „všelidskou“. Ale současně připomíná, že ještě v prepubescenci „[d]ěti nerozeznávají krásný obraz od kýče, nerozeznávají tuctový sádrový odlitek

od umělecké bronzové plastiky [...] Většina dětí nemá jistoty v hodnocení uměleckého díla, takže nerozeznává mezi odrhovačkou a [...] vážnou skladbou.“ (s. 155)

V rozhodujících letech svého života je dítě odkázáno na to, co mu dospělý svět „přidělí“: co mu nejčastěji rodiče nebo učitelé předloží nebo vnutí nebo co mu média (včetně internetových portálů) podsunou. Jenže už v dětství se rozhoduje o tom, zda se člověk jako dospívající a dospělý spokojí s oněmi odrhovačkami nebo tuctovými sádrovými odlitky, nebo bude vyhledávat to, co obvykle nazýváme uměním, a bude se o to zajímat.

S hudbou a výtvarným uměním je to trochu jednodušší, protože s těmito druhy umění se dítě může ve škole potkávat, protože povinnou součástí vzdělávacích programů je jak hudební, tak výtvarná výchova. (Pokud se ovšem setká s citlivým a tvořivým učitelem, který mu zprostředkuje cestu k těmto uměleckým oblastem.) Ale jak je to s divadlem a s dramatickými uměními vůbec?

Není pochyb o tom, že každé divadlo potřebuje diváka. Ideálně diváka, který dokáže ocenit kvalitu, který je vůbec ochoten se zvednout od televize a od počítače a do divadla se vydat. Takový divák se však nerodí automaticky. Náročným a poučeným divákem se dítě postupně stává — a právě škola v tom může sehrát důležitou roli.

Avšak jakou šanci seznámit se s divadelním uměním má dnešní dítě?

Z pohledu kurikulárních dokumentů to není žádá velká sláva. V celém *Rámcovém vzdělávacím programu pro základní vzdělávání*, tedy v dokumentu, který je závazný pro všechny základní školy, se v jeho povinné části vyskytují zcela marginální poznámky o divadle nebo dramatických uměních. (Mezi tzv. doplňujícími obory sice je i dramatická výchova, ale tu škola může, ale nemusí vyučovat, zatímco hudební a výtvarná výchova jsou automaticky brány jako povinná součást výuky, ať už se tyto uměleckovýchovné předměty vyučují dobře, nebo špatně.) V povinných

částech *Rámcového vzdělávacího programu* najdeme tu a tam poznámky o dramatu, dramatizaci a divadelním představení, a to v kapitole, která předepisuje, co se má učit v oboru Český jazyk a literatura. To, že jsou tyto i tak marginální zmínky o divadle a dramatu součástí kapitoly Český jazyk a literatura, ovšem dost významně deformuje jejich vnímání. V soupisu učiva se např. dočteme, že základními literárními pojmy jsou — vedle skutečných literárních pojmů — také „divadelní představení, herec, režisér“ [!]. Zajímavější je, že jako učivo jsou v kapitole Český jazyk a literatura uváděny také „tvořivé činnosti s literárním textem — přednes vhodných literárních textů, volná reprodukce přečteného nebo slyšeného textu“ a také „dramatizace“. Ponechávám stranou, kde a jak se mohou děti s přednesem (nikoliv netvořivým deklamováním), a zejména s dramatizováním seznámit, pokud škola do svého školního vzdělávacího programu nezařadí dramatickou výchovu.

V *Rámcovém vzdělávacím programu pro gymnázia* je situace dramatických umění ještě tristnější. Tam v soupisu učiva oboru Český jazyk a literatura nenajdeme žádnou zmínku o divadle nebo o čemkoliv s ním souvisejícím. Pouze mezi „očekávanými výstupy“ je formulace, že student „samostatně interpretuje dramatické, filmové a televizní zpracování literárních děl“.

Jak je na tom divadlo v základních a středních školách v praxi — z pohledu nedávných absolventů těchto škol? Udělal jsem si průzkum mezi posluchači dramatické výchovy na katedře výchovné dramatiky DAMU a mezi studenty Pedagogické fakulty UK, kteří mají specializaci dramatická výchova na katedře primární pedagogiky. Požádal jsem je, aby napsali, co se jako žáci v základní škole, případně jako studenti na střední škole o divadle dozvěděli. Aby byly odpovědi porovnatelné, položil jsem jim tři otázky: 1. V rámci kterého předmětu jste se o divadle něco dozvěděli? 2. Vybarvíte si, co to bylo? 3. Případně i jakým způsobem

jsste se o divadle něco dozvěděli.“ Sešlo se mi 35 odpovědí, z nichž vyplynulo zejména:

- ~ že převažuje výuka faktografie (15× zmíněna v základní škole, 18× na středních školách), přičemž jde o fakta (mnohdy jen izolovaná) z historie divadla, přesněji o autorech dramatických textů (z největší části se podle výpovědí týkají českého divadla 19. století, především Národního divadla, jen tu a tam se objevilo Osvobozené divadlo, resp. V+W, ve dvou případech Shakespeare);
- ~ dále, že se téměř neobjevuje seznamování s texty divadelních her (jednou bylo toto učivo zmíněno v souvislosti se základní školou, 4× na střední škole);
- ~ ale hlavně, že o podstatě divadla, o tom, co je pro tento obor umění specifické, se žáci ani studenti neměli příležitost dozvědět prakticky nic (u absolventů středních škol to bylo jen ve třech případech — ve dvou se to týkalo středních pedagogických škol, kde je ale dramatická, resp. osobnostní a dramatická výchova povinnou součástí výuky, a v jednom případě to bylo gymnázium, konkrétně šlo o pražské Gymnázium Na Pražačce).

Z ankety dále vyplynulo, že převažující a většinou jedinou metodou výuky o divadle byla přednáška (učitelův výklad) — 16× na základní škole, 18× na střední škole. (Výklad samozřejmě není a priori špatnou metodou. I v anketě se ve dvou případech objevily hlasy, které dokládají, že kvalitní a zaujatý výklad zprostředkoval žákům či studentům podstatné vědomosti o divadle, jež nezmiřely z paměti ani po několika letech.)

Anketa naznačila, že tam, kde učitel učí kvalitně a dokáže používat promyšleně různé metody a techniky včetně těch, které lze označit za dramatické (např. na Gymnáziu Jana Keplera nebo na středních pedagogických školách), jsou absolventi schopni si vzpomenout na konkrétní poznatky o divadle i po několika letech.

Je známo — a z odpovědí to také vyplynulo —, že často se divadelní problematika ve škole „řeší“ návštěvami divadel, ale pedagogové s nimi pracují jen zřídka a spíše nahodile (výjimečně byly zmíněny psaní recenzí, diskuse, výtvarné vyjádření zážitku z představení).

A podstatná informace: Patnáct respondentů, tedy skoro polovina z nich, si nevybavuje, že by se v základní škole dozvěděli něco o divadle, na co by si dodnes pamatovali.

Protože jde vesměs o studenty, kteří se dnes věnují dramatické výchově, někteří z nich poznamenali, že se o divadlo začali

zajímat a že se o dramatickém umění dozvěděli něco podstatného až poté, co začali navštěvovat soubory, nejčastěji v základních uměleckých školách. Tedy díky tomu, že se s divadlem setkali prakticky.

Má to přirozeně svou logiku. Dramatická umění a podstatu dramatickosti a scéničnosti je stěžejné poznávat jen na základě verbálně sdělovaných fakt (podle vzoru: „Shakespeare se narodil..., napsal..., zemřel...“). Stejně důležité je pronikat k jádru věci — poznávat to, co je podstatou divadla a dramatu, a to, jaké zákonitosti v tomto druhu umění fungují. To je však možné především prostřednictvím praktických činností, tedy takovými cestami, jimiž se pracuje v dramatické výchově. Díky nim se žáci učí především přímým prožitkem a vlastní zkušeností — tím, že svým jednáním vytvářejí fiktivní postavy a situace. Jde tedy o dramatickou hru, o hru, kterou Roger Caillois (1998) nazývá „mimicry“ a kterou Vladimír Borecký (1982, s. 15) výstižně překládá termínem „mimetická hra“ — zobrazovací hra, jejíž podstatou je přeměna realizovaná jednáním „jako“, „jako by“.

Výuka praktickou činností není ovšem v oblasti uměleckovýchovných, respektive estetickovýchovných předmětů nic překvapivého. Platí tu dvojnásob deweyovské „learning by doing“. Vždyť analogicky vyučují svým předmětům tvořiví pedagogové výtvarné nebo hudební výchovy, protože ani tady se žáci neučí jen fakta o malířích, skladatelích, historii oboru..., ale důležité jsou tu činnosti, při nichž mohou žáci zakusit zážitek vlastní tvorby, aby se prakticky dotkli podstaty, principů, zákonitostí daného umění, a tím se přirozeně také kultivovali.

Proč je mimetická hra neefektivnější cestou k učení o divadle?

Předně je mimetická hra dětem zcela přirozená. Václav Příhoda v už zmíněné stati dokládá, že je o ní možné mluvit minimálně už od tří let, a podotýká — s odvoláním na Fridricha Schillera: „[...] hra [je] nejbližší příbuznou, ba matkou uměleckého tvoření. Představivost vložená do předmětu, který mění v něco, co je jiné, ne již reálné, nýbrž iluzivní, spojuje těsně hru s estetickým prožíváním.“ (Příhoda, 1964, s. 123)

Když hráč vstupuje do mimetické hry a přeměňuje se ve fiktivní postavu a svým jednáním vytváří další části fikčního světa — prostředí, situaci, potažmo děj —, musí do této akce vstoupit „celou svou bytostí“ a sám na sobě tak poznává, co je principem divadelního umění. Henryk Jurkowski (1997, s. 203) píše: „Podstatou divadla je transformace. Umělec vzbouzí vizi představovaného

světa přetvářeje sebe, herce, loutku nebo dokonce věc v jevištní postavy.“ Obdobně píše o podstatě divadla např. Petr Bogatyrev ve své knize *Liďové divadlo české a slovenské* (1940, s. 9): „Jeden z hlavních a základních divadelních rysů je přeměna: herec mění svůj vlastní zevnějšek, oblek, hlas, a dokonce i psychické rysy svého charakteru v zevnějšek, kostým, hlas a charakter osoby, kterou ve hře představuje.“ Podobně to formuluje Ivo Osolobě — s odkazem na Petra Bogatyreva: „Divadlo je skutečně transformací, transformací v akci, transformací přistiženou in flagranti.“ (Osolobě, 1991, s. 38)

V mimetické hře v procesu ostenze se hráč učí předváděným, prezentovaným prvkům reality přiřazovat nové významy — jiné či „posunuté“, než jaké mají tyto prvky obvykle, protože se náhle ocitly v jiném kontextu. Přičemž toto přiřazování nových významů je dáno aktivitou hráče (herce), a to jednáním pohybem a slovem „jako“, „jako by“ (onou Bogatyrevovou přeměnou), ale současně i aktivitou toho, kdo akci pozoruje, tedy diváka. Dítě má tedy díky mimetické hře příležitost zjišťovat, že elementy reality, které do hry vstupují, jsou skutečné, existují reálně (člověk, skupina, prostor, materiál...) a i ve hře si ponechávají stále své reálné vlastnosti, ale jejich interpretace je jiná než obvykle, „posunutá“ oproti realitě, oproti aktuálnímu světu.

Mimetická hra má ale ještě jeden podstatný aspekt. Zmiňuje ho také Petr Bogatyrev. Když mluví o přeměně jako jednom z hlavních a základních rysů divadla, dodává velmi důležitou věc: „[...] při divadelní přeměně divák ani herec nesmí mít pocit přeměny úplné. V osobě, v kterou se přeměnil herec, nesmí se herec ztrácet; děj, který se na scéně odehrává, nesmí být pocítován jako skutečnost, nýbrž jako divadlo.“ (1940, s. 12–13) Ve studii *Znaky divadelní* (1971, s. 159) to formuluje takto: „[...] hravého herce nelze ztotožňovat s jednající osobou, [...] nemůžeme klást rovnítko mezi herce a osobu, kterou představuje, [...] kostým i masky i gesto herce jsou jenom znakem znaku osoby jím vyjadřované.“ Lapidárně to vyjádřil před časem ve své profesorské přednášce *Empatie a distance jako téma psychologie herectví* Jiří Šípek: „[...] zvláštností herecké práce je právě to, že herec postavou současně je i není.“ (2014, s. 5)

K podstatě divadla tedy patří — a právě to má zásadní význam pro divadelní a vůbec dramatickovýchovnou práci s dětmi a mladými lidmi —, že se jak herec/hráč, tak divák pohybují současně ve dvou světech: v realitě, ve světě „ted“ a tady“, tedy ve světě, který Lubomír Doležel (2003) nazývá

aktuálním světem, a ve fikčním světě, který jednáním herce/hráče vzniká.

A právě tento efekt, tato dvojdomost, k níž dochází v mimetické hře, je zásadní pro poznávání podstaty divadla.

Co se tedy dítě učí o divadle, když má příležitost vyzkoušet si samo na sobě, co to znamená vytvářet fikční svět mimetickou hrou:

Například má příležitost seznamovat se s jazykem divadla, rozvíjet si metaforicko-metonymické myšlení (zvláště tehdy, když se setká s hrou s předmětem a loutkou, která je pro děti zcela přirozená).

Dále přímou zkušeností zjišťuje, jaký je rozdíl mezi prezentací/ostenzí a reprezentací/zobrazováním fiktivní postavy (přesněji dramatické osoby), jak toto zobrazování probíhá a co je jeho podstatou. Zjišťuje tedy samo na sobě, jaké prostředky má, respektive musí mít k dispozici herec, aby dramatickou osobu mohl vytvořit.

V souvislosti s tím má dítě příležitost si vyzkoušet, a tedy samo na sobě a na svých spolužácích poznat, že na vytváření dramatické osoby se podílejí nejen hercovy schopnosti a dovednosti, ale také jeho vnější podoba, věk a vše ostatní, co na něm jako reálném člověku vnímáme nebo co o něm víme. (Což je mimochodem pro divadlo hrané dětmi velmi důležitý poznatek i z hlediska metodického.)

A pracuje-li se s dětmi dlouhodobě a systematicky — tak, že se prakticky učí používat mimetickou hru a kultivovat svůj projev, získávají v adolescenci schopnost vnímat různé typy herectví, různé herecké styly a v ideálním případě také dovedou rozpoznat nevкус či herectví založené na podbízění a laciných šaržích.

Mimetická hra je příležitostí k tomu, aby se děti a dospívající učili pracovat s fikcí, a přitom pochopili, že se nemusejí stát jejími otroky. A navíc mají příležitost naučit se vnímat uměleckou fikci jako možnost, jak poznávat a prozkoumávat reálný svět jinak než pouze rozumem a prostřednictvím exaktních věd. Dítě, které se může podílet na vzniku divadelního díla, byť je to i drobná etuda, se učí fikci spoluvytvářet, a nejen ji konzumovat, nejen se v ní nekontrolovaně „utápět“, jako je tomu např. před televizní obrazovkou nebo před obrazovkou počítače.

V jaké podobě, jakým způsobem, v jakém kontextu a s jakým záměrem lze mimetickou hru využít při poznávání divadelního umění?

„Klasickým“ typem je práce na jevištním tvaru, tedy *inscenační práce*. (Efektivní,

smysluplná je samozřejmě dlouhodobá, systematická práce s relativně stabilní skupinou, nikoliv práce nárazová, která je zacílená jen na předvedení jedné inscenace, na niž jsou děti jednorázově „najaty“.) Díky práci na inscenačním tvaru se děti, resp. studenti osobnostně i esteticky rozvíjejí, důkladně se tedy seznamují s různými složkami divadelní práce, ale poznávají také prakticky (nikoliv jen teoreticky) všechny typy komunikace, kterými Ivo Osolobě (1974, s. 15) definuje divadlo — včetně komunikace mezi jevištěm a hledištěm.

Jiným typem jsou *edukační, výukové programy (dílny, workshopy)* ke konkrétní inscenaci nebo programy zaměřené na různé aspekty divadelní tvorby. Už několik let jsou běžné v německých divadlech, ale setkáme se s nimi i ve Velké Británii, Irsku a v dalších zemích. Tyto programy jsou v ideálním případě připravovány specializovaným odborníkem — divadelním lektorem, respektive divadelním pedagogem. Tyto typy programů jsou u nás dnes nabízeny např. v divadle Minor, v Divadle DRAK, v Divadle pod Palmovkou, v ostravském Divadle loutek, v Buranteatru atd.

Mimetická hra může být také efektivním prostředkem poznávání dramatických textů, divadelních osobností (autorů, režisérů, herců...), ale např. i učiva z dějin divadla. V aktivitách založených na mimetické hře lze velmi dobře zkoumat postavy nebo situace obsažené v dramatických textech, život autora nebo jiného divadelního tvůrce. (Právě o tomto typu výuky se zmínila v anketě jedna z absolventek Gymnázia Jana Keplera.)

Specifickou podobou je tak zvané *divadlo ve výchově a vzdělávání* (T. I. E. — Theatre in Education), jehož námětem může být také „látka“ z oblasti divadla. Tento hybridní jevištní útvar, který je koncipovaný primárně jako divadelní inscenace, tedy útvar, který má působit především esteticky, patří do oblasti participacních produkcí. Návštěvníci představení typu T. I. E. jsou nejen diváky, na které by mělo představení emocionálně zapůsobit, ale zčásti také aktivními účastníky, protože na začátku, na konci nebo i v různých místech inscenace je místo pro takové aktivity diváků, jež na fiktivní příběh navazují, reflektují ho nebo ho mohou rozvíjet. O nárocích na tvůrce takového programu a o jeho výhodách, ale i nemalých rizicích nedávno psala Eva Machková v *Tvořivě dramaticce* (2017/1).

Mimetická hra u dětí rozvíjí mimořádně důležitou schopnost vnímat fikci a realitu jako dva různé světy a učí je dovednosti tyto dva světy identifikovat a rozlišovat, orientovat se v nich. Dramatičnost a scéničnost

nás obklopuje od rána do večera, televize, video a počítače jsou samozřejmou součástí našeho světa, do něhož patří mj. i reklamy. Ačkoliv to všechno se na děti valí od narození, mají ve škole pramalou příležitost se v té záplavě dramatičnosti a scéničnosti orientovat, učit se ji vnímat. A také bránit se nevкусu a zjevné i skryté manipulaci, která — například právě v reklamě nebo v počítačových hrách — cíleně maže hranici mezi realitou a fikcí.

LITERATURA

BOGATYREV, PETR. *Liřové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový a Národopisná společnost československá v Praze, 1940. 320 s. Ed. Stezky, sv. 4.

BOGATYREV, PETR. *Souvislost tvorby: cesty k struktuře liřové tvorby a divadla*. Praha: Odeon, 1971. 212 s.

BORECKÝ, VLADIMÍR. *Světy hraček*. Praha: MONA, 1982. 96 s.

CAILLOIS, ROGER. *Hry a liřé*. Přeložila Nina Vangel. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 216 s. Přel. z: Les Jeux et les Hommes. ISBN 80-902482-2-5.

DOLEŽEL, LUBOMÍR. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Přeložil Lubomír Doležel. Praha: Karolinum, 2003. 312 s. Přel. z: Heterocosmica: fiction and possible worlds. ISBN 80-246-0735-2.

JEŘÁBEK, JAROSLAV; KRČKOVÁ, STANISLAVA; HUČINOVÁ, LUCIE (eds.). *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický, 2007. 100 s. ISBN 978-80-87000-11-3. Dostupné také z: <http://www.nuv.cz/file/159>.

JEŘÁBEK, JAROSLAV; TUPÝ, JAN (eds.). *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. In: *Národní ústav pro vzdělávání* [online]. Praha: Národní ústav pro vzdělávání, školské poradenské zařízení a zařízení pro další vzdělávání pedagogických pracovníků (NÚV), 2016 [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: http://www.nuv.cz/uploads/RVP_ZV_2016.pdf.

JURKOWSKI, HENRYK. *Magie loutky: Skici z teorie loutkového divadla*. Přeložila Jana Pilátová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 288 s. Přel. z: Szkice z teorii teatru lalek. ISBN 80-902482-0-9.

MACHKOVÁ, EVA. Divadlo ve výchově na pokračování. *Tvořivá dramatika*. 2017, r. XXVIII, č. 1, s. 6–8. ISSN 1211-8001.

OSOLSOBĚ, IVO. Cours de théâtristique générale čili Kurs obecné teatristiky. Přeložila Alena BAHNÍKOVÁ. *Divadelní revue*. 1991, roč. II, č. 1, str. 29–43. ISSN 0862-5409.

OSOLSOBĚ, IVO. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974. 244 s.

PŘÍHODA, VÁCLAV. Vývoj dětské estetiky. *Československý loutkář*. 1964, roč. XIV, č. 5, s. 97–99, č. 6, s. 123–125, č. 7, s. 155–157.

ŠÍPEK, JIŘÍ. *Empatie a distance jako téma psychologie herectví*. Praha, 2014. Nepublikovaná profesorská přednáška. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta.

DĚTSKÁ SCÉNA 2017

46. celostátní přehlídka a dílna dětských recitátorů

46. celostátní přehlídka dětského divadla

Svitavy 9.–15. června 2017

INSCENACE DĚTSKÉ SCÉNY 2017

DDS Na poslední chvíli, LDO ZUŠ Ostrov
(ved. Lucie Veličková)

Pac a pusu aneb Něco z Broučků

Předloha: Jan Karafiát: *Broučci: Pro malé i velké děti*

Dramatizace a režie: Lucie Veličková

DDS Svačina, LDO ZUŠ Leoše Janáčka, Frýdlant nad Ostravicí (ved. Jitka Kvasničková)

Raoul

Předloha: Jean-Jacques Sempé: *Raoul Taburin*

Překlad: Tereza Horváthová

Dramatizace a režie: Jitka Kvasničková

DDS Piškvorky, LDO ZUŠ Roberta Schumann, Aš (ved. Pavla Hošková)

Oskar a růžová paní

Předloha: Eric-Emmanuel Schmitt: *Oskar a růžová paní*

Překlad: Denisa Kerschová-Brousseau

Dramatizace a režie: Pavla Hošková a soubor

DDS Ejchuchú, MŠ a ZŠ Sofie, Říčany
(ved. Vítězslav Březka)

Zvědavá káčátka aneb Putování Prahou

Předloha: Jiří Kahoun: *Zvědavé káčátka*

Dramatizace a režie: Vítězslav Březka

DDS ZŠ Rousínov (ved. Michaela Kyjovská)

Strašidelná pohádka

Předloha: Ivan Martin Jirous: *Ptala se*

Františky Marta... (z knihy *Magor dětem*)
Dramatizace a režie: Michaela Kyjovská

Dismanův rozhlasový dětský soubor, Český rozhlas, Praha 2 (ved. Jana Franková)

... a bolelo nebe

Předlohy: Dagmar Hilarová: *Nemám žádné jméno*; Marie Rút Křížková, Kurt Jiří Kotouč a Zdeněk Ornest (eds.): *Je mojí vlastní hračka gheť?*; Chava Pressburger: *Deník mého bratra: Zápisky Petra Ginze z let 1941–1942* a další zdroje

Dramaturgie a režie: Jana Franková

DDS JOJO, LDO ZUŠ Horažďovice
(ved. Tomáš Machek)

Otík aneb Co se skrývá v kolébce

Předloha: Karel Jaromír Erben: *Otesánek (z knihy Sto prstonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních: Čítanka slovanská s vysvětlením slov)*

Režie: Tomáš Machek

DLS Modroočky, Dramatická školička Svítavy (ved. Jana Mandlová)

Psi, neztrácejte naději

Předloha: Anna Kempová: *Psi nebaletí*

Překlad: Robert Komačka

Dramatizace: Jana Mandlová a soubor

Režie: Jana Mandlová

Dětský dramatický soubor Divadla Vydýcháno, LDO ZUŠ Liberec
(ved. Michaela Homolová)

Medvěd, který nebyl

Předloha: Frank Tashlin: *Medvěd, který nebyl*

Překlad: Tereza Horváthová a Jiří Dvořák

Dramatizace: soubor

Režie: Michaela a Filip Homolovi

DDS Smršť, Gymnázium Františka Křížáka, Plzeň (ved. František Kaska)

Zlovykárův aneb Pohádky pro zlobivé děti

a jejich starostlivé rodiče

Předloha: Dušan Taragel: *Pohádky pro neposlušné děti a jejich starostlivé rodiče*

Překlad: Kristýna Zelinská a Johana Zelinská

Dramatizace: František Kaska a soubor

Režie: František Kaska

DDS Dramatická ondatra, LDO ZUŠ Jihlava
(ved. Martin Kolář)

Deset tisíc mil pod mořem

Autor: soubor

Režie: Martin Kolář a soubor

DDS Jsme, Jubilejní Masarykova ZŠ a MŠ Sedliště (ved. Veronika Svojanovská)

Milá Anno

Předloha: Anne Franková: *Deník*

Překlad: Miroslav Drápal a Michaela Jacobsenová

Dramatizace a režie: Veronika Svojanovská

DDS Záludňáci, LDO ZUŠ Litoměřice
(ved. Lenka Pařízková)

Jak daleko je daleko – Léto Ludvíčka Adlera

Předloha: Arnošt Lustig: *Zloděj kufrů*



↑↑↑↑ ... a bolelo nebe

↑↑↑ Jak daleko je daleko — Léto Luďvíčka Adlera

↑↑ Medvěd, který nebyl

↑ O bílé kočičí princezně

↑↑↑↑ Deset tisíc mil pod mořem

↑↑↑ Měďa spěchá domů

↑↑ Milá Anno

↑ Oskar a růžová paní



↑↑↑↑ Otík

↑↑↑ Psi, neztrácejte naději

↑↑ Strašidelná pohádka

↑ Zlovykáríum

↑↑↑↑ Pac a pusu aneb Něco z Broučků

↑↑↑ Raoul

↑↑ Strípky z putování Pitřýska

↑ Zvědavá káčátka aneb Putování Prahou

Dramatizace a režie: Lenka Pařízková
a soubor

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

Méda spěchá domů

Předloha: Marka Míková na námět Rado-
slava Valeše: *Jonáš spěchá domů*

Dramatizace a režie: Martina Kolářová

DLS BUBU, klub dětské kultury, Vsetín
(ved. Barbora Dohnálková)

O bílé kočičce princezně

Autor: Alois Mikulka

Úprava a režie: Barbora Dohnálková

Taneční studio Light při ZUŠ Na Popelce,
Praha 5 (ved. Lenka Tretiagová)

Střípky z putování Pitryška

Předloha: Ludvík Aškenazy: *Putování za
švestkovou vůni aneb Pitryšek neboli
Strastiplné osudy pravého trpaslíka*

Dramatizace a režie: Lenka Tretiagová

DOPLŇKOVÁ PŘEDSTAVENÍ

Divadlo kjógen, Brno

Horský asketa zlodějem tomelů / Kaki jambuši

Překlady originálu: Ondřej Hýbl

Režie: Šigejama Šime

Papouškování / Kučimane

Pracovní překlad: Ondřej Hýbl

Úprava: Divadlo kjógen

Nastudováno během dvoutýdenního
workshopu, který v červnu 2004 vedl
v Praze Šigejama Šime

DDS DRIM, LDO ZUŠ Jozefa Rosinského
v Nitře (ved. Marica Šišková)

Pochovajte ma za lištu

Předloha: Pavel Sanajev: *Pochovajte ma za
lištu*

Překlad: Ján Štrasser

Dramatizace a režie: Marica Šišková

Naopak, Dramatická školička Svitavy
(ved. Jana Mandlová)

Všichni jsme si...

Inspirace: George Orwell: *Farma zvířat*

Překlad: Gabriel Gössel

Dramaturgie a režie: Jana Mandlová
a soubor

Dětské studio DĚS, Divadlo loutek Ostrava
(ved. Hana a Tomáš Volkmerovi)

Bouře, DĚS...

Předloha: William Shakespeare: *Bouře*

Překlad: Martin Hilský

Úprava a režie: Hana a Tomáš Volkmerovi

NEZAŘAZENÉ INSCENACE (DOPORUČENÍ DO ŠIRŠÍHO VÝBĚRU)

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

Svět lichožroutů

Předloha: Pavel Šrut: *Lichožrouti*

Dramatizace a režie: Adam Krátký, Dorota
Krátká a soubor

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

Děti lvi srdce

Předloha: Astrid Lindgrenová: *Bratři Lvi
srdce*

Překlad: Jarka Vrbová

Dramatizace a režie: Lenka Tretiagová

Obecní divadlo Knoflík, Slivenecký klub
Švestka (ved. Veronika Borovková a Ondřej
Kohout)

Dívka s pomeranči

Předloha: Jostein Gaarder: *Dívka s pomeranči*

Překlad: Jarka Vrbová

Dramatizace: Veronika Borovková, Ondřej
Kohout a soubor

Režie: Veronika Borovková a Ondřej Kohout

Divadlo Cárá carara, Sdružení Roztoč, Roz-
toky (ved. Adam Krátký a Dorota Krátká)

Zrádce, rozhlasová hra na jevišti

Předloha: Ivan Vyskočil: *Zrádce* (z knihy
Vždyť přece létat je snadné)

Dramatizace a režie: Adam Krátký, Dorota
Krátká a soubor

DDS Pod střechou, LDO ZUŠ Františka
Antonína Šporka, Lysá nad Labem
(ved. Kateřina Urbánková)

Rozmarný duch

Autor: Noël Coward

Překlad: Eva Bezděková

Dramaturgická úprava: Jiří Suk

Režie: Kateřina Urbánková

DDS Divoch, DDM České Budějovice
(ved. Vendula Kecová)

Pojďte Dahl...

Předlohy: dětské knihy Roalda Dahla

Dramaturgie a režie: Vendula Kecová

DDS Tlamiňy Strakonice
(ved. Markéta Čarková)

Místo pro mě

Autor: Markéta Čarková a soubor

Režie: Markéta Čarková

DDS Někdy, LDO ZUŠ Kdyně
(ved. Dana Žáková)
Klofáci

Předloha: Miloš Kratochvíl: *Klofáci*

Dramatizace a režie: Dana Žáková

DDS Malá (j)elita, LDO ZUŠ Rokycany
(ved. Pavla Vittingerová)

Brémští muzikanti

Předloha: Jacob a Wilhelm Grimmové:

Brémští muzikanti

Dramatizace: Miroslav Slavík

Režie: Pavla Vittingerová

DDS Světéláček, ZŠ a MŠ Světlá pod Ještě-
dem (ved. Irena Kozáková)

O lidožroutech, dětech a skunkovi

Autor: Vlastimil Peška (z pásma *Čučudej-
ské pohádky: [z mýtů a povídek slavného
indiánského kmene Čučudejů]*)

Úprava a režie: Irena Kozáková

DDS Divadelníci z Vikýře, DDM Vikýř, Jablo-
nec nad Nisou (ved. Alena Štěpánová)

Do světa fantazie

Předloha: Lewis Carroll: *Alenka v říši divů*

Adaptace: Lewis Helfand

Překlad: Jakub Roček

Dramatizace a režie: Alena Štěpánová

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

Azher

Inspirace: Lois Lowryová: *Dárce*

Překlad: Dominika Křesťanová

Autor: Irena Konývková

Režie: Irena Konývková

Studio Šrámkova domu v Sobotce,
MKS Sobotka (ved. Lada Blažejová)

Nenapravitelný Tom

Předloha: Mark Twain: *Dobrodružství Toma
Sawyera*

Překlad: František Gel

Dramatizace a režie: Lada Blažejová

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

Z. I. P. agentura

Předloha: Alena Vostrá: *Jak se princezna
vdala* (z knihy Eliška Knotová [ed.]: *Pohádky
pro všední den*)

Dramatizace: Romana Hlubučková a soubor
Režie: Romana Hlubučková

DDS Duhovky, Dramatická školička Svitavy
(ved. Jana Mandlová)

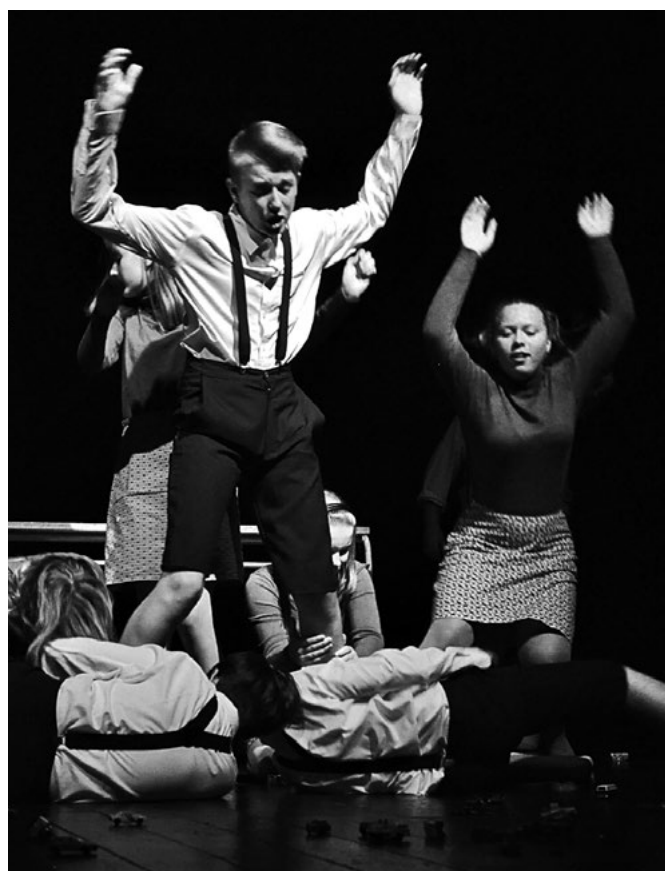
Jeskyně

Autor: Duhovky

Úprava a režie: Jana Mandlová

DDS Tousty z housek, LDO ZUŠ Jihlava
(ved. Martin Kolář)

Ztraceni v Třebíči



↑↑ *Horský asketa zlodějem tomelů*

↑ *Všichni jsme si...*

↑↑ *Bouře, DěS...*

↑ *Pochovajte ma za lištu*

Autor: soubor

Režie: Martin Kolář

DDS Young Prkno, Veverská Bitýška
(ved. Jarka Vykoupilová)

Na hlavu!

Autor: Jarka Vykoupilová a soubor

Režie: Jarka Vykoupilová

DDS Pvdramec, LDO ZUŠ Prostějov
(ved. Jana Turčanová)

SPUDVEČ

Předloha: Mark Haddon: *SPUDVEČ! aneb
70 000 světelných let*

Překlad: Michala Marková

Dramatizace a režie: Jana Turčanová

Divadlo Bum Trach, ZŠ s polským jazykem
vyučovacím, Český Těšín
(ved. Marie Szymaniková)

**Tatínek Šíma, mamčiná dlouhá věta a příběh
ze šatníku**

Předloha: Zdeněk Svěrák: *Tatínku, ta se ti
povědla*

Dramatizace a režie: Marie Szymaniková
a soubor

DDS Štěkadlo, Středisko volného času
Opava (ved. Daniel Kollman)

Popelka

Autor: Daniel Kollman a soubor

Režie: Daniel Kollman

Fotografie Ivo Mičkal

DĚTSKÁ SCÉNA 2017



ANNA HRNEČKOVÁ

annahrneckova@gmail.com
redaktorka Tvořivé dramatiky,
posluchačka doktorského studia
Teorie a praxe dramatické
výchovy, DAMU, Praha

Stát se členem lektorského sboru na Dětské scéně je velká pocta a skvělá příležitost nejen nahlédnout, ale také si formulovat potřeby, omyly, tendence, módní výstřelky a slepé uličky divadla hraného dětmi.

Zároveň je to práce velmi nevděčná. Neustále je třeba si připomínat, jaký úkol vlastně lektorský sbor, nebo zjednodušeně porota, má. Že tu není proto, aby rozhodl, kdo je „dobrý“ a kdo ne ani proto, aby se na někoho vytahoval, ani aby vymýšlel jednoznačně nejlepší řešení problémů. Není tu ale ani od toho, aby chválil všechny a všechno prostě za to, že dělají divadlo.

Porota je tu proto, aby pomáhala udržovat nejen odbornou úroveň přehlídky, ale i celého oboru divadla hraného dětmi v Česku. Aby čelila pocitu, že cokoli, co dělají děti, je krásné, a cokoli, co dělají dospělí s dětmi, je záslužné. Aby skrze úroveň divadla hraného dětmi ovlivňovala postoj veřejnosti k divadelnímu umění: Z dětí budou jednou dospělí a divadlo, které dělaly v mládí, i způsob, jakým o něm mohly vést dialog, zásadně ovlivní jejich porozumění divadelnímu umění a světu jako takovému.

Zároveň je však potřeba tím udržováním úrovně nikomu neublížit. Ani dětem, ani vedoucím, ani rodičovské důvěře. Role porotce tak vyžaduje nebývalé soustředění a diplomacii. Všechny lektorské sbory se jistě snaží těmto požadavkům co možná nejlépe vyhovět, stejně jako se o to snažily ty letošní. Lektorský sbor přehlídky dětských

recitátorů zasedal ve složení: Martina Longinová (předsedkyně), Zuzana Jirsová, Jana Franková, Jaroslav Provazník, Radek Marušák a František Kaska. Divadelní představení posuzoval lektorský sbor ve složení: František Zborník (předseda), Kateřina Schwarzová, Ivana Sobková, Anna Hrnecková, Roman Černík a Aleš Bergman. Nakolik se jim dařilo, musí posoudit jiní.

Následující řádky jsou zprávou o přehlídce z hlediska člena lektorského sboru, jemuž množství úkolů nedovolilo příliš sledovat život na přehlídce, výsledky seminářů, doprovodné programy. Článek se tedy věnuje zejména konkrétním inscenacím, jejich pozitivním i negativním rysům. Ani na chvíli však neopouští nadšení z toho, kolik poučených dětí a vedoucích se divadlu věnuje a zajímá se o něj, a z toho, jak skvělé podmínky jsou jim k tomu ve Svitavách poskytovány.

Dětská scéna 2017 byla velkou akcí, v jejímž programu se objevilo 16 inscenací, přičemž v širším výběru zůstalo 20 inscenací, které se bohužel do programu nevešly. Kromě nich tu však bylo také 81 recitátorů a téměř 130 seminaristů.

Péče o divadlo hrané dětmi se na přehlídce tradičně projevuje také pestrou nabídkou seminářů a strukturovanou možností diskuse. Seminářů bylo letos šest a vedli je Irena Konývková, Howard Lotker, Hana Cisovská, Tomáš Žižka, Lucie Veličková a Ladislav Karda. Všichni, kteří se přehlídky účastnili, měli možnost své zážitky sdílet, komentovat, konzultovat. Členové obou lektorských sborů diskutovali s recitátory a jejich vedoucími, stejně jako s vedoucími souborů. Recitátoři, jejich doprovody a děti ze souborů měli také své vlastní diskusní kluby. Pro účastníky přehlídky a seminaristy byla tentokrát pořádána jedna diskuse, společná pro dospělé účastníky i studenty středních škol. Její charakter se tak spontánně svezl k lehce pedagogické rovině se zájmem o rozvoj schopnosti mladých účastníků přehlídky formulovat vlastní myšlenky a diskutovat. Další komentáře a příspěvky diváků i tvůrců bylo možné najít v *Deníku Dětské scény* (všechna čísla *Deníku DS* jsou k dispozici na adrese www.drama.cz/ds), který vycházel po celou dobu přehlídky pod vedením šéfredaktorky Hany Volkmerové.

V doprovodném, tzv. inspirativním programu byla k vidění ukázka práce brněnského Divadla kjógen se svou pietní prezentací prastaré japonské komické formy, dále představení svitavského mladého souboru Naopak z Dramatické školičky, ostravského Dětského studia DĚS, ale také inscenace *Pochovajte ma za lištu* slovenského Dětského divadelního souboru DRIM při ZUŠ Jozefa Rosinského z Nitry, která loni zaznamenala velký úspěch na přehlídce Zlatá priadka (o představení informovala TD 2016/2, text inscenace uveřejňujeme v aktuálním čísle DS). Kontakty české a slovenské tvorby jsou jistě velmi zdravé a je moc dobře, že se tuto návštěvu podařilo uskutečnit.

Moment, kdy se nějaký jev stane specifickým rysem přehlídky, rozpozná porota většinou tak, že se jí nadužívaný pojem proměňuje v klišé, které se nakonec sama na diskusích bojí vyslovovat, aby nebyla nařčena z ulpívavosti.

Jedním z takových letošních „klišé“ byl termín „jednání v situaci“. Jak přehlídka běžela, všimli jsme si stále více, že se velká většina inscenací vyhýbá dramatickosti a s ní i jednání. Někdy nevědomky, někdy záměrně. Ve všech těch epických prostředcích, které jistě dětskému divadlu sluší, jako by se někdy ztrácela základní schopnost dětských herců vést dialog, poslouchat jeden druhého a fyzicky i slovně reagovat na impulzy, znát na jevišti svůj cíl a jednat směrem k jeho uskutečnění. Bez dramatickosti a z ní plynoucího jednání se může jevištní dění snadno proměnit v deklamaci, ilustraci či aranž.

Pokud se nám dostalo byť jen náznaku situace, kde postavy přirozeně jednaly, vážili jsme si ho jako pokladu a odrážely od něj rady a podněty pro celou další práci. Takové byly chvíle hledání čokolády v *Jak daleko je daleko — Léto Ludvíčka Adlera*, strach sester ze strašidla ve *Strašidelné pohádce* či většina podmořských situací v *Deseti tisících mil pod mořem*. Schopnost jednat slovem a vést dialog byla také důležitou devizou *Oskara a růžové paní*, i když zde občas selhávalo jednání fyzické.

S jednáním ovšem souvisí také další letošní „klišé“ a tím jsou vztahy — vztahy postav mezi sebou, ale zejména vztah souboru k předloze, postavám, ději či tématu

díla. Mnohdy jsme před čistým a opečovaným tvarem museli upřednostnit dílo technicky méně dokonalé, ve kterém jsme ale zcela jasně rozuměli tomu, proč nám je aktéři prezentují. Proč inscenaci vytvořili, co nám skrze ni chtějí sdělit, ať už jde o vážné téma, či historku oceňovanou pro její humor. Jako by pocit vztahu k tématu souvisel s potřebou postavit se na jevišti a o téma se podělit. V tomto ohledu jsme byli zasaženi zejména inscenacemi *Psi, neztrácejte naději*, *Deset tisíc mil pod mořem* či *Jak daleko je daleko — Léto Ludvíčka Adlera*.

Program přehlídky byl druhově i žánrově pestrý, zahrnoval představení začínajících i velmi zkušených souborů, inscenace činoherní, loutkové, pohybové. Celková úroveň přehlídky byla velmi dobrá. V naprosté většině případů byly inscenace na Dětské scéně zcela oprávněně.

Při posuzování děl souborů, které jsou na samém začátku objevování divadelního umění, je třeba vnímat nutná technická omezení a snad ještě více než u ostatních oceňovat zejména úměrnost úkolů, které vedoucí svým čerstvým svěřencům připraví. Zároveň je pochopitelně třeba počítat i s rychlejším „ohráním“, únavou, větším rozdílem mezi jednotlivými reprízami atd.

O to radostnější je, když nás takové představení osloví, aniž jsme tato toleranční kritéria museli uplatnit. To byl případ inscenace *Zvědavá káčátka aneb putování Prahou* (Ejchchů, MŠ a ZŠ Sofie, Říčany). Velká parta malých dětí, navíc s několikaletými věkovými rozdíly, se na malém jevišti cítila evidentně bezpečně. Jejich projev byl energický, pevný a srozumitelný. „Herci“ jasně znali svůj úkol nejen v situacích, ale — a to není běžné — i v momentech přechodů mezi situacemi. Rozuměli i vtipu svého počínání, sami se svým divadlem bavili. Navíc byli všichni po celou dobu soustředění a ani v momentech, kdy zrovna „nehráli“, nepřestávali být součástí dění. Intenzivní zapálení pro věc je ale občas svedlo k deklamaci a nepřirozenému malování hlasem, momenty, kdy jednali beze slov, byly proto zřejmě silnější.

Přes svůj malý rozsah má inscenace založená na poezii Jiřího Kahouna poměrně důmyslnou strukturu. Od úvodního ptačího pohledu na město přechází k Praze viděné lidmi. Po celou dobu pracuje s momentem překvapení. Znovu a znovu nečekaně proměňuje optiku, atmosféru, hudební styl, vedle melodie z filmu pro pamětníky klidně nasadí píseň skupiny Pražský výběr. Přičemž ovšem zároveň udržuje zdání, že jedna akce přirozeně vychází z druhé a nepřipouští tak nařčení z nahodilosti a nejednotnosti.

Ve druhém případě rozehrála celá početná třída druháků ze základní školy, která se divadlu věnuje v rámci hodin češtiny, báseň Ivana Martina Jirouse Ptala se Františky Marta... v inscenaci s názvem *Strašidelná pohádka* (ZŠ Rousínov). A učinila tak s radostí a přesvědčivostí, která dokazovala, že jim na jevišti bylo dobře a věděli, proč tam jsou.

Jejich dětská hra na strašidla je svobodná, zároveň však drží tvar a dobře se vyrovnává s prostorem. Mluvený projev dětí možná občas sklouzne k deklamaci či neloogickým důrazům, zejména dívky v rolích zlobivých sester však dovedou jednat v situaci, reagovat autenticky jedna na druhou i na ostatní a obdivuhodně udrží napětí od počátku až do konce.

Je možná škoda, že tato hra není trochu vynalézavější. Přechody ze strany na stranu a několikanásobné opakování téhož verše se brzy stanou stereotypními, inscenace ve druhé třetině postrádá dynamiku či moment překvapení. Přitom báseň k proměnám temporytmu přímo nabádá, stejně jako k hororovému překvapování či narůstání „hrůzných“ výjevů. Také lze maličko zalitovat momentu, kdy je zjevení „chomáče splepených kadeří“ vyřešeno trochu prvoplánově — vhozením silonové paruky. Hra a fantazie sympatické dětské skupiny by jistě dokázala dojít dále. Prostorové řešení závěrečné situace a trpělivé čekání na pointu však naopak svědčí o divadelní citlivosti vedoucí souboru.

Nejpočetnější skupinou v programové skladbě letošní přehlídky byly inscenace více či méně loutkové. Od výsledků prvních dětských setkání s loutkami až po inscenace zjevně zkušených loutkářských souborů.

Putování medvěda z Asie do jeho nového domova s názvem *Méďa spěchá domů* (Pískající vršky, ZUŠ Mohelnice) hraje soubor s loutkami, které vypadají jako velké plyšové hračky. V dětských rukou působí přirozeně, jsou efektní a mají velmi dobrou schopnost proměny výrazu, zejména právě hlavní postava Medvěda.

Vzhledem k nízkému věku dětí je třeba ocenit, jak citlivě loutky animují. Jsou schopny jasně gesta — medvěd skvěle reaguje na jízdu v autě, psi si elegantně sedají, zvedají nožku atd. Zásadní kvalitou inscenace je však citlivý vztah dětí k loutkám, způsob, jakým berou loutky/hračky do rukou, podávající si je, soustředí se na ně.

Medvěd, který prochází celou inscenací, se někdy svým vodičům vytratí, jeho chůze je trochu nemotorná, má momenty, kdy se zhroutí či zkroutí, kdy zapomene, že

je součástí situace... Někdy však spíše nedostane na scéně potřebnou pozornost a tím se — jako každá loutka v takové situaci — z akce lehce vytratí (jako například v jinak velmi zdařilé scéně jízdy lodí).

Dětský soubor je přesvědčivý zejména v momentech, kdy má jasné, zejména fyzické úkoly (lod', bláto, mouchy...). Jeho dalším úkolem by teď zřejmě mělo být mimo jiné naučit se lépe jednat slovem. Dětem se zatím příliš nedaří vést přesvědčivý dialog.

V závěrečné scéně, kdy medvěd konečně nalezne svůj domov, by dětem možná pomohly textové škrty a výraznější (energičtější a mimoslovní) vyjádření radosti ze shledání. Epilog ve formě rekapitulace událostí, kterými medvěd na své cestě prošel, je na jednu stranu zcela na místě coby završení motivu putování, na druhou stranu v současné podobě retarduje a říká si o rytmičtější zpřesnění. Je ovšem také krásnou a působivou možností, aby každé dítě vyjádřilo osobní vztah k postavě i k loutce.

Krásné — a nejen loutkové — momenty připravila již zmíněná inscenace Jany Mandlové *Psi, neztrácejte naději!* (Modročky, Dramatická školička Svitavy). Hříčku o psovi, který si myslí, že je primabalerína, přijal svitavský soubor vskutku za svou. Děti mají inscenaci pevně v rukou, užívají si každý detail, neochvějně si stojí za každým použitým nápadem. Podaří se jim tak nejen výsostně pobavit publikum, ale také vytěžit z malé anekdoty vlastně hluboké poselství: Vždycky je tu možnost, že se naše sny splní.

Představení hýří výbornými nápady, je zdrojem nových a nových překvapení. Krásný je například pád baletky do orchestřiště či proměna psa v tajného agenta. Strídání role psí paničky je funkční a podporuje princip hry, na kterém je inscenace založena. Velmi efektní je ovšem také rozdávání novin až po závěrečném potlesku. Soubor tak vynalézavě čelí nebezpečí nastavovaného konce.

V hlavní roli je ovšem plyšový pes — hračka, se kterou se (většinou) zachází jako s loutkou. Její vstup do děje — lhostejný pohled psa na míček, který by měl aporťovat, — slibuje poučenou loutkářskou práci. V průběhu děje se v rukou některých dětí práce s loutkou trochu znejasňuje, plyšová hračka létá ve vzduchu, nechtěně se stává rekvizitou apod.

Svoboda v přístupu k loutce je ovšem zdrojem zajímavých řešení. Například v momentech, kdy loutkového psíka dohrává celá skupina. Chlapec, který hraje pejška, mu — přes spoustu loutkářských nejistot — dodává jakousi jemnost a upřímnost. V jeho rukou není pejsek zesměšněn dokonce ani

ve chvíli, když je oblečen do růžové sukýnky. Svou vytouženou baletní roli si vychutnává s náležitou vážností.

Velkolepým loutkovým momentem byla scéna požírání a následného vyplivování vlastních rodičů v inscenaci *Otík aneb Co se skrývá v kolébce* (JOJO, ZUŠ Horažďovice). Zde ovšem hra s loutkou přesahuje do hry s divadelními možnostmi jako takovými.

Právě požírání živých lidí bývá často důvodem výběru notoricky známé pohádky o Otesánkovi. Horažďovický *Otík*, s lačnými ústy z dřevěné kolébky, provedl tento moment výborně s náležitou elegancí a brutalitou zároveň.

Inscenace je velmi zdařilou miniaturou se smyslem pro lehký absurdní humor. Vedle efektní hororovo-loutkářské roviny pracuje s jakousi kolází motivů a odkazů, které jsou možná pro poučenější diváky cestou k hlubším významům a asociacím, možná se však jen tak tváří a baví se tím, že vlastně nikam nevedou. (Kam nás asi přesně vedou jména Přemysl a Libuše, jeden vůl, druhý vůl...?)

V některých místech zaznamenáváme jisté loutkářské nepřesnosti, jako je třeba pojídání chleba, moment oživení dřevěného dítěte, občas se objeví lehká nejistota mladých herců, jako by ne vždy zcela věřili účinku a smyslu jednotlivých situací a dialogů. Naopak srozumitelný je telefonický portrét tchýně či akční zásah babičky.

Kouzelný a v pravdě divadelní závěr, kdy si babička vzpomene, že vlastně hraje i maminku, a zodpovědně vleze do kolébky, aby mohla zahrát zachráněnou, je velkolepou pointou, která rázem dovolí na všechny nepřesnosti a nejistoty s radostí zapomenout.

O bílé kočičí princezně (BUBU, klub dětské kultury, Vsetín) je čistě loutkovou inscenací pro dětské publikum. Loutky se vynořují zpoza paravánu a do poslední chvíle není jasné, kolik paraván vlastně skrývá živých herců. Je zjevné, že tento soubor má loutky rád, pracuje s nimi pečlivě a zajímá se o jejich možnosti. Zdá se (ačkoli to nemáme ověřeno), že je i sám autorem loutek a efektní syrové scénografie. Pro hru s nimi si však zvolil starší dramatický text Aloise Mikulky, čímž si připravil celou řadu komplikací.

Text se tváří jako jednoduchá pohádka, s motivy však nakládá velmi nahodile. Nezbývá se příliš logikou, motivacemi, kompaktností příběhu či charakterů. Kdo se rozhodne jej inscenovat, měl by o těchto rysech (v případě tohoto textu spíše „problémech“) vědět a pracovat s nimi.

Soubor však text inscenuje, jako by šlo o klasickou pohádku, a my se během



Diskuse s dětmi ze souboru

představení neustále ptáme: Hlásí se Kocour do služby, aby zachránil Princeznu? Nebo o Princezně neví a má jiný důvod? Jaký? Jak je možné, že Krysa, která na Princezně vydělává, ihned souhlasí s jejím uvařením? Atd.

Soubor nám zkrátka předkládá příběh se všemi jeho otazníky, aniž k nim zaujímá jakýkoli postoj. Navíc je podtrhuje vlastními inscenačními nedůslednostmi, a tak nás ponechává ve zmatku.

Dalším rysem textu je přemíra slov, které brání akci. Tomu jde dobře naproti řešení hlavní postavy — Krysy — loutkou mapetem. Tento typ loutky s pohyblivými ústy mluvit nejen může, ale hlavně chce. Je ovšem zajímavé, že pro ostatní postavy soubor zvolil klasické maňásky, které naopak vyžadují ostrou akci a slovem příliš nevládnou. Všechny jejich klíčové scény ve druhé polovině hry jsou navíc realizovány v dlouhých statických dialogích, instalovaných do malých otvorů v ementálové scéně, kde loutky nemají příliš možnost pohybu.

Nutno však říci, že ve své první části je inscenace po loutkářské stránce zručná. Vynalézavě pracuje s Krysou, která nám ukazuje své pestré možnosti manipulace s věcmi a pojídáním lečechos. Možná jí jen trochu chybí proměna výrazu, její konstantní silná energie se brzy stává jednotvárnou. Zcela v řádu věci je pak i souboj Krysy s první dvojicí maňáskových mušketýrů.

Loutky, ale zdaleka nejen je, využívala také inscenace *Raoul* na motivy knihy Jeana-Jacquese Sempého *Raoul Taburin* (Svačina, ZUŠ Leoše Janáčka, Frýdlant nad Ostravicí). Vyprávění o vynikajícím opraváři kol, který před všemi tají, že neumí jezdit na kole, nás dobře naladilo již v úvodu. Je zcela

jasné, že soubor má látku rád, baví ho hra s francouzskými motivy v kostýmech a hudbě, užívá si jednotlivé minisituace a minirole. Od začátku do konce neopouští lehkou nadsázku.

Z mozaiky kratičkových scén má postupně vyplynout role opraváře v městečku, jeho snaha podělit se o své palčivé tajemství, nalezení přítele se stejným osudem a rezignace na snahu říci pravdu. Problém ovšem je, že i přes mnohé výborné nápady a vtipy jsou tyto kratičké situace jaksi neurčité, nedodělané, nepřesné, či nedoformulované (jak kdo chce). A to činí zamlženým a nejasným i téma inscenace.

Zdá se například, že není zcela rozhodnuto, kdy jsou herečky v rolích mladých soudek, které opraváře Taburina svádí, a kdy se proměňují ve vypravěčky příběhu. Obě polohy jsou zcela v řádu věci, jejich pečlivé odlišení by však souboru pomohlo lépe rozehrát či „dohrát“ situace a také zpřesnit, o čem vlastně hra má být.

V rámci prostředků, které soubor zvolil, je zcela na místě využití plošných loutek. Dobře volené jsou i konkrétní situace vybrané pro loutkové zpracování — „kaskadérské“ scény rychlé jízdy na kole, pádů, nárazů, úrazů, pro něž se loutky dobře hodí. Je však škoda, že právě v těchto scénách soubor nevytěžil možnosti, které loutkové divadlo skýtá. Loutky zde mají spíše ilustrativní funkci. Soubor nepracuje dostatečně s fokusem, s dynamikou, se vztahem loutkářů k situaci, kterou hrají. Náznaky tu jsou — loutky se dostávají mimo rám, loutkáři postupně připravují Taburinovi víc a víc nebezpečnou dráhu apod. Jen by to chtělo mnohem více odvahy a hravosti. Nejasné řešení loutkových částí navíc opět

znejasňuje děj a rozostřuje hlavní téma.

Stejně tak by bylo potřeba technicky zpřesnit všechny přechody a přestavby, které značně nabourávají temporytmus inscenace. Zvolený inscenační princip dovoluje brát vše do hry, ať jde o instalaci loutkového divadla, nebo třeba nandávání a sundávání harmoniky.

Z uvedeného snad vyplývá, že inscenace má velký potenciál. Vyžaduje jen četná začištění a několik jasných rozhodnutí.

Zaznamenali jsme však i smutný příklad pěkných loutek, kterým nebylo příliš dovoleno hrát, a to v inscenaci *Zlovykáríum aneb Pohádky pro zlobivé děti a jejich starostlivé rodiče* (Smršť, Gymnázium Františka Křížáka, Plzeň). Tři příběhy o dětech, které mají zlovyky, a dospělých, kteří se s tím snaží něco dělat, otevírá soubor vtipnou demonstrací různých zlovyků, ozvučených přímo z jeviště. Tento klíč slibuje hravou inscenaci, kde se nic nebude brát úplně vážně. A také snad pečlivou práci se zvukem a rytmem.

Tyto kvality se však velmi brzy vytrácejí a v průběhu představení se objevují jen sporadicky. Rytmus se rozpadá, energie padá. A my se ptáme, co se tu stalo? Je jasné, že soubor inscenaci věnoval spoustu práce, vytvořil skvělé a funkční loutky, důmyslný systém živých zvuků, pohrál si s předlohou, škrtal, ale i doplňoval nové nápady... Náhle však jako by si za svým představením nestál. Jako by nevěděl, co ho vlastně při práci na inscenaci bavilo a čím chce vlastně pobavit nás. Jako by si nebyl jistý, proč vlastně chtěl příběhy vyprávět.

A když si není jistý soubor, nejsme si jisti ani my. Během představení začínáme tušit, že souboru zřejmě nejde ani tak o ponaučení dětských diváků, výhružku, že když neskončí se svými zlovyky, špatně to dopadne. V náznacích si všímáme, že si herci dělají legraci z dospělých, z jejich tradičních výchovných vět a dávají jim najevo, že si z nich nic moc nedělají. Ale tyto náznaky jsou tak slabé, že si je spíše domýšlíme.

Občas se jistě objeví jasné gesto, silný okamžik, dobře načasovaný detail, s gusem předaný vtip. Zvláště dětské diváky oceňují portréty přísných ředitelů, absurdní vyústění situací, lehce brutální humor v textu. Jako celek však inscenace působí trochu lhostejně a ledabyle. Herci nemají jasné úkoly, jejich jednání je jaksi přibližné a neživotné, často jako by vůbec nevěděli, co na jevišti dělat. Jako by herci ztráceli své postavy, kdykoli přestanou mluvit nebo mít jasný pohybový úkol.

To vše platí i pro tři loutky, které představují hlavní postavy. A přitom mají velký potenciál — jejich velké hlavy jsou výrazné

a přitahují pozornost. Fakt, že jde o loutky, slibuje rozehrání absurdních momentů příběhů. Loutky však pouze jaksi poletují po jevišti, není jim dán prostor, nemají jasný úkol, jejich gesta jsou mdlá.

Možná to je tím, že už děti zkrátka tohle téma nebaví, možná tím, že si natolik uživaly festival, až se úplně vyčerpaly... A možná je to něčím úplně jiným. Zkušenost s touto inscenací nám zkrátka dobře ukazuje, že divadlo je živý a velmi zákeřný organismus. Pokaždé vyžaduje nové soustředění, novou investici energie, novou potřebu komunikace. A stačí jen trocha nepozornosti, trocha spočinutí a všechno je rázem jinak.

Není už překvapivé, že se dětské soubory pouštějí do témat, o kterých se někdy bojí mluvit sami dospělí. Inscenace vyrovnávají se se smrtí, válkou apod. nejsou dnes na dětském jevišti žádnou novinkou. Je však vřdycky znovu překvapivé, jak si děti za těmito tématy stojí a jak silné výpovědi jsou schopny.

Témata zvláště palčivá ve věku, ve kterém herci právě jsou, jsou ovšem pro divadlo velmi nebezpečná, vřdycky hrozí překročení únosné hranice patosu, nevkusy, vydírání, přepjatosti... O to silnějším zážitkem je, když soubor těmto nebezpečím dokáže odolat.

Inscenace *Oskar a růžová paní* (Piškvorky, ZUŠ Roberta Schumanna, Aš) vypráví o chlapci, který v nemocnici umírá na rakovinu. Celý život musí vměstnat do dvanácti dnů, které mu ještě zbývají. Až do konce si inscenace dokáže zachovat humor, aniž se dopouští zesměšňování či zlehčování.

Inscenace má zajímavě vystavěnou strukturu. Spolu s tím, jak hlavní hrdina odchází, stává se méně a méně akčním. Naopak ostatní herci se od individuálních charakterů postupně dostávají ke kolektivním rolím a chóru. Tím je posílen pocit, že soubor nevypráví jen Oskarův příběh, ale odhaluje také vlastní postoje a pocity s tématem spojené. Zároveň se postupně záměrně zkracuje délka jednotlivých dnů, čímž se pocitově zvyšuje tempo inscenace.

Oskarovo vyprávění v dopisech Bohu využívá pestrých jevištních prostředků. Oskar dopisy nejen cituje v monologích, části jeho vyprávění jsou rozehrány a vstupují do nich ostatní postavy. Dále jsou tu jakési výjevy „mimo realitu“, spíše odněkud z hloubi Oskarovy fantazie, jako jimi jsou zápasy neohrožené „růžové paní“ či „zeczovací“ komentáře Oskarových životních (zejména milostných) událostí. Strídání těchto rovin vnáší do inscenace humor a dynamiku, často však není zcela jasné a účelné, a inscenace tak ke konci ztrácí přehlednost.

Velmi podstatnou kvalitou, která přispívá k síle sdělení a udržuje dílo před pádem do neúnosného patosu, je práce s dospělými postavami. Herci se nijak nestylizují do starších lidí (i paruka, kterou mají dvě představitelky babi Růženky, je spíše navíc), neusilují o složité charakterizace. Zabývají se základními vztahy k situacím a ostatním postavám tak, jak jim mohou ve svém věku rozumět. Nepouštějí se do projevu složitých emocí, v roli zůstávají do značné míry vědomě sami sebou. V tomto ohledu je skvělé, že rodiče chlapce se ve hře objeví jen jednou, ke konci, hrání celý sborem dětí.

Ačkoli se na jevišti trochu ledabyle zachází s mizanscénou a fyzické jednání je místy trochu rozpačité, je třeba ocenit schopnost herců vést dialog, poslouchat druhého a reagovat na něj — díky tomu lze přijmout i četné „neakční“ pasáže, založené zejména na slově.

Na přehlídce se objevily hned tři inscenace věnující se holokaustu. Není jasné, zda je to dílem náhody, nebo toto téma nějak visí ve vzduchu více než jindy. Každopádně srovnání inscenací bylo velmi podnětné. Každá přistoupila k tématu docela jinak, odhalila jiné možnosti i nebezpečí.

Inscenace *Milá Anno* (Jsme, Jubilejní Masarykova ZŠ a MŠ Sedliště) má být zprávou o tom, jak se soubor s převažujícím dívčím obsazením seznamuje s *Deníkem* Anny Frankové. Ukazuje partu dívek, které žijí své v zásadě bezstarostné životy v současnosti. Díky spolužákovi narazí na deník dívky stejně staré, jako jsou ony samy. Tato dívka je postupně víc a víc zajímavá a právě skrze srovnání jejího života se svým vlastním nahlíží na to, co musela prožít.

Z inscenace je zjevné, že soubor strávil s Annou mnoho času, zabýval se nejen její osobou, ale i podmínkami života v Evropě na začátku 40. let 20. století. Výsledek však lze spíše ocenit jako výstup ze vzdělávacího procesu než jako regulérní divadelní inscenaci, která má komunikovat s divákem.

Inscenace hojně využívá živé obrazy, symboly, pohybové etudy, zobecnění. Touto cestou si sice můžeme vytvořit představu o tom, co čtenářky shledávají zajímavým a podstatným, co vědí a nad čím se podivují. Zároveň jim však tato cesta zamezuje ukázat cokoli, co by nás vedlo k poznání Anny, o které hrají. Neukazují nám, jak Anna přemýšlí, jak věci vnímá, jaká je. Situace, kterých jsme svědky, a informace, které dostáváme, jsou natolik obecné, až místy působí povrchně. Deníková forma se navíc ze své podstaty této obecnosti vzpírá.

Zejména však z inscenace nelze vyčíst, jaký vztah mají k Anně sami inscenátoři. Což neznamená, že žádný vztah k postavě nemají, jen se jim nepodařilo ho s námi sdílet. Tento vztah je však nutnou cestou k samotnému srozumitelnému tématu inscenace a důvodu, proč inscenace vznikla a hraje se. Je zde pár momentů, ve kterých se na okamžik herečky se svou postavou setkávají, většinou však nepřekračují pouhou ilustraci toho, co je sděleno v textu.

Na úplném konci se zdá, že soubor svůj vztah k Anně naopak jasně vyjadřuje, každý smí jednou větou říci Anně, co si o ní myslí. Problém je však v tom, že tyto věty nejsou podloženy předchozími událostmi, ke kterým by se mohly vztahovat. Přicházejí jako blesk z čistého nebe, navíc bezprostředně po informaci, že nikdo z party na jevišti vlastně neví, jak deník pokračuje. V logice inscenace tak působí toto (jistě autentické) vyznání spíše nedůvěryhodně. Jsme si však dobře vědomi toho, že to, co bychom od inscenace chtěli, není vůbec jednoduché. Vyžaduje to velkou zkušenost hereckou, dramaturgickou a inscenační.

Minimálně od Sametové revoluce se na Dětské scéně poprvé objevil Dismantlův rozhlasový dětský soubor, který je po změně vedení rozhodně zajímavé sledovat. Jeho inscenace ... *a bolelo nebe* (DRDS, Český rozhlas, Praha 2) je montáží z textů terezínských dětí z různých zdrojů. Vedle přímých citací využívá drobných dialogů inspirovaných situacemi z biografii. Texty jsou důmyslně vybrané a poskládané tak, aby nevyprávěly jeden konkrétní příběh. Jednotlivé příběhy a vztahy se mají spojit v divákově mysli postupně, na základě více či méně nenápadných motivů a indicií. Práce s autentickými texty má do jisté míry dokumentární charakter. Text je zde nejen základní komunikační složkou, ale také samotným tématem. Inscenace mluví nejen jím, ale také o něm.

Síla inscenace tkví právě v tom, že se hrůzy terezínského života objevují spíše v náznacích, mezi žerty, projevy přátelství a plánů do budoucnosti, jsou zachycovány dětmi tak, jak jim dokáží rozumět, vyplývají zejména z děsivé dvojznačnosti slova „tábor“.

Nutno říci, že scénář montáže ukládá hercům velmi nesnadný úkol, a to nejen svou výraznou délkou. Texty různých druhů, charakterů i typů jazyka se v něm vzájemně prolínají a uvádějí nás mnohdy do několika situací zároveň. Vyžadují tak skutečně pokročilou recitátorskou a hereckou práci a soustředění. Je zjevné, že členové souboru jsou velmi dobře vybavení a velmi dobře rozumějí svému úkolu. Ve Svitavách se jim přesto v některých momentech nepodařilo

předat text tak, aby k nám docházely všechny podstatné významy, informace, aby vynikly všechny důležité momenty vytvářející dynamiku a napětí inscenace.

Velkou roli při dvou svitavských reprízách jistě hrál i nehostinný prostor Fabriky, který ovlivnil nejen práci dětí, ale pravděpodobně i očekávání diváků. To, co v krajském kole zůstávalo spíše v rovině recitační a pouze místy jemně naznačovalo vztahy a situace, bylo náhle automaticky posuzováno jako divadelní inscenace. Požadavky na ni jsou ale docela jiné a tvar je ze své podstaty nemohl naplnit. Náhle se zdálo, že herci se příliš obracejí k publiku, nejednají autenticky v situacích, slovo „recitace“ se stalo kritikou. Pro ty z nás, kteří inscenaci znali z předchozích kol, to byl ovšem zajímavý moment — málokdy máme tak dobrou příležitost vidět, jak velkou sílu má prostor.

Vyloženým potěšením — přes spousty připomínek, které si od nás soubor vysloužil, — bylo zhlédnutí představení *Jak daleko je daleko — Léto Ludvíčka Adlera (Záludníci, ZUŠ Litoměřice)*. Příběh Arnošta Lustiga o lásce dvou dospívajících za zdi Terezína se zdá být v první řadě výbornou dramaturgickou volbou. Odpovídá přesně věku aktérů a nabízí dvě postavy, které jsou si rovny svou přitažlivostí i podílem na ději.

Litoměřický soubor prokázal velkou odvahu. A to nejen proto, že si zvolil citlivé téma. Jeho odvaha spočívá hlavně v ochotě mluvit na jevišti o tom, o čem není většina lidí jeho věku schopna hovořit ani v soukromí. Čtyři dívky a čtyři chlapci ve věku cca 14 let spolu vstupují do situací, které jsou jim i v běžném životě zdrojem nejistoty a opatrného našlapování.

Navíc si tuto situaci dobrovolně znesnadňují rozhodnutím hrát ve zrádném prostoru divadelní arény. Nevolí bezpečný odstup, sedají si mezi diváky a nechávají je sledovat křehké momenty nablízko, ze všech stran. Vědomě riskují, vědomě odhazují veškerá bezpečná řešení. Již tato situace, do které je divák pozván, je velikým zážitkem, za který je třeba souboru vyslovit dík.

Inscenace je však zajímavá také proto, že má ještě velké možnosti prohloubení. Tak, jak je postavená, by mohla umožnit hercům a jejich vedoucím dojít mnohem dále, než kam se doposud dostali.

Herci zatím zůstávají na půli cesty k situacím, které hrají, jako by je spíše opatrně ohledávali. Nevyužívají mnohdy potenciál konfliktů, nárůstu energie, napětí. Vztah dvou postav nenechají projít takovým vývojem, jakým by mohli. Nepracují dostatečně s počáteční rozdílností postav,

s protikladem dívky z dobré rodiny a sirotka s vlastním výkladem morálky. Stejně tak ne vždy dostatečně využívají momenty skutečného ohrožení života.

Toto „dohrání“ dobře připravených rozporů by pravděpodobně zásadně pomohlo i dynamice inscenace. Zatím se stává, že herci dlouho udržují posmutnělou náladu, polohlas a pomalé tempo brzy působí jednotvárně, a tak berou účinek momentům skutečně vážným.

České dětské divadlo tradičně nestává v hledání nových možností vyjádření, což je škvéle, ať už jsou nové pro celý obor, nebo jen pro konkrétní soubor. Na letošní přehlídce se objevily dvě inscenace, jejichž ústředním vyjadřovacím prostředkem je pohyb, ačkoli na slovo zcela nerezignují. Jsou nejen inspirativní pro diváky a jejich další tvorbu, ale jsou podstatné i pro samotné aktéry, u nichž rozvíjejí otevřenost k jiným, méně tradičním či možná můžeme použít i slovo „moderním“ formám divadla.

V případě liberecké inscenace *Medvěď, který nebyl* (Dětský dramatický soubor Divadla Vydčáňo, ZUŠ Liberec) je obdivuhodné, jak kultivovaná a precizní je práce souboru, který není souborem tanečním. Čistota gest, citlivost k partnerům a prostoru, tvořivý přístup k situacím rozhodně nejsou běžným úkazem. Je krásné sledovat také osobní nasazení aktérů, jejich absolutní důvěru ve zvolenou formu. Nikdo nezesměšňuje ani není směšný. Vznikající a zase zanikající pohyblivé obrazy jsou velmi sugestivní.

Inscenace zcela v souladu s předlohou Franka Tashlina využívá principu minimalistického opakování, které se objevuje i v hudbě a zvukovém plánu. Mnozí z nás však namítali, že tento minimalistický princip postrádá vývoj a dynamiku, nastoluje atmosféru, která postupem času může působit lehce jednotvárně. To navíc podporují i projekce, které mají od počátku do konce totožný charakter a barevnost a šerí scénu natolik, že některé pohybové detaily zanikají (zde ovšem může být do značné míry na vině nedostatečná kvalita a světelnost projektoru). Snad zde chybí výraznější (pohybový, světelný, hudební...) rozdíl mezi lesem, ze kterého medvěd vychází a do kterého se vrací, a chladným zautomatizovaným světem.

I text, který do inscenace vstupuje, využívá hojně princip repetice. I on se po většinu inscenace nese v jakési závažnosti, a podporuje tak pocit jednotvárnosti. Jako by inscenace zcela rezignovala na humor, který je v předloze bezesporu obsažen. Možná by však inscenaci jen prospěla časová redukce textových pasáží.

Medvěda představuje neopracovaný kus dřeva — příroda ve světě, který přírodě nerozumí. Z počátku se zdá, že s ním bude soubor pracovat jako s loutkou, postupně však funguje spíše jako jakýsi znak, magický předmět, označení těch, kteří na sebe berou roli. Zde si dovoluji ponechat zcela na divákovi, zda ho takový přijme, nebo bude volat po pečlivější loutkářské práci.

Na rozdíl od libereckého souboru pracuje *Taneční studio Light* při ZUŠ Na Popelce z Prahy (jak napovídá přízvisko „taneční“) s pohybem tradičně a cíleně. V případě inscenace *Strípky z putování Pitřýska* bylo naopak potěšující sledovat příklon souboru k rozehrávání situací, k práci s dialogem a hereckou (s vědomím, že jde o trochu silné slovo) „charakterizací“.

Děti jsou skvěle vybavené pohybově i hlasově, od počátku do konce jsou soustředěné, plně přítomné, schopné rychlých proměn, vnímavé k rytmu a dynamice inscenace. Je třeba zdůraznit, že „pouze“ netančí, nepředvádějí, co dovedou, ale jednají v situacích a vyprávějí příběh. A to i v momentech, kdy je hlavním jednajícím prostředkem slovo. Samotné toto základní nastavení skupiny je nesmírně působivé.

Již název napovídá, že se soubor nesnaží přehrát celou předlohu Ludvíka Aškenazyho *Putování za švestkovou vůní*, ale vybírá z ní několik situací — strípků. Inscenace je pečlivě vystavěna na půdorysu cesty v kruhu s nalezením cíle tam, odkud jsme vyšli. Pitřýsek po několika setkáních s malými bytostmi, podobnými trpaslíkům (loutky, kmen Bambuti), pochopí, že jeho rodina jsou ti, které má rád, a jeho místo je tam, kde je potřeba, tedy v pohádkové knížce. Přes veškerou pečlivost je však toto sdělení v závěru jaksi nedořečené, zůstává spíše ve slovech, která snadno přeslechneme, chybí mu stejně silný výraz v pohybu, který nacházíme v jiných scénách.

Inscenaci *Pac a pusu aneb Něco z Broučků* zařazujeme na toto místo pro její výraznou pohybovou stylizaci, ačkoli mnohé situace jsou rozehrávány téměř činoherně a je zde více rysů, které by stály za zmínku — mimo jiné stylizace výtvarná či právě vyrovnávání se s tématem smrti.

Karafiátovi *Broučci* jsou předlohou, která promlouvá k dětem zcela jiné doby, a jejím hlavním cílem je výchova k poslušnosti v křesťanském duchu. Navíc je to předloha velmi sentimentální, o světě, kde je vše v pořádku, a příliš dramatickosti nenabízí. To vše je pochopitelně dětskému divadlu spíše překážkou.

Soubor si je toho do značné míry vědom. Vypouští náboženské motivy nebo je

nahrazuje obecněji platnými. Volí výraznou pohybovou stylizaci, značné tempo, efektní hudbu atd. V krátkých výstupech osekává dialogy na minimum, až někdy zůstávají spíše hesla či strohé komentáře.

Zvolený klipový až komiksový způsob vyprávění však nedovoluje vytvářet to, co je v divadle zásadní, — vztahy mezi postavami a z nich plynoucí situace. Naznačené vztahy působí chladně, jako by počítaly s tím, že divák znalý předlohy si zbytek jednoduše domyslí (a podle reakcí diváků se to opravdu někdy děje). Možná by se dalo říci, že inscenace je jakousi úhlednou rozpohybovanou ilustrací.

I to by snad bylo možné, kdyby ovšem byl čitelný jeden zásadní vztah — vztah souboru k vybrané předloze. Jaké důvody vedly soubor k tomu, aby dnes, ve svém věku a situaci uvedl v život právě *Broučky*? V představení nenacházíme ani náznak ironie či odmítnutí... Všimáme si naopak jakési uctivé pokory, která je však tak výrazná, že se nám jí skoro nechce věřit.

Nejvýraznější téma, které zůstalo po vypuštění náboženských motivů, je totiž potřeba poslušnosti. Rodičům možná umírá syn a oni opakovaně zmiňují jen to, že nebyl poslušný. Je opravdu možné, že se s tím soubor ztotožňuje? Stejně jako nás překvapuje, že vypravěči mluvící do mikrofonů svou dikcí uchovávají či podtrhují „přeslazenost“ předlohy.

Vztah k předloze ovšem komplikuje i závěr, kdy po informaci o smrti všech broučků soubor vyskočí a radostně sborově pronese „pac a pusu“. Jako by mu předloha a osud jejích postav byly najednou spíše lhostejné.

Inscenace místy zajímavě pracuje s výtvarnými prostředky. Například když se pruh zelené látky stane překážkou v letu nebo znakem pro plynutí času a střídání ročních období. Citlivé jsou kostýmní znaky jednotlivých postav, ačkoli se občas přihodí nedůsledný detail (jako např. když u broučků vytírají stejným materiálem, ze kterého bude mít Beruška šaty...).

Větší opatrnost by asi byla dobrá při volbě hudby. Hudební motivy z disneyovského filmu *Ledové království* jsou příliš známé a příliš odkazují ke konkrétnímu typu produkce. Ve spojení s klasickou látkou tak — i přes svou neoddiskutovatelnou účinnost — mohou v určitých momentech působit až parodicky.

Zároveň je však třeba říci, že inscenace je kultivovaná, poučená a pečlivě vystavěná. Díky výtvarným prostředkům, jasné stylizaci a přehlednému rámci působí srozumitelně a jednotně.

Inscenace, která se trochu vymyká všem v tomto výčtu zvoleným kategoriím, je *Deset tisíc mil pod mořem* (Dramatická ondatra, ZUŠ Jihlava). Ne snad proto, že by byla nějak netradiční, přinášela výjimečnou inscenační metodu, téma, předlohu. Dobrodružný námořnický příběh s fantasy prvky, hraný dětmi na počátku puberty, je pojatý v podstatě činoherně, využívá vtipných zcizení a střihových proměn situací, prostředí i rolí. To, co dobře z dětského divadla známe, má zde však jednu velikou kvalitu — již zmíněné jednání v situacích.

Herci se poslouchají, reagují na sebe, vědí v každé chvíli, o co jejich postavě jde, a podle toho jednají. Neilustrují své charakter, nehrají, kdo jsou, jejich postavy se vyjevují právě v rámci řešení konkrétních úkolů na scéně. Svou roli soustředěně udržují po celou dobu představení.

Na jevišti jsou si v dobrém slova smyslu jistí. To jim dovoluje komunikovat srozumitelně s partnery i s publikem. Čas inscenace mají díky tomu pevně v rukou. Nebojí se počkat na správný okamžik, vytrvat ve štronzu, nechat zaznít každou repliku, nepustit pod stůl žádnou pointu ani poznámku stranou. Přesné pauzy a ostré střihy udržují jasný temporytmus inscenace.

Jistou drobnou retardací cítíme snad ve vstupech soudu ve druhé polovině inscenace, kdy je textu zbytečně moc a není tak snadné ho zvládnout, a zejména v závěrečném výčtu děl Julia Verna, kdy naprostá většina replik přijde vždy o něco později, než by měla.

Hercům bezesporu pomáhá i dobře napsaný text, který přijali za svůj, rozumí mu a velmi dobře chápou jeho humor. Nenabízejí skrze něj divákovi žádné hluboké poselství. Jejich intenzivní potřeba sdílet tento humor s diváky je však jako důvod jejich počínání zcela dostačující.

Dětská scéna 2017 se již po sedmé konala ve Svitavách, kde obsadila se svou rozrůstající se kapacitou veškeré volné prostory. Výsledky práce souborů nejlépe dokazují, že se dlouhodobá péče o obor divadla hraného dětmi vyplácí. Všechny práce, které jsme měli možnost vidět, byly poučené, měly názor a zároveň prokazovaly divadelní citění vedoucích i jejich svěřenců. Byly dobrým důkazem dlouhodobého vědomého vedení skupiny.

Snad touto optikou dokáží zúčastnění nahlédnout a ocenit veškeré připomínky porotců, redaktorů *Deníku DS*, kolegů i diváků. Neboť právě sdílení, diskuse a nové a nové riskování jsou tím, co nás nenechá ustrnout.

Foto Ivo Mičkal

AKÁ BOLA ZLATÁ PRIADKA 2017?



MARIANA ČÍŽKOVÁ

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

Do roka a do dňa sa opäť v Šali uskutočnila celoštátna postupová súťaž a prehliadka detskej dramatickej tvorivosti. 46. ročník privítal šestnásť súborov zo Slovenska a jedného hosťa zo Srbska.

Prekvapením pre mňa bolo, že súbory boli značne obmenené, iba tri postúpili na Zlatú priadku aj v minulom roku (výherca ceny primátora mesta Šaľa DDS Bebcina z Novej Dubnice a DDS ATĎ zo Žiaru nad Hronom).

Výrazne obmenený bol i výber predlôh, dramaturgia pôsobila odvážnejším a modernším dojmom.

Prekvapením boli hneď dve inscenácie na motívy filmu: *Iba také nafúknuté nič* (DDS Ochotníček z Púchova, ved. Peter Hudák), inšpirované okrem starej židovskej legendy aj filmom *Mŕtva nevesta* Tima Burtona, a *Vlna.sk* (DDS DRIM pri ZUŠ Jozefa Rosinského v Nitre, ved. Marica Šišková) na motívy filmu *Die Welle*.

Objavili sa samozrejme aj „klasiky“, ako *Dievčatko so zápalkami* (DDS ATĎ, Žiar nad Hronom, ved. Natália Novotná), *Statočný...* (Prvosienka, Zákamenné, ved. Zuzana Demková) na motívy Statočného cínového vojačika, *O 12 mesiačikoch* (Drobátka zo ZUŠ Mudroňova, Martin, ved. Pavlína Musilová) podľa predlohy Pavla Dobšínskeho.

Prevažovali ale modernejší autori. Zo slovenských Krista Bendová (hneď dvakrát) či Jaroslava Blažková, zo zahraničných Jan Wilikowski, Roald Dahl, Zvonimir Balog.

Z môjho pohľadu veľmi oceňujem výber predlôh: *Boh múch* Williama Goldinga (inscenácia *Ostrov*, DDS MoDRéTRaKy, Vrábľa, ved. Štefan Foltán), *Darca* Lois Lowryovej (DDS TRMA-VRMA, Poprad, ved. Alena Váradýová) a *Laďový zámok* Tarjeia Vesaasa (inscenácia *Siss*, DDS Lano pri ZUŠ J. Kresánka, Bratislava, ved. Matej Čertík). Predovšetkým *Darca* a *Laďový zámok* sú, dúfam, prvými známkami toho, že vedúci súborov budú čo najčastejšie siahnuť po skutočne súčasnej literatúre pre deti.

Určite by stálo za to modernú literatúru pre deti a mládež dostať aj na javisko. Samozrejme má slovenská i svetová literatúra svoje nadčasové klenoty, ktoré budú svojim poslanstvom aktuálne v ktorejkoľvek dobe, ale nájsť v Andersenovi niečo skutočne originálne, čo tam už nebolo nájdené mnohokrát predtým, či spracovať Dievčatko so zápalkami úplne inak než všetci predomnou, je pomerne náročné. Ja osobne mám občas pocit, že sa pozerám na tú istú inscenáciu iba s malými odchýlkami, s inou hudbou, s akcentom na trochu inú časť príbehu, ale vo svojej podstate sú si niektoré spracovania notoricky známych predlôh veľmi podobné. Tvorcovia by mohli prísť s nejakým skutočne svojším pohľadom, čo sa bohužiaľ tento rok nepodarilo.

Preto predstavenia, ktoré pracujú so súčasnou predlohou majú minimálne tú výhodu, že ich väčšina divákov nepozná, držia nás v napätí, ako to celé nakoniec dopadne. Tvorcovia sa nemusia báť porovnávaní s tým, ako rovnakú predlohu spracovalo desať súborov pred nimi. A hlavne hovoria súčasným jazykom detí a mládeže o aktuálnych témach, ktoré práve v spoločnosti rezonujú.

Práve aktuálnosť, naliehavosť výpovede detí rezonovala skvele v inscenáciách *Ostrov* (na motívy románu *Boh múch*), *Darca*, *Vlna.sk* — všetky hovoria o určitej uzavretej komunite (či už na ostrove,

v utopickom svete, kde sa ľudia vzdali slobodnej vôle v prospech všemocnej a vše rozhodujúcej Komunity, či v zatvorenej triede tesne pred vypočúvaním políciou) a o násilí. Kladú si otázky, resp. my si po ich zhliadnutí musíme klásť otázky, kde sa v ľudoch berie zlo, násilie? Ako jednotlivec môže reagovať na násilný svet? Ako ja osobne ako jednotlivec môžem reagovať na svet plný násilia? Nie je to to najaktuálnejšie, čo sa momentálne vo svete deje? (Zlatá priadka začala iba dva dni po výbuchu v Manchestri.)

Som veľmi rada, že sa tieto otázky objavujú a že ich mladí ľudia riešia a neboja sa s nimi vystúpiť na javisko a konfrontovať nás s nimi. Predpokladám, že pre väčšinu divadelníkov je prirodzené otvárať s deťmi podobné „ťažké“ témy, a dúfam, že sa tento trend dostane aj do celej spoločnosti. Bohužiaľ sa stále objavujú aj názory, že deti by sa mali pred podobnými témami (násilie, smrť...) chrániť. Vďaka za to, že na Zlatej priadke to bolo inak.

V porovnaní s tak silnými výpoveďami potom inscenácie, ktoré jednoducho prerozprávajú napísaný príbeh, vyznievajú akosi nemastne-neslane, napr. *Iba také nafúknuté nič* alebo *Charlie a továrň na čokoládu* (DRAMATERRA, Trebišov, ved. Edite Treščáková). Mňa ako diváka — obzvlášť v detskom divadle — vždy zaujíma, o čom chcú deti hrať a prečo práve o tom, ako sa téma dotýka ich. A bohužiaľ to v predstaveniach veľmi často nevidím. A podobných príkladov by sa dalo nájsť mnoho.

Práve v dramaturgii vidím najväčšiu súčasnú slabinu detského divadla na Slovensku. Predstavenia sú nápadité (dalo by sa hovoriť o lepšej práci s dynamikou, tempom, doťahovaní situácií, ale to už je iba vyšperkované), ale vo väčšine prípadov sa nedarí zdeliť tému.

Možno by to mohol byť tip pre organizátorov. Zamyslieť sa nad dielňami dramaturgického charakteru, venované práci s textom, práci s témou... Rovnako ako sa pokúsiť dostať k vedúcim súčasnú literatúru pre deti a mládež. To je práca na dlhé obdobie, ale napríklad v časopise *Tvorivá*



DDS MoDRĚTRaKy, Vráble: Ostrov

dramatika (dostupnom i on-line) vychádzajú pravidelne recenzie moderných detských kníh (a prináša to svoje ovocie). Možno tiež stánok s detskou literatúrou vo vestibule DK v Šali?

Ďalší tip pozorovateľa zvonka je zamyslieť sa nad významom rozborových seminárov. Občas sa zdá, že niektorí porotcovia sa zaseknú na výpočte všetkého, čo v predstavení našli, aké kontexty a skryté metafory objavili, aké rôzne posolstvá a presahy by sa tam dali vidieť. Je to skutočne to, čo vedúcich súborov zaujíma? Čo im pomôže zdokonaľiť sa vo svojej práci?

Myslím, že rozborový seminár by mohol slúžiť na dve veci:

- ~ Veľmi konkrétne pomôcť pochopiť režisérom, čo a prečo v ich inscenácii nie je jasné/nefunguje a ako to prípadne nabudúce urobiť inak, aké sú iné riešenia konkrétneho režijného/dramaturgického problému, než aké zvolili oni, a v čom sú ich výhody/nevýhody. Konfrontácia predstavení navzájom. V tejto konfrontácii samozrejme nejde o to, kto je lepší, ale o výmenu názorov a skúseností. O to, aby úvahy o deťoch či hodnotiace kritériá postúpili o krok dopredu.
- ~ Venovať sa obecnjšie problémom v detskom divadle, ktoré sa objavujú často a pravidelne, ako napr. už zmienená téma predstavenia, práca s detským „hercom“, použitie hudby (z môjho pohľadu ďalší veľký problém inscenácií) a scénografie. A možnosť diskutovať o nich spoločne s vedúcimi súborov. Ponúka sa aj možnosť, že

k podobnej diskusii nie je nutné treba porotu. Možno by sa mohla dopredu zvoliť téma a odborník z danej oblasti a samozrejme niekto, kto by diskusiu viedol. Prípadne by tému diskusie mohla vybrať porota v priebehu dňa na základe vidieho.

Tým sa dostávam k pre mňa prekvapivému zisteniu, že porota bohužiaľ spolu takmer nekomunikuje. Nastávajú potom situácie, kedy si členovia poroty až priamo na rozborovom seminári vypočujú názory svojich kolegov a v prípade, že s nimi nesúhlasia, zvrtné sa debata o predstavení na rozhovor medzi porotcami. Je jasné, že každý člen poroty má svoje divadelné cítenie a svoj názor, ale verím tomu, že by sa mnohé témy mohli prediskutovať najprv za zavretými dverami a vedúcim súborov kľudne prezentovať oba názory, ale už značne vecne a bez zbytočných debát, nesúvisiacich s témou.

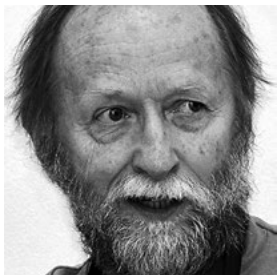
Viem, že som na Detskej scéne vo Svitavách bola prekvapená, že hodnotenie predstavení dvoch lektorov s vedúcim súborom prebieha za zavretými dverami. Nerozumela som tomu, mala som pocit, že predsa všetci chceme vedieť, čo si porota o tom ktorom predstavení myslí. Späťne ale vnímam tento formát prínosne. Hodnotenie poroty si môže každý prečítať v prehliadkovom denníku a väčšinou sa aspoň čiastočne objaví v diskusnej časti prehliadky. Zároveň nie sú vedúci vystavení určitému tlaku obhajovať sa pred všetkými, mnohé pripomienky iste vyznejú inak z očí do očí než na verejnosti. Rozbor predstavenia môže byť omnoho detailnejší

a prebiehať viac ako dialóg než monológ, na záver ktorého zaznie: Chcete sa vy k tomu nejako vyjadriť?

Na rozboroch v Šali vždy najprv zaznie hodnotenie (resp. skôr postrehy) detskej poroty. Oproti minulému roku sa práca s ňou výrazne zlepšila. Pod vedením Barbory Jurinovej si stanovili tri okruhy, na ktoré sa v rámci svojich diskusií zamerali: 1. ľudia na javisku (herci), 2. scénografia, hudba, pohyb na javisku, 3. obsah, myšlienka, ponúknuté/neponúknuté riešenie, téma, ktorá je zaujímavá tu a teraz. Verím tomu, že pre členov detskej poroty boli tieto diskusie iste veľmi prínosné. Je preto škoda, že podobnú možnosť nemajú aj deti zo súborov. Myslím, že aj pre nich je veľmi dôležité naučiť sa, čo si všímať na iných predstaveniach, ako vôbec hovoriť o divadle, o tom, čo som videl. Inak zostávajú poväčšine pod vplyvom názorov svojho vedúceho. Nevie, ako je to v iných súboroch, ale veľmi dobre si spomínam, že názory našej režisérky (súboru, s ktorým som kedysi hrala v Šali) na iné predstavenia boli pre nás smerodajné a určovali náš vkus. V prípade osvieteneho vedúceho je to dar. Bohužiaľ sa ale nájdú aj menej skúsení vedúci, ktorí nemusia vidieť problémy alebo naopak potenciál vidieho predstavení. Je potom veľká škoda, že sa mnohé deti síce zúčastnia celoslovenskej prehliadky, ale okrem názorov svojich a svojich vedúcich nie je priestor na konfrontáciu s iným myslením. Možno by si deti mohli vyberať z rôznych poobedných workshopov a jedným z nich by mohol byť vedený detský diskusný klub. Ak by si organizátori vytýčili ako jeden zo svojich cieľov kultiváciu detí ako divákov, urobili by tým do budúcnosti veľkú službu slovenskému divadlu.

Obecne je ale z celej prehliadky cítiť nadšenie a zápal pre vec. Je skvelé, že sa organizátorom darí dostať do Šale aj súbory, ktoré sa v krajských prehliadkach umiestnili na druhom mieste. Je jasne vidieť posun tých, ktorí majú možnosť vidieť tie najlepšie predstavenia z celého Slovenska, a nie iba zo svojho kraja. Je cítiť, že pracovníci NOC (Národné osvetové centrum) robia všetko preto, aby Zlatá priadka prilákala aj vedúcich súborov, ktoré nepostúpili až do finále, bohužiaľ sa to zatiaľ nedarí naplniť. Priala by som im, aby v tom boli v budúcnosti úspešní. Aby si tých pár dní v Šali zapísali na začiatku roka do kalendára všetci, ktorí sa detskému divadlu venujú, aby prehliadka bolo platformou, vďaka ktorej môžu všetci zdieľať názory, skúsenosti a posúvať tým trendy a kvalitu detského divadla na Slovensku dopredu.

SOUKÁNÍ 2017



LUDEK RICHTER

divadlo@kejklir.cz

Divadlo Kejkliř, Praha

Divadelních festiválků polosoukromého rázu vzniklo (i zaniklo) od revoluce spousty. Mnohdy jde o obohacení nabídky pro místní zájemce o divadlo, často o příležitost setkat se se starými známými či najít si nové, někdy taky jen o gesto zhrzených a zneuznaných, kteří když jim jinde netleskají, udělají si vlastní festival... To poslední o Soukání rozhodně neplatí.

Mezinárodní divadelní festival dětí a mládeže Soukání se v Ostrově konal letos od 3. do 7. května už po jedenácté. A protože jde o bienále, oslavil přesně dvacet let od svého vzniku. Sešlo se na něm 13 inscenací z 9 zemí: od nás, z Itálie, Izraele, Kanady, Polska, Rakouska, Slovenska, Švýcarska a Velké Británie. Představení navštěvují školy i veřejnost, v deseti a půl hodinách osmi seminářů i během představení se tu setkávají staří i noví známí z různých zemí a evidentně je to nabíjí energií i radostí. Vzájemná přejícnost je až odzbrojující: dle nápisů na připravených tabulích jsou všechny inscenace „excellent“, „marvelous“, „úžasné“, „skvělé“, „nejlepší“ a „beautiful“. Ale i bez tohoto fandovství byla úroveň až překvapivě vysoká a je potěšitelné, že ji výrazně spoluvytvářeli i všichni čeští účastníci. Charakteristické pro festival bylo, že v drtivé většině — i zásluhou českých souborů — šlo o inscenace usilující o vyjádření naléhavého tématu v divadelně účinné formě.

Ema v podání *ostrovského souboru HOP-HOP* místní LDO ZUŠ, vedeným Ondřejem Šulcem, vypráví osudy jedenáctileté dívky ze sirotčince, která je jiná než její

kamarádky, žije ve světě knih a touží poznat víc než jen mrtvolné bezpečí svého azylu. Inscenace zaujme především dynamickým scénografickým řešením: pohyb bílých kubusů, paravanů a pláten, na něž jsou promítány fotografie různých prostředí, vytváří zpočátku dojem oživlého prostoru, což časem bohužel ustává ve prospěch pouhé ilustrace prostředí. Inscenátoři jsou si vědomi potřeby pohybu, ale místo pouhého aranžmá by bylo žádoucí víc pracovat s mizanscénou jako viditelným zobrazením vztahů a jednání prostorem a v prostoru. Mladí herci svou hrou a slovy spíše vyprávějí příběh, než aby ho emocionálně naplňovali a sdělovali jeho smysl.

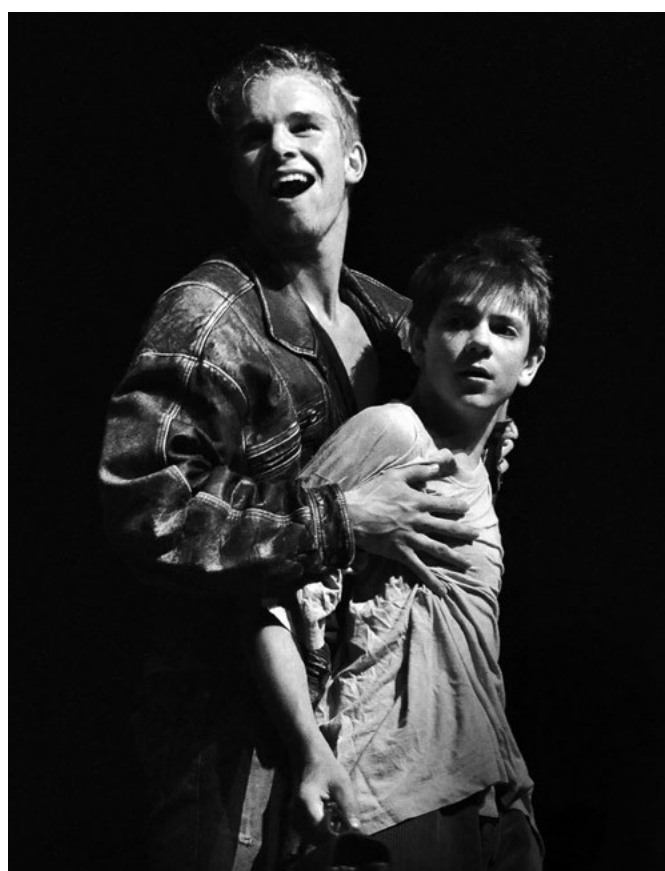
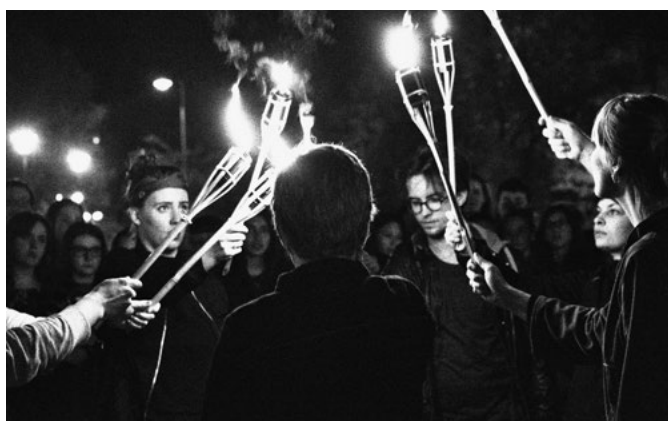
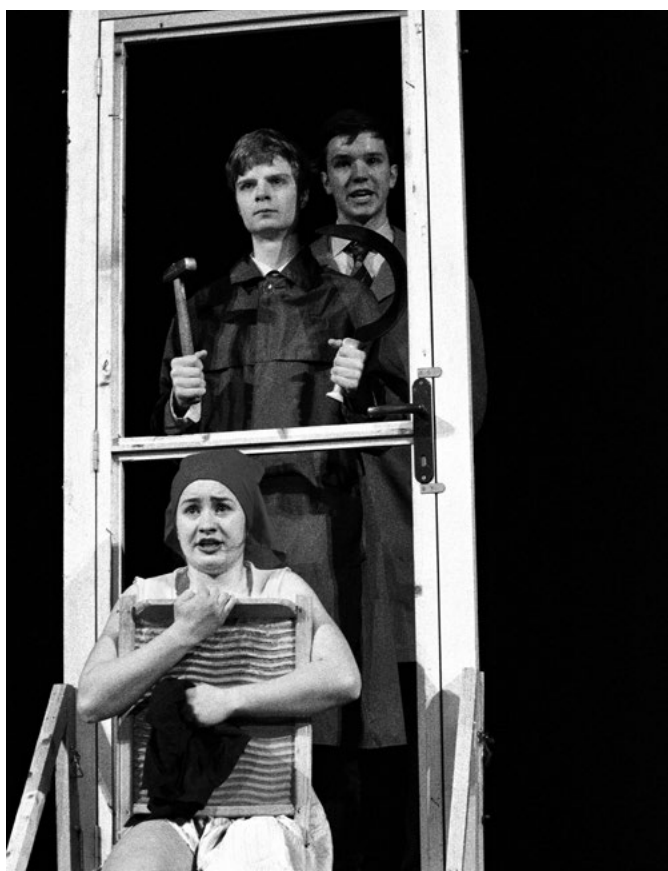
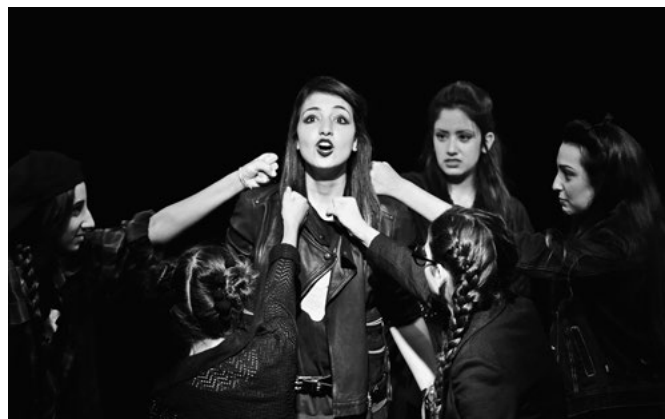
Útek jiné části souboru HOP-HOP v režii Ireny Konývkové, vyprávějící o sblížování dvou chlapců rozdílného věku, povah i zázemí, si i navzdory dvěma letům, jež jsou na mladším z hochů znát, zachovává svou působivost, vycházející z tematicky silného základu. (Předlohou byla stejnojmenná novela Oty Hofmana.) Inscenace stojí na obdivuhodných hereckých výkonech obou protagonistů a na nosném scénograficko-režijním principu pohyblivé šikmy, sloužící jako pláň, po níž oba přechájejí, či jako sklepní prostor, jímž se protahují do nalezené chatky. V hereckém provedení je největší síla inscenace, zatímco z provaziště plachtící listy papíru se šipkami či otáčející se papírové loďky tamtéž jsou jen ožehavým ornamentem, poukazujícím k své vlastní estetice na úkor syrové působivosti dění. A ta je nepopíratelná.

Názvem obdobnou inscenací je *ESCAPE* souboru *BiondekBühne z Badenu* v Rakousku (ved. Gregor Ruttner a Anna Votrubova), který se zabývá typickým problémem dospívajících: pocitem osamocení, opuštěnosti, zrady všech a touhou někam utéci. Inscenace kombinuje individuálním herectvím realizované situace s kolektivně vytvářenými obrazy. (Což byl mimochodem na přehlídce velmi frekventovaný postup.) Mladí herci působí přirozeně, jsou přiměřeně herecky vybavení, aranžmá krátkých, rychle se střídajících obrázků je nápadité, ale sdělení inscenace závisí především na slově dialogů: průběh děje a jeho směřování není zobrazeno divadelně a zůstává ve slovech. Jakkoli se ze zaujetí herců zdá, že

si téma osvojili a vědí, o čem hrají, divák až na několik výjimek v závěru, vypovídajících o stavu a vývoji vztahů jednáním postav, pozná, kde a za jakých okolností (u stolu, při čištění zubů...) se nalézáme, méně však už kdo s kým proti komu a proč něco dělá-jedná. Působivější je inscenace tam, kde vytváří zmíněné kolektivní obrazy.

Everybody Wants to Rule the World švýcarského *Jugendtheater Turgi* vychází z autentické události: vztahy mezi sedmi studenty bojujícími nejen o svou školní budoucnost, ale i o své postavení a respekt v mikrokosmu skupiny dožene šikana až k tragickému konci postřílení spolužáků. Téma, žel, rovněž aktuální. I tady je velká váha na slově, byť základní obrysy vztahů a jednání jsou srozumitelné. Slušné herecké divadlo víceméně realistického typu s expresivními momenty je opět kombinováno s kolektivními, tentokrát tanečními vložkami. Režisérka Katrin Janserová použila jako základní scénografický prvek stohy knih. Ty jistě evokují prostředí, v němž se konflikt odehrává. Vzhledem k tématu šikany jsou však irelevantní, nijak je nepomáhají rozvíjet.

Působivou inscenaci přivezl *dětský divadelní soubor DRIM* při ZUŠ J. Rosinského z Nitry (ved. Marica Šišková). Inscenace *Pochovajte ma za lištu* vypráví o sedmiletém moskevském chlapci Sašovi, který je omezován svou těžkou nemocí, „oblažován“ „pěčí“ socialistického zdravotnictví, jež ho pojímá jako materiál ke zkoumání, ale především zahrnován neláskou babičky, která se o něj stará. Pět chlapců a čtyři dívky středního školního věku tvoří s pomocí jediného stolu působivé divadelní obrazy, v nichž se snoubí výrazná stylizace kolektivního projevu a věrohodný individuální herecký projev. Babička a Sašovo okolí jsou zobrazovány kolektivně — zmnožením daných postav, v roli Saši se střídají všichni chlapci. Vyznění jinak výborné inscenace oslabují jen tři věci. Až příliš epicky, lineárně vedená stavba, dostatečně nerozvíjející a nestupňující zápletku až k závěrečnému řešení, potlačení babiččiných životních strastí, bez nichž vyznívá jako ne zcela pochopitelná zlá stařena, takže nelze věřit dilematu Sašovy „Sofiiny volby“ mezi matkou a babičkou. A konečně z obojího plynoucí absence významové divadelně akcentované tečky, aby inscenace



↑↑↑ *Bubble show*
 ↑↑ *Jelizaveta Bam*
 ↑ *Happening*

↑↑↑ *The other Side*
 ↑↑ *Tanec starých časů*
 ↑ *Utěk*

namísto završení jen nekončila. I tak jde ale o výbornou ukázkou spojení naléhavého tématu a režijní nápaditosti, včetně schopnosti nabídnout dětem takové jevištní prostředky, s nimiž budou působit přirozeně a přesvědčivě.

Italský soubor *Neongrün TPZ Brixen* (ved. Thomas Troi) se pokusil vyrovnat se s problémy vztahů mezi dorůstajícími chlapci a děvčaty travestií Shakespearova *Zkrocení zlé ženy* — *Die Zähmung der Widerspenstigen*. To se však, žel, zdá v tuto chvíli pro soubor jako příliš velké sousto. Zůstalo u příchodů, postávání, deklamace a odchodů, všechno jen „jako“. Tak trochu dětské ochotnické divadlo. Ani děti, ani postavy (byť kostýmy byly), ani trocha hravosti.

Inscenace *Taneč starých časů souboru Cívarámo LDO ZUŠ Veselí nad Moravou* (ved. Vítězslava Trávníčková) je výtvarně přitažlivá. Pojednává nadčasové téma základních lidských potřeb a vášní, boje o přežití, lásky, zrady a pomsty. Nad dramatickým děním převažují lyrická líčení: s použitím samorostových totemových symbolů-loutek, magických rytů a tanečně pojatých akcí evokují nálady a atmosféry syrového života severoamerických indiánů. K tomu, aby inscenace dosáhla i silného emotivního účinku, chybí větší konkrétnost sdělovacích motivací (proč žena přísahá muži pomstu a za co se mstí?), samotných činů (jak žena docílí toho, že muž zešílí, a jak působí nápoj, který pak oba vypijí?) i událostí (co se s ní vlastně stalo po vypití?) a také práce s loutkou, která je natolik náznaková, že se v očích diváka skutečným jedním subjektem nestává.

Do oblasti orwelovské sci-fi posunul tematiku hledání vlastního přístupu k životu *ostrovský HOP-HOP* v inscenaci Ireny Konývkové *Azher*. „Dokonalé“ společenství zajišťuje každému klid, bezpečí i budoucí pracovní zaměření a díky pilulkám všechny chrání před city a vášněmi. Jenže titulní hrdinka si není tak docela jista, zda právě tohle chce. Hraje se herecky s použitím loutky-masky pro postavu starého Dárce vzpomínek a pro zobrazení některých scén je užívána i stínohra a promítání meotarem. Čtrnácti- až patnáctiletí herci vědí, o čem a proč hrají, režie zajímavě pracuje s prostorem, jeho proměnami a pohybem herců v něm, byť mizanscéna sdělující takto významy má ještě řadu rezerv. Předloha (Lois Lowryová: *Dárce*) je poměrně komplikovaná, a tak i přes poměrně dlouhou expozici poměrů v společenství nejsou hierarchie a vztahy v ní vždy zřejmé: proč například rebelující *Azher* dostává prestižní a potenciálně nebezpečnou funkci

strážkyně vzpomínek? Proč ji její učitel-dárce vlastně vede k pochybám o správnosti panujícího řádu? Jaké je jeho mocenské postavení? Nebo jaký smysl má přidělování a opětné odevzdávání novorozeňat? I přes tyto otázky však jde o úctyhodnou a zdařilou práci.

Vysloveně absurdní groteskou je Charmsova *Jelizaveta Bam souboru Na poslední chvíli* z ostrovské ZUŠ v režii Lucie Veličkové. Silně stylizované herectví „živých obrazů“ připomíná plakáty, alegorické vozy či agitkační výjevy Ruska (nejen) 20. let. Vše je založeno na neustálých kontrastech vnějškové vypjaté radostnosti komunistické propagandy a hrůz, jež je téměř nezakrytě doprovázejí. Působivé obrazy, jako třeba znásilnění ležící Jelizavety srpem (a kladivem), jsou podtrženy divadelními zcizeními, kdy v nejdramatičtějších okamžicích herci vyhlásí pauzu a usednou do první řady mezi diváky, zveřejňují scénické poznámky nebo roztleskávají publikum — což jenom zdůrazňuje, že je těžké najít hranici mezi divadlem a skutečností, diváky a aktéry, komedii a tragédií... Fraška a tragédie se neustále prolínají v téměř strojovém temporytmu a neustávající dynamice.

V inscenaci *The other Side souboru televizní divadelní školy Yoram Loewenstein* (ved. Yair Mossel) je téma sebeobjevování a sebepřijetí dvou dívek při cestě za zrcadlo paradoxně poněkud potlačeno důrazem na dokonalé, expresivní herecké provedení. I tady se pracuje s kombinací individuálního, v podstatě psychologického herectví a stylizovaných kolektivních obrazů, v nichž někdy herci hrají i kulisy, a kdo nehraje, stojí v pozadí zády k divákům. Herci — šest dívek a jeden hoch — jsou výborní výrazově, dobře rozdělení do typů, sehraní, přesně synchronizovaní a drží temporytmus celku, režie vytváří nápadité obrazy... Ale pocit formy převažuje nad silou sdělení, vnější prostředky zastírají téma.

Central Youth Theatre z Wolverhamptonu ve Velké Británii (ved. Annie Fletcher-Hallová) charakterizuje svou inscenaci *On the Run* sloganem: „Každý den je něco nového, před čím bychom chtěli uniknout. Ale co když se rozhodneme, že nebudeme utíkat?“ Silně stylizované divadlo (gestikulaci herce provádí jeho kolega stojící za ním, jeden hraje, druhý za něj mluví...) působí jako pásmo kabaretních čísel či televizních skečů. Herci jsou suverénní, inscenace temporytmicky klapě, ale výsledek působí poněkud exhibičně, víc artistně než komunikativně, a základní zápletka lidí odchytávaných černě oděnými bytostmi v maskách se

dostává na druhou kolej.

Dvě inscenace se značně vymykaly z potřeby něco sdělovat a poměrně otevřeně se hlásily k čistě artistním cílům.

Hello Mr. Andersen Teatru animacji lalki i przedmiotu z Bielsko-Bialé (ved. Aleksandra Małecka) v Polsku je inscenace loutkového luminiscenčního divadla, založená na efektech a tricích této techniky, na jejich křiklavé barevnosti a kouzlu objevování se a mizení. Sám H. Ch. Andersen, který dal inscenaci titul, se objevuje v mezhřích, v nichž pokaždé brkem a knihou dá najevo, co je zač, a následuje pohádka. Oškřivené káčátko spočívá v tom, že mezi žlutá káčátka se vylihně jedno šedé, ostatní odejdou, ve výšce přeletí labutě a to šedivé se za nimi dívá. V Sněhové královně jsou chlapec a děvče mezi domečky, obří loutka odvede chlapce, děvče za ním dojde, dá mu růži a zase se objeví domečky. Princezna na hrášku je hrána „živě“, přesněji řečeno herecky a je jen o něco méně zkratovitá než předchozí; hrášek má v průměru něco mezi 20 a 25 centimetry. Vše za opulentní muzikálové hudby. Vedle některých vtipných nápadů (např. kachní tělo s proužkovanými ponožkami vodiček) je spousta prázdného, leč lživého balastu, korunovaného v závěru srdíčky a kytičkami z barevných rukavic. Mladé herečky techniku disciplinovaně předvádějí.

Kanadská *Smile-Group z Ontario* (ved. Sasha Sinay) předvedla to, co titul *Bubble Show* slibuje. Kdo někdy viděl pouliční výrobce velebublin třeba na pražském Můstku, může si udělat přesnou představu. Čtrnácti- až osmnáctiletá děvčata oblečená ve vestičkách s lesklými barevnými flitry občas předvedou i jednoduché žonglování s třemi míčky či kroužky a objeví se také pár velkých loutek-manekýnů s širokými zářivými očky a roztomile koketují. To vše za diskotékové muziky a barevných světél. Jak praví program: „Show je vizuálně atraktivní“.

Navzdory zmíněným drobnostem se II. ostrovské Soukání kromobyčejně zdařilo. Za dvacet let svého trvání vyrostlo do podoby reprezentativní přehlídky moderního divadla hraného dětmi a mládeží. Nejenže se tu vytvořila přátelská a dělná atmosféra mezi dětmi i dospělými, ale program byl kvalitní i po stránce divadelní. Ukázal, že úsilí o vyhmátnutí pro děti živého tématu a jeho převedení do působivé divadelní podoby nejsou žádný protimluv. Jen to umět.

IDEA EUROPE V PRAZE



ANNA HRNEČKOVÁ

annahrneckova@gmail.com
redaktorka Tvořivé dramatiky,
posluchačka doktorského studia
Teorie a praxe dramatické
výchovy, DAMU, Praha

Ve dnech 13.–16. října 2016 hostila katedra výchovné dramatiky DAMU, Sdružení pro tvořivou dramaturgii a NIPOS ARTAMA setkání členů evropské sekce IDEA. Při této příležitosti dostávali organizátoři mnoho dotazů, které se dají shrnout do dvou základních: Co to vlastně IDEA je a co členství v ní vyžaduje a nabízí. Tento článek, kromě krátké zprávy o setkání, by měl být tedy stručnou odpovědí na tyto dva dotazy.

IDEA (International Drama/Theatre and Education Association) je mezinárodní organizace, založená v červenci 1992 v Portu (Portugalsko). Sdružuje pedagogy dramatické výchovy, vedoucí dětských a mladých divadelních souborů a další odborníky a zájemce o dramatickou výchovu a divadlo z více než 50 zemí světa.

Řádnými („ordinary“) členy IDEA jsou převážně sdružení (spolky), která ve svých zemích zajišťují obor dramatické výchovy a další formy propojení dramatu/divadla a výchovy. Ve většině případů jde o jednoho zástupce z každého státu, od něž se očekává, že bude o dění v IDEA komunikovat s dalšími organizacemi ve své zemi. Jednotlivci a menší organizace, jako jsou školy, divadla, kulturní centra apod., se mohou stát pouze přidruženými členy („associate“) bez možnosti ovlivňovat dění v IDEA.

IDEA je organizace obřích a její řízení je složité. Zásadní rozhodnutí přijímá generální rada (General Council), tvořená jedním zástupcem každé členské

organizace. Správou IDEA jsou pověřeny tři výbory: Executive Committee, General Meeting Committee a Accountancy Committee, jejichž členové jsou voleni generální radou. Ačkoli tyto výbory předpokládají velké množství práce, jejich členové pracují vesměs jako dobrovolníci a jsou pravidelnou volbou obměňováni. Ne vždy lze tedy mluvit o dokonalé organizaci či profesionálně ve všech oblastech. Například PR IDEA bývá občas žalostná, webové stránky dlouho téměř nefungovaly, a ačkoli se v posledním roce výrazně zlepšily, stále není vždy snadné na nich najít aktuální informace.

Jednou za tři roky pořádá IDEA mezinárodní kongres, na který jsou zvány dětské a mladé divadelní soubory z celého světa. Akci doprovázejí nejrůznější přednášky, workshopy, ale také setkání generální rady IDEA a volba nových radních. Tento svátek dramatické výchovy a divadla hraného dětmi se tradičně vyznačuje většími či menšími zmatky (viz zprávy v *Tvořivé dramatice* z předchozích ročníků), ale je zcela unikátní možností vidět velmi rozdílné přístupy a tendence na jednom místě. Zatím se kongresy IDEA odehrály v roce 1992 v Portu, 1995 v Austrálii v Brisbane, 1998 v Keni v Kisumu, 2001 v Norsku v Bergenu, 2004 v Ottawě, 2007 v Hongkongu, 2010 v brazilském městě Belém a 2013 v Paříži. Na rok 2016 byl naplánován kongres v Ankaře v Turecku. Z organizačních a bezpečnostních důvodů byl však zrušen. Naštěstí — jeho termín se přesně kryl s termínem neúspěšné vzpoury proti prezidentu Erdoğanovi. Náhradní termín bude 23.–26. listopadu 2017 v tureckém městě Antalya. Již 7.–16. července 2017 se však v Évore v Portugalsku konala schůze generální rady, spojená s oslavou 25 let výročí založení IDEA.

Evropští členové IDEA vytvořili před deseti lety vlastní skupinu IDEA Europe a scházejí se pravidelně jednou ročně, pokaždé v jiné členské zemi. Před Prahou probíhala setkání například v Maďarsku, Turecku, na Islandu, v Litvě atd. Další setkání se uskutečnilo v rámci červencových oslav v Évore.

Sdružení pro tvořivou dramaturgii je řádným členem IDEA a IDEA Europe od roku 2001. Na většinu akcí IDEA se mu daří vyslat své zástupce. Členové STD jsou o dění v IDEA

informováni prostřednictvím newsletteru a na valných hromadách, o posledních dvou kongresech vyšly články v *Tvořivé dramatice* (o kongresu v Belém v TD 3/2010 a o kongresu v Paříži v TD 3/2013).

Být členem IDEA přináší mimo jiné důležité zahraniční kontakty, výměnu lektorů, možnost účastnit se zahraničních projektů a ucházet se o granty vyžadující zahraniční partnerství apod. Zároveň se díky příspěvkům na konferencích a setkáních udržuje povědomí o úrovni české dramatické výchovy v zahraničí.

Pražské setkání IDEA Europe bylo velmi početné, účastnilo se ho 34 lidí z 19 zemí. Mezi nimi byl i vzácný host, prezident světové IDEA Robin Pascoe z Austrálie. České Sdružení pro tvořivou dramaturgii zastupovali Anna Hrnecková, Gabriela Zelená Sittová, Roman Černík a Jaroslav Provazník. Setkání bylo naplánováno tak, aby se hosté mohli účastnit také programu přehlídky DVD, kterou organizují studenti KVD DAMU.

Kromě výměny novinek o situaci dramatické výchovy v různých zemích a organizaci nadcházejících akcí IDEA byly na setkání předneseny návrhy zajímavých mezinárodních projektů a nových možností spolupráce mezi členskými organizacemi. V rámci setkání proběhly také dva workshopy. Islandská herečka a lektorka Ása Helga Ragnarsdóttir prezentovala ukázkou dramatu pro žáky prvního stupně základní školy na téma problematiky třídění odpadu a dvě studentky z Amsterdamu Annette de Ruiter a Olga Kaat daly nahlédnout do způsobu práce na katedře Theatre in Education, Academy of Theatre and Dance (Amsterdam University of Art).

Ze zpráv z dění v okolních zemích jsou pravděpodobně nejzajímavější projekty, které pod hlavičkou IDEA vznikly v loňském roce v Řecku: Projekt *It could be me — it could be you* se zabývá problematikou uprchlíků a lidských práv. V rámci něj vznikla mimo jiné publikace příběhů konkrétních imigrantů s názvem *Monologues across the Aegean Sea*, volně přístupná a vyzývající k jakémukoli uměleckému zpracování. Projekt *Youthdocs* vychází ze snahy o odstranění vzájemných předpokladů a zděděného nepřátelství mezi řeckými a tureckými studenty.

Setkání Evropské sekce IDEA na první pohled působí spíše jako soukromé setkání přátel a kolegů. Za deset let existence IDEA Europe se mezi mnohými vytvořily velmi blízké vztahy. Jejich smysl je však přeci jen hlubší — udržují povědomí o dramatické výchově v Evropě, jsou velmi inspirativní,

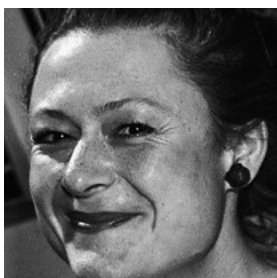
přinášejí nové impulzy a nápady pro praktickou i organizační činnost, pomáhají udržovat mezinárodní síť kontaktů a informací.

Vlévají však také účastníkům do žil odvalu a energii, kterou ve své práci potřebují. Pocit, že ve svých každodenních bojích nejsme sami, že naše cíle a myšlenky nejsou

ojedinelé a že je někde blízko velká skupina lidí připravená k pomoci a podpoře, je snad tím největším přínosem těchto setkání. Pro mnoho bojů na vlastní půdě je nesmírně užitečné mít v rukávu skutečné a funkční příklady ze zahraničí.

PROSTOR PRO DRAMATICKOU VÝCHOVU VE ŠKOLNÍM VZDĚLÁVÁNÍ

Londýnská inspirace



ALENA SKÁLOVÁ

askalenkaskalova@gmail.com
absolventka katedry výchovné
dramatiky DAMU, Praha

Během svého pobytu v Londýně jsem měla příležitost zapojit se do současné britské praxe inkluzivního vzdělávání na základní škole a vyzkoušet si možnosti dramatické výchovy v této oblasti. Vzdělávací systém funguje v Anglii jinak než u nás, a proto se v něm i prostor pro dramatickou výchovu často otevírá na jiných místech. Inkluze je jedním z nich. A přestože přístup a možnosti k ní jsou v britském prostředí specifické, mohou být inspirující i pro nás.

Tým edukační intervence

Základní škola, ve které pracuji, leží ve východním, tradičně dělnickém Londýně. V místních školách se dnes mísí děti různých etnik a společenských vrstev. V té naší funguje díky skvělé paní ředitelce kromě klasické výuky ve třídách také tvůrčí tým, který má na starost edukační intervenci neboli zprostředkování alternativní výuky pro děti, které ji potřebují. Děti s mírnými poruchami učení a chování jsou součástí své školní třídy, ale program intervence pro ně připravuje speciální hodiny například jen místo klasické výuky literatury nebo místo odpoledního vyučování zaměřeného na historická nebo zeměpisná témata. Právě v tomto týmu, který tvoříme dohromady tři, jsem se mohla učít o principech individualizovaného přístupu k žákům v rámci inkluze a dál objevovat potenciál divadla a dramatické výchovy ve školním vzdělávání.

Alternativa pro úspěšnou inkluzi

Když jsem poprvé prošla budovou školy a vstoupila do učebny týmu edukační intervence, bylo hned zřejmé, že za těmito dveřmi se ke vzdělání přistupuje jinak. Na stěnách byly zavěšené loutky postav antických bájí,

police přetékal knížkami pohádek ze všech koutů světa a na parapetu se sušil ruční papír. Hlavními pilíři přístupu k výuce byly na první pohled prostor pro tvořivost dětí, motivace k osobní angažovanosti ve společném hledání a přiblížení témat každodennímu životu dětí.

Být součástí příběhu

Spolu s kolegyněmi vedeme během každého dne několik lekcí, které jsou různě tematicky zaměřené a koncipované pro skupiny pěti až deseti žáků. Do skupin zařazujeme spolu s pomocí terapeutů děti, které mají mírné poruchy učení různého typu, a potom také děti, které jsou v prostředí třídy hůře zvladatelné a potřebují posílit své komunikační a společenské dovednosti. Mohou to být děti ze sociálně slabých rodin, děti s posttraumatickým syndromem nebo děti žijící v náhradní péči. I když jsou důvody jejich nedostatku připravenosti pro práci v běžné třídě různé (ale často se prolínají), tyto děti nacházejí v intervenčních výukových skupinách prostor pro porozumění látce i růst své osobnosti.

V knížce jsou slova a všechno ostatní

U svých kolegyně jsem od začátku obdivovala nesmírně tvůrčí přístup k výběru

a zprostředkovávání učiva. Při přípravě programů se tým samozřejmě vždy snaží o blízkost osnovám běžné třídy, ale má (také díky důvěře ze strany vedení školy) možnost reagovat na individuální potřeby dětí a nastavit vlastní tempo a způsob práce.

Opíráme se o prožitkové učení, které tento typ dětí potřebuje. Například výuku literatury organizujeme do několikátýdenních projektových bloků. Velmi často vybereme jednu knihu (tento semestr to byl pro čtvrtou až šestou třídu tradiční japonský příběh o kameníku Jošim) a kolem ní soustředíme témata lekcí. Pro děti s méně podnětným zázemím nebo sníženou představivostí je velmi důležitá názornost a vizuální podpora. Vždy tedy připravíme ke knížce malou loutkovou scénu a při prvním setkání příběh vyprávíme pomocí malého loutkového představení.

Ohmatáváme příběh a spouštíme do něj sondy

O příběhu s dětmi mluvíme, čteme ho společně a pouštíme krátké filmy, které mohou nabízet jiné pohledy na jeho témata. Myšlenkami obsaženými v příběhu (u Jošiho to je touha mít víc a víc, rovnováha sil a postavení v přírodě nebo procitnutí k vlastní hodnotě ve světě) se zabýváme diskusí, výtvarnou prací ve skupinách nebo právě dramatickými cvičeními a hrami. Drama je zde výborným nástrojem pro přiblížení zápletky příběhu skutečnému životu dětí. Ať už zařadíme rychlou aktivitu se živými obrazy na téma hamižnosti nebo celou strukturovanou lekci zkoumající hodnoty vedoucí ke spokojenosti v životě, metody a techniky dramatické výchovy přispějí k hlubšímu pochopení knihy a nalezení smyslu ve výuce literatury. Spolu s výchozí knihou čteme další pohádky, které s ní souvisejí nebo osvětlují její poselství z jiného úhlu pohledu. Mé kolegyně se vždy snaží prohloubit prožitek z četby také lekcemi zasvěcenými japonské kultuře nebo geografii. Protože se snažíme vše oprít o komplexní smyslové vnímání, připravovali jsme s dětmi sushi, vyráběli papírovou sopku a chystáme se navštívit japonskou zahradu. Každá z těchto tvůrčích aktivit slouží jako podnět k malé slohové práci. Pro děti, které mají často velmi negativní postoj k psaní a práci ve škole vůbec, je takový druh motivace velmi efektivní cestou k učení.

Možnosti dramatické výchovy

V tomto přístupu k učení může hrát divadlo a dramatická hra jedinečnou roli. Děti často vyrábějí vlastní loutky postav z knihy, přemýšlejí o jejich charakterech a příběhy rozehrávají samy.

Loutky a výtvarné techniky patřily vždycky mezi důležité nástroje intervenčního týmu, který jsem poznala (kolegyně studovala výtvarné umění a v týmu se vždy organicky využívalo veškeré tvůrčí inspirace jeho členů). Když jsem se k němu minulý školní rok připojila, začali jsme zařazovat další divadelní techniky a metody dramatické výchovy. Velmi se nám osvědčila například práce s emocemi nebo vztahem mezi situacemi v literárním příběhu a naším každodenním životem. Děti, se kterými pracujeme, vnímají knížku a priori jako něco nedosažitelného, uzavřeného jejich světu. Když rozehrájeme na začátku hodiny téma jejího příběhu (například motiv závidění a touhy z Jošiho příběhu) formou živých obrazů s našimi vlastními zkušenostmi nebo když vybereme jednu situaci z Jošiho příběhu a upravíme ji tak, aby děti mohly vstoupit do jeho role a vyzkoušet si jeho jednání na vlastní kůži, posuneme poselství vyprávění do jejich bezprostředního dosahu.

V některých situacích můžeme využít pro hlubší prožitek námětu přímo hru v roli, jindy přiblížíme příběh krátkým dramatickým cvičením nebo hrou s maskami. Spolu s výtvarnou tvorbou (vyrábíme například japonský lampion) a výlety spojenými s tématy (simulace zemětřesení v expozici muzea) poskytují dramatické aktivity komplexní zkoumání dané látky.

Tento přístup se snaží zapojit všechny smysly a celou osobnost dětí a otevřít tak dveře k vzdělání, které mohou při běžném vyučování zůstat u těchto žáků zavřené.

Druhé dveře

Způsob práce intervenčního týmu samozřejmě není ničím úplně novým. Využívá myšlenky blízké například projektovému a prožitkovému vyučování ve waldorfské pedagogice nebo strukturování dramatické práce. Jako metodu práce s tímto konkrétním typem dětí a jako efektivní nástroj inkluze ho považují za velmi inspirativní. Dětem, které doma nikdy nedostaly knížku, mají oba rodiče ve vězení nebo jsou limitovány poruchou učení, přináší tento způsob práce růst v mnoha oblastech. Přímou v hodině dává jasný smysl konkrétnímu zadání a motivuje k výkonu (předtím, než mají děti psát dopis, si prožijí příběh, na jehož konci se ocitnou ve vězení a musí písemně ospravedlnit svoje jednání) a zároveň prohlubuje vztah k celému předmětu. Dětem představuje učení jako dobrodružnou činnost, ve které naleznou prostor pro tvůrčí uplatnění svých vlastních zkušeností a talentů a ke kterým mají i přes minulé neúspěchy přístup. Pro mnoho z nich je místnost, kde naše lekce probíhají, jedinou učebnou, kde se nebojí promluvit,

diskutovat a obhájit si vlastní názor, kde jsou součástí kolektivu. Při jedné z prezentací naší práce nevěřili třídní učitelé, že jsou děti, nad kterými dávno zlomili hůl, schopné porozumět složitým tématům například v Shakespearových hrách.

Někdy se samozřejmě vracíme zpět a zahazujeme do koše cvičení, která nefungovala. Velmi často mě na druhou stranu napadá, že mnohé z postupů, které moje kolegyně prosadily, by přinesly obrovský prospěch všem žákům ve třídách. Vytvořit si vlastní loutku oblíbené postavy z knížky, napsat a ručně vyrobit knihu inspirovanou klasickým příběhem nebo bajkou nebo ukrýt fakta o japonské geografii do obrovské sopky z kartonu by snad nenudilo nikoho. Samozřejmě že bude vždy obtížné získat pro tyto aktivity a způsob motivace čas a prostor. Jako alternativa k běžné výuce, cesta k pozitivnímu vztahu k učení a prostor pro využití dramatické výchovy pro mě však bude praxe, do které v tomto týmu nahlížím, vždy velkou inspirací.

KAMENÍK JOŠI

Předloha: Becca Heddle: Yoshi the Stone-cutter / Kameník Joši

Skupina: 8–16 dětí ve věku 9–11 let. Lekce jsou koncipovány pro děti s mírnými poruchami učení a chování. Lze je ale použít pro jakoukoliv skupinu podobně starých dětí, které chceme nabídnout tvůrčí přístup k výuce slohu a literatury, hlubší vhled do literárních příběhů.

Naše skupina: Vedeme smíšenou skupinu devíti dětí s poruchami pozornosti, slabým autismem, mírným celkovým opožděním a problematickým chováním. Tyto děti potřebují tvůrčí a rozmanitý přístup k poznávání, více času na práci, občasnou asistenci dospělého při psaní, vizuální podporu a silnou motivaci k činnosti. Dětem bez problémů s učením otevřou dramatické metody a tvůrčí proces při četbě knížky také nové úhly pohledu a hlubší vhled do literatury. Pro podobný projekt potom bude stačit méně času, nebo můžeme pronikat hlouběji do jednotlivých témat a aktivit.

Harmonogram: 6 bloků v průběhu 12 týdnů, 4 šedesátiminutové hodiny týdně (se skupinou dětí v běžné základní škole by nám stačily 2 hodiny týdně nebo přibližně polovina času na zvládnutí celého projektu, tedy 6 týdnů při dotaci 4 hodiny týdně).

PŘÍPRAVA

Při přípravě výukového komplexu na základě konkrétní knihy začneme výběrem témat, reálií a možností k praktickým činnostem. Už při výběru samotné knihy, pokud nejsme vysloveně svázáni osnovami, přihlížíme samozřejmě k nosnosti a uchopitelnosti klíčových myšlenek a bohatosti kulturních souvislostí.

1. Jaké téma přináší příběh? Po čem touží hlavní hrdina? Kdo mu pomáhá? Proč asi? Jak se na konci příběhu postava proměnila?

V *Kameníku Jošim* vybíráme jako hlavní téma motiv přání. Chceme se zaměřit také na věčnou nespokojenost, touhu a závist, opojení mocí, význam každého tvora na zemi, pochopení a přijetí vlastní role, hodnoty a síly.

2. Kde se nacházíme a jaký život náš hrdina žije? Jak se v této zemi žilo dříve a jak vypadá nyní? O čem se v souvislosti s příběhem a prostředím, kde se odehrává, můžeme učit?

Japonsko: Japonská krajina, zejména hory a tradiční způsob živobytí. Geografie, kultura a umění. Chceme zmínit rýži a sushi, čaj a čajový obřad, sopky, zemětřesení, tsunami, kimono, kaligrafii a výtvarné umění (origami, suminagaši, animace) a japonské zahrady.

3. Co si můžeme s dětmi vyzkoušet, vytvořit?

Na kulturní souvislosti příběhu nám navazují praktické činnosti, které motivují a prohlubují zaujetí příběhem a umožňují poznávat vlastní tvorbou. Plánujeme zahrnout přípravu čaje, výrobu sushi, výtvarnou techniku mramorování papíru (suminagaši) a výrobu modelu sopky. Aktivita a jejich produkty se snažíme přímo propojovat se čtením příběhu a reáliemi. (Z vlastnoručně mramorovaného papíru například vytvoříme knihu, do které napíšeme svůj vlastní příběh s tématem přání. Základnu papírového modelu sopky polepíme obrázky a výpisky o různých dalších prvcích japonské geografie. Umění přípravy čaje využijeme při improvizaci v domě bohatého obchodníka.)

4. Vytčení cílů a směru celé práce: Jaké aspekty jsou zde pro nás kromě seznámení se s příběhem s ohledem na rozvoj dětí klíčové a k jakým výstupům potřebujeme v rámci osnov směřovat?

S naší skupinou se zaměřujeme na analogii mezi situacemi v knize a naším reálným světem, na porozumění hlavní postavě a tématu knihy při hře v roli a na rozvoj vnímání tematických a kulturních souvislostí knihy vlastní tvorbou (dramatickou, výtvarnou a literární). Mezi konkrétní

výstupy budou patřit písemný rozbor hlavního hrdiny a úvaha o tématu knihy, dopis duchovi, povídka s vlastními ilustracemi a velké loutky obou hlavních postav.

STRUKTURA VÝUKOVÉHO KOMPLEXU A SCÉNÁŘE NĚKOLIKA LEKCI

Dramatická cvičení a improvizace prostupují celým projektem. Pro konkrétní ukázkou jsem vybrala čtyři lekce, které dramaticko-výchovné metody využívají různými způsoby.



1. BLOK: ÚVOD K TÉMATU A PŘÍBĚH O JOŠIM

LEKCE I – NAŠE PŘÁNÍ

Příprava a materiál: Loutka Horského ducha (může být velmi jednoduchá), čtvrtky, tužky a pastelky.

Úvodní naladění

Do kruhu dětí vstoupíme s malou loutkou Horského ducha nebo Džina. Zatím neprozradíme, kdo to je. Loutku si posíláme po kruhu, a kdo ji drží, vzpomene si na jedno splněné přání (může to být cokoliv malého, věc, kterou dostal, co mu rodiče dovolili a podobně, my sami můžeme začít). Pokud mají děti nápady, můžeme se vystřídat několikrát.

Duch, který plní přání

Po této úvodní aktivitě představíme Horského ducha. Ten nám dnes může splnit i přání, která běžně splnit nejdou. Každý si najde místo v prostoru a zamyslí se, kde by bylo jeho přáním se teď ocitnout. Až se ho Duch dotkne, probudí se každý na místě, kde by si přál být. Necháme děti simultánně improvizovat. Co vidíte kolem sebe? Koho potkáváte? Co můžete na vašem místě dělat? Skupinu po chvíli zastavíme uprostřed jednotlivých činností a vyzveme každého, aby představil, kde je a co dělá.

Po improvizaci rozdáme dětem čtvrtku a tužku a necháme je zachytit jejich místo.

Můžou kreslit i psát. Tato čtvrtka se může později stát zadní stranou jejich knížky.

Pokud nám zbude čas, můžeme v posledních třech minutách děti nechat prohlédnout si obrázky ostatních.

Kým bychom chtěli být?

Závěrečné živé obrazy ve dvojicích. Rozdělíme děti do dvojic a vysvětlíme zadání: „Duch vás teď může dokonce proměnit v někoho jiného. Kohokoliv. Kým nebo čím byste si přály být? Nebo byste raději zůstali sami sebou? Zamyslete se a ve dvojicích si vzájemně pomůžete připravit dva živé obrazy, které vás proměněné do vašeho nového já zachytí při typické činnosti. Pokud si přejete zůstat sami sebou, budete v obraze v prostředí, kde byste si nejvíc přáli být nebo nejradyji jste. Po deseti minutách na přípravu si obrazy vzájemně ukážeme, případně vysvětlíme.“

Závěrečná reflexe

Na reflexi budeme potřebovat po této hodině poměrně hodně času. Reagujeme na nápady a přání dětí a zahájíme krátkou diskusi: „Většina z vás si přála zůstat sama sebou. Dokázali byste říct proč?“ Nebo naopak: „Málokdo si přál být sám sebou. Chtěli byste se proměnit v různé jiné lidi a bytosti napořád, nebo si to jen vyzkoušet? S čím jsme spokojeni jako my, jako lidi, a co bychom si hrozně přáli zažít, změnit?“ Na závěr se už dotýkáme otázky v příběhu o Jošim: „Měl by Duch splnit všechna tato přání? Jsou některá neuvážená, nebezpečná?“

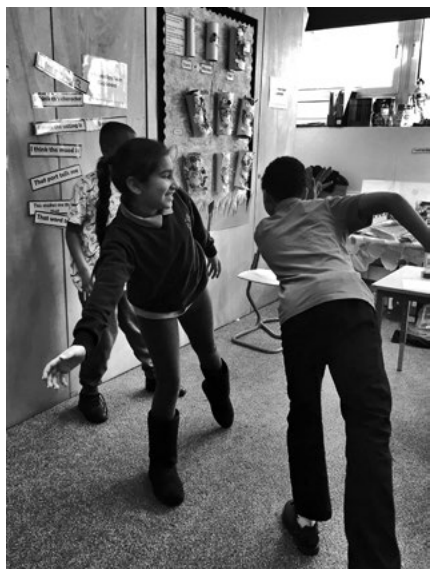
Na tuto lekci navazuje další den hodina písemné reflexe našich nápadů a prožitků. Dáme dětem čas dokončit obrázek o vysněném místě, představíme si, že nás tam Duch přenesl na několik dní, a máme za úkol po návratu napsat kamarádovi, jaké to bylo. S dětmi, které pracují pomalu a vyžadují asistenci dospělého, budeme potřebovat hodiny dvě.

LEKCE II – KAMENÍK JOŠI

Příprava a materiál: Ke knížce o Jošim máme připravené malé loutkové divadlo. Stráví několik dní přípravou jednoduchých loutek se nám vždy vyplatilo, zvláště pro děti s poruchami učení, které ocení jakýkoliv typ vizuální podpory. Použily jsme ploché postavy, obkreslené z knížky na karton, dotvořené kousky látky, vlny a podobně a připevněné na papírovou ruličku. Pomaľované velké kusy kartonu a látky jsme použily pro různá scénická pozadí a jednoduché zpracování nálad a magických momentů v příběhu.

Úvodní hra: Postavy z knížek

Vytvoříme kruh a každý si vzpomene na jednoho hrdinu nebo hrdinku z knihy. Postupně každý svého hrdinu představí a doplní jednoduchým, pro postavu typickým gestem (případně zvukem). Všichni



v kruhu konkrétní gesto zopakujeme a snažíme si je zapamatovat. Hrajeme potom už bez mluvení. Například lektor začne svým gestem a potom vybere gesto někoho jiného v kruhu. Dotyčný musí dávat pozor a poznat, že jde o něj. Zopakuje své gesto a pak opět vybere pohyb někoho dalšího. Řetězec necháme probíhat po kruhu několik minut.

Vyprávění příběhu

„V našem příběhu je hrdinou kameník Joši.“ (Pokud někdo knížku zná, může říct ostatním o postavě několik vět.)

Jeden lektor čte knihu a druhý (případně i třetí) ovládá loutky: „Kameník Joši není spokojený se svou každodenní těžkou prací. Když v horách potká Ducha, který plní přání, přeje si být nejdřív bohatým obchodníkem, potom princem, Sluncem a tak dále a zneužívá svoji moc. Konec nebudu prozrazovat, je to překrásný příběh.“ Čteme pomalu, některé scény můžeme rozehrát, improvizovaně doplnit, prohloubit.

Porozumění příběhu

Necháme děti sdílet jakékoliv myšlenky a postřehy o příběhu a klademe otázky. Ptáme se, proč chtěl Joši pořád víc a jak se ve svých nových rolích choval. „Setkáme se i my v našem okolí s podobným jednáním? Proč mu Duch pokaždé vyhověl? Jak se Joši během své cesty proměn poučil?“ Dospíváme k tématům nenasytosti a věčné

nespokojenosti, ale také k myšlence o hodnotné roli moci každého člověka.

Na závěr se vracíme k otázce, kterou jsme položili v souvislosti s našimi vlastními přáními: „Změnil se náš pohled na přání, o které bychom Duchovi řekli?“

2. BLOK: JOŠI A DUCH

V několika dalších hodinách děti čerpají z vyprávění příběhu pro své písemné práce. Na začátku hodiny si ho připomeneme krátkým animovaným zpracováním. (Je velmi zajímavé najít různá zpracování a společně je porovnat.) Následuje hra s adjektivy, písemný rozbor Jošiho, popis Ducha a písemné převyprávění knihy. Ve dvojicích také vyrábíme velké novinové loutky Jošiho a Horského ducha.

3. BLOK: JAPONSKO

Japonská kultura a tradice. Geografie, hory, zemětřesení, tsunami, výroba sopky. Mramorování papíru suminagaši.

4. BLOK: TOUHA A SPOKOJENOST, ANALOGIE V SOUČASNÝCH PŘÍBĚZÍCH**PRVNÍ ČÁST LEKCE**

Příprava a materiál: Oliverovy věci (tuš a pero, fotografie kluka na skateboardu, lístek na vlak, knížka o potápění), fotografie dvou kluků na skateboardu, při školním fotbalovém zápase, v parku, na výletě v lese, papír se zadáním výtvarné soutěže, diplom a pozvánka na letní výtvarnou školu, dopis z agentury pro Liama.

Úvod: Seznámení s Oliverem

Lektor: „I kolem nás se odehrávají příběhy, které nám mohou připomenout Jošiho a jeho rozhodnutí. Tenhle se stal u nás v Londýně.“

Na stole vysypeme obsah Oliverova batohu: pero, tuš, jízdenku na vlak, obrázek kluka na skateboardu, knížku o potápění. Děti si věci prohlížejí a přemýšlejí, čím tašku jsme tu právě vysypali. Je to spíš kluk, nebo holka? Co ho baví, co všechno si o něm můžeme domyslet? Podporujeme děti v představivosti a domýšlení indicí a několik minut je necháme sdílet nápady. Potom krátce představíme jednoho z našich hrdinů, Olivera.

Lektor: „V příběhu, který dnes spolu otevřeme, je jedním z hlavních hrdinů

třináctiletý kluk Oliver a tyhle věci u něj větší můžeme najít. Poznali jste úplně přesně, že se učí kreslit a jezdí často kreslit i ven, do pleněru. Baví ho jezdit na skateu a tohle je jeho oblíbený skateboarder — Brandon Zoko. Chtěl by se jednou potápat a zajímá ho všechno, co souvisí s potápěčským tréninkem. Všechny tyhle věci ale nedělá sám. Ukázu vám teď jeho nejlepšího kamaráda, Liama. A na fotkách uvidíte i to, jak vypadá Oliver.“

Pošleme po stolech fotografie. Až si je děti prohlédnou, rozdělíme je do dvojic.

Oliver a Liam — rozehrané obrazy

Lektor: „Staneme se teď Oliverem a Liamem. Oba u sebe vždycky nosí fotku Brandona, skateboardového šampiona, kterého obdivují. Já vám také každému jednu dám. Ve dvojicích si připravíte krátkou etudu o přátelství kluků z prostředí, které si u mě vyberete.“ Pro pestrost improvizací a zdůraznění rozličných aktivit, které naplňují všední dny obou kamarádů, máme pro hráče připravená na kartičkách různá prostředí: ve škole, na výtvarném kroužku, ve skateparku, v lese. Dvojice dostanou jedno prostředí a dostanou pět až deset minut na přípravu etudy, která by měla zachycovat přátelství Olivera a Liama. Etudy potom rozehráváme ze živých obrazů a vzájemně je zhlédneme.

(Toto cvičení můžeme se šikovnými a zkušenými dětmi trochu prohloubit. V rámci zadaného prostředí budeme chtít dvě etudy: Při jedné se rozehraje zklamání, chyba, neshoda mezi nimi, ve druhé podpora, silné přátelství, usmíření. Můžeme tak rozehrát komplexnější vztah mezi kluky.)

Výtvarná soutěž

Lektor: „Teď už víme o běžném životě Olivera a Liama mnohem víc. Na závěr mám pro vás, vlastně pro ně překvapení.“ Tuto aktivitu můžeme vést jako učitel v roli nebo jednoduše vysvětlit: „Zůstaňte ještě ve svých rolích jednoho z kamarádů a představte si teď, že sedíte v lavicích při hodině výtvarné výchovy.“ — Učitelka výtvarky oznámí dětem pravidla meziměstské výtvarné soutěže, které se žáci mohou zúčastnit. Necháme kolovat papír se zadáním a termínem odevzdání práce. „Podle pravidel soutěže byste měli pracovat ve dvojicích a odevzdat kresbu — komiks na téma Každý den mě něco štve, každý den mám něco rád. Jako Liam a Oliver budete pracovat spolu a zbytek téhle hodiny máte na vypracování návrhu a přípravu společné práce. Nezapomeňte, že pracujete za naše hrdiny, ale nemusíte se jednoduše shodnout, stejně jako by se třeba neshodli oni.“ Rozdáme papíry a tužky. „Jak bude vypadat váš

komiks, který pošlete do soutěže? Máte patnáct minut na to ho promyslet a začít.“

Dvojice pracují a my se snažíme podpořit je, aby děti zůstaly věrné svým rolím.

Na závěr návrhy můžeme představit ostatním dvojicím.

Reflexe

Co všechno už o Oliverovi a Liamovi víme? Na co se každý den nejvíce těší? Myslíte si, že jsou spokojeni?

DRUHÁ ČÁST LEKCE (NÁSLEDUJÍCÍ DEN)

Úvod

V kruhu řekne každý jedno slovo, které jim kluky připomene, které jim z příběhu uvízlo v hlavě.

První cena

Lektor: „Vracíme se do příběhu o měsíc později. Opět výtvarná výchova. Učitelka má pro děti skvělou zprávu. Soutěž vyhrála jedna dvojice z jejich třídy, Oliver s Liamem. První cena je báječná. Zaplacené kurzovné pro oba na čtrnáctidenní letní výtvarné školy ve Walesu. Oba pojedou spolu bez rodičů a budou se učit od skvělých malířů, sochařů a fotografů.“ Dáme klukům (každé dvojici) dva stejné diplomy a pozvánky.

Děti necháme pracovat ve stejných dvojicích. „Jak se asi kluci cítili? Čekali jste to? Přeneseme se teď o pár hodin dopředu a vy spolu sedíte v autobuse na cestě ze školy. Domluvte se, jak o své výhře řeknete rodičům a co si s sebou budete brát.“

Dvojice necháme simultánně improvizovat. Za chvíli se zastavíme a rozehrájeme dotykem každou z nich jen na pár sekund.

Nabídka

Lektor: „Já vám teď prozradím něco dalšího. Kluci pojedou za necelé dva týdny, a jak jsme viděli, nemohou se dočkat. Ještě předtím než si definitivně sbalí bloky a štětce, se ale stane další nečekaná věc. Liam má část rodiny až v Manchesteru na severu Anglie. Když tam jel minulý rok o prázdninách za příbuznými i se svým skateboardem a předvedl pár triků, všichni byli nadšení. Jeho teta se rozhodla vzít jeho osud do vlastních rukou a slíbila mu úspěšnou budoucnost a spoustu peněz. Liam se tenkrát smál, protože takovým věcem vůbec nevěřil, a hlavně si s tetou nikdy moc nerozuměl. Teď mu přišel od tety e-mail.“

Všichni Liamové si najdou svoje místo na zemi a dostanou čas v klidu si přečíst e-mail s pozvánkou k obchodní nabídce.

E-mail: „Milý Liame, zdravím Tě až z Manchesteru. Tys mi nevěřil, ale já věděla, že tvůj talent nemůžeme jen tak promarnit!

Podívej — agentura tě vybrala na natáčení a focení reklam na sportovní oblečení! Peníze, které dostaneš, si ani nedovedeš představit. Mamce to zavolám večer. Určitě proti tomu nebude nic mít. Začínáte už příští týden. Je to naprosto báječné. Bude to na celé léto a možná i v průběhu příštího školního roku. Budeš samozřejmě bydlet u nás, to je jasné. Tvoje Lily.“

Přiložená je oficiálně vypadající pozvánka od Manchesterské modelingové agentury.

Lektor: „Až si, Liamové, zprávu přečtete, můžete jít pomalu za Oliverem, který na vás čeká ve třídě. Co si o tom všem sami myslíte. Jak mu o nabídce řeknete?“ Připomeneme, že přijetí pracovní nabídky znamená zrušení pobytu na letní škole a stěhování velmi daleko, možná napořád.

Dvojice necháme několik minut improvizovat a pak je zastavíme. Uprostřed prostoru vytvoříme proti sobě řadu Liamů a řadu Oliverů. Každý může druhé straně říct jednu větu. První začne Liam. Pokud se rozhodne nabídku odmítnout, postoupí krok k Oliverovi, pokud ji přijímá, udělá krok vzad. Oliverové postoupí vpřed, pokud Liama v přijetí nabídky podporují a naopak.

Rozhodnutí

Podíváme se, jak se změnil tunel proti sobě stojících kamarádů. Teď k sobě posadíme Liamy na jednu stranu místnosti a Oliveri na druhou.

Lektor: „Liamové, přijali byste nabídku? A proč? Proč ne? Jakou změnu to pro váš život znamená? O co všechno přijdete, co všechno získáte?“ Na dva archy papíru — TEĎ a BUDOUCNOST — píšeme jako skupina slova a krátké body. Bude to taková myšlenková mapa.

Lektor: „Oliverové, co se změní pro vás, když Liam odjede? Myslíte, že by měl? Každý sám se rozhodnete svému kamarádovi napsat dopis se vším, co mu k jeho rozhodnutí chcete říct.“ Rozdáme každému z Oliverů papír a tužku.

Necháme oběma skupinám čas a pak pokračujeme: „Liamové, musíte se rozhodnout, co tetě odpovíte, jak se rozhodnete. Asi už máte svoji odpověď připravenou. Ještě než se ale rozhodnete definitivně, váš kamarád Oliver vám předá krátký vzkaz.“

Vyzveme každého Olivera, aby předal svému Liamovi dopis. Pak se vrátí na své místo na jedné straně místnosti. Na straně druhé leží u dveří skateboard.

Lektor: „Liamové, přečtěte si svůj vzkaz a rozhodněte se. Pokud odjíždíte fotit do Manchesteru, přejděte ke dveřím. Pokud zůstáváte, sedněte si ke svému Oliverovi.

Rozhodněte se podle toho, jak se skutečně ve své roli Liama cítíte.“

Závěrečná reflexe

Především dětem vysvětlíme, že si nikdo nemusí brát rozhodnutí osobně, že jde o hru v roli kluků z příběhu.

Lektor: „Proč jste se rozhodli takto? Jak vás ovlivnil Oliverův vzkaz? — Oliverové, jak jste vnímali Liamovo dilema, co jste mu napsali? — Jak se asi cítil Oliver při Liamově rozhodování? Jak uvažoval Liam po přečtení e-mailu? — Jak by vypadal jeho nový život



ve srovnání s tím, jak žil doposud? Toužil po tomto novém životě? Co by získal a co by ztratil? V čem by byl jeho minulý, obyčejný život možná bohatší? — Připomíná vám příběh našich kluků a Liamova volba něčím Jošioho příběh?“

Reflexi se snažíme vést k uvažování o hodnotách přátelství a všedního, každodenního života. Nalézáme paralelu mezi Jošiohou touhou po moci a okouzlením slávou, bohatstvím a neobyčejným, „lepší“ životem, se kterým se setkává Liam a většina z nás. Dospíváme k alegoričnosti příběhu a k tomu, jak jsou mýty a pohádky svou výpovědí o lidském chování zajímavé a aktuální v každé době.

5. BLOK: DALŠÍ LITERATURA S TÉMATEM PŘÁNÍ

6. BLOK: DOPIS DUCHOVI A NAŠE KNIHA

V několika závěrečných hodinách je ústředním tématem naše vlastní přání a úkol přesvědčit Ducha, aby nám je splnil. Shrňme, že Jošioho přání byla sobecká a nerozumná, a naše přání by měla být prospěšná nejenom nám.

Projekt zakončíme psaním vlastní povídky s tématem přání, pro kterou použijeme náš ručně mramorovaný papír, a všechny povídky nakonec svážeme do knihy.

DVAKRÁT TVORIVÁ DRAMATIKA

Opožděná recenze jako příspěvek k oživení na slovenské
dramatickovýchovné scéně



JAROSLAV PROVAZNÍK

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

Je užitečné se čas od času na chvíli zastavit a ohlédnout se za tím, kam se obor, jímž se zabýváme, dostal. Takový záměr měli zřejmě slovenští kolegové — pořadatelé odborného semináře o „tvorivé dramatice ve škole, v zájmové činnosti a na jevišti“ (jak byl seminář oficiálně pojmenován), který se konal v rámci slovenské celostátní přehlídky dětského divadla Zlatá priadka — Šafa 2011. Sborník příspěvků z tohoto semináře, který vyšel pod titulem *Tvorivá dramatika v edukácii a inscenačnej praxi detských divadelných súborov*, doplnil o něco později stejně pojmenovaný sborník s pořadovým číslem II, rozšiřující záběr na druhou větev dramatické výchovy na Slovensku, na interní dramatickou výchovu, tedy na takovou školní dramatickou výchovu, v níž programově nejde o divadelní práci. Oba sborníky poskytují dobrou příležitost seznámit se s tím, jak se vyvíjela dramatická výchova na Slovensku do konce prvního desetiletí 21. století a jak o tomto oboru přemýšlejí slovenští kolegové. Tím spíš, že v současné době je možné zaznamenat, že se někteří slovenští pedagogové dramatické výchovy začínají opět aktivizovat a hledat cesty jak dramatické výchově jako oboru vydobýt na

Slovensku důstojné místo v kurikulu všech stupňů škol a také co udělat pro to, aby slovenští učitelé měli možnost získat ve Slovenské republice regulérní aprobaci pro tento umělecko-pedagogický obor.

TVORIVÁ DRAMATIKA 1

Příspěvky v prvním sborníku lze seskupit do těchto bloků: Po dvou úvodních, čistě oficiálních textech (Jána Tazberfka, tehdejšího generálního ředitele Národního osvětového centra v Bratislavě, a Daniely Gandové, ředitelky Krajského osvětového střediska v Nitře) stojí v čele sborníku příspěvek Ľubomíra Šárika, který má zjevně ambici být zásadním, stěžejním materiálem. Následují dva pohledy do historie slovenského divadla hraného dětmi od dvou „pamětníků“ (Brigity Hamvasové-Koppové a Eleny Zlatošové-Bakošové), které byly u celoslovenských přehlídek od samého počátku zraje 70. let 20. století. Pak jsou tu příspěvky zprostředkovávající dílčí pohledy do konkrétních „kuchyní“ několika osobností slovenského dětského divadla, příspěvky různého záběru a také různé úrovně, jak je to u sborníků tohoto typu obvyklé. Další blok tvoří dvojice informací o vzdělávacích projektech, které se inspiroují tak či onak dramatickou výchovou zaměřenou na divadelní práci. Zvláštní postavení mají ve sborníku dva příspěvky: Především je to jediný materiál týkající se dramatické výchovy v Česku, kterým do publikace přispěla Eva Davidová, tehdy pedagožka ateliéru Divadlo a výchova na Divadelní fakultě JAMU. Zvláštní místo má i příspěvek Evy Pršové z banskobystrické Univerzity Mateje Bela, protože se jako jediný v tomto sborníku netýká divadelní práce, ale je věnován dramatické výchově v kontextu vyučování literatury v přípravě učitelů. I když není *Tvorivá dramatika* sborníkem rozsáhlým,

poskytuje bohatý materiál k inspiraci i k přemýšlení.

Než se budu věnovat podrobněji jednotlivým příspěvkům, obrátím pozornost nejprve na jeho závěr, který tvoří blok ceněných faktografických přehledů. Jeho zařazení je motivováno tím, že sborník vyšel v roce 2011 ke 40. výročí celostátních přehlídek dětského divadla na Slovensku. Elena Zlatošová-Bakošová připravila soupis přehledů dětských divadelních souborů (dětské divadelní tvorivosti, jak se často uvádí na Slovensku) — od první přehlídky „celoslovenského charakteru“ v roce 1970 (Detská divadelná Revúca) přes čtyři přehlídky v Trnavě v letech 1971–1974 k přehlídkám v Šaře (od roku 1996 se slovenská celostátní přehlídka jmenuje Zlatá priadka), dvakrát prostrídaným přehlídkami v Žilíně, jednou v Žiaru nad Hronom a jednou v Bratislavě. Je to soupis užitečný už proto, že v něm Elena Zlatošová-Bakošová na základě archivního průzkumu rozkrývá některé omyly či nepřesnosti v číslování přehledů. Materiál tedy poslouží dobře v orientaci dalším zájemcům o dětské divadlo na Slovensku. Dodejme jen, že pro úplnost by tu mohly být také celostátní (československé) přehlídky, na nichž se české a slovenské soubory setkaly v Kaplici v letech 1976 a 1979. (Z československých přehlídek dětského divadla jsou tu uvedeny jen ty, co se konaly na Slovensku — v Trnavě v roce 1973 a v Šaře v letech 1977 a 1981.) Přehled doplnila Alexandra Štefková o soupis souborů a inscenací na přehlídkách v letech 2001–2011 (škoda že tu chybějí jména vedoucích souborů, pokud zrovna nejsou autory textů nebo dramaturgií, pro historii oboru jsou osobnosti vedoucích, případně režisérů, v případě, že se nekryjí s vedoucími, leckdy důležitější než jména souborů). K tomu Alexandra Štefková připojila ještě seznam inscenací dětských souborů, které v letech 2001–2011 postoupily na Scénickou žatvu

v Martině. (Na Slovensku — na rozdíl od Česka — je celostátní přehlídka dětských souborů v Šaľa soutěžní, a nadto se z ní postupuje ještě „výš“, na celostátní „soutěž slovenských divadelních souborů“, která se koná v Martině.) Přehledy uzavírá seznam slovenských souborů, které vystoupily na světových festivalech dětského divadla v letech 1994, 1996, 2000, 2002, 2006 a 2010. (Napadá mě jen, proč tu nenajdeme údaj o festivalu v roce 1990, kdy v Lingenu vystoupil soubor z Čadce s inscenací *Veronika*?)

Jak už jsem se zmínil, sborník otevírá — pomineme-li dva úvodní texty čistě oficiálního charakteru — příspěvek **Ľubomíra Šárika**, který má být zřejmě svým umístěním v čele sborníku čímsi jako „key speech“, stěžejním materiálem o dané problematice. Ostatně slibuje to i název příspěvku, který budí velké očekávání: *Divadlo hrané dětmi a jeho poetika 2001–2011*. Ve skutečnosti je to však příspěvek, který v kontextu celého sborníku působí dosti bizarním dojmem. Vyznačuje se křečovitými, rádoby hlubokomyslnými, místy až zaumnými formulacemi, které text neúnosně komplikují. Je to škoda, protože některé z poznámek o rysech nebo tendencích současného slovenského divadla hraného dětmi jsou rozhodně zajímavé. Cenné především je, že **Ľ. Šárik** připomíná některé konkrétní soubory, které spoluvytvářely obraz dětského divadla na Slovensku v tomto období, a především osobnosti vedoucích (od „klasičky“ *Saši Skořepové* po nejmladší, jako je *Peter Hudák* a *Eva Grohová*). Otazníky začnou čtenáři naskakovat tehdy, kdy se autor pustí do obecných úvah, které se snaží budít zdání málem až filozofických hloubek, jejichž výpovědní hodnota — když se jimi čtenář prokouše — je však přinejmenším diskutabilní.

Týká se to už terminologie. Na s. 9 např. čteme: „Tvorivá dramatika ako metóda sa hojne využíva pri tvorbe inscenácie, ale už ju nevidieť tak zjavne vyzývavo v detskej interpretácii.“ Má tím autor na mysli, že se „tvorivá dramatika“ využívá při tvorbě inscenace, ale málo v dětské interpretaci? Nelze se v této souvislosti ubránit otázce, co **Ľ. Šárik** rozumí pod pojmem „tvorivá dramatika“? Pokud inscenace vzniká tvořivě („metódou tvorivej dramatiky“), jak se na ní nemohou podílet děti? Anebo tím má autor na mysli to, k čemu někdy dochází při reprízování inscenace, že se dětský projev na jevišti stává v konkrétním představení mechanickým, vyprchá z něj původní „živost“? To se ovšem může stát i v případě, že inscenační proces probíhá „tvořivě“, ale při konkrétních představeních se

vlivem různých okolností nebo nezkušenosti vedoucího přihodí, že děti na jevišti už nepůsobí přesvědčivě. A pokud inscenace nevzniká „tvořivě“, děti se na jejím vzniku nemají šanci podílet, protože je výsledkem pouze režisérovy koncepce, která nebere v potaz konkrétní dětské hráče, složení konkrétní skupiny atp., těžko si lze představit, že ona tvořivost bude „zjevně vyzývavá“ v interpretaci dětí, tedy zjevná na jejich jevištním projevu.

Navíc by bylo potřeba vědět, co myslí **Ľ. Šárik** tím, že tvorivá dramatika je metoda. Tvorivá dramatika, resp. dramatická výchova je obor, který disponuje mnoha metodami (od různých druhů her, mezi nimiž má klíčové postavení mimetická, dramatická hra, přes etudu jako částečně fixovanou dramatickou hru, cvičení, strukturování dramatické práce atd. až k inscenování). V britské terminologii se často hovoří o dramatu jako metodě, ale myslí se tím aplikace dramatických výchovných metod na jiný obor (předmět), tedy např. využívání dramatických výchovných metod v dějepise, literární výchově atd.

A když jsme u terminologických nejasností, nepřesností či nedůsledností: Lze skutečně divadlo hrané dětmi označit jako „žánr“, jak čteme u **Ľ. Šárika** (s. 6)? Nebo jak si vyložit formulaci: „Cesta ‚chudobného divadla‘ už nie je nevyhnutnosťou.“ (s. 10)? To, co tu autor popisuje (tělo herce se proměňuje ve scénický prostor a rekvizitu, ztratila se popisná kulisa, scéna je využívána funkčně, i když je jednoduchá...), naopak chudým divadlem je. To, že tím vzniká bohatství významů a že se tu pracuje s metaforami, vůbec není v rozporu s chudým divadlem, právě naopak.

Příliš obecné formulace bohužel mnohdy zatemňují autorovy pokusy charakterizovat současnou podobu slovenského divadla hraného dětmi. Co má např. na mysli, když napíše: „Už dávno sa divadlo hrané deťmi odpútalo od proklamácie, že pokrok je hodnotou, ktorú je potreba následovať. Nie. Sústreďuje sa na človeka, na dieťa...“ (s. 8) Anebo co si představit pod formulaci: „Divadlo hrané deťmi dnešných dní zasahuje aj celú výrazovú štruktúru divadelného označovania. To, čo sa kedysi javilo ako dramatická hra, je teraz témou inscenovania, a nie metódou, pomocou ktorej inscenácia vzniká.“ (s. 8)

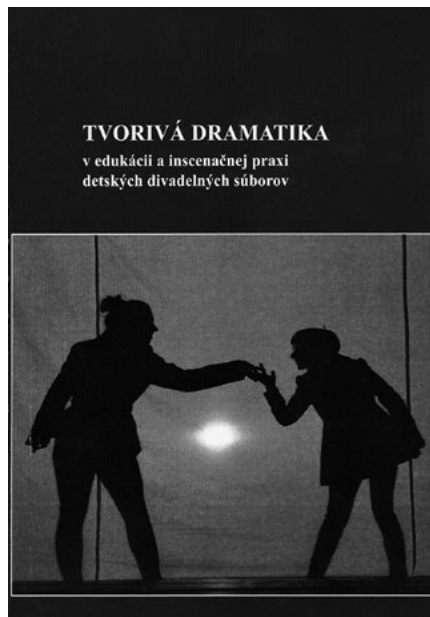
Abych byl spravedlivý, za hradbou krkolomných formulací najdeme v **Šárikově** textu i postřehy, které stojí za zaznamenání. Patří k nim zmínka o používání humoru, směšnosti, kterou autor trefně upřesňuje, že to na jedné straně bývá laciný

prostředek nadbíhání přízní publika, vrstevníků, ale na druhé straně může jít i o to „vypovedať niekedy aj bez slov iba pohybom a obrazom o obľudnostiach ľudskej deštruktivity“ (s. 9). A především je podle **Ľ. Šárika** ve sledovaném desetiletí pro slovenské dětské divadlo typické potlačování příběhu, tendence k miniaturám, kaleidoskopické kompozici jako výraz hledání přiměřeného tvaru pro jevištní výpověď. Píše o tom, že příběh na jevišti není nezbytný: „[...] javisko niekedy tvorí obrazy a spletnence pohybu a hudby“ (s. 9). Nemohu se ale ubránit otázce, proč v této souvislosti mluví o „pluralitním divadle hraném dětmi“, které charakterizuje efektní, až samoúčelně rafinovanou formulací, že v něm je „atak dospělých inscenátorov minimalizovaný na výber vhodných prostriedkov a schopnosti detského interpreta“ (s. 9). Další zajímavý postřeh je poznámka o tom, že divadlo hrané dětmi pracuje víc s „intertextovostí“ (s. 10). Škoda že autor své tvrzení nedokládá konkrétně, že ho neilustruje příklady. Vysvětlení, že ona „intertextovost“ spočívá v tom, že „sa inšpiruje všade a pri všetkom“, toho bohužel moc neobjasní.

V **Šárikově** textu se lze dopracovat k zajímavým postřehům, ale jsou bohužel servírovány v rafinované slovní ambaláži, která je degraduje. Pro ilustraci ocituji ještě několik vět, kterými autor svůj příspěvek uzavírá: „Detske javisko nás núti, aby sme sami produkovali významy a tvorili uzávery bez toho, že sme len pasívne sa prizerajúci. Dnes je táto symbolika trochu iná: inscenácia je obrazom sveta, pretože ukazuje jeho podobu. Nie je ‚čitateľná‘ preto, že interpreti sú deti, ale preto, že neexistuje kód reality. Je to však dynamické pole, v ktorom sa neustále tvorí zmysel. Inscenácia je ako text — je modelom sveta. Divadlo hrané deťmi svoj svet neprestajne modeluje a vytvára seriál možných, budúcich svetov s istou dávkou optimistickej detskej idealizácie. Nech mu to dlho vydrží.“ (s. 10–11)

Pohledy do historie slovenského divadla hraného dětmi nabízejí dvě autorky. Příspěvek **Brigity Hamvasové-Koppové**, dlouholeté odborné pracovnice bývalého Osvětového ústavu (dnes NOC) v Bratislavě, je jakousi opakovací lekcí o tom, co je to dětské divadlo. Autorka postihuje podstatu toho, proč je divadlo hrané dětmi složitý fenomén: „[...] dieťa je v nej [= v dětské dramatické tvořivosti — pozn. JP] jediným nositelem i predmetom hry. Nepotrebuje štetec, farbu, nepotrebuje flautu či bubienok...“ Aby dítě na jevišti vyjádřilo myšlenku, námět a záměr, „potrebuje na to iba svoje telo a hlas, svojho ducha a dušu“

(s. 13). To je vskutku podstata mimetické hry, tedy základního prostředku dramatické výchovy a také divadla. B. Hamvasová-Koppová zde opakuje známý obraz, že dětské divadlo se pohybuje mezi Skylou pedagogiky a Charybdou teatrologie (s. 13) a nevynechá ani „krucální“ otázku: Je dítě herec?, která je vlastně jádrem jejího příspěvku. Je samozřejmě užitečné tyto otázky znovu připomínat, ale dnes už bych očeká-



val i skutečné a vyargumentované odpovědi na ně. Autorka řeší toto „dilema“ tezí, že čím starší děti, tím je jejich herectví „uvědomělejší“, a ilustruje ji na jediné konkrétní inscenaci (Veronika DDS Eva, DK Čadca, ved. Eva Matysová, která vznikla koncem 80. let — v roce 1988 ji viděli také diváci české národní přehlídky dětského divadla Kaplické divadelní léto). Bohužel se však na otázku, zda je dítě herec, nebo není, spokojí jen šalamounskou odpovědí: ano i ne — když je dítě na jevišti, JE herec, ale vychází z vybavy, kterou disponuje, na rozdíl od herce na profesionálním divadle.

Elena Zlatošová-Bakošová je významnou osobností slovenského dětského divadla, patří k zakladatelské generaci vedoucích, kteří spoluvytvářeli obraz moderního slovenského divadla hraného dětmi (v jejím případě i amatérského loutkářství). Její příspěvek je cenným svědectvím o době, kdy se moderní slovenské (i české) dětské divadlo konstituovalo, o divadle s dětmi 70. let 20. století. Jádrem jejího článku je pohled na to, jaký má být vedoucí dětského souboru a jak má být vybaven. Vychází přitom z vlastní praxe, nabízí tedy pohled „zevnitř“ a na základě vlastních zkušeností pokládá

za přednost dětské dramatické tvořivosti, když jde cestou autorského divadla.

Dále sborník nabízí pět dílčích pohledů do současné „kuchyně“ slovenského dětského divadla. Peter Hudák, který už dlouhá léta vede známé Dětské divadelní studio Ochotníček v Púchově (jehož vedoucí byla kdysi mimochodem Elena Zlatošová), zdůrazňuje ve svém příspěvku Výber témy s ohľadom na vek a potreby detského kolektívu, že dramaturgie je zásadní složka dětského divadla a hraje klíčovou roli v kvalitní divadelní práci s dětmi. Kritéria pro výběr tématu jsou podle něj věk dětí, ale i vedoucích, zájem dětí i vedoucích a potřeby dětí. Otevřeně přiznává na základě vlastních zkušeností, že role vedoucího je zásadní a že není možné nechat volbu látky a tématu pouze na dětech. Ale nezapomíná dodat, že pro zdar práce je důležité umět o své dramaturgické volbě s dětmi komunikovat a naslouchat jim. Ze všech otázek, které musí vedoucí řešit, je pro P. Hudáka nejdůležitější PROČ — ve vztahu k dětem i vedoucímu. Svoje názory na dramaturgii dětského divadla ilustruje příklady několika konkrétních inscenací, na nichž pracoval se svým souborem: *Eľala ho!*, pro niž byla podnětem jediná věta a silnou motivací nacionalistické vystoupení žilinského politika, *Vaska, nespí* na základě ruské pohádky a *On, ona a pán v čiernom*, na níž ukazuje, jak je důležité, aby se děti sešly s nabízeným tématem a jak to úzce souvisí s jejich věkem a životními zkušenostmi.

Rozpaky budí text Magdalény Máčikové Základné teatrologické pojmy v dramatické výchově. Je to de facto pouhý výčet termínů, nota bene místy dost zmateně nebo nepřesně vykládaných. Text má podobu spíše osobních poznámek než příspěvku určeného pro veřejnost.

Čistě osobní vzpomínky na práci v souboru vedeném Magdalénou Máčikovou (Šálik, Šaľa) popisuje v dalším příspěvku Ľudmila Iványiová.

Podstatným článkem obohatil sborník známý slovenský odborník Belo Felix. Pod příznačným titulem Bol som pri tom..., opatřeným podtitulem Úvahy o hudbe a jej mieste v detskom divadle, popisuje svou cestu od hudby k divadlu hranému dětmi (za důležitou pro sebe pokládá spolupráci zejména s Irenou Novotnou a jejím souborem ATĎ z LŠU, resp. ZUŠ v Žiaru nad Hronom). I když jsou to osobní vzpomínky, mají hodnotu cenného dokumentu. Belo Felix není v Česku neznámý. Už v roce 1997 uveřejnila *Tvorivá dramatika* recenzi jeho publikace *Druhá múza dětského divadla* (publikace vyšla poprvé už v roce 1989 a podruhé

o sedm let později) a v roce 2012 byl členem lektorského sboru na Dětské scéně ve Svitavách. Tady je na místě připomenout, že je autorem koncepce výuky hudební výchovy s využitím dramatických výchovných metod, kterou by stálo za to se i dnes inspirovat (viz jeho učebnice hudební výchovy pro 2.–9. ročník ZŠ, které vycházely v bratislavském SPN od roku 1997). Ale k tomu se ještě vrátím v druhé části recenze.

O práci Alexandry Skořepové, mimořádné osobnosti slovenského dětského divadla, která působila v LŠU (později ZUŠ) Jozefa Kresánka v Bratislavě, referují věcně, a přitom sympaticky zaujatě Barбора Jurinová, Veronika Kořínková a Miriam Pavelková. Všechny tři autorky Alexandru Skořepovou dobře poznaly jako svou učitelku. Jejich příspěvek ale není pouhou dojmologií, nýbrž zdařilým nástinem její metodiky, názorů, zásad, které uplatňovala v celém procesu práce s dětmi a mladými lidmi: od volby námětu, tématu ve vazbě na pedagogické cíle až k tvarování. Ocenit je třeba to, že se autorky neomezují na obecné formulace, ale metodiku A. Skořepové pojmenovávají výstižně a ilustrují ji konkrétními příklady. S názorem autorek na význam A. Skořepové lze jen souhlasit: „Svojou osobnosťou, režijnou a pedagogickou činnosťou ovplyvnila a inšpirovala mnoho ľudí a prispela k postupnému zrodu novej poetiky detskeho divadla na Slovensku.“ (s. 46) Připomenutí pro pamětníky: Práci Alexandry Skořepové měli příležitost poznat i čeští učitelé dramatické výchovy: dvě její významné inscenace byly na programu českých národních přehlídek dětského divadla: *Malá bosorka* (Kaplické divadelní léto 1983) a *Ako semienko púpavy* (Dětské divadelní léto v Prachaticích 1990).

Stručnými informacemi o kurzech a školeních pro pedagogy přispěly do sborníku Katarína Baranová, působící v Soukromé ZUŠ LUDUS v Bratislavě, a Marica Mikulová. K. Baranová představila projekt Kreativní techniky vo výučbe (akreditovaný Ministerstvem školství SR), který byl zamýšlen tak, aby učitelům MŠ a ZŠ ukázal možnosti využití tvořivé dramatiky ve vyučování. Šlo de facto o základní kurz pro učitele, který mj. obsahuje i seznámení s rolou hrou a některými dalšími oblastmi dramatické výchovy. Překvapující však je, že jeho rozsah byl pouhých 20 (sic!) vyučovacích hodin. Bližší podrobnosti má čtenář najít na stránce www.kreativitavstupte.sk, která ale už dnes není aktualizovaná. Druhý vzdělávací projekt představila ve sborníku Marica Mikulová. Jde pohříchu opět o velmi stručnou informaci — v tomto případě ale o projektu dvouletém (2007–2009), který

byl pod názvem Bábkarské techniky v pedagogickom procese a pedagogické postupy v bábkarskej tvorbe založený na spolupráci medzi katedrou léčebné pedagogiky PdF Univerzity Komenského a loutkářskou katedrou VŠMU. To, že za tímto vzdělávacím projektem stojí právě M. Mikulová, není vůbec náhoda. Je to další z významných osobností slovenského dětského a mladého, tentokrát loutkového divadla (od konce 60. let vedla dětský loutkářský soubor Uzlík, který vystupoval také na LCH, a v 70. letech byla vedoucí svého času známého souboru Gong). Z informace vyplývá, že projekt realizovaly Marica Mikulová (za VŠMU) a Katarína Majzlanová (za bratislavskou Pedagogickou fakultu): loutkáři se učili pracovat s dětskými diváky, včetně handicapovaných, a studenti dramaterapie na PdF měli příležitost obohatit svoji terapeutickou praxi o prostředky, které nabízí loutkové divadlo. Škoda že je příspěvek velmi stručný a má ryze informační charakter. Bylo by zajímavé seznámit se s tím, jak konkrétně projekt probíhal, jaká byla náplň především seminářů a dílen, jak tedy k oné vzájemné mezioborové inspiraci docházelo a jaké zkušenosti z projektu vyplynuly.

Naproti tomu velmi důkladnou a podrobnou informaci dodala do sborníku **Eva Davidová**, tehdy pedagog ateliéru Divadlo a výchova na Divadelní fakultě JAMU v Brně. Je to jediný příspěvek, který se netýká Slovenska. A divadla hraného dětmi se týká vlastně jen zčásti, spíše okrajově, protože dramatická výchova je jen jednou z oblastí, které se brněnský ateliér věnuje; velká pozornost je v Brně věnována divadlu ve výchově a inscenační tvorbě s neprofesionálními divadelními skupinami — proto, jak píše autorka, se také ateliér původně dramatické výchovy přejmenoval od akademického roku 2007/2008 na ateliér Divadlo a výchova. Užitečná je zde mj. informace o různých typech a tématech bakalářských a diplomových prací a projektech, které v rámci studia vznikly.

Jediný příspěvek, který se týká aplikované dramatické výchovy (a nikoliv divadelní práce s dětmi), konkrétně dramatickovýchovných metod ve výuce literatury, napsala pro tento sborník **Eva Pršová** z Pedagogické fakulty Univerzity M. Bela v Banské Bystrici. Najdeme tu užitečný pohled do historie: E. Pršová píše o počátcích zavádění dramatické výchovy (tvorivé dramatiky) na Pedagogické fakultě v Banské Bystrici od počátku 90. let a pak také na Fakultě humanitních věd téže vysoké školy. Ale především jsou tu podnětné úvahy

o vztahu mezi dramatickou výchovou a literárním uměleckým dílem. Svoje zaměření zdůvodňuje autorka takto: „Estetický aj emocionálny zážitok na základe vlastnej aktivity pôsobí podnecujúco na utváranie vzťahu k literatúre.“ (s. 69) Odvolává se především na ingardenovská místa nedouřčenosti, která jsou pro tvořivou dramaturgiu, pro dramatickovýchovné metody výzvou a dobrou příležitostí k rozvoji a kultivaci čtenářství, a na přístupy kostnické školy (Wolfgang Iser a Hans Robert Jauss) a v této souvislosti připomíná také přístup Iriny Ulrychové (viz publikaci *Drama a příběh*, 2007): „Nedourčené miesta a podľa Ulrychovej aj neistota v texte vyvolaná medzerami tvorí základ dynamiky čítania, zvyšuje záujem a zvedavosť čitateľa, predlžuje proces čítania a zvyšuje tak účasť čitateľa na vyplňaní prázdnych miest.“ (s. 71) Na příspěvku je vidět, že autorka není uzavřená do svého úzkého světa, ale inspiruje se i zahraničními zkušenostmi a poznatky (z Británie, z Česka, z mezinárodních dílen a také z literatury — mimochodem je to jediný příspěvek v tomto sborníku, který je seznamem literatury opatřen). Protože jde autorce primárně o literární výchovu, zcela realisticky připomíná, že dramatickovýchovné metody nemohou být při výuce literatury jediné, protože jen doplňují další metody užívané v literární výchově: poslech, vyprávění, čtení, psaní. Ale dodává: „Tvorivá dramaticka ich obohacuje o akciu, konanie a činnosti konané pre zážitok z nich samých. Tým sa literárnovýchovný proces obohacuje o ďalší dôležitý cieľ, ktorým je samotný proces, nie iba produkt vo forme poznatkov a zručností.“ (s. 72)

TVORIVÁ DRAMATIKA 2

Eva Pršová nejen přispěla do prvního recenzovaného sborníku, ale je současně také editorkou druhé recenzované publikace, která je prezentována jako sborník navazující na první *Tvořivou dramaturgiu*: „Aby sme vyvážili dosah tvorivej dramatiky do všetkých oblastí edukácie našich školských aj kultúrnych ustanovizní, rozhodli sme sa pokračovanie zborníka venovať využitiu tvorivej dramatiky v predprimárnom, primárnom, sekundárnom i vysokoškolskom vzdelávaní a v tvorbe školských programov.“ (s. 3) Proklamovaná návaznost na první sborník, podtržená i totožným titulem, doplněným o římskou dvojku (*Tvorivá dramaticka v edukácii a inscenačnej praxi dětských divadelních souborů II*), vyznívá

ale poněkud křečovitě, protože v tomto druhém sborníku jsou vesměs texty věnující se interní dramatické výchově, tedy tomu typu, kde se programově nepracuje s jevištním tvarem, kde primárně nejde o divadlo. Je ale třeba hned dodat, že je dobře, že i tento druhý sborník mohl vyjít, protože dokládá, že na Slovensku existují učitelé, kteří vnímají, že dramatická výchova by měla mít svoje místo nejen v mimoškolní činnosti, ale i ve škole a že může mít i svou interní, „nedivadelní“ podobu.

V předmluvě tohoto sborníku čteme trochu nepřehlednou poznámku: „Od pôvodného zámeru publikovať príspevky z konferencie zameranej na teóriu a prax tvorivej dramatiky sme, žiaľ, museli upustiť z dôvodov asi všeobecne známych školskej aj kultúrnej komunity.“ (s. 3). V každém případě tento, druhý sborník nevydalo NOC (Národné osvetové centrum) jako sborník první, ale občanské sdružení Združenie tvorivej dramatiky Slovenska a mohl vyjít „len vďaka finančnej podpore súkromnej firmy a pomoci súkromných osôb“ (s. 3).

Sluší se nejprve připomenout, že editorka sborníku ho dedikuje Brigitě Šimonové, která stála u zrodu Združenia tvorivej dramatiky Slovenska (vzniklo v roce 1993) a byla jeho první předsedkyní.

Ambici, kterou Eva Pršová formuluje ve svém úvodním příspěvku (O hledání, procese a tvorbě v tvorivé dramatuice alebo namiesto úvodu), publikace rozhodně dostala: „Cieľom zborníka je predstaviť pozíciu, funkcie a zameranie tvorivej dramatiky na Slovensku v súčasnosti a tiež jej konkrétne realizácie v inštitucionálnom vzdelávaní.“ (s. 6) „Zborník nerieši metodologické postavenie tvorivej dramatiky ako disciplíny, môže byť však informačnou oporou pre študentov a pedagógov, ktorí smerujú svoju prácu k zážitkovému učeniu.“ (s. 8)

Proto je třeba ocenit i to, že jsou zde všechny příspěvky opatřeny pečlivým seznamem použité, příp. doporučené literatury, že publikace je bohatá na různé pohledy na školní, převážně interní dramatickou výchovu na 1. i 2. stupni základní školy a na její různé podoby včetně dramatickovýchovných metod aplikovaných především v etické výchově, literární výchově a hudební výchově. Evě Pršové se podařilo shromáždit příspěvky od praktiků (to převážně) i teoretiků, kteří mají co říci k současné podobě dramatické výchovy na Slovensku, a mohli by tudíž pomoci těm, kteří se dnes angažují ve výraznějším prosazování tohoto oboru ve slovenském školství — mám tady na mysli především aktivity skupiny kolem nově vzniklé společnosti s ručením omezeným

EDUdrama, v které se angažují Barbora Jurinová a Veronika Kořínková.

Úvodní dvě stati — už zmíněný článek **Evy Pršové** a následující příspěvek **Ľubici Bekéniové** (Stav tvorivej dramatiky na Slovensku) — jsou velmi dobrým uvedením do dramatické výchovy u našich sousedů a přehledně načrtávají její situaci (včetně ohlednutí do minulosti), jednotlivá směřování, jejich reprezentanty a také širší kontext, souvislosti a vazby se zahraničím. E. Pršová v úvodu výstižně charakterizuje podstatu oboru (vychází zčásti z Kristy Bláhové, z jejího *Uvedení do systému školní dramatiky*, 1996), a když píše o dvojí linii dramatické výchovy — divadelní a „výchovné“ (myšleno zjevně školní, interní) —, připomíná, že většina autorů konstatuje „výrazné zaostávanie výchovnej línie za divadelnou“ (s. 6) a ve shodě s Ľubicou Bekéniovou, autorkou dalšího příspěvku, vidí jako mimořádně důležité vzdělávání učitelů.

(K tomu drobnou terminologickou poznámku: Označit interní dramatickou výchovu, tedy onu linii, v níž se programově nepracuje s jevištním tvarem, jako „výchovnou“ — na rozdíl od divadelní linie —, je zavádějící, protože to vzbuzuje dojem, že v divadelní linii nejde o výchovu. Ale podstatou, smyslem divadelní práce s dětmi je také výchova — v tomto případě prostřednictvím divadelní práce, s akcentem na rozvíjení a získávání specificky divadelních dovedností a také vědomostí o divadle. Rozdíl mezi oběma liniemi není tedy v podstatě věci, ale zčásti v účelu a v prostředcích, což souvisí s intencí, záměrem — zda učitel/vedoucí záměrně počítá s prací na jevištním tvaru, nebo svou práci koncipuje jako interní, neurčenou pro veřejné předvádění.)

Ľubica Bekéniová připomíná, že důležitou roli v rozvoji dramatické výchovy na Slovensku po roce 1989 sehrálo založení občanského sdružení: v roce 1995 bylo v Banské Bystrici založeno Združenie pre tvorivú dramatiku (dnes je jeho oficiální název Združenie tvorivej dramatiky Slovenska). Zmiňuje také, že průkopníci dramatické výchovy na Slovensku měli už od 60. let kontakty s českými odborníky, „ktorí usilovali špecifikovať divadelnú aktivitu detí z pohľadu modernej pedagogiky a psychológie“ (s. 11), a jmenovitě připomíná Jindru Delongovou, Šárku Štembergovou, Josefa Mlejníka, Miloslava Dismana. Kontakty s českými pedagogy, kteří jsou zvaní na Slovensko, vnímala Ľ. Bekéniová jako důležité i v době, kdy psala svůj příspěvek (před pěti lety), stejně jako kontakty s kolegy v zahraničí, zejména z Británie. A dodává, že významným zdrojem poznatků a zkušeností

byly také světové kongresy Drama in education a zahraniční stáže.

Jako naléhavě pocítovaný nedostatek vnímá Ľ. Bekéniová skutečnost, že na Slovensku není zatím možné vystudovat dramatickou výchovu, protože žádná vysoká škola — ani umělecká, ani pedagogická — nenabízí tuto specializaci. A vypočítává, kde bylo možné se aspoň s předmětem (nikoliv oborem) „tvorivá dramatika“ na slovenských vysokých školách setkat v 90. letech a v prvním desetiletí 21. století.

Jako jeden z důležitých kroků v rozvoji dramatické výchovy na Slovensku zmiňuje Ľubica Bekéniová konferenci, která se konala v květnu 1996 v Donovalech (z níž vyšel sborník *Tvorivá dramatika v škole a v záujmovej činnosti*. Banská Bystrica: Metodické centrum Banská Bystrica, 1997, který sestavila Brigita Šimonová).

V současnosti vidí Ľ. Bekéniová jako nadějně pro rozvoj oboru: to, že tvorivá dramatika se těší zájmu učitelů cizích jazyků, hlavně angličtiny, aktivity Belo Felixe při aplikování dramatických výchovných metod ve výuce hudební výchovy a při propracovávání vztahů mezi hudbou a dětskou divadelní tvůrčností (viz učebnice Márie Benešové a Dany Kollárové *Metóda tvorivej dramatiky na 1. stupni základnej školy*, Bratislava, Metodické centrum, 2000, a *Tvorivá dramatika pre stredné školy*, Bratislava, SPN, 2002), systematický zájem Kataríny Majzlánové o dramaterapii (z katedry léčebné pedagogiky na Pedagogické fakultě Univerzity Komenského), prosazování dramatických výchovných metod do estetické výchovy, v němž se úspěšně angažuje Marta Žilková se svými kolegy (na FF UKF v Nitře), a pokusy dalších pedagogů zejména na poli aplikované dramatické výchovy — při využívání dramatických výchovných metod v literatuře, v předškolním vzdělávání apod. Svým podílem na rozvoji dramatické výchovy na Slovensku přispívá významně i autorka tohoto příspěvku, která působí v Prešově a věnuje se mj. také výzkumu. Důležitým krokem bylo prosazení specializačního studia tvorivé dramatiky s dotací 200 hodin v Metodicko-pedagogickém centru v Prešově.

Velmi zajímavé jsou autorčiny závěry z dlouhodobého výzkumu mezi učiteli v Prešovském a Košickém kraji, kteří neabsolvovali žádné nebo absolvovali jen nedostatečné vzdělání v oblasti tvorivé dramatiky. Z tohoto výzkumu, založeného na pozorování vyučovacích hodin, polostrukturovaném interview a analýze kvalifikačních prací, vyplynulo mimo jiné, že tito učitelé vnímají „metody tvorivé dramatiky“ jen jako prostředek zpříjemnění, ztraktivnění

vyučování, ale nechápou jejich cíle, některé aktivity (cvičení, hry...) řídí tak, že to vede ke kompetici, v rozporu se smyslem dramatické výchovy oceňují „herecké výkony“ žáků, neadekvátně a někdy nekompetentně aplikují některé metody převzaté z psychosociálního výcviku atd.

Svůj příspěvek (z konce prvního desetiletí 21. století) končí Ľubica Bekéniová posmutnělým konstatováním: „V súčasnosti badať útlm záujmu, rezignáciu, ba až strach zo zmien a reforiem zapríčinených nárastom administratívnych povinností rôzneho druhu.“ (s. 13)

Dana Kollárová z katedry pedagogiky PdF UKF v Nitře, má ve sborníku výborný příspěvek (Skúsenosti s tvorivou dramatikou na 1. stupni základnej školy), který by neměl přehlédnout nikdo, kdo se zabývá dramatickou výchovou s mladším školním věkem a koho zajímá výzkum v této oblasti. Autorka v něm píše o tom, že základní metoda dramatické výchovy, hra v roli, je uplatňovaná především v ZUŠ, ale nevidí důvod, proč by se s touto metodou nemělo pracovat i ve vyučovacím procesu (myšleno na 1. st. základní školy). Uvádí, že to ovšem vyžaduje učitele s pedagogickou tvůrčností, který dokonale ovládá umění komunikovat. Referuje o výzkumu, který uskutečnila, v němž se věnovala problému, jež vnímá jako klíčový: „Ako identifikujú učitelia 1. stupňa ZŠ tvorivú dramatiku a ako rozmýšľajú o jej uplatňovaní vo vyučovaní na 1. stupni ZŠ“. Pro výzkum zvolila jako hlavní metodu skupinové interview s třemi skupinami učitelů, kteří pracují s tvorivou dramatikou, a třemi, kteří s ní nepracují, příp. ji využívají ojediněle. Účastníci výzkumu měli na základě videoukázky volně vyjádřit myšlenky a názory na to, co viděli a co si o těchto metodách na 1. stupni myslí.

Závěry, které z výzkumu vyplynuly, stojí rozhodně za pozornost. Stručně rekapitulují:

- ~ Budoucí učitelé nemají možnost se s touto metodou vyučování důvěrně seznámit. Tvorivá dramatika není pro učitele, kteří ji nestudovali, srozumitelná do té míry, aby ji dokázali používat, nicméně tito učitelé vyjádřili zklamání, že k tomu neměli příležitost.
- ~ Obě skupiny se shodly na tom, že žák mladšího školního věku tuto metodu důvěrně zná a nečiní mu potíže.
- ~ Důležité je vytváření pravidel.
- ~ Významný v tvorivé dramatice je přístup k motivaci, celý vyučovací proces vnímají jako jednu „souvislou motivaci“ (ve srovnání s tradiční výukou).
- ~ Zkušenější zdůrazňují, že metodami tvorivé dramatiky nelze pracovat

- nahodile, nezbytná je systematickosti — a výzkum prokázal, že žáci učitelů, kteří uplatňují tvořivou dramaturgii ve vyučování systematicky, jsou komunikativnější, odvážnější v přístupu k řešení problémů, dokáží argumentovat.
- ~ Podstatné jsou ochota a odvaha učitele sám se angažovat a také přiznat, že něco neví.
 - ~ Žákova představitost je podmíněná učitelovou představitostí.
 - ~ Učitel respektuje předcházející žákovu zkušenosti.
 - ~ Temporytmus hodiny je podmíněný učitelovou schopností improvizace.
 - ~ Učitel musí respektovat žákovu individualitu.
 - ~ Žák si věří při prověřování vědomostí.
 - ~ Krása je inspirací k myšlení („Fenoméni krásy je spojený s každodenním vnímáním nielen reálnej skutočnosti, ale aj sociálnej komunikácie.“ s. 22).
 - ~ Rodina je významnou podmínkou vyučovacího procesu.
 - ~ Autorka ze svého výzkumu vyvozuje některá doporučení pro pedagogickou praxi:
 - ~ Bylo by potřeba vypracovat metodiku jak spolupracovat s rodiči.
 - ~ Improvizace je důležitou součástí výbavy učitele, protože improvizace se týká všech fází vyučovacího procesu.
 - ~ Na 1. stupni je potřebná mediální výchova.
 - ~ Klást důraz na estetickovýchovné předměty, „aby dal učitel žiakovi možnosť nahliadnuť do všetkých esteticko-výchovných zložiek“ (s. 23).
 - ~ Kultivovaný řečový projev učitele.
- Petra Fridrichová**, Inštitút vedy a výzkumu PF, UMB, Banská Bystrica, se ve svém příspěvku zabývá využitím strukturování dramatické práce v etické výchově, které se v 90. let věnovala na Slovensku velká pozornost (od roku 1992 je dokonce samostatným, dnes povinně volitelným předmětem na slovenských školách). Podle autorky se dramatickovýchovné metody staly běžnou součástí etické výchovy a za zvlášť efektivní metodu pokládá strukturování (strukturované drama) zejména ve fázi kognitivní a emocionální senzibilizace a při realizování hodnotové reflexe. Přínosné je její přehledné porovnání výhod a nevýhod strukturování a „klasické“ diskuse jakožto metody. Co se týče strukturování, odkazuje autorka hlavně na publikaci *Vyučování dramatu* N. Morganové a J. Saxtonové a jako ilustraci tu uvádí konkrétní příklad dramatu *Drogy* Radmily Svobodové z PdF UK Praha. P. Fridrichová nevidí

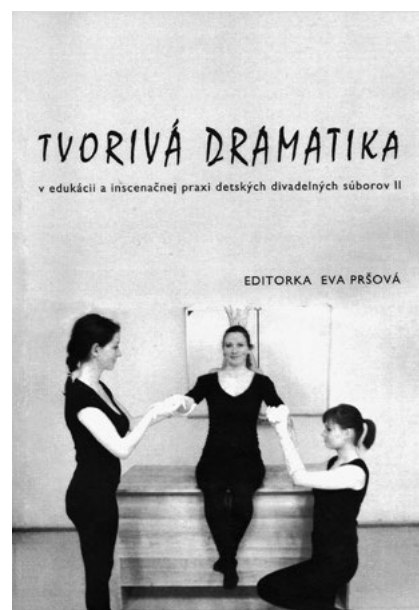
etickou výchovu jako „všemocnou“ v působení na žáka, ale má sympaticky strážlivý pohled na její možnosti: „Domnievame sa [...], že učiteľ nemôže dať žiakovi viac ako to, aby dokázal pozeráť na svoje konanie a na situácie, v ktorých sa ocitne, komplexne a vedel hľadať alternatívy riešenia.“ (s. 32) — A právě tady — v tom lze s autorkou jen souhlasit — mohou dramatickovýchovné metody velmi dobře zafungovat.

Příspěvek P. Fridrichové doplňuje **Brigita Šimonová**, katedra elementárnej a predškolskej pedagogiky, PdF UMB, Banská Bystrica, dalším pohledem na etickou výchovu (Etická výchova, literatúra a dramatické aktivity). Zdůrazňuje, že etická výchova nemůže fungovat jako prezentace tezí o morálce a obecných pravd. Hlavním cílem etické výchovy je podle B. Šimonové rozvíjení prosociálnosti. A tady — při seznamování se s reálnými i zobrazenými vzory — může podle ní důležitou roli sehrát krásná literatura — právě tím, že nabízí umělecké texty, které mohou působit estetičtí a oslovovat žáka i jinak než racionální cestou. Pro inspiraci ocitujeme konkrétní příklady autorů a textů, s nimiž se podle autorky dá v etické výchově s využitím dramatických aktivit pracovat: H. Ch. Andersen, R. Dahl, A. de Saint-Exupéry a jeho *Malý princ*, ze slovenských literárních děl: Erik Jakub Groch: *Tuláček a Klára*, Roman Brat: *Môj anjel sa vie biť*, Gabriela Futová-Roman Brat: *Chlapci spadli z višne, dievčatá z jahody*, Ján Uličiansky: *Malá princezná*.

Martu Žilkovou, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, FF UKF, Nitra, čtenáři *Tvořivé dramatiky* dobře znají. V recenzovaném sborníku najdeme její příspěvek *Štrukturované čítanie na strednej škole*. Autorka nejprve konstatuje stále ještě nedostatečné využívání dramatické výchovy ve slovenských školách — zvlášť je to podle ní problém na středních školách, kde naráží jak na nedůvěru učitelů, tak na rozpaky těch studentů, kteří se s tímto oborem nikdy nepotkali: „Je prirodzené, že na stredných školách — ak sa tam nikdy nepoužívala dramatická výchova — sa ťažšie prechádza k alternatívnym metódam vyučovania. Preto se odporúča začať čiastkovými ukážkami, napr. úvodnými hrami s témou z ich života.“ (s. 47)

Stať M. Žilkové je velmi propracovaným příspěvkem k vyučování předmětu estetická výchova na střední škole, v němž se integrují literatura, hudební a výtvarné umění a v němž lze dobře využívat dramatickovýchovné metody, z nichž se M. Žilková věnuje především strukturování. Po přehledné a výstižné charakteristice

strukturovaného dramatu (zejména s využitím textů Dany Svozilové a Evy Machkové) uvádí jako konkrétní příklady dvě dramata: jedno o drogách (*Droga — a čo s ňou?*) jako jednu z možností jak středoškolské studenty přivést k dramatické výchově prostřednictvím aktuálního tématu a poté popisuje velmi zajímavou lekci na základě povídky Moniky Šimkovičové *Pán a paní Hornerovci*, která vyšla ve sborníku *Poviedka* (Levice: Koloman Kerťezs Bagala, Vyd. L.C.A., 1999). Cílem této lekce je interpretace povídky a proniknutí do její poetiky, dramatickovýchovné



metody tady tedy slouží jako prostředky výchově literární. Zejména na druhém dramatu je zřetelně vidět, jaké možnosti nabízí dramatická výchova práci s literaturou v rukou citlivého a tvořivého učitele, který je profesionálem v oboru literární vědy a literární výchovy a současně se orientuje i v dramatické výchově.

Nejčastěji dávají autoři tohoto recenzovaného sborníku dramatickou výchovu do souvislosti s jazykovou výukou a rozvojem komunikačních dovedností, několik příspěvků se týká aplikace dramatickovýchovných metod ve výuce mateřského jazyka a literatury. (Zajímavé je, že pokud by měla být dramatická výchova zařazena jako samostatný obor do základního slovenského kurikulárního dokumentu *Štátný vzdelávací program*, někteří pedagogové vše s Evou Pršovou vidí jeho umístění ve vzdělávací oblasti Jazyk a komunikácia — na rozdíl od českého RVP, kde je dramatická výchova ukotvena ve vzdělávací oblasti Umění a kultura.)

O využití dramatickových výchovných metod ve výuce mateřského jazyka píše **Lýdia Janáková**, katedra predškolskej a elementárnej pedagogiky PdF UMB, Banská Bystrica, a jde jí především o rozvíjení komunikačních kompetencí žáků — dramatická výchova podle ní dobře splňuje požadavky učit se osvojovat poznatky v konkrétních komunikačních situacích — a jako příklad uvádí práci s pohádkou ve 2. třídě ZŠ. **Ján Pochanič**, katedra predškolskej a elementárnej pedagogiky a psychológie PdF Prešovskej univerzity, ve sborníku publikuje zprávu o průběhu a výsledcích výzkumu čtenářských dovedností, o němž psal také v *Tvorivé dramaticke* v roce 2011, č. 2, s. 2–8 — viz Metodický systém tvorivej dramatiky verzus kvality čitateľského prejavu. Z jeho dva roky trvajícího výzkumu (v 1. a 2. etapě výzkumu sledoval žáky, kteří navštěvovali 1. třídu ZŠ, v 3. etapě tytéž žáky ve 2. třídě) vyplynulo, že ve třídě, kde se uplatňovaly dramaticko-výchovné metody, dosáhli žáci statisticky lepších výsledků v porozumění přečteného textu než ve třídě, kde se používaly „klasické“ metody.

Belo Felix, katedra hudobnej kultúry PdF UMB, Banská Bystrica, v tomto, druhém sborníku seznamuje čtenáře podrobně se svou koncepcí uplatnění dramatickových výchovných metod ve výuce hudební výchovy. Východiskem a inspirací pro něj bylo dětské divadlo. Svoje zkušenosti ze spolupráce s některými dětskými soubory zachytil v už zmíněné publikaci *Druhá múza detského divadla*.

K jeho textu drobná poznámka na okraj: Když autor píše o tom, že v teoretické literatuře o dramatické výchově (Brian Way, Eva Machková) se s hudbou jako objektem tvořivého zpracování nepočítá, je to pravda jen zčásti — u B. Wayne najdeme pasáže, v nichž se s hudbou pracuje, i když je pravda, že nikoliv systematicky, ale spíše jako s doplňkovou složkou. Chci však připomenout velmi promyšlenou aplikaci orffovských metod v divadelní práci Josefa Mlejnků anebo využívání hudby v dramaticko-pohybové výchově Evy Polzerové. Pravda ale je, že tak zpracovaný systém hudební výchovy s využitím dramatickových výchovných metod, jehož autorem je Belo Felix, je na Slovensku i v Česku ojedinělý.

Felixův příspěvek v tomto sborníku představuje tuto koncepci důkladně a přehledně. Formuluje principy, které do tohoto procesu vnáší tvorivá dramatika (teatralizace, preference zážitku, konflikt, multimedialita a týmový charakter práce), a uvádí podmínky, metody a formy hudebně-dramatických činností. Pro přesnou představu

uvádí B. Felix konkrétní rozpis obsahu hudebně-dramatických činností v jednotlivých ročnících ZŠ včetně příkladů hudebních skladeb nebo skladatelů. Dobrá inspirace pro učitele (nejen) hudební výchovy.

Dílečí zkušenosti s aplikováním dramatickových výchovných metod v dalších oblastech, tu zručněji, tu méně zručně popsané, zprostředkovávají také další autoři: **Jana Kavaschová** z MŠ v Košicích chce svým příspěvkem o dramatických hrách v mateřské škole s množstvím příkladů různé úrovně inspirovat kolegyně. Příspěvek **Anny Kurčinové** ze ZŠ Bubín Dramatická výchova v školskom vzdelávacom programe má obdobný cíl a charakter. Když uvažuje o místě dramatické výchovy jako samostatném předmětu (který zatím nemá místo v oficiálním slovenském dokumentu *Štátny vzdelávací program*), připomíná, že v Česku je DV uvedena jako třetí obor ve vzdělávací oblasti Umění a kultura, ale ona — ve shodě s Evou Pršovou — navrhuje, aby na Slovensku byla dramatická výchova přiřazena k literární výchově (literárnímu umění) jako předmětu esteticko-výchovnému. (Na škole, kde A. Kurčinová učí, je dramatická výchova zařazena ve školním vzdělávacím programu do vzdělávací oblasti Jazyk a komunikácia.) Při tvorbě osnov vycházela z podoby, kterou má dramatická výchova v českém projektu Obecná škola, ale vzhledem k umístění ve vzdělávací oblasti Jazyk a komunikácia v nich kladě větší důraz na rozvíjení komunikačních dovedností a na výchovu ke kulturnímu a kultivovanému projevu. Ilustruje to na konkrétním příkladu: na podrobně a názorně popsaných dvou lekcích (o několika vyučovacích hodinách) dramatické výchovy jako samostatného předmětu v 2. ročníku primárního vzdělávání, v nichž se pracuje s texty z čítanky i s mimočítankovou literaturou. **Jaroslava Koničková** ze ZŠ Liptovská Osada píše rovněž o využití dramatickových výchovných metod ve výuce slovenského jazyka a literatury. Z příspěvku však můžeme vyčíst, že byt má autorka mnohaleté zkušenosti s výukou slovenského jazyka a literatury (učí už dvacet let), dramatickou výchovu poznala spíše zprostředkovaně a nesystematicky. Avizované uplatnění dramatickových výchovných metod je v tomto případě jen okrajové. **Iveta Dlhošová**, ZŠ Jozefa Gregora Tajovského, Banská Bystrica, píše opět o literární výchově a své úvahy ilustruje ukázkami dvou lekcí. V lekcí pro 9. třídy (tématem má být konflikt v literárním díle) se pracuje s prózou Petera Andrušky Šplhol som si z knihy

Nechýba mi otec a v lekcí pro 4. třídy (zaměřena je na poezii) se využívá báseň Ľubomíra Feldeka Rozprávka o veľkom hlade. Ani v tomto příspěvku příliš mnoho dramatické výchovy nenajdeme. Dramatickových výchovných metod tu nejsou použity moc obrátě. Je to spíš ten typ lekcí, v nichž dramatickových výchovných metod slouží k vnějšímu zpestření jinak tradiční výuky a v případě Feldekovy básničky tyto aktivity navíc spíše odvádějí od podstaty textu (kterou je anekdota, založená na záměně podobně znějících slov) k násilně naroubovanému tématu zdravé výživy.

Sborník uzavírá poněkud emfatické esejistické přemítání o smyslu tvorivé dramatiky z pera **Andreje Turčana**, Konzervatorium I. L. Bellu, Banská Bystrica, které má zjevně vyznít jako její obhajoba. Cenné je vyprávění o vlastních zkušenostech, v nichž se autor ohlíží zejména za 90. lety, kdy se na Pedagogické fakultě banskobystrické UMB podařilo otevřít čtyřsemestrální specializační studium tvorivé dramatiky.

První, „divadelní“ sborník *Tvorivá dramatika* nemá ambici nastolovat zcela nové otázky nebo řešit zcela nové problémy. Je to spíš kaleidoskop informací, tu podstatnějších, tu méně podstatných, o historii a stavu slovenského divadla hraného dětmi, a především o způsobech přemýšlení o té oblasti dramatické výchovy, v níž se pracuje s jevištním tvarem. Druhý sborník, věnovaný interní dramatické výchově, je bohatší na podněty a naznačuje, že nejnovější slovenské iniciativy prosadit dramatickou výchovu do kurikula mají od čeho se odrazit a na čem stavět. Přejme slovenským kolegům, aby byly jejich snahy úspěšné.

ŠTEFKOVÁ, Alena (ed.). *Tvorivá dramatika v edukácii a inscenačnej praxi detských divadelných súborov*. Bratislava: Národné osvetové centrum v spolupráci s Krajským osvetovým strediskom v Nitre, 2011. 112 s. ISBN 978-80-7121-338-3.

PRŠOVÁ, Eva (ed.). *Tvorivá dramatika v edukácii a inscenačnej praxi detských divadelných súborov II*. Banská Bystrica: Združenie tvorivej dramatiky Slovenska, 2012. 146 s. ISBN 978-80-971188-0-8.

DIVADELNÍ SVĚT J. A. KOMENSKÉHO



KATEŘINA ŘEZNÍČKOVÁ

kratakaterina@seznam.cz

Křesťanské gymnázium,
Praha 10

V loňském roce vydalo nakladatelství Academia velmi podrobnou práci o dramatické tvorbě Jana Amose Komenského. Její autorka PhDr. Markéta Klosová, Ph.D., je pro zpracování takového tématu osobou nadmíru povolnou — jako dlouholetá pracovnice oddělení pro komeniologii Filozofického ústavu Akademie věd se Komenského dílem zabývá už přes třicet let, je tedy více než důkladně obeznána se specifiky Komenského latiny. Kromě edic a překladů textů „učitele národů“ se dlouhodobě věnuje také dějinám raně novověkého střeoevropského divadla, převážně latinského, podrobně se například zabývala školskými divadelními hrami piaristického řádu. Její kniha je přepracovaná a rozšířenou verzí disertační práce, obhájené na katedře divadelní vědy FF UK v roce 2013. O dlouholeté a obsáhlé práci na tématu svědčí také úctyhodný seznam použitých pramenů a literatury.

Divadelní svět J. A. Komenského je rozdělen do několika oddílů. V úvodním z nich, nazvaném Dějiny — zeměpis — divadlo, Markéta Klosová čtenáře stručně uvádí do zeměpisných a historických reálií Polska a Uher, kde vznikly Komenského hry, seznamuje se základní literaturou věnovanou J. A. Komenskému jako dramatikovi a nastiňuje, kde se vlastně J. A. Komenský mohl seznámit s tradicí

školských divadelních her, v jeho době běžně užívaných jak v katolických, tak i v luterských školách. V nejrozsáhlejší pasáži tohoto oddílu se můžeme dočíst o všem, co J. A. Komenský napsal ve svých dílech o divadle, ať už obecně (převážně o veřejném divadle, o kterém se zmiňuje v řadě svých učebnic i dalších spisů), nebo přímo o hrách užívaných ve škole. Zajímavá je například pasáž ze spisu *Schola pansophica*, kde J. A. Komenský shrnuje výhody provozování školních divadelních her: 1. předváděné věci se lépe pamatují než ty, o nichž jen slyšíme; 2. žák-herce se usilovně snaží, neboť za svůj výkon může být veřejně pochválen i pokárán; 3. pro učitele je úspěch studenta věcí vlastní prestiže; 4. rodiče představení vnímají kladně, a proto nešetří penězi; 5. vyniknou přednosti jednotlivých žáků; 6. mládež se procvičí v komunikaci, myšlení i gestech (vždyť celý život člověka spočívá v hovoření a jednání). Pozoruhodná je i myšlenka předmluvy k práci *Schola ludus*, kde Jan Amos Komenský vidí přímou paralelu mezi dětskou hrou, školní výukou a divadelní hrou.

Další část knihy nese název Lešno. Nejprve stručně seznamuje čtenáře s lešenským gymnáziem, na kterém J. A. Komenský působil, a rekapituluje další známé divadelní hry, hrané studenty tohoto gymnázia (a to až do počátku 18. století, kdy škola, resp. školy, takovéto aktivity provozovaly). Velmi cenné je to, že se autorka neomezuje pouze na výčet možných her (díky dobové terminologii nelze říct vždy s jistotou, zda šlo o řečnické cvičení, nebo spíš nějaký dramatický útvar) a jejich obsah, ale obvykle zmiňuje i další existující hry se stejným tématem. Obsáhlejší kapitolku věnuje Šebestiánu Macrovi z Letošic, který také působil na lešenském ústavu a kterému vděčíme za první dramatizaci části učebnice *Janua linguarum* (což je tatáž předloha, kterou J. A. Komenský později převedl na jeviště jako *Schola ludus*).

Nejobsáhlejší kapitoly lešenské části jsou věnovány Komenského divadelním

hrám, které pro místní gymnázium vytvořil, tedy *Diogenovi* a *Abrahamovi*. *Diogenes Cynicus redivivus* byl hrán lešenskými studenty v roce 1640, tiskem ovšem vyšel až téměř o dvacet let později. M. Klosová nejprve stručně rekapituluje děj hry (která představuje život kynického filozofa Diogena od jeho mládí po smrt) a přibližuje vše, co z textu vyplývá o prostředí, kde se hra měla odehrávat, i o scéně, věnuje se i intrascénickým poznámkám, které popisují vyžadovanou dramatickou akci. Nejvíce pokynů k herecké akci se týká hlavní postavy Diogena, který například několikrát manipuluje se sudem, svým příbytkem, nebo, aby znázornil lidskou pošetilost, chodí pozadu, vrávorá a potácí se... Ze hry lze také vyčíst několik zmínek o rekvizitách a ještě méně náznaků, týkajících se kostýmů nebo masek herců. Dále se autorka věnuje tomu, proč si mohl J. A. Komenský vůbec vybrat pro svou první divadelní hru zrovna postavu Diogena, a připomíná i teze některých dřívějších badatelů, kteří výběr Diogena považovali za nezvyklou antickou látku. Tato tvrzení vzápětí vyvrací poslední kapitolou věnovanou *Diogenovi*, v níž přibližuje další dobové hry se stejným hrdinou.

Podobnou strukturu má i kapitola věnovaná hře *Abrahamus Patriarcha*, kterou lešensští studenti sehráli na začátku roku 1641 (také tento text ovšem vyšel tiskem až o dvacet let později v Amsterdamu). Tentokrát J. A. Komenský našel svůj námět ve známém a v jeho době často zpracovávaném starozákonním příběhu Abraháma, Sáro a Izáka. Markéta Klosová zde na základě důkladného rozboru textu poukazuje na smysl této divadelní hry, která v Komenského podání není hrou o slepé poslušnosti Bohu, jež neváhá ani před obětováním vlastního syna, ale hrou o naději, že oběti, které Hospodin žádá, jsou jen zkouškou, kterou nebude nutné dovést do extrémních konců. Zajímavý je také pohled na to, jak J. A. Komenský pracoval s biblickou předlohou, která už ze své podstaty



Markéta Klosová

Divadelní svět J. A. Komenského

academia

a Komenského dramatizací (v závěru knihy může čtenář také nahlédnout do podrobných tabulek zachycujících Macrovu i Komenského práci s předlohou a místa, kde oba autoři doplňují výchozí text učebnice různými dodatky nebo pasážemi z jiných děl).

Jan Amos Komenský ke *Schole* v předmluvě k potockým kurátorům sepsal i poměrně podrobný návod k organizaci představení, také přímo v textu her uvádí obsáhlé instrukce. I když se někdy ne zcela shodují, lze si učinit bližší představu o realizaci na potockém jevišti, například o tom, v jakém prostoru se asi hrálo, jaké byly užívány dekorace, jaký typ herectví byl od studentů požadován (časté jsou například pokyny týkající se gest) nebo jaké rekvizity se měly používat (například Pars I je přímo proslulá přebytkem rekvizit, neboť věci, o kterých se na jevišti mluvilo, měly být pokud možno divákům také ukázány přinejmenším alespoň v modelu nebo na obrázku).

Poslední, oproti ostatním poměrně stručný oddíl se věnuje dalším osudům *Diogena* a *Scholy* v 17. století (autorka už v předmluvě zdůrazňuje, že záměrně opomíjí inscenace Komenského textů od 19. století dále, což by si vyžádalo další obsáhlý výzkum).

Kromě už výše zmíněné tabulky je kniha také doplněna obrazovou přílohou, kde lze najít například dvě soudobá vyobrazení divadla z různých vydání Komenského *Orbisu*, dobová zobrazení Diogena nebo titulní listy některých zmiňovaných děl.

Knihu Markéty Klosové lze tedy bezpochyby doporučit každému, kdo se zajímá o Jana Amose Komenského coby dramatika, neboť nabízí všestranný pohled na jeho hry, které nejenže rozebírá z mnoha aspektů, ale zároveň je zasazuje do dobového kontextu.

KLOSOVÁ, markéta. *Divadelní svět J. A. Komenského*. Praha: Nakladatelství Academia, 2016. 284 s. Redaktorka publikace Zuzana Vaněčková. ISBN 978-80-200-2618-7.

nedovolovala žádné velké změny — některé epizody například vypouští nebo zkracuje, Hospodinovy repliky se prakticky důsledně drží slov Bible, na druhou stranu texty ostatních postav předlohy široce rozvádí. Obsáhlá závěrečná pasáž pak přibližuje příběh Abrahama a Izáka „jako velké téma evropského dramatu“, když uvádí řadu dalších her s tímto námětem a věnuje se i jejich interpretaci tohoto starozákonního příběhu.

Třetí, zdaleka nejrozsáhlejší část knihy je nazvaná Blatný Potok. Z Polska se tedy přesouváme do Uher, respektive do Sedmihradska, kam byl Jan Amos Komenský pozván, aby pomohl s reformou místní školy. J. A. Komenský se zde snažil prosadit zavedení divadelních her a cvičení, se svými návrhy však dlouho u konzervativního vedení školy narážel. Blatenský rektor odmítal i hry s biblickými náměty, zalíbila

se mu až dramatizace *Januy*. M. Klosová zde nejprve rekapituluje názory různých badatelů na to, zda a v jaké míře se zde hrála Macrova dramatizace nebo zda zde J. A. Komenský použil už od počátku svou vlastní hru *Schola ludus*, přičemž sama dospívá k závěru, že nejprve byla v Potoku provedena první ze tří Macrovyh dramatizací a po jejím úspěchu J. A. Komenský přikročil k práci na vlastním osmidílném cyklu. Obsáhlá pasáž je věnována obsahu a charakteristice jednotlivých částí *Scholy*, které postupně probírají svět přirozených věcí, lidskou bytost, svět lidské dovednosti, triviální a latinskou školu, akademii, svět morálky, život v rodině i obci a záležitosti náboženství a teologie. Autorka zde přitom upozorňuje na různé živější scény, které narušovaly určitou nezáživnost některých hodně výkladových pasáží. Podobně obsáhlé je i porovnání Macrovyh

PRŮNIKY SVĚTŮ MARKY MÍKOVÉ



GABRIELA ZELENÁ SITTOVÁ

gabriela.sittova@centrum.cz
redaktorka Tvořivé dramatiky

Píšete pro děti?

Já asi vlastně píšu pro sebe. Jsem jako pes, co ucítí stopu a běží po ní. Ke mně to přijde jako nápad, taková nezřetelná věc — a já potom utíkám, utíkám a píšu. Ale běžím, abych našla ten cíl, ten buřtíček. A posléze hodně mažu. Mívám vždycky období třeba čtrnáct dní, kdy mám čas na intenzivní psaní, a potom se k tomu vracím s odstupem třeba měsíce a hned vím přesně, co tam nepatří.

Spolupracujete s nějakým redaktorem, který vám oponuje vaše texty?

Třeba u *Varvary* jsem o to vyloženě požádala. Nakladatelství Fantastos je maličké a myslím, že mě mají až moc rádi. A já jsem potřebovala mít někoho, kdo mě pohlídá, protože vím o jedné své slabině a to je, že se často nechávám unést fantazií až moc. Takže ztrácím hranice, které jsou důležité pro čtenáře, pro jeho orientaci v příběhu. Proto jsem poprosila Renatu Venclovou (slovesná dramaturgyně Českého rozhlasu — pozn. red.), aby mě hlídala. Ale v Argu, kde mi taky vyšlo pár knížek, tam je Alena Pokorná, redaktorka dětských knih, která je úžasná. Tu člověk nemusí o nic žádat, dá jí hotový text, za kterým už si stojí, a potom se rozčiluje a skoro ji nemá rád, protože její změny jsou nelítostné. Týkájí se třeba slovosledu, něčeho, o čem

já bývám přesvědčená, že jsem to přesně takhle chtěla. Ale to, že tomu obě věnují tolik času a nabízejí svůj pohled takto ostře, to člověka donutí, aby se znovu ptal, jestli to má být tak, nebo jinak, aby věci případně přehodnotil. A to mám ráda.

Týkalo se to i knížky Jonáš spěchá domů?

Ano, ale Jonáš je kapitola sama pro sebe. Tohle se týkalo hlavně *Mrakodrapů a Škvír*. Jonáš je vlastně text pana Valeše (Radoslav Valeš je autorem výtvarné stránky bilderbuchu — pozn. red.). On to napsal tiskacím písmem na kus papíru a ty věty byly takové dětské, trochu legrační, neúplné. Pro mě to byla práce, jak mu posloužit, jak z jeho výtvarného vidění udělat literaturu. Posílala jsem to ke čtení nejprve jemu, a když on řekl: „Tak jo,“ (rezignovaná intonace a smích) tak to byla výsledná podoba. Pan Valeš měl samozřejmě svou vizi a někde jsme se dost vzdalovali. Třeba ten výrobce medvídky byl v mém pojetí takový drsný chlapík s kladívkem, trochu od podlahy, ale Radek Valeš ho viděl úplně někde jinde, považoval ho za jakéhosi stvořitele, zatímco ten můj medvídek prostě stloukl kladívkem.

Připadá mi ale, že tam teď stejně je i ten jeho tvůrce. Museli jsme se s tím trochu popasovat, ale Radkovi se výsledná podoba knížky líbí a má ji rád.

Kdo je Leonka ze závěru knihy?

To je dcera pana Valeše.

Kde se berou vaše postavy? Mají nějaké předobrazy?

Co třeba Lucka z *Mrakodrapů*? Matylda ze *Škvír*?

Já samozřejmě znám jednu určitou Matyldu, ale ona se potom vymkla kontrole. Na začátku tam nějaká inspirace byla, ale Matylda z knížky je teď už úplně někdo jiný než skutečná Matylda. Člověk ji tak nějak víc zná, když o ní píše, a trochu se do toho projektuje, s tím se nedá nic dělat. Darovala jsem Matyldu Matyldě, ale myslím, že věděla sama, že to není ona. A Lucka? Ta nemá předobraz.

Ve vašich knihách se velmi často objevuje prostupnost světů. Ty blízké světům reálným se najednou prolnou s těmi, které jsou hodně fantastické, a čtenář najednou sleduje třeba Matyldinu cestu škvírou do budoucna a zpět. A přitom není jisté, jestli jsou to světy paralelní nebo jen jeden, postava těmi světy

MARKA MÍKOVÁ (*1959, České Budějovice) původním jménem Marie Horáková, česká herečka, režisérka, muzikantka, spoluautorka základní idey a zakladatelka spolku Loutky v nemocnici a v neposlední řadě velmi výrazná autorka literatury pro děti, i když sama tvrdí, že při psaní na věkovou kategorii čtenářů příliš nemyslí. Rozhovor o svých knížkách, jejich vzniku a inspiracích poskytla redakci *Tvořivé dramatiky* v červnu 2017 v jedné pražské kavárně.

Dosud vydané knihy:

- 2001 — *Roches a Bžunda* (Baobab)
- 2007 — *Knihafoss* (Baobab)
- 2009 — *JO537* (Baobab)
- 2012 — *Mrakodrapy* (Argo)
- 2014 — *Škvíry* (Argo)
- 2015 — *Varvara* (Fantastos)
- 2015 — *Jonáš spěchá domů* (Argo)
- 2015 — *Žvejkačky* (Baobab)
- 2016 — *Zebry v nemocnici* (Cesta domů)
- 2016 — *A smutek utek* (Cesta domů)

nějak prokluzuje a zdá se, že je to všechno doopravdy. Kde se berou všechny vaše mlhoviny a cesty časem?

No jo, no. To je otázka, na kterou já asi neznám odpověď. Ale určitě vím, že je to nějaké mé životní téma. Ono to totiž existuje. Ten druhý svět je. A člověk by se do něj tak rád dostal, i když to moc nejde. V dětské fantazii, v dětském světě to je snazší se tam dostat. Mně je v tomto světě svobodněji. Nedá se říct, že bych se dětskému čtenáři přizpůsobovala. Ale spíš je mi s ním dobře, takže to plyne a potom se nechávám korigovat. Když už mi třeba Tereza Horváthová z Baobabu řekne: „Marko, to už je moc,“ tak já ráda uberu.

Nejste předvídatelná. Člověk si udělá deset variant plánů, co by se mohlo postavit v příběhu stát, ale ono se to vyvine ještě úplně jinak. Zdá se, že vaše fantazie je opravdu bezbřehá.

Ted' třeba pracuji na knížce, která má úplně faktický základ. Týká se mého vzdáleného strýce, emigranta z Itálie, který žil v domě v Rugolu (město v italské provincii Treviso — pozn. red.). Byl to ilustrátor dětských knížek, zároveň dělal fresky — zvláštní divoký muž. A mně se v té knížce najednou objevila dvojčata. A teď co s tím? Je to ta chvíle, kdy se v člověku sváří všechny věci, co by rád řekl, ale co současně nechce říct. Rád by zůstal ve světě fresek a ve fantazii, kterou to vyvolává. A ono ji to vyvolává do dneška. Ted' jsem tam před měsícem jela, abych nasála atmosféru tohoto prostředí. A ono to tam znovu je. Dětsví tam je. Ta jednoduchost představitosti. Prostě je mi dobře ve světě, kde se neřeší až do krve vztahy dospělých.

Máte ráda žvejkačky?

No jo! (Srdečný smích)

Žvejkačky. Je to vaše osmá knížka, a přitom první básnická. Jak je možné, že na sebe poezie nechala tak dlouho čekat?

To zařídila Tereza Horváthová z Baobabu, protože mě požádala, abych začala psát básničky, abych si je schovávala a abych jí je posílala. Ta práce trvala asi tak rok, možná rok a půl. A ona z nich vybrala. Samozřejmě už jsem nějaké básničky měla i před tím, z některých se staly i písničky, ale nějak jsem nemyslela na to, že bych vytvořila sbírku básní.

Máte Žvejkačky prověřené na dětech?

Ano, oni to milují! Když čtu tuhle knížku v knihovně, tak mám jeden výtisk podélně slepený a všechny básničky uvnitř mám rozstříhané a nabízím dětem, „aby si vzaly žvejdu, že jim ji přežvejknou“ — a ony to potom chtějí přečíst celé.



Premýšlela jste o skladbě sbírky? Jestli chcete záměrně nabídnout básničky různého rytmu, různých námětů, nebo držet nějakou jednotící linii?

Záměrně jsem o tom nepřemýšlela. Prostě jsem to poslala Tereze a ona si vybrala, co se jí líbilo. Bylo toho původně mnohem víc. A jednu dobu jsem začala psát takovou sbírku esemesek, takže i z nich Tereza několik přidala. To jsou ty tři vložené lístečky.

Podílela jste se nějak na návrhu obalu a grafického zpracování knihy?

Ne, to dělal kompletně Juraj Horváth. Oni jsou v Baobabu skvělí.

Bude následovat ještě nějaká další básnická knížka?

Zdá se, že se v Baobabu líbila, tak třeba vyjde. Je o takové opičce. Vyšla z jedné básničky o opičce ze Žvejkaček. Vlastně to vychází z takové té legrace, jak si někdo domů přinese „opičku“, ale ona je to opravdová opička a potom s ním žije a zlobí ho. (Smích.)

U Baobabu jste vydala svou první knížku, Rochese a Bžundu. Jak došlo k vašemu setkání s tímto nakladatelstvím?

Když jsem dokončila *Rochese a Bžundu*, tak mě povzbudili kamarádi, abych knížku někde nabídla. A já jsem ji nabízela všude možné, měla jsem asi deset různých nakladatelství a ze všech mi přicházely dopisy, že

nevidí přesnou věkovou adresu nebo že se jim to zkrátka nehodí. Tak jsem si řkala, že to možná nemá cenu. Ale potom došlo na Baobab. Tam to přečetli, a než jsem dojela domů tramvají, tak mi volali, že to vydají.

Jak dlouho se vaše knížky rodí? Nebo která vznikala nejdéle?

Dlouho jsem psala *Škvíry*. Nejprve jsem je napsala bez toho zvratu, který je uprostřed. Nabízela jsem to Baobabu, ale Tereze se to vůbec nelíbilo a já jsem to skoro zahodila, i když v tom byla už spousta práce. A pak jsem jednoho léta byla v Kalifornii a měla jsem spoustu času a znovu jsem se k tomu vrátila. A najednou při jedné procházce mě napadlo, co by se mohlo stát. A to mě tak uchvátilo, že jsem jela jak fretka a začala jsem psát, psát, psát dál a dál. Samotnou mě to ohromně bavilo. Takže celkově vznik této knížky trval nejdéle, protože jsem nejprve napsala první část, potom nebylo dlouho nic a potom přišlo to dokončení. No a potom ještě běžela v Argu redakční práce, takže to trvalo dost dlouho.

Je to podle vás veselá knížka?

Veselá není. Ale zábavná asi ano. Jsou tam ti tátovi kamarádi ze štábu. (Smích.)

Vaše knížky v sobě mají celkem dost jakéhosi každodenního smutku, ale je dobře ošetřen. A přímo

tématem je to v knížce *A smutek utek*. Jak vznikla spolupráce s nakladatelstvím Cesta domů (Cesta domů je nezisková organizace, která poskytuje zdravotní a sociální služby, komukoliv v České republice poskytuje poradenství v oblasti péče o nevyléčitelně nemocné a umírající, mj. vydává knížky pro děti i dospělé o konci života — pozn. red.)? Martina Špinková mě oslovila asi před čtyřmi lety, že dělá adventní čtení a chtěla ode mě povídku. Tak to byla první vlaš-tovka. A vidíte, zrovna je ta povídka o vlaš-tovce. Druhá spolupráce s Cestou domů byla taky v rámci adventního čtení a potom mě Martina požádala, jestli bych zkusila *Zebry* (*Zebry v nemocnici* — pozn. red.). *Zebry* jsou i skládací a nosím je s sebou do nemoc-nice (v rámci projektu Loutky v nemocnici — pozn. red.). Dnes jsem v nemocnici *Zebry* zrovna rozdávala, tak snad potěší.

Opravdu vám někdy lezou zebry z tašky, jako se to děje té paní z knížky?

Ale to bylo opravdu tak. To byla taková zebrová taška a tím jsem se sama velmi bavila, protože to se mi „skoro“ stalo.

Jak vznikaly příběhy z knížky *A smutek utek*?

Martina Špinková napsala knížku *Divný brach strach* a chtěla ode mě vlastně pokračování. Prostě knížku o smutku. Tak jsem lovila ve svých různých smutech nebo z toho, když jsem se setkala s tím, že někdo takhle bojoval. Ale kdybych to psala teď, asi by tam byly ještě další smutky. Teď když to čtu, tak si uvědomuju, že je to psané hodně zlehýnka a že někdy jsou všelijaké deprese a smutky opravdu zlé. Stalo se mi, že jedna dospělá kamarádka, které jsem knížku darovala, vůbec nemohla snést pohled na jeden smutek a knížku si nevzala. Ráda bych tam přidala ještě aspoň jednu povídku, která by zohlednila to, že to není tak jednoduché, zbavit se smutku a deprese.

Která z vašich knížek je vám momentálně nejmilejší?

To se nedá říct. Mám hodně ráda Škvíry. Něco v nich mám, nějaký časový úsek svého života. A *Varvaru*. Tu mám ráda, protože mám ráda velryby. I když *Mrakočrapy* a uvnitř Ema! Tu mám taky ráda, Emičku. Jak bloudí do těch různých pater a vždycky se tam něco stane... Tam bych si taky přála být.

Varvara je vlastně epos inspirovaný opravdovou zprávou.

To bylo zadání.

Vám nevdí psát na zadání?

Mně to nevdí. Vždycky tam něco je, co mě zajímá. Mně jsou velryby blízké. Byla jsem nadšená, když mě o to Věra Weinerová

(zástupkyně nakladatelství Fantasos — pozn. red.) požádala. Přišla s tím, že našla tuhle zprávu a že by hrozně moc chtěla, aby na základě skutečnosti vznikla tahle knížka. Já nevím, jestli jste někdy viděla velryby, ale to je taková krása! Člověk je z toho úplně dojatý, že je tam někde hluboko pod námi takový svět obrovských zvířat, nevinný, čistý. I to, že velryba žije osmdesát let a že právě Varvara putuje ještě teď, tam někde v hlubinách, a že má mláďata. Já jsem si při psaní pořád poslouchala zvuky, co vydávají velryby. Plejtvákovce šedý vydává úplně jiné než kosatka. Kosatka tak kvílí, ale plejtvákovce hučí. I tohle bylo dobrodružství. Nebo třeba sviňucha. Člověk třeba ani netušil, že nějaká sviňucha existuje — a najednou se s ní setkává. Nebo narvalové s jejich špičatými rohy. Takže to bylo velké dobrodružství tohle všechno objevovat. Existují i výklady, že máma, když se jí ztratí mláďe, volá v jiné tónové výšce. To všechno je fascinující.

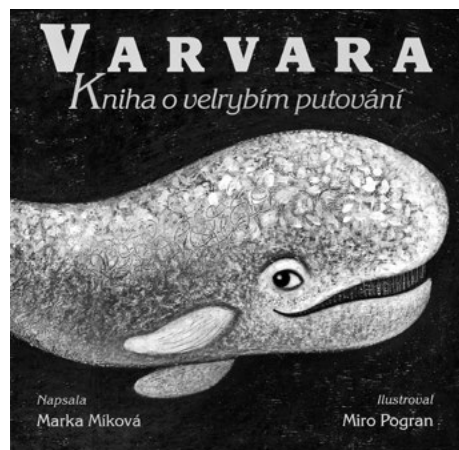
V jednom rozhovoru jste zmínila, že jste chodila na dramaťák. Vnímáte to jako nějaký důležitý bod ve vaší další cestě k divadlu a literatuře?

Chodila jsem k paní Mireně Volkové, je to taková charismatická osoba. Mě tam bavilo plno věcí, ale když vzpomínám na dramaťák, tak mnohem víc než hraní vidím třeba Magdu Proškovou, která mimochodem taky píše knížky (Magdalena Wagnerová — pozn. red.), a že jsme šly potom třeba na dortíček a že to byla prostě událost. Takový únik, do našeho světa. Ona tam hrála žabáka, já princeznu, nic zvláštního to asi nebylo (smích), ale na paní Mirenu vzpomínám ráda.

Svět literatury a svět divadla vedle sebe stojí velmi blízko a vy tvoříte v obou těchto oblastech. Ale navíc také nosíte „divadlo“ do nemocnice. Jaký je rozdíl v práci s loutkami v nemocnici a v divadle?

Je to úplně jiná parketa. Člověk do nemoc-nice nese nějaké loutky a plánuje, že odehraje třeba pohádku O brblající chobotnici,





ale ono k tomu nakonec vůbec nedojde, protože třeba zrovna jedno dítě odvázejí a jiné zase přivázejí, takže mnohdy stačí, že tam poskakují mořští koníci a blbnou. A když se dítě něčemu směje, tak se u toho zůstane delší dobu a na tom příběhu až tak nezáleží. Kdežto když člověk hraje představení, tak to někam táhne, přesně ví, kudy a kam chce dojít, a chce i tu katarzi na konci a není to jen zábava za každou cenu, má to řád. V nemocnici máme jiné priority. Tady víme, že stačí jeden úsměv a to první zachechtání znamená, že už jste si dítě získali, a chcete, aby se smálo, mluvilo, aby myslelo na něco jiného než na to, že je nemocné. Takže v nemocnici jsou loutky prostředek.

Jak vlastně vznikla myšlenka jít s loutkami do nemocnic?

Na začátku byl známý mé maminky, emigrant Otokar Seifert, kterého to napadlo v Německu. Sám byl nemocný a zároveň dělal loutkové divadlo. Když mu do nemocnice výtvarník přinesl loutky, všimla si toho jedna sestřička a zeptala se: „Nechcete to zkusit předvést dětem vedle na oddělení?“ A děti naproti se začaly koukat a fungovalo to. Já jsem mu pak pomáhala s délkou vystoupení a závěrem nebo začátkem, prostě dramaturgická práce. Později jsem založila v České republice Loutky v nemocnici. Otokar to v Německu stále provozuje sám, možná má jednoho kolegu, kdežto nás je patnáct. Jsou to různí lidé, muzikanti, herci, loutkoherci, mim, psychoterapeutka — najednou se to poskládalo do jiného tvaru. Působíme teď v nemocnicích ve všech krajských městech a také v léčebnách, kde se dá hrát celé představení.

A hrajete pouze pro děti nebo i pro dospělé?

Na geriatrii hrajeme jenom v Olomouci a v Hradci Králové. Tady totiž geriatrické oddělení vyhrálo v soutěži o usměvavou nemocnici a odměnou jsme byli my. Nejprve jsme se báli, že to nedokážeme, ale podařilo

se, má to smysl, je to důležité, tak tam prostě chodíme dál, i když nás sponzor už neplatí...

Považujete za štěstí, že jste se v hereckém životě vydala spíš na cestu loutkoherectví než činoherního herectví?

Ano. Já se při této práci nejvíce raduji z té svobody, že člověk nemusí dělat něčí text, něčí výklad, že hledá svou cestu, vlastní výpověď. A zároveň tím, že jsem v pozici organizátora, tak se pořád snažím, aby i ti ostatní, co jsou zapojeni v projektu, mohli využít své schopnosti. Aby mohli přinést sami sebe a nebyli svázáni pravidly. Není to vždycky jednoduché.

Takže vaši „loutkáři“ si chystají své výstupy a své texty sami?

Ano i ne. Nejprve chodí pozorovat, jak vše probíhá. A je fakt, že já jsem ten, kdo po dohodě s nimi vymýšlí, jaké pohádky zpracujeme. Není to tak, že by si člověk sám přinesl do nemocnice svou pohádku a tam to odehrál. To zase ne. Ale v dané pohádce může hrát zcela podle sebe.

A dostávají se do nemocnice i vaše literární texty, vaše knížky? Škvíry, Roches a Bžunda, Knihafoss?

Je pravda, že *Rochese* a *Bžundu* jsem si nechala vyrobit u Karla Vostárka. To jsou jediní dva hrdinové, kteří se mnou občas chodí do nemocnice. Ale to vzniklo, protože chodívám číst do knihoven a je to prima, když můžu číst a zároveň něco dělat rukama. Pak už jsem nemohla odolat a vzala jsem je do nemocnice už několikrát.

A kdo z postav z vašich knih má ještě fyzickou podobu?

Mám ještě plochou fretku (motiv z knihy *Škvíry* — pozn. red.), ale tu mám zatím jenom tak, jako že mi ji výtvarnice udělala, na nic dalšího jsem si zatím netroufla, ale kdo ví...

Vraťme se ještě k tomu, jak probíhá samotné vaše psaní. Přijete do počítače, nebo na papír?

Různě. Třeba ta poslední povídka z *Mra-kočrapů* byla v sešitě. Vznikla skoro na jeden zátah. Nebo básničky ze *Žvejkaček* jsou načmárané v sešitu. Píšu i na různé útržky papíru a potom to úplně zoufale nemůžu najít... Píšu i v tramvaji. Ale jinak používám pochopitelně počítač. Teď třeba, jak pracuji na tom *Rugolu*, tak se nemůžu dočkat, až bude ta chvíle, kdy každé ráno vstanu, vytáhnou počítač a budu psát, dokud to půjde. Tohle nemůžu psát po večerech. Tohle chce mít hlavu nastavenou na jeden směr, aby se zachytily všechny nitky, aby to fungovalo, aby se to nerozsypalo — a na to je počítač ideální.

Napadlo vás někdy psát vyloženě pro dospělé?

Nevím. Bylo už napsáno tolik nádherných věcí, že si nějak nedovedu představit, jak bych já k nim mohla přispět. Ale kdo ví, třeba něco přijde...

A dál se rozhovor s vlídnou a usměvavou Markou Míkovou oddaloval od témat literárních směrem k běžným denním otázkám, ale přesto se spirálovitě vracel k světům z jejích knih. Protože třeba při besedách v knihovně je prý krásné sledovat, jak malé děti věří, že *Knihufoss* napsala Hredka, hlavní hrdinka a vypravěčka příběhu, a Marka Míková nemá to srdce jim prozrazovat, že si Hredku vymyslela. Své knížky má Marka Míková ráda, ale ještě raději má svůj fantastický svět, do kterého je možné díky jejím knížkám nahlížet. K tvorbě přistupuje na jedné straně naprosto otevřeně a na druhé straně s velkou pečlivostí a vysokými nároky na sebe samu. Spolu-práce s redaktory si velmi váží, ale přesto si myslí, že o finální zralosti textu autor sám ví. Jenom jde o čas, který si každý text žádá, a je potřeba být trpělivý. Pro tentokrát zůstala stranou autorčina tvorba divadelní, o té ale *Tvorivá dramatika* jistě bude referovat v některém z dalších čísel.

POVĚSTI CIZÍCH ZEMÍ 2

Na západ od Aše — západní a severozápadní Evropa



EVA MACHKOVÁ

evamachkova@seznam.cz

katedra výchovné dramatiky
DAMU, Praha

Pověsti zemí západní Evropy tvoří v naší knižní produkci ještě podivnější tříšť než pověsti středu a východu kontinentu. Je to oblast dost nevyrovnaná, protože se na produkci z období po roce 1989 projevil živý zájem o kulturu keltské — o Skotsko, Irsko a Bretaň —, které jsou zastoupeny nejpočetněji.

NĚMECKY MLUVÍCÍ ZEMĚ

Pokud jde o nám velmi blízkou — zeměpisně i kulturně — oblast německy mluvících zemí, jsou dostupné některé německé pověsti o Krakonošovi, zde přesněji Rübezahlovi, Rýbrcoulovi, jemuž byla věnována samostatná kapitola v oddíle českých pověstí.

Německá klasika — Enšpíglvy příběhy — vyšly poprvé česky už v roce 1576. V polovině 19. století J. K. Tyl přeložil a upravitel Nestroyovu hru o Enšpíglvi a po něm napsal vlastní hru na tento námět ještě Jan Nepomuk Štěpánek. Východiskem pro tyto hry i pro novější zpracování byly knížky lidového čtení z přelomu 15. a 16. století. Cesta příběhů o Enšpíglvi, jehož německé jméno zní Till Eulenspiegel (složenina slova zrcadlo), tedy nevedla od lidových vyprávěčů přes sběratele k literární podobě, ale od středověké tradice přes knížky lidového čtení k moderní umělecké literatuře. Literární tradici má příběh bohatou, včetně románu Charlese de Costera z 19. století. Costerův *Thyl Ulenspiegel* však není onen z pověstí známý šprýmař, ale odbojník proti

španělské vládě v Nizozemsku, inkvizicí odsouzený k upálení.

Příběh, od raného novověku oblíbený zejména v Německu, Nizozemí a Francii, byl několikrát zpracován česky pro děti. Nejvýznamnější z těchto zpracování je nepochybně *Enšpígl* Jiřího Koláře a Josefa Hiršala z roku 1962, vydaný SNDK (později přejmenovaným na Albatros) a skvěle ilustrovaný Kamilem Lhotákem. Třetí vydání vyšlo až roku 1992, po dvacetileté pauze, protože oba autoři nesměli vycházet. Knížka zachycuje celý Enšpíglův život od křtu až po smrt a pohřeb, vše plné paradoxů a podivností či šprýmů. Líčí jeho putování celým středověkým Německem, respektive drobnými státečky, městy a knížectvími či vévodstvími, na něž bylo rozdrobeno, s odkokem do Prahy a do Holandska. Enšpígl prochází zemí plnou šlechticů, prelátů, měšťanů, sedláků a chudáků, řemeslníků, rychtářů, hlupáků, lakomců, formanů, kupců, hospodských, pekařů, kuchařek, vinařů i koňských handlířů a sám se postupně stává malířem, kovářem, svrškářem, krejčím, kožešníkem, brašnářem, pekařem, řezníkem, kuchařem, kočím, pastevcem, trubačem, dvorním šaškem, a dokonce učencem na pražské univerzitě.

Ale hlavně a neustále je šprýmařem a většina jeho šprýmů je založena na doslovném splnění úkolů, které dostává: řezník mu řekne, aby si „vzal tuto krkovičku, aby si doma pochutnal“, a Enšpígl si ji vezme a odejde. Ale jeho šprýmy jsou co do významu, vlivu na druhé a etiky velmi různorodé. Většinou bývá Enšpígl považován za společenského kritika a toho, kdo odhaluje negativní charakter a chování. Ale není to tak jednoduché.

Existují Enšpíglvy šprýmy spravedlivé, jako je Enšpígl a jednooká kuchařka. Byl sluhou na faře a farář mu slíbil, že bude jíst jako farská kuchařka. Ta mu uložila, aby se postaral o dvě kuřata na rožni. Enšpígl logicky usoudil, že jedno je pro faráře, druhé pro kuchařku, a aby se farář nedopustil hříchu lži falešným slibem, jedno kuře snědl. Farář se jeho vysvětlení líbilo. Také Enšpígl a hostinský tluchuba patří do této kategorie. Enšpígl je

v hospodě svědkem toho, jak se hostinský vysmívá třem kupcům, kteří se na cestě zdrželi kvůli střetnutí s vlkem, a vytahuje se na ně. Domluví se s kupci, uloví vlka, vycpe ho a v noci za přítomnosti tří kupců ho nastraží na hostinského, který se z pouhé vycpaniny téměř zhroutí.

Některé šprýmy jsou nevinné a zábavné, jako Enšpígl pekařem — o tom jak pracoval u pekaře: Jednou ho pekař pověřil, aby pekl sám. Enšpígl se dotazoval, co má péct, a pekař odsekl: „Samé tajtrlíky.“ Enšpígl to splnil a napekli různé panáčky. Pekař se rozlobil a vyhnal ho s tím, že má zaplatit těsto a vzít si, co napekli. Enšpígl to udělal a tajtrlíky do hodiny prodal za podstatně vyšší cenu než běžné pečivo. K zábavným šprýmům patří také Enšpígl dvorním šaškem. Enšpígl byl proslulý svými šprýmy, a proto získal místo dvorního šaška u dánského krále. Ten ho chtěl odměnit a řekl mu, aby si dal svého osla okovat těmi nejvzácnějšími podkovami, Enšpígl tedy nešel s oslem ke kováři, ale k zlatníkovi. Cena podkov pobouřila dvorního pokladníka, který žaloval králi, ale ten se tím nakonec velmi pobavil a zaplatil. Enšpígl pak u něj zůstal až do jeho smrti. Šprým mazaný a vtipný najdeme v epizodě z Prahy — Enšpígl na univerzitě. Odpovídá v ní na nesmyslné otázky, jako kolik dnů uplynulo od Adamova stvoření, kde je střed světa a podobně. Střílí si tu evidentně ze scholastických disputací.

Některé šprýmy jsou záchranné, v situacích, kdy je Enšpígl v úzkých, jako Enšpígl ve vlastní zemi. Enšpígl měl pod hrozbou smrti zákaz pobývat na lüneburském panství, ale přesto tudy projížděl. Dvakrát byl přistižen, ale zachránil se šprýmem. Jeden z nich: oslovil sedláka, který potvrdil, že obdělává svou zem, Enšpígl od něj koupil za groš fůru země a zahrabal se do ní. Na vévodovy výhrůžky odpověděl, že je ve své zemi, vévoda to musel uznat a Enšpígl rychle odjel z Lüneburgu.

Oprávněné jsou většinou i šprýmy jako pomsta, například Enšpígl kovářem. Kovář se s Enšpíglem domluvil, že udělá, co mu uloží, a sní, co mu dá k jídlu. Po práci mu ale nabídl k obědu hnuj. Enšpígl mlčky konstatoval, že ho vzal za slovo, jak on sám

často lidem dělal, ale druhý den kováři skul všechny nástroje dohromady a zničil všechny hřeby a zmizel. Nechal jen svůj podpis — obrázek zrcadla a sovy.

Ale pro mnohé šprýmy platí to, co se píše v jedné z epizod: „Přemýšlel, komu by pokazil svým čtveráctvím náladu.“ V epizodě Enšpígl a noční stráž nejspíš z nudy v Norimberku vylákal noční strážce na most, z něhož odstranil pár prken, takže spadli i s brněním do řeky.

Některé šprýmy však jsou dokonce motivovány zjištěními, např. Enšpígl malířem: V Magdeburku Enšpígl hesenský lankrabě pověřil vymalováním rytířského sálu. Enšpígl si sjedná dva „tovaryše“, všichni pobývají v rytířském sále a nic nedělají. Pak Enšpígl pozve lankraběte, aby si dílo prohlédli, ale malbu „vidí“ jen spravedliví. Podvod odhalí až dvorní bláznice — zde se zřetelně inspiroval Andersen pro své Císařovy nové šaty.

Jsou i šprýmy samoučelné, např. Enšpígl a hrnčířka: Enšpígl je hostem u biskupa v Brémách a obveselí ho tím, že se domluví s hrnčířkou na trhu a zaplatí jí, aby na smluvené znamení roztloukla veškeré své zboží. Biskupa to rozveselí a vyplatí Enšpíglovi smluvenou sázku.

Ale najde se i vyslovený podvod. Enšpígl a žalobníci: Když byl Enšpígl malý, stěžovali si na něj rodičům lidé a on tvrdil, že neprávem. Aby prokázal zaujatost místních občanů, projížděl se s otcem městem na koni, a aby otec neviděl, různě se na lidi poškleboval a dráždil je a jejich reakci prohlášoval za nespravedlivou a předpojatou. Podváděl vlastního otce, aby zakryl vlastní prohřešky.

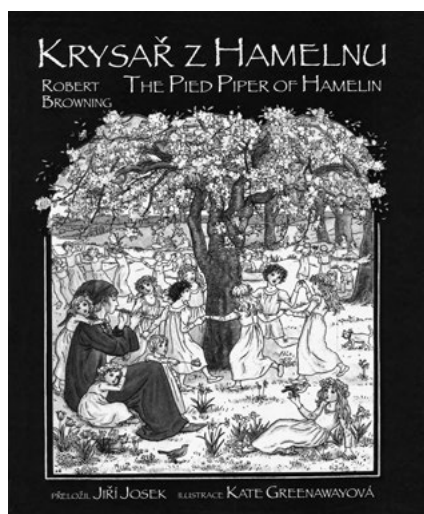
A najde se i šprým surový: Enšpígl a pes vypráví o tom, jak hospodská milovala svého psa a krmila ho královsky. Enšpígl mu během svého oběda ochotně dával pivo i maso, ale když šenkýřka řekla, že každý host, který jí, musí také zaplatit, zabil psa a chtěl za něj platit jeho kůži.

Ať už v podobě divadla, anebo interně v lekcích, lze pověsti o Enšpíglu uplatnit jak ve výuce historie a zeměpisu podstatně části střední Evropy, tak v diskusích na etická témata při hledání postojů a hodnocení jednotlivých Enšpíglových počinů.

Druhou u nás dobře známou německou pověstí je ta o krysaři, která se stala východiskem Dykovy novely, ale také Landova muzikálu a animovaných filmů. Příběh je tedy dobře znám a je dostupný v převyprávění pro děti, jehož autorem je Jan Pilař. O ideologickém výkladu pověsti svědčí text na záložce: „Bylo to město, v němž si bohatí plnili své sýpky, pokladnice a měšce a pranic se nestarali o to, jestli chudí mají

vůbec co jíst... Pak ale město jednou napadly krysy a začala mela! Chudákům krysy neměly co sníst...“ Pilařova veršovaná verze líčí zejména „třídní boj“ v Hamelnu a končí tím, že krysař svou píšťalou vyvede z města ne děti, ale všechny měšťany a boháče.

V roce 2012 vydalo nakladatelství Romeo dvojjazyčné vydání další veršované verze, tentokrát anglického básníka Roberta Browninga, který ovšem příběh vypravuje ve shodě s tradicí. Pro dramatiku má *Krysař z Hamelnu* navíc tu výhodu, že



staví na jednání osob a popisuje je způsobem, který jde dramatickému využití vstříc, ať už divadelnímu, anebo v lekcích.

Ale snad nejzajímavější na celém příběhu je jeho geneze a reálný základ. Je jisté, že v severoněmeckém městečku Hameln (které na tom postavilo svou současnou identitu a pověst využívá turisticky) se dne 26. června 1284 (výjimečné je, že pověst zná své přesné datum) odehrála tragická událost, spočívající v tom, že mladý dobře oblečený muž odvedl z města 130 dětí. V průběhu historie byla tato událost, zaznamenaná v mozaice místního kostela už v roce 1300, ale i v některých kronikách a záznamech, různě vykládána, a to jako sesuv půdy, který zavalil místní děti, jejich utonutí nebo zasažení náhlou infekční nemocí, nebo tím, že děti město opustily jako účastníci vojenského tažení, případně dětské křížové výpravy. Jiný výklad vychází z faktu, že označení „Kind“ ve středověku neznamenovalo dítě, ale mladého člověka, a že onen „krysař“ byl ve skutečnosti agent získávající osadníky pro nově budované vesnice. Odchod tak velkého počtu mladých lidí pro město a jeho život znamenal velkou tragédii. Podle Jiřího Bílka, historika zabývajícího se popularizací historie

a nevyjasněných případů české historie, to byli osadníci pro jižní Moravu. Existují totiž doklady o tom, že na Vyškovsku byla ve středověku vesnice s názvem Hamlíkov či Hamakov, která mohla být onou vesnicí, kterou založili osadníci z Hamelnu. Spojení pověsti s těmito polodoloženými fakty evropské i naší historie nabízí podnětná témata pro práci zejména se středoškoly.

Třetí výraznou postavou pověsti německy mluvících zemí je švýcarský národní hrdina Vilém Tell, jehož příběh je u nás v literární podobě dostupný zřejmě jen v dramatu Friedricha Schillera, případně v opeře G. Rossiniho. Příběh Viléma Tella se údajně odehrál ve 14. století, zaznamenaný byl ve století patnáctém. V době, kdy ve Švýcarsku vládli Habsburkové, ovládal kantony Uri a Schwyz soudce Gessler, který jednoho dne na vesnické návsi pověsil svůj klobouk na tyč a požadoval, aby ho občané zdravili jako jeho samého. Zázračně zručný lučištník Vilém Tell to odmítl, byl za to uvězněn a odsouzen k smrti s tím, že mu bude poskytnuta milost, jestliže se mu podaří kuší sestřelit jablko z hlavy svého synka. Vilému Tellovi se to podařilo, Gessler musel ustoupit, ale podivil se, proč měl Tell v kuší ještě jeden šíp. Tell otevřeně prohlásil, že byl pro Gesslera pro případ, že by jeho syn zahynul. Po dalších peripetiích se Tellovi podařilo Gesslera zastřelit. Pro Švýcarsko je Vilém Tell symbolem nezávislosti a svobody — a to je také téma, které příběh nabízí. Bohužel k dispozici jsou vedle Schillerova dramatu jen internetové zdroje.

BRETAŇ

Bretaň je francouzská provincie na stejnojmenném poloostrově v severozápadním cípu země, vybíhající do Atlantiku. Její nejzápadnější výběžek má ne náhodou název Finistère, tj. konec země. V mladší době kamenné vybudovali tehdejší obyvatelé Bretaně megalitické stavby, částečně hroby, částečně řady a kruhy megalitů, nejrozsáhlejší a nejslavnější v Carnaku, všechny s nejasnými, snad kultovními nebo astronomickými účely. Na přelomu 5. a 6. století n. l. se na poloostrově usadili Keltové, kteří se před vpádem Anglů a Sasů z východu i Skotů ze severu stahovali z Britských ostrovů na kontinent, kde vytvořili Malou Británii — Bretaň. Ve 12. století připadla Bretaň Anglii, v 16. pak Francii. Obyvatelstvo — Bretonci — jsou Keltové a bretonština je keltský jazyk. V keltské vlně imigrace přišli četní kněží, biskupové, mniši a poustevníci, kteří Bretaň učinili katolickou baštou. Z té doby pocházejí přechetní bretonští svatí a jak s nimi, tak se silným náboženským cítěním se — stejně

jako s megality — setkáme v pověstech v knize nazvané *Potopené zrcadlo*, kterou připravila Ivana Tomková.

Na neolitickou minulost Bretaně odkazuje oddíl Kameny. Úvodní pověst nazvaná Carnac, pole poseté kameny vypráví o tom, jak svatý Kornelius prechal před pomluvou, zlobou a mučením a zachránil se tím, že své římské pronásledovatele proměnil v menhiry, a ty proto stojí v sevřených řadách jako „vojáci svatého Kornelyho“. Poutavý příběh, kombinující právě s křesťanstvím, představují Kameny z Plouhineku. V jednom statku pozvali na štědrovečerní večeři žebráka a pak ho nechali přespat ve chlívě. Tam vyslechl rozhovor osla a vola, kteří měli pro tuto noc dar řeči za to, že byli u Ježíška v Betlémě, když se narodil. Vyprávějí o tom, že jednou za sto let se kameny z místního vřesoviště chodí napít k řece a v té době lze získat poklady ukryté pod nimi. Je možné to ve zdraví přežít, když máte u sebe určité byliny, a poklad se vám nezmění v prach, když nevydáte duši křesťana. Žebrák se samozřejmě rozhodl poklad získat a pokusil se obětovat Berněze, který právě tesal do jednoho z kamenů křesťanské znamení. Jenže vše dopadlo jinak, kámen označený křesťanským znamením Berněze ochránil, kdežto žebráka, který chtěl obětovat křesťana, menhiry rozdrtily.

Mezi pověstmi a duchařskými příběhy je v knize zařazena i jedna jediná pohádka — Peronnik hlupáček. Peronnik byl vandrovník, ale jednoho dne získal práci u hodné selky. Na statku se také dozvěděl o tajemném hradě Kerglasu, kde lze získat zlatou misku, která vydává pokrmu a peníze, a diamantové kopí, které zabíjí a ničí vše, čeho se dotkne. Každý, kdo se kdy pokusil do hradu dostat, se už nikdy nevrátil. Ale Peronnik se na tu cestu vydal a do hradu se dostal, a to díky kouzlům, jejichž dárci jsou křesťanské atributy — jsou to žíně namočené ve svěcené vodě a znamení kříže. Houf draků Peronnik zlikvidoval tím, že jim do chřtánu naházal zrnka z růžence. Když takto zvítězil a získal oba poklady, ještě se mu podařilo diamantovým kopím odrazit Francouze, kteří obsadili Nantes a stal se dědicem krále. Útočil pak na Anjou, Poitou a Normandii a nakonec ještě v Palestině donutil saracénského císaře, aby se nechal pokřtít a dal mu svou dceru za ženu. Pozoruhodná kombinace motivů ryze pohádkových, náboženských a bretaňsko-vlasteneckých, jaké se jinde v pohádkách nevyskytují.

Prazvláštní jsou i bretaňská strašidla a zjevení. Jsou to duše zemřelých, které se mohou vrátit domů o svátku Všech svatých, ale kdo své mrtvé nectí, doplatí na

to životem. Noční pradleny předpovídají něčí smrt, jsou to duše žen, které zaživa ničí nedbalým praním prádlo jiným, nebo jsou to utopenci, kteří nebyli nalezeni a pohřbeni. Jiným děsivým duchem je paní Mor, která roznáší nemoc, vyhýbá se kostelům a kaplím, ale usadí se na hřbitově, z něhož podniká výpady všemi směry, dokud jej úplně nezaplňují mrtvými těly. Podstatnou část knihy tvoří oddíly Anku a Anaon, oba věnované duchům mrtvých. I zde je řada příběhů a složitých pravidel styku živých s mrtvými, přičemž hlavními pomocníky a rádci nejsou místní čarodějnice, ale kněží. Uplakaná dívka z Coray je příběh dospělé dcery, která se nedokáže smířit se smrtí své matky a intenzívně ji oplakává. Jde se poradit s farářem, co má dělat, a ten jí doporučí, aby v noci zůstala ve zpovědnici a uvidí. Dívka spatří o půlnoci průvod zemřelých, na jeho konci svou matku, která vleče vědro



plné černé vody. Druhý den se vše opakuje, vědra jsou dvě. Dívka se matky zeptá, oč jde, a dozví se, že v těch vědrech jsou její slzy. Přestane plakat a matce se uleví.

Snad nejkurióznější je příběh Starý z Tourchu. Hlavním hrdinou je hospodář, který se velmi pozdě oženil s velmi mladou ženou. Přivedli na svět sedm dětí a on pak v sedmdesáti zemřel. Ale bylo mu umožněno „odkroutit“ si očistec doma jako duch. A protože byl veselý a šprýmařské povahy, choval se tak i po smrti, což radostně akceptovala služka Tereza, s kterou se neustále pošucovali a bavili se různými naschvály. Jenže Tereza se vdala a zbyla jen nerudná hlavní služka, kterou Starý jen dopaloval, a tak po něm jednou hodila palačinkou — a tím

ho z domu vyhnala. Jenže krátce na to šla hospodyně s vážným problémem za farářem: ačkoliv od mužovy smrti neměla nic s žádným mužským, byla těhotná, Starý totiž spával v její posteli. Měla starost, co řeknou lidé ve vsi, a opravdu měla peklo. Porodila pak neduživé, ale geniální dítě. Bylo sice zcela slepé, ale vše vidělo a okamžitě moudře mluvilo „jako ministr“ a to ženu zbavilo podezření. Dítě přivedlo Starého zpátky, ale když v sedmi měsících zemřelo, Starý navždy odešel. Četné případy duchů, kteří komplikují život živým, se nakonec vyřeší tím, že někdo zaplatí mši za jejich duši a je pokoj, mrtví zůstávají mrtvými.

Oddíl Potopené světy dominuje příběh nazvaný Keris — legenda o potopeném městě Is. Král Grallon měl biskupa, svatého muže Korentina, který konal zázraky. Žili v nádherném a velkém městě Is. Jeho obyvatelé byli bohatí a chtěli mít kolem sebe jen krásu a bohatství, a proto vyhnali z města žebráky. Město bylo položeno níž než hladina moře, proto bylo obklopeno hrázemi, uzamčenými na klíče, které měla u sebe vždy jen princezna. Ta byla zlá a zhýralá, každou noc si pozvala muže v masce a v masce ho ráno propouštěla, ale tato maska ho zahubila. Jednoho dne přišel mocný princ, který princeznu okouzluje. Byl to ale ďábel, a zatímco princezna tančila a hýřila, vzal jí klíče od hrází a odemkl je. Svatý Korentin vyzval krále, aby spolu s ním odešel jako jediný spravedlivý. Princezna se v poslední chvíli pokusila nasednout za krále na jeho koně, ale byla svržena a zachránil se jen král a Korentin. Město zalila voda a od té doby až do Velké francouzské revoluce se vždy jednou za rok konala na lodi nad někdejšími městem Is mše.

Na příběh města Is svým způsobem navazuje Král s koňskými ušima. Je to příběh prakticky shodný s *Králem Lávrrou*, jen ty uši jsou koňské a králi je přičaruje princezna z Is jménem Ahès neboli Dahud, kterou v těle laně král pronásledoval a postřelil. V závěru příběhu král zahyne, když přechá před ostudou, neboť se jeho uši prozradily.

Ze zbývajících oddílů už jen zmíníme Vévodkyni Annu, již je věnován jeden oddíl. Jde o historickou osobnost, která žila v 15. století. Vévodský rod, který vládl Bretani, vymřel po meči a Anna se provdala postupně za dva francouzské krále — nejprve za Karla VIII. a po jeho smrti za Ludvíka XII. Tím postupně Bretaň ztratila samostatnost. A další historická zajímavost — Hřbitov provazníků. Základem pověsti je fakt, že malomocní byli ve středověku nuceni žít v izolovaných osadách a nesměli provozovat žádné jiné řemeslo než provaznické. Malomocní v nich žili v rodinách, měli potomky

a osady i provaznické řemeslo v nich přetrvalo i po létech, kdy už nemoc vymizela, ale osady zůstávaly stále stejné.

Celá kniha je velice pestrá směsí různých příběhů, často dost dramatických a poutavých, ale zejména je to neobyčejně zajímavý přehled nejrůznějších historických či historicko-geografických a sociologických poznatků o zemi nepříteli vzdálené, ale přitom velice svérázné, tu a tam kuriózní, ale v každém případě přitažlivé.

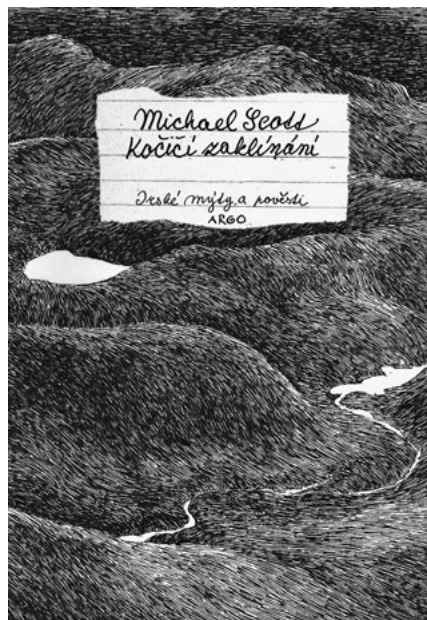
IRSKO

Irské pověsti reprezentuje kniha *Kočiči zaklínání*. Její autor Michael Scott (1959) je sběratelem a spisovatelem, který se specializuje na mytologii a lidovou slovesnost a na fantasy. Z jeho díla u nás vyšlo šest svazků fantasy příběhů Nikolase Flamela a také řada jeho sbírek mýtů, pohádek a pověstí, určených dětským či dospělým čtenářům.

Kočiči zaklínání je kniha pro dospělé či dospívající čtenáře, řeší základní lidské otázky a v jádru postihuje i historii Kouzelného nebo Dobrého lidu, Sídhie, krátce řečeno elfů a dalších kouzelných bytostí, potomků někdejších mytických obyvatel Irska — Túatha De Danann. Ti se museli po příchodu gaelských Milesianů, tj. lidí, stáhnout do svých Kouzelných pahorků, což jsou pradávne mohyly a obdobné dávné stavby. V nich Kouzelný lid žije, příležitostně vychází a stýká se s lidmi nebo výjimečně umožňuje lidem vstup do nich, ale postupně stagnuje a vymírá. V příběhu nazvaném Brigid a Elfrann se vesnická dívka Brigid setká v letní noci s elfem Elfrannem a zamiluje se do něj. Na konci léta, tj. o svátku Samhainu (noc z 31. října na 1. listopadu), se Elfrann musí vrátit do Kouzelného vrchu a Brigid ho následuje. Rok na to Elfrann přijde v noci pro Nano Hayesovou, místní vědku a porodní bábu, a ta v Kouzelném vrchu přivede na svět chlapce, naději elfů na pokračování rodu. K tomu se vrací závěrečný příběh Poslední útočiště. Irsko-americká společnost má v místě vybudovat továrnu a místní dělníci planují terén, ale když dojde na Kouzelný vrch, který má být odstraněn, místní odmítnou a nelze s nimi pohnout. Americký podnikatel si proto najme dělníky ve městě a ti začnou vrch likvidovat. Ale v noci je jejich tábor se vším všudy tajemným způsobem přemístěn jinam, odstraněná část vrchu se zacelí a americký podnikatel se utopí. Jeden z Irů se pak na vrcholku Kouzelného vrchu setká s Aranem, synem Brigid a Elfranna, ale je zřejmé, že Kouzelný lid se chýlí k svému konci. Téma mytologické, ale v neposlední řadě motivem komerčních zásahů do krajiny

i velmi aktuální. I další příběhy se týkají pokusů Kouzelného lidu zachránit svůj rod. Devět je příběh devíti panen žijících v moři, které zastaví loď prince Cathala a unesou ho, aby měly naději otěhotnět. Podaří se to jen jediné a po letech vyjdou s dítětem za Cathalem, který je uchvácen faktem, že má syna. Nedbá na varování a chce si dítě vzít, ale to ho zahubí. V příběhu Ztracená nevěsta povolá novomanžel Nano Hayesovou k své ženě, která krátce po svatbě podivně onemocněla a scvrkla se jako stařena. Ukáže se, že je to Sídhie, podstrčená elfy místo skutečné manželky, protože po ní zatoužil Pán elfů, ale nakonec ji vrátí manželovi. Jeden z mála šťastných konců.

Příběhy jsou až na malé výjimky velice pochmurné. Příběh nazvaný Banshee vypráví o víle, která zvěstuje smrt. V kruté zimě slyší v hluboce zasněžené chalupě tříčlenná rodina, matka a dospělý syn a dcera, strašlivý nářek. Matka s dcerou se modlí, ale syn se vydává ven s puškou, pokouší se zastřelit to „cosi“, co matně vidí, ale nedaří se mu to. Ráno ho najdou zmrzlého ve sněhu. Tulení žena, příběh známý z mnoha pohádek, bytost měnící zvířecí a lidskou podobu, se stane ženou člověka, porodí dvě děti, ale pak najde svou tulení kůži a odchází i s dětmi. Manželovi se podaří zadržet jen synka, žena s dcerkou zmizí v moři.



Tajemné kočky, skřítky, mořská panna a další kouzelné bytosti, které se setkávají s lidmi a jsou jim nebezpečné, to je svět, který má svou historii a pravidla. Liší se tím od našich démonických bytostí, které existují nezávisle na sobě, bez vzájemných vazeb a pravidel. Irský svět Sídhie tvoří jakousi

ucelenou síť, vlastně bez ohledu na to, zda ony bytosti žijí na souši či v moři, a jen někteří smrtelníci, jako je například Nano Hayesová, která vystupuje v několika příbězích, dokáží s tímto světem komunikovat. Všichni vesničané ale mají svět elfů a ostatních bytostí v hluboké úctě, což se nejvýrazněji projevuje v posledním příběhu, když občané městečka nejen odmítnou Kouzelný pahorek zničit, ale nepřijmou ani dělníky z města, nikdo je neubytuje a nic jim neprodá, takže se musejí utábořit na louce ve stanech. Odpor místních lidí k zásahům proti tomu, čemu nezlomně věří, nemá žádné trhliny. Poutavý svět plný tajemství umocňuje autorovo vyprávěčství, spojené s velmi barvitými, kouzelnou atmosférou nabitými popisy a líčením přírody, krajiny a klimatu ostrovního venkova a moře ostrov obklopujícího.

SKOTSKO

K dávným obyvatelům severu a východu Skotska se obrací kniha Stuarta McHardyho *Hamlet a královna Piktů*. Na přelomu starověku a středověku, v prvních stolecích našeho letopočtu, obýval západ Skotska kmen Scoti, kteří přišli z Irska, jihozápad Britoni a sever a východ Piktové. Ti posledně jmenovaní byli velice výbojní a proti nim také stavěl římský císař Hadrianus svůj 117 kilometrů dlouhý val z kamenů a písku, který měl zabránit jejich pronikání na jih, tedy ze Skotska do Anglie. Příběhy v McHardyho knize vyprávějí o Piktech, ale také o pozdějších Skotech, považujících Pikty za podivné bytosti, ne nepodobné elfům.

Název dal knize příběh zařazený na jejím konci. Stručně shrnuje přibližně to, co víme ze Shakespearova *Hamleta*, ale konec je dočista odlišný. Podle této pověsti Hamlet, vyslaný otčímem do Anglie, unikl najatým vrahům a před návratem do Dánska se oženil s anglickou princeznou. Zabil otčíma (v této verzi se nejmenuje Klaudius, ale Feng) a při návratu do Anglie se setkal s vážným problémem. Anglický král totiž byl Fengův přítel a chtěl jeho smrt pomstít, ale musel najít nenapadnutelný způsob likvidace svého zetě. Proto ho poslal ke královně Piktů na námluvy. Královna měla pověst velmi nebezpečné ženy, která zabíjí své nápadníky, ale do Hamleta se zamilovala, starého nápadníka odmítla a vyzvala Hamleta k bigamii. Hamlet se pak do Dánska vrátil s oběma manželkami. Nakonec padl v bitvě a piktská královna si vzala toho, kdo ho zabil. Už W. Shakespeare navrhl značný počet zrad a podrazů, ale včas to ukončil, toto pokračování by vydalo na další shakespearovskou tragédii.

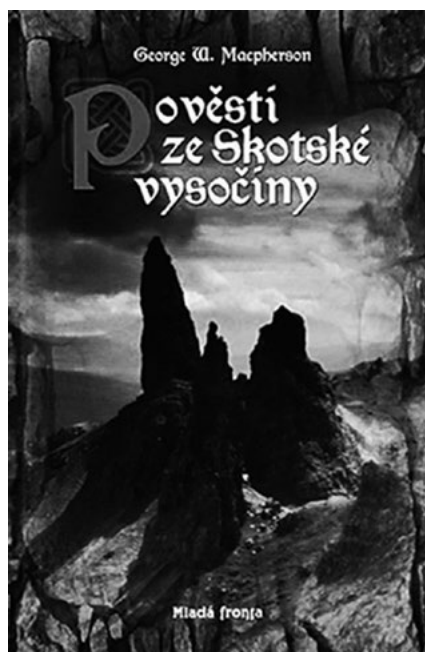
První oddíl knihy s mnohovýznamným názvem Všeljaké příběhy obsahuje několik pověstí, v nichž „za vším stojí Piktové, žijící v jakémsi podivném polosvětě mezi nebem a zemí“. Když ty příběhy čtete, jste tak trochu v nejistotě, zda oni Piktové, malí a snědí a zarostlí milovníci tance a hudby, žijící pod zemí, jsou lidé, nebo démonické bytosti. Člověk se neubrání pomyšlení na Tolkiena a jeho hobity! Jsou tu příběhy, jako je Dudák z Piktského vršku, v němž se Willie Holton vsadí v hospodě a vydá se v noci na Piktský vršek, kde tančí Piktové. Už ho nikdo nespátří, jen na vršku se najdou jeho splasklé dudy. Mnohem lépe dopadl hrdina Piktské písně starého Gibbieho, který strávil noc v přístřešku u mlýna (zřejmě větrného) a byl utajeným svědkem celonočního tanečního večírku Piktů, jejichž píseň si zapamatoval a kterou pak jeho syn zpopularizoval. V tomto oddílu je i báseň R. L. Stevensona o Piktech i historka o tom, jak jeho otec jednoho Piktů spatřil — v údajném Piktovi ovšem identifikoval známého podivína. A jsou tu i tři čarodějnice, snad právě ty, které známe z *Macbetha*.

V podobném duchu se nesou i vyprávění z oddílu Příběhy kamenů, i když ty jsou z doby, kdy Piktové byli nepochybně lidmi. V oné oblasti, kde žili Piktové, jsou roztroušeny kameny, monolity s reliéfy. O jejich vzniku a významu vyprávějí ony příběhy. Panenský kámen vypráví o dívce, kterou během doby, kdy pekla koláče na vlastní svatbu, oslovil ďábel. Rozverně s ním rozprávěla, protože ho považovala za vtipálka, který přišel na svatbu. Když pochopila, bylo už pozdě, přehala před ním, ale když se po ní natáhl, uchopil jen chladnou žulu. Princeznin kámen je příběh z bojů Piktů s Vikingy. Fergusovi, králi Piktů, se podařilo zajmout syna krále Vikingů Haralda. Do zajatce se zamilovala Fergusova dcera Malvina, on do ní, a nakonec Malvina zorganizovala společný útěk. Mezitím jednal Fergus s vikingským králem Svenem a domluvili sňatek Malviny s Haraldem. Jen oba mladí nic netušili, a tak když je na útěku začali otcové dohánět, vrhli se do brodu rozbourané řeky a utonuli. Princeznin kámen byl vztyčen na jejich památku. Zajímavá varianta příběhu milenců ze znepřátelených rodin, příběh neblahých následků jednání rodičů za zády mladých.

Zbývající dva oddíly mají velmi speciální náměty. Příběhy svatých prezentují několik skotských světců, většinou jde o příběhy svatého Kolumby. A Bitevní příběhy vyprávějí o pradávných bitvách mezi Pikty a Angly, Northumbrijci, Skoty a Seveřany, ale také o boji mezi dvěma kandidáty na

trůn. Vcelku jde o velice zajímavý pohled na dávné dějiny Skotska i celé Británie, o nichž víme opravdu jen velmi málo, a co víme od W. Shakespeara, je umělecká transformace.

Autorem další knihy, *Pověsti ze Skotské vysočiny*, je profesionální vypravěč — storyteller — s typicky skotským jménem George W. Macpherson. Jde o písemný záznam výběru z příběhů, které autor vypráví při svých vystoupeních. Podle úvodu začal G. W. Macpherson sbírat příběhy už od útlého dětství, převzal pak rodovou tradici vypravěčství a vyprávěl nejen ve Skot-



sku, ale i v řadě dalších zemí, v Evropě i v Asii. Jeho příběhy pocházejí z ostrova Skye a většina z nich se odehrává v údolí Glendale, kde žije. Kniha je rozdělena do šesti částí podle tematiky a původu pověstí.

Název první části — Tulení, vodní koně a víly — vypovídá velmi přesně o jeho obsahu. Hlavními postavami příběhů jsou kouzelné bytosti, stejně jako v irských pověstech potomci Túatha de Danann. Je dáno charakterem ostrova obklopeného mořem, že důležité místo mezi nimi mají tulení ženy i Vodní kůň.

Druhá část, Vikinské příběhy, odráží historický fakt, že si Vikingové při svých výpravách na jih Evropy vytvářeli základny na britských ostrovech, zejména v jejich severních částech. Tři z těchto příběhů na sebe navazují. Vyprávějí o bitkách mezi Vikingy a Glendalskými, které skončily dohodou o podmínkách, za nichž mohou Vikingové v přístavu Glendalu opravovat lodě. Pozůstatkem této dohody ze 13. století je zeď, která vede v polích od přístavu na kopec, na němž Vikingové měli právo kácet borovice na svoje

opravy. Další příběh vypráví, jak se Tiel, syn norského krále Hakona IV., zasnoubil s glendalskou krasavicí, ale v den svatby se utopil v moři při vítání svého otce. V třetím příběhu se vypráví, že se v kapse mrtvého Tiela našlo semínko, které Glendalští zasadili a vyrostl z něj dlouhověký strom. Prokázanou skutečností prý je, že kolem roku 1950 v Glendalu uhynul prastarý strom, který se podle botaniků vyskytuje jen v severním Norsku.

Třetí část knihy navazuje na příběhy z keltské mytologie, vystupují v nich největší hrdinové, jako je Cuchullin a Fionn (= Finn), čtvrtá část pojednává o misionářích a dalších náboženských tématech, pátá je o čaroději Iainovi Dhuovi (některé motivy dobře známe z jiných kultur) a v poslední části, nazvané Místní glendalské příběhy, obsahuje příběhy o tom, jak vznikly určité přírodní útvary, o dívce začarované v labuť, o tom, jak se na Skye dostalo zeli, a o bitvách, které se na ostrově odehrály.

Nejpoutavější a velmi chmurnou atmosféru mají zejména příběhy z první části, zajímavé jsou i příběhy s Vikingy a konec konců i s hrdiny keltské mytologie, mnohé však trpí problémem pověstí — jejich fabule nejsou zrovna bohaté.

SKANDINÁVIE

Autorem útlé knížečky *Vikingské legendy a příběhy*, obsahující bohatý výběr severských pověstí, je překvapivě Španěl Edorta Gonzáles, odborník na severské kultury. V úvodu velmi přesně a jasně charakterizuje pověst, nicméně překladatelka (a redakce) vytrvale používá termín „legenda“. Matoucí zřejmě je, že v originálním názvu je „leyendas“. Terminologie v různých jazycích se může lišit a často se také liší význam slov převzatých z latiny — i slova mají své osudy. A zcela nepatřičné je označení „vikingské“, protože s vikingskými výpravami v této knize zařazené pověsti nemají nic společného. Ačkoli autor v úvodu uvádí desetitisícové počty pověstí norských a švédských, není tu švédská ani jedna, jen dvě norské, pár dánských a naprostá většina příběhů je z Islandu. Proč — ani odhadnout se to nedá.

Pověsti jsou rozděleny do čtyř oddílů. Nejobsáhlejší je první oddíl, zahrnující démonické bytosti a nazvaný Tritóni, elfové, trollové a další bájný bytosti. Stejně jako v keltských pověstech i zde hojně vystupují elfové. Od těch keltských se liší podobou, vypadají jako lidé, nejsou vysocí a hubení a ušní boltce mají zcela obyčejné. Jsou neviditelní, ale mohou se zviditelnit, stejně tak jejich statky, v nichž žijí vedle lidí. Podle příběhu Původ elfů jednou Bůh navštívil Adama a Evu, kteří mu ukazovali

vše, včetně dětí, ale jen těch, které byly čisté. Ušpiněné děti schovali, ale Vševědoucí o nich věděl a z těchto skrytých dětí učinil elfy, proto jsou neviditelní. Pomsta bossů prezentuje skřítky, kteří se velice podobají našim šotkům, jsou to skříteci domáci, žijící ve stájích a chlévech, tropí taškařice a majiteli statku zajišťují blahobyt. Nosí šedé šaty a červený klobouk. Moudrý tritón je příběh o mořské bytosti, Lepší tulení kůže než děti je příběh tulení ženy, téměř totožný s tím irským. Pastýř a obyvatelé jezerní říše je jeden z příběhů založených na vánočních zvycích Islandčanů. Na Štědrý den odcházejí na celou noc do kostela všichni obyvatelé statku a zůstává jenom jeden člověk, aby se postaral o všechno potřebné. V této pověsti zůstal doma jen pastýř, jemuž hospodář předem řekl, že v minulosti každý, kdo zůstal o Štědrovečerní noci doma, byl ráno nalezen mrtvý. Ale on se připravil a byl svědkem tanečního večírku elfů. K ránu je vyhnal, běžel za nimi a zjistil, že mizí pod hladinou jezera. Od té doby se už na statku neukázali. Gilitrutt je variantou pohádky, kterou známe jako Kinkaše Martinka nebo Dupynočku — místo skřítky tu za ženu spřede vlnu stařena, která patří k trollům.

Oddíl Mrtví a duchové obsahuje hororové příběhy, v nichž dominují nemrtví, kteří se zjevují živým nebo je ovlivňují ze záhrobí. Neplač, maminko má milá je příběh dívky, která své nemanželské dítě nechala umrznout, jak prý bývalo u svobodných matek zvykem. Po čase měla jít na ples, ale postěžovala si, že nemá vhodné šaty, a tu se ozval ze záhrobí hlas jejího dítěte, které jí slibovalo krásné šaty. Dívka přišla o rozum. Jsou tu i strašidla, skříteci, mrtví, kteří se dožadují vrácení svých kostí (děsivý příběh na podobný motiv, jaký má anglická humorná Pidiženuška), je tu začarovaná loď.

V oddíle Příběhy o proviněních a trestech převažují příběhy ze života, jen minimálně se tu objevují démonické bytosti jako v příběhu Skřet na sloupu v kostele. Během kázání se v kostele jeden muž zasmál, pak se knězi omlouval a vyprávěl mu, že dvě babky se vulgárně hádaly a nad nimi na sloupu seděl skřet, který se radoval z každé nadávky. Oddíl Příběhy pojící se k určitým místům obsahuje pověsti etiologické, jak je už z názvu patrné. Jsou tu příběhy o pojmenování určitého přírodního útvaru, jak zmizeli pstruzi z určitého jezera, nebo příběh o tom, jak se v řece objevila obluda ne nepodobná Lochnesce.

Příběhy jsou psány velmi lakonickým stylem, jak je pro pověsti příznačné, a to i v případech, kdy jde o složitější fabuli. Je

to styl věcný, popisný, nezaujatý, chybí tu život i jakýkoli náznak postoje či hodnocení, a proto se v nich těžko hledá nějaké téma zajímavé pro nás. Lze však z nich vyčíst, i když chybějí náročnější popisy, jaká je drsná islandská krajina a jak tvrdý musel být zejména v starších dobách život v ní.

Argo vydalo pod názvem *Mrtvému noze netřeba, islandské pověsti a pohádky*, výběr z díla islandského sběratele 19. století Jóna Árnasona (1819–1888), knihovníka Národní



knihovny a kurátora Národního muzea a v posledním řadě sběratele lidové slovesnosti podle vzoru bratří Grimmů. První svazek pověstí, které mu zasílali lidé z celého Islandu písemně, vyšel v roce 1852. (Pohádky mimochodem v knize zcela absentují.)

Český překlad je členěn podle Jóna Árnasona na oddíly Elfové, Duchové, Čarodějové, Kouzla, Obři, O víře, Psanci, Zvířata, Rostliny, kameny, úkazy, Vyprávění o dávných dobách a místech, Žertovné příběhy a Mudrosloví. Je nutno říct hned na začátku, že převažují kratičké zprávy, dá se říct historky, psané většinou velice lakonicky. Nejpozoruhodnějším poznatkem z četby této knihy je zvláštní život na Islandu. Že jde o velmi tvrdé životní podmínky na severu, v zemi plné hor, skal, sopek a lávových polí a omývané severními vodami, to se dá předpokládat. Ale z příběhů v knize zařazených vyčtete o tomto životě i četné podrobnosti a zvláštnosti. Jednou z nich je už zmíněný fakt, že na Štědrý den lidé na půlnoční odcházejí na celou noc, zřejmě proto, že kostely jsou dost vzdálené od statků. Jinou zvláštností je postoj pastorů k duchům, strašidlům, čertům a jiným podobným bytostem — na rozdíl od kněží ve střední a západní Evropě

v ně věří, komunikují s nimi a křesťanskými praktikami je často nejen vyhánějí a odstraňují, ale mnohdy je i využívají k svým službám. V knize se často odkazuje na historicky existující osoby, uvádí se například rok narození a úmrtí, místa působení, rodinné vztahy a podobně. Kniha však bohužel neobsahuje podrobnější vysvětlivky, které by Středoevropánovi historické okolnosti, popřípadě i zeměpisné údaje a reálie vysvětlily a uvedly do souvislostí. Jen dohadovat se můžeme z různých příběhů, co se míní pod označením statek, usedlost — zdá se, že je to spíše osada než to, co bychom jako statek označili v našich podmínkách. A celkový dojem — pochmurnost, neštěstí, zloba...

Oddíl Elfové je nejobsáhlejší a podává celkem dost bohatý pohled na vlastnosti a zvyklosti elfů a na jejich zásahy do života lidí. Stejně jako u E. Gonzálese je hned na začátku pověst o vzniku elfů. Jsou tu tři varianty, ale hned ta první je s Gonzálesovou zcela totožná, odhlédneme-li od drobných odchylek daných překlady. A hned také pochopíte, proč E. Gonzáles volil hlavně islandské příběhy — jsou shrnuty v několikaskvazkovém díle Jóna Árnasona. Čerpat z klasiky tohoto typu je zcela v pořádku, ale bývá zvykem to uvést.

Elfové tu mají další název — skrytci. Bydlí většinou buď v pahorcích jako v Irsku, anebo ve statcích, které jsou vidět, jen když si to elfové přejí. S rozmnožováním nemají problémy jako irští elfové, dokážou se množit mezi sebou, ale také vyhledávají lidi. Jsou tu únosy žen, ale i pobyty mužů v elfím světě, v některých případech by se dalo mluvit i o „sexu v pahorcích“, neboť někteří muži docházejí do pahorků na noc nebo elfka chodí na noc za sedlákem, který v létě přespává ve stodole. Mnohdy dochází k tragédiím a pomstě za zradu lásky, jako když se muž nehlásí k dítěti, které zplodil s elfkou, a je zato proměněn ve velrybu.

Jsou tu případy elfích porodů, k nimž jsou zváni lidé na pomoc, ale někdy i jen na vložení ruky na tělo rodící elfky, které porod usnadní, a v jednom případě je k tomu použit malý chlapec. Jindy zase svobodná dívka jde porodit do soukromí k elfům. Jsou tu také příběhy elfek, které působí jako hospodyně u lidí a o štědrovečerní noci se vracejí mezi své. V jednom případě je to královna elfů, kterou proklela její tehyně, protože se jí nelíbil nízký původ snachy. Několik příběhů je o únosech a výměnách dětí, které jsou ponechány bez dozoru — elfové za ně podrží falešné dítě, které se chová neobvykle.

V oddíle Duchové vystupují nemrtví i různí jiní duchové. Je tu také kratinký příběh, který dal název celé knize. Muž

odešel na zimu na jih lovit ryby. Před Vánoci jeho manželka navařila a napekla a dala jídlo do spíže. Přistihla tam manžela, jak se cpe uzeným jehněčím a rve maso rovnou rukou, nelíbilo se jí to a nabídl mu nůž. Odpověděl, že mrtvému nože netřeba a jedl dál. Na jaře se dozvěděla, že se manžel před Vánoci utopil.

V tomto oddíle jsou četné historky o tom, jak se nevyplácí zacházet nepietně s ostatky, žertovat s kostmi a podobně. A také příběhy těch, kteří se duchů nezalekli. Například jeden pocestný přespál v posteli po zemřelém statkáři, v níž předtím všichni zemřeli. Počkal si na ducha, donutil ho, aby mu ukázal, kam schoval veškerý majetek, a přikázal mu, aby už nevstával z hrobu. Pokud se duch nemstí někomu, kdo mu zaživa či po smrti nějak ublížil, bývá vyvolán někým jiným, kdo se chce mstít. Tito duchové, kteří jsou někým vysláni, bývají dost snadno manipulovatelní. Přízrak z Kúly je příběh o smrti Sigurda Magnússona, kněze v Audkúle v letech 1652–57. U sedláka v okolí Audkúly se zastavila žena a řekla mu, že jde zabít onoho kněze, protože je to nejlepší kněz v zemi. Sedlák jí řekl, aby se cestou zpátky u něj zastavila. Ona to udělala a popsala, jak zabila kněze a pak ještě nějaké dítě. Sedlák jí přikázal, aby zabila toho, kdo ji poslal.

Duchové a přízraky ale mohou sloužit i jinak, například dvanáct čarodějů vyvolalo mrtvého a postavili ho proti černé smrti, kterou reprezentovali dědek a bába. Jiného ducha vyvolali proto, aby jim do vzdáleného městečka došel pro tabák. Platí pravidlo, že takto se mrtví vyvolávají hned po smrti, ještě „za tepla“. Zvlášť tento oddíl je plný násilí, nenávisti a pomstychtivosti, ale i různých nechutných a odpudivých praktik. Je to až zarážející a napadá vás, jestli drsná příroda může v lidech vyvolat tolik agrese a negace.

V oddíle o čarodějích se uvádějí příběhy několika osob, u nichž se uvádí přesný čas jejich života i působisté a další okolnosti. Jsou to v naprosté většině případů pastoři, kteří vystudovali Černou školu. Ta je kdesi mimo Island, snad v Německu, je pod zemí, studenti studují ve tmě, jen písmo je ohnivé, a když odcházejí, ďábel si zpravidla bere toho, kdo jde poslední. Ale ti, o nichž se tu vypráví, ho přelstili. Vykonnávají svůj pastorský úřad a jako sluhy a pomocníky využívají čerta.

Oddíl Kouzla obsahuje příběhy telepatie a předpovídání událostí a věšteckých snů a sestrojování kouzelných předmětů. Bohatství lze získat finskými nebo čertovskými kamašemi — pořídí se tak, že se mrtvému, vykopanému z hrobu, stáhne kůže od pasu dolů a navléknete si ji na vlastní tělo, stejně jako jiné kouzelné prostředky z těl mrtvých.

Oddíl Obři začíná Svěcením útesů. Při lovu ptáků se vesničané spouštěli po provazech z útesů, ale často se ze skály vynořila chlupatá ruka a provaz přerázla. Konec tomu učinil jeden pastor tím, že si schoval pod kabát kladivo, uložil vesničanům, aby nahoře zpívali žalmy, spustil se dolů a otloukl kladivem ostré hrany, které lano přerézávaly — to bylo to svěcení. Jistý biskup zase posvětil několik skal, ale nechal kousek skály nevysvěcený, aby měli elfové a jiné kouzelné bytosti kde žít! Kněží na Islandu byli zřejmě mimořádně tolerantní. Několik příběhů je věnováno obryním a trollkám. V oddílu O víře najdete příběhy čertů a ďáblů, ale i Krista se svatým Petrem a Panny Marie nebo příběhy kněží, kteří znesvětili tanečními zábavami štedrovečerní noc.

V oddíle Psanci jsou příběhy různých zločinců, zlodějů nebo vrahů a v jednom případě sourozenců žijících v incestním vztahu. Odcházeli do hor a jiných pustých míst a žili tam v izolaci. Oddíl uzavírá rozsáhlý, devítistránkový příběh Eyvindur z hor, popisující celý jeho život od dětství, soužití s Halle, nejprve na statku, později v horách. Oddíl Zvířata se v ničem nepodobá bajkám, jsou to příběhy velice podobné těm ostatním, s tvrdým životem lidí, zásahy kněží, s kouzly i zločiny. Vystupují tu medvědi (například medvědice rodící lidské děti), krávy (o tříkrálové noci krávy mluví), baziliškové (jsou potomky lišky a kočky), orlové, havrani, bělokur, rybák, volavka a další vodní ptáci, velryba, tuleni i různí netvoři.

V oddíle Rostliny, kameny, úkazy hned na začátku najdeme motiv známý z Tristana a Isoldy nebo Deirdre, ale zcela odlišně vyložený. Sourozenci z ostrovů Vestmannaeyjar vypráví příběh bratra a sestry, kteří se měli velice rádi, a tak když dívka otěhotněla, byli obviněni z incestu a popraveni. Rodičům se podařilo prosadit, aby byli pohřbeni na hřbitově, ale církev nepovolila společný hrob, byli pohřbeni na opačných stranách hřbitova. Na jejich hrobech pak vyrostly stromy, které spojily své větve nad střechou kostela. Bylo to považováno nikoli za lásku mezi nimi, jako je tomu v jiných příbězích, ale naopak za důkaz jejich nevinny. V tomto oddíle jsou pověry o účincích rostlin, například že některá rostlina dokáže označit zloděje, jiná přináší lásku a radost a další roste tam, kde pověsili zloděje. Také kameny mají své účinky jako kámen splněných přání, kámen života. Jsou tu i pověry o horkých pramenech.

I poslední dva oddíly — Vyprávění o dávnych dobách a Žertovné příběhy — vyprávějí podobné příběhy, historky o tom, jak vznikla, určitá úsloví a podobně.

LITERATURA

BROWNING, ROBERT. *Krysař z Hamelnu. The Pied Piper of Hameln*. Přel. Jiří JOSEK. Praha: Romeo, 2012. 48 s. ISBN 978-80-86573-32-8.

GONZÁLES, EDORTA. *Vikingské legendy a příběhy*. Přel. květa KÖSSLOVÁ. Praha: Portál, 2002. 136 s. Přel. z: Leyendas y cuentos vikingos. ISBN 80-7178-683-7.

JÓN ÁRNASON. *Mrtvému nože netřeba: islandské pověsti a pohádky*. Přel. Ilona GOTTWALDOVÁ. Praha: Argo, 2008. 400 s. Přel. z: Íslenskar þjóðsögur og æfintýri. ISBN 978-80-257-0011-2.

KOLÁŘ, JIŘÍ; HIRŠAL, JOSEF. *Enšpígl: podle starých německých textů zpracovali Jiří Kolář-Josef Hiršal*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962. 132 s.

MACPHERSON, GEORGE W. *Pověsti ze Skotské vysočiny*. Přel. veronika LÁSKOVÁ. Praha: Mladá fronta, 2010. 168 s. Přel. z: Highland myths and legends. ISBN 978-80-204-1818-0.

MCHARDY, STUART. *Hamlet a královna Piktů*. Přel. Vratislav KADLEC. Praha: Mladá fronta, 2010. 184 s. Přel. z: Tales of the Picts. ISBN 978-80-204-1817-3.

PILAŘ, JAN. *Krysař: Pro malé čtenáře*. 3., přeprac. vyd. Praha: Albatros, 1978. 40 s.

SCOTT, MICHAEL. *Kočiči zaklínání: Irské mýty a pověsti*. Přel. markéta NOVÁ. Praha: Argo, 2006. 160 s. Přel. z: Irish Folk and Fairy Tales. ISBN 80-7203-747-1.

TOMKOVÁ, IVANA (ed.). *Potopené zrcadlo: Legendy, pověsti a pověry z Bretaně*. Přel. Ivana TOMKOVÁ. Praha: Argo, 2005. 328 s. ISBN 80-7203-670-X.

JAK POROZUMĚT VÝTVARNÉMU UMĚNÍ?



KRISTINA PROCHÁZKOVÁ

kristinahabova@email.cz
spolupracovnice Tvořivé
dramatiky

Co je to moderna? Kdo všechno pracuje v galerii? Jak se připravuje výstava? Co se to stalo s uměním za posledních sto let? Co se to stalo s námi za posledních sto let? Proč malují impresionisté všechno tak rozmazaně? Potřebují obrazy rámy?

Na tyto otázky a mnoho dalších se pokoušejí hledat odpovědi autoři knih *To bych zvládl taky*, *Jak se dělá galerie*, *Průvodce neklidným územím* a *Proč je v umění tolik nahých lidí?* Publikace se sice obrací k různým věkovým skupinám a každá se věnuje trochu jinému tématu a jinému zákoutí výtvarného umění, pro všechny je ale společná snaha čtenářům srozumitelně představit rozmanitý a ne snadno uchopitelný svět umění.

To, že je výtvarné umění poměrně tvárné a atraktivní téma, dosud neokoukané pro knižní zpracování, již ukázaly dva úspěšné tituly z let nedávných: komiksový průvodce po výtvarných směrech s detektivní zápletkou (*Proč obrazy nepotřebují názvy*, 2014) a interaktivní procházka galerií pro malé čtenáře (*Galerie, aneb Arturovo dobrodružství*, 2015). (O obou knihách referovala *Tvořivá dramatika* v roce 2016 v čísle 1) Taktéž čtyři knižní novinky k žánru populárně naučné literatury přistupují osobitě a se snahou zaujmout čtenáře netradičním a originálním pojetím.

TO BYCH ZVLÁDL TAKY: UMĚNÍ MODERNY V KOMIKSECH

Jak již napovídá název, autoři se rozhodli čtenářům převyprávět barvitě proměny výtvarných směrů od impresionismu po konceptuální umění formou komiksu.

Kniha *To bych zvládl taky* vznikla ve spolupráci katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně a galerie OFF/FORMAT a je společným dílem učitelů, kurátorů a výtvarníků spojených s těmito institucemi. Autorem textů je Ondřej Navrátil, člen uměleckého sdružení Rasvád a učitel dějin umění na Pedagogické fakultě. Obrazové scénáře připravil kurátor Petr Kovář. Komiksy „nakreslila, vystříhala a nalepila“ výtvarnice Marta Kovářová, též vyučující na Pedagogické fakultě MU.



S nápadem na komiksovou knihu přišla editorka knihy Magda Navrátilová Garguláková.

Kniha je určena žákům vyššího stupně základních a středních škol a lze říci, že textová část tomuto věkovému rozmezí odpovídá. Texty pod obrázky jsou psané srozumitelným jazykem, mnohdy nesnadné pojmy vysvětlují jasně a výstižně. Autoři čtenářům objasňují, proč je vývoj umění od konce 19. století po výtvarných stylech trvajících i několik století najednou tak překotný a na výtvarné směry bohatý.

Kniha je rozčleněna do 13 kapitol, které sledují jednotlivé výtvarné směry, a jsou autory přejmenované „přiléhavými“ názvy, kupříkladu *Přidej orchidej* — Secese, *Podle*

čeho? — Počátky abstraktního umění, *Dům jako stroj* — Funkcionalismus nebo *Obrazy česat, tančit a rýt* — Abstraktní expresionismus a informel.

Jako poněkud problematický se ukazuje komiksový žánr, který autoři pro své vyprávění příběhů moderního umění vybrali. Autoři uvádějí, že rozstříhali staré učebnice o výtvarném umění a složili z nich svou komiksovou koláž. Na rozdíl od věcného a srozumitelného textu, který bez zbytečných zdoluhavostí přibližuje umělecké směry a umělce, jsou ilustrace poněkud matoucí a chaotické a pro neznalého čtenáře nemusí být vždy zcela jasné, co je umělecké dílo a co doprovodný komiksový obrázek. Totéž platí o textech v komiksových bublinách, které někdy vcelku vtipně, někdy o poznání méně vtipně komentují jednotlivé situace a události. Oproti věcnému výkladu ale místy působí poněkud nesrozumitelně.

Název knihy odkazuje k častému komentáři moderního umění, které na první pohled vypadá velmi jednoduše. Autoři se proto snaží těmto názorům oponovat a čtenářům ochotným naslouchat napovědět, že i to, co vypadá velmi prostě, má mnohdy svůj složitý myšlenkový podtext.

Proto také na jasně žlutý obal autoři vybrali dnes již ikonickou (sto let starou!), ale mnohé jistě stále provokující Duchampovu *Fontánu*, tedy pisoár.

Hlavní částí knihy, příběhu umění, ještě předchází jednoduchá a výstižná časová osa, která jednotlivé směry zařazuje do časových období. Čtenáři z ní mohou například vyčíst, že nejdéle trvajícím (a dosud vytrvávajícím) směrem moderny je abstraktní umění, že poměrně krátkou životnost měly fauvismus, pop art nebo informel. Nebo že směry zrozené v 60. letech dvacátého století — konceptuální umění, land art a akční umění — jsou aktuální dodnes.

Kniha má sice slabší místa, nelze jí však upřít dobře míněnou snahu přitáhnout mladé čtenáře ke světu umění a pokusit se je v tomto značně chaotickém a mnohovrstevnatém světě zorientovat.

JAK SE DĚLÁ GALERIE

Návštěva galerie u dětí zpravidla nevyvolává takový ohlas jako třeba návštěva pouti nebo zábavního parku. Autoři se přesto rozhodli, že mladšímu publiku galerii představí jako místo, „kde se děje plno zajímavých



věcí a kde mohou zažít nečekaná setkání a odkrývat poutavé příběhy“. Prostřednictvím jednoduše stylizovaných, přesto bohatých a vtipných ilustrací Davida Böhma mohou čtenáři hledat odpovědi na otázky,

Koryčánek a Martin Vaněk (v současné době všichni působící v Moravské galerii v Brně), a výtvarník David Böhm se rozhodli čtenářům v knize zprostředkovat své bohaté galerijní zkušenosti. Za dobu působení tria kurátorů Moravská galerie prošla četnými změnami, zejména v otevřenosti směrem k veřejnosti. A takováto je i galerie knižní, nechybí v ní kavárna, knihkupectví, pořádají se přednášky a workshopy, je to galerie živá, akční, plná pestrých nabídek a možností.

Autoři čtenářům ve své galerii představují pestrou škálu uměleckých děl od všeobecně známých *Slunečnic* či *Mony Lisy* až po nenápadná civilní díla, která na první pohled mají k umění velmi daleko. Nenásilně a přiměřeně didakticky se tak čtenářům pokouší ukázat, že umělecká díla mohou mít velmi rozdílnou podobu a uměleckým dílem se někdy stávají až v kontextu nebo přímo v prostorách galerie (jako třeba rozestlaná *Moje postel* od Tracey Emin).

Kniha má dobře a srozumitelně vystavěnou koncepci, je rozdělená do tří částí: Historie galerií, Jak galerie funguje, Jak se dělá výstava. Každou z těchto částí zpestřuje otevírací dvoustrana. Na první z nich mohou čtenáři prostudovat časovou osu, která ztvárňuje vznik galerií a muzeí od papeže Sixta až po současnost. Druhá dvoustrana ilustruje, jak vypadá galerie zvenku a zevnitř a kdo v ní pracuje. A třetí dvoustrana představuje, jak se instaluje výstava a jak vypadá po otevření. Pro znalější čte-

Knihy *Jak se dělá galerie* a *Proč obrazy nepotřebují názvy* jsou si blízké nejen díky tomuto vtipu a výtvarné dvojici David Böhm a Jiří Franta, obě knihy spojuje také obdobná poetika, a hlavně humor a nadhled, se kterým autoři čtenářům svět umění (ať již výtvarné směry, nebo fungování galerie) přibližují. Obě knihy také zpestřují drobné vtipy pro znalější a pozornější čtenáře.

Vzhledem k tomu, že v knize *Proč obrazy nepotřebují názvy* vystupuje David Böhm jako výtvarný host, také on si na oplátku ke spolupráci přizval svého „nerozlučného kolegu“ Jiřího Frantu. Ten ztvárnil v knize *Jak se dělá galerie* dvě dvoustrany města plného umění.

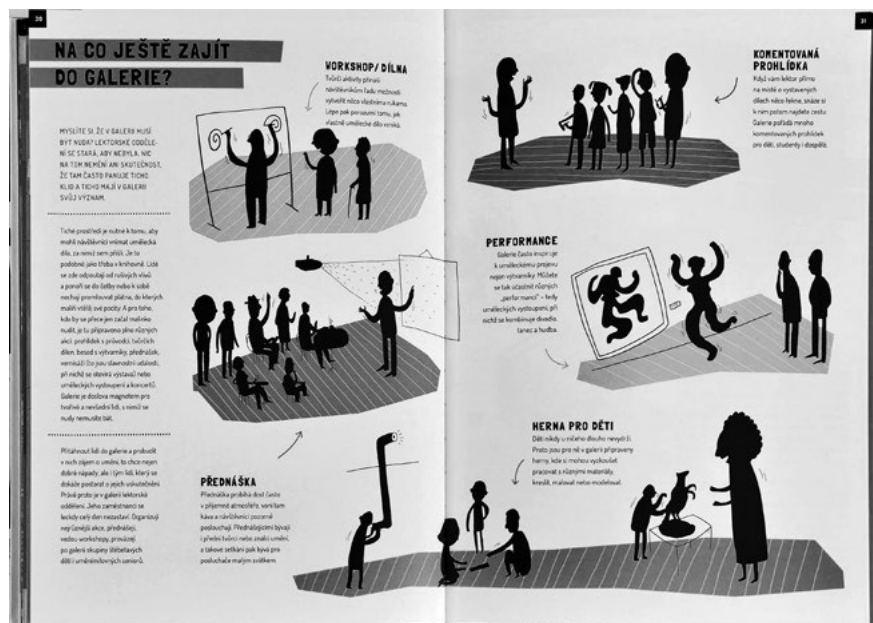
Na rozdíl od titulu *Proč obrazy nepotřebují názvy* nemá *Jak se dělá galerie* konkrétní průvodce či hrdiny, ale autoři představují jednotlivé postavy, které jsou pro fungování galerie nepostradatelné. Čtenáři se tak mohou dozvědět, co má na práci ředitel, kdo je to kurátor, restaurátor nebo proč je tak důležitá „instalační četa“.

PRŮVODCE NEKLIDNÝM ÚZEMÍM: PŘÍBĚHY ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ (1900–2015)

Po úspěšné knize *Proč obrazy nepotřebují názvy* (mimo jiné byla oceněna Magnesii Literou za nejlepší dětskou knihu roku 2015) autoři Ondřej Horák, Jiří Franta a tentokrát i David Böhm připravili další osobitou knihu věnovanou tématu výtvarného umění. V *Průvodci neklidným územím* se zaměřili na domácí prostředí, na klíčové osobnosti a významné události českého výtvarného umění od roku 1900 po rok 2015.

Průvodce je to ale poněkud netradiční. Nejde o akademický přehled umělců a jejich děl, nenabízí definitivní odpovědi. Díla, o kterých je řeč, v knize čtenáři nenajdou a musí si je najít sami. Autoři hned v úvodu přiznávají, že jde o jejich osobní výběr a autorské zpracování. Jejich cílem a snahou je upozornit na výjimečná díla, jejich tvůrce a zásadní události.

Kniha tedy vyžaduje určitou spolupráci čtenáře. Přesto tato koncepce není na škodu. Naopak *Průvodce neklidným územím* je velmi poutavá kniha, kterou lze číst téměř jako soubor povídek z prostředí výtvarného umění. Texty Ondřeje Horáka jsou srozumitelné, výstižné, psané živým jazykem, nepostrádají literární zručnost. Na rozdíl od akademických příruček či slovníků to nejsou texty výkladově těžkopádné, nepřesahují délku jedné strany a díky členění do kratších odstavců působí lehce a čtivě.

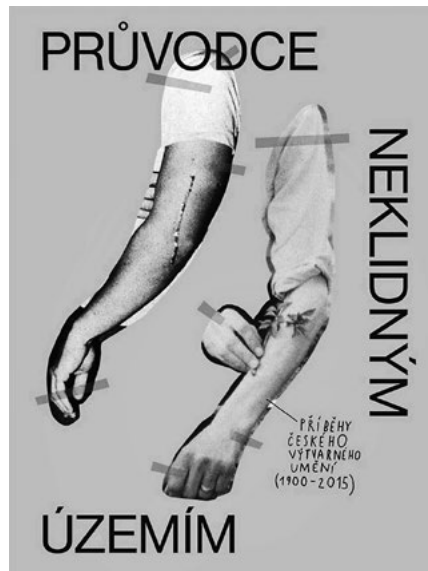


jak galerie vznikaly a v průběhu let se proměňovaly, kdo v galeriích pracuje nebo jak se připravuje výstava.

Tři mladí, progresivní historici umění a kurátoři, Ondřej Chrobák, Rostislav

náře autoři připravili několik nenápadných vtipů, otevřenou výstavu si například kromě mnoha postavíček prohlíží také čtveřice hrdinů z knihy *Proč obrazy nepotřebují názvy*.

Důležitým tématem knihy je proměnlivost umění. Autoři si kladou otázku: „Co se to stalo s uměním za posledních sto let?“, kterou transformují do aktuálnější verze, tedy: „Co se to stalo s námi za posledních



sto let? Na tyto nelehké otázky autoři hledají odpovědi v příbězích rozčleněných do pěti celků: Začátek, Republika, Opona, Šedesátky, Akvárium, Zmatení. Pro lepší pochopení a začlenění příběhů do dobového kontextu každému z pěti celků předchází jednostránkový výčet pro dané období určujících událostí a výtvarných událostí spojených s každým z roků daného období.

Obdobně svěbytné jako texty jsou ilustrace, které díla nebo události komentují. Převážně mají kolážovitý charakter, obsahují „úryvky“ z popisovaných děl, doplněné dalšími výtvarnými nápady a komentáři autorů. Některé z příběhů ještě doplňují komiksová ztvárnění v provedení Jiřího Franty.

Knih sice zaujme spíše starší čtenáře, kteří už mají výtvarné umění trochu více „vypozorované“, díky komiksovým pasážím ale možná přiláká i mladší věkové kategorie.

PROČ JE V UMĚNÍ TOLIK NAHÝCH LIDÍ? A DALŠÍ ZÁSADNÍ OTÁZKY O UMĚNÍ

Poslední ze čtveřice knih přibližujících umění mladším čtenářům je ze zahraniční produkce. Její autorkou je britská historička a popularizátorka umění Susie Hodgeová. Z její rozsáhlé (převážně umění věnované) knižní tvorby mohou čeští čtenáři znát knihy vydané v dřívějších letech: *Proč to je*

umění: 100 moderních děl od Muncha po street art (2014) a *Velikáni umění* (2011).

Oproti domácím titulům zaměřeným na moderní umění má kniha Susie Hodgeové širší rozpětí. Poněkud provokativní otázka v názvu knihy je jen jednou z mnoha dalších otázek, které autorka čtenářům předkládá a které knihu člení do jednotlivých kapitol. Její otázky se snaží čtenáře přimět k zamyšlení nad spektrem rozmanitých uměleckých směrů a stylů. Vývoj umění nesleduje chronologicky, ale každá z otázek-kapitol se zaměřuje na konkrétní téma. Kniha je tak bohatá tematicky i obsahově. V kapitole s názvem A panáčci jsou taky umění? (Skalní malby a prosté postavičky) se vedle sebe objevují jeskynní malby a obraz od Keitha Haringa (*Bez názvu*, 1982) či socha Alberta Giacomettiho (*Ukazující muž*, 1947). V kapitole Proč jsou všude samé tečky? (Pointilismus) se Susie Hodgeová neomezuje jen na obrazy proslulého pointilisty Georgese Seurata, ale doplňuje ho díly dalších „tečkujících“ umělců, např. komiksovou zvětšeninou od Roye Lichtensteina (*M-možná*, 1965) nebo puntíkovou instalací od japonské umělkyně Jajoi Kusamaové (*Z celého srdce modlím se za tulipány*, 2012).

V knize se dále objevují témata, jako portrétování (Co je to všechno za lidi?), zátiší (K čemu tolik ovoce?), vznik uměleckého díla (Je to už hotové?) nebo inspirace a technika (Nekopírují umělci jeden od druhého?), starořecké umění a oslava tělesné krásy (Proč je v umění tolik



nahých lidí?). Texty Susie Hodgeové jsou přiměřeně dlouhé, srozumitelné, vcelku poutavě napsané.

Na rozdíl od českých titulů není publikace *Proč je v umění tolik nahých lidí?*

výtvarně příliš originální a odvážná. Knihou provázejí a jednotlivá témata dokreslují dva průvodci, jednoduše stylizovaní, rozverní panáček a panenka v provedení ilustrátorky Claire Gobleové.

Každé výtvarné dílo uvádí titulek-komentář, vyvedený graficky výrazným (až agresivním, pro mladší čtenáře ale patrně přitažlivým) písmem, někdy v poněkud infantilním jazykovém stylu („Ta se teda kšichtí! Ale vždyť je to záchod!“).

Přestože kniha svým výtvarným a grafickým ztvárněním příliš nezaujme, může dobře fungovat jako inspirativní a čtenářsky vstřícný úvod do dějin umění.

Na knize je také sympatické, že ačkoliv je určena pro nižší věkovou skupinu (čtenáři od 9 let), neomezuje se jen na nejrozšířenější výtvarné žánry, malbu a sochařství. Susie Hodgeová vybraná témata vysvětluje prostřednictvím ukázek malířství, sochařství, land artu, konceptuálního umění nebo street artu a čtenářům tak ukazuje, jak může být umění tvárné a bohaté.

KOVÁŘ, PETR; NAVRÁTIL, ONDŘEJ. *To bych zvládl taky: Umění moderny v komiksech*. Ilustrace Marta Kovářová. Editor Magda Navrátilová Garguláková, Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2016. 72 s. ISBN 978-80-210-8187-1.

CHROBÁK, ONDŘEJ; KORYČÁNEK, ROSTISLAV; VANĚK, MARTIN. *Jak se dělá galerie*. Ilustrace David Böhm. Brno: Moravská galerie v Brně, 2016. 64 s. ISBN 978-80-7027-303-6.

HORÁK, ONDŘEJ. *Průvodce neklidným územím: příběhy českého výtvarného umění (1900-2015)*. Ilustrace David Böhm a Jiří Franta. Praha: Labyrint, 2016. 244 s. ISBN 978-80-87260-84-5.

HODGE, SUSIE. *Proč je v umění tolik nahých lidí? a další zásadní otázky o umění*. Přeložil MILAN LŽIČKA. Ilustrace Claire Goble. Praha: Knižní klub, 2017. 96 s. Přel. z: Why is art full of naked people? ISBN 978-80-242-5556-9.

JAKÉ ČASOPISY DĚTI VE SKUTEČNOSTI ČTOU?



JOSEF PEKÁREK

josefpekarek11@seznam.cz
ZUŠ Jakuba Jana Ryby,
Rožmitál pod Třemšínem
ZŠ Sdružení, Praha 4-Pankrác

V předchozích číslech *Tvořivé dramatiky* vyšly články o současných časopisech pro děti a mládež. Ve 3. čísle ročníku 2016 Jaroslav Provazník a Marta Žilková načrtli, jak je dnes stav časopisů pro děti v Česku a na Slovensku, Kristýna Plíhalová připojila podrobnější pohled na současnou podobu *Čtyřlístku* a Kristina Procházková upozornila na zcela nový a dnes svým způsobem v českém kontextu výjimečný titul *Raketa*, jehož podtitul zní: „Časopis pro děti chytrých rodičů“. A v 1. letošním čísle *Tvořivé dramatiky* se Kateřina Dudová podrobně zabývala dvěma populárně naučnými časopisy pro děti a mládež — *ABC* a *Časostrojem*. My, pedagogové, se rovněž stále snažíme upozorňovat na zajímavé podněty z oblasti dětské literatury a předkládat je nejen svým žákům, ale i jejich rodičům. Jak ovšem vypadá realita, co se týče právě časopisů? S čím se naši žáci běžně setkávají a co s nadšením vyhledávají a kupují? A mají vůbec možnost volby?

Uspořádal jsem anketu na ZŠ Milín (okres Příbram), kde jsem ve školním roce 2016–2017 působil jako učitel hudební výchovy. Jde o vesnickou a komunitní školu,

kde jsou jednotlivé ročníky většinou po jedné třídě. Celkem jsem oslovil 184 žáků (108 dívek a 76 chlapců) od třetího do devátého ročníku. Měl jsem na ně tři jednoduché otázky:

1. Jaké časopisy čteš?
2. Jaké rubriky tě tam zajímají nejvíce?
3. Jak tyto časopisy získáváš?

Žáci 1. stupně ZŠ

Obecně v naprosté většině převažuje nákup časopisů ať už osobně, anebo prostřednictvím rodičů. Jen ve výjimečných případech nacházejí děti stará čísla na půdě či si je půjčují od kamarádů. Na druhé straně o knihovně nebo školním klubu se nezmiňuje nikdo. Je také pravidlem, že širší rozhled mají dívky, které ve třídách zmiňují průměrně 10 titulů, oproti 5–6 titulům, které uvádějí chlapci. V průměru každý žák jmenoval 1–2 názvy časopisů, které čte. Ze 105 dotázaných prý 19 vůbec časopisy nečte, jde tedy o pětinu dětí na 1. stupni; většinu z nich tvoří chlapci.

Ve 3. ročníku třetina dětí čte *Čtyřlístek*, který u nich vede na celé čáře. Následuje *Sluníčko* a *Bart Simpson*. Co se týče rubrik a typů materiálů, děti lákají „vyplňovačky“, kvízy, a především pak komiksy. Překvapivým zjištěním pro mne je to, že takřka pětina dětí uvedla časopisy určené dospělým: *Čas pro hvězdy*, *Avon* či *Zahrádkář*. Někdy dokonce šlo o jediný uvedený titul.

4. ročník na tom byl obdobně, i když zde už jsou jisté náznaky rozdílnosti mezi preferencemi dívek a chlapců. Třetina dívek uvedla *Čtyřlístek* a *Sluníčko*. Chlapci sice psali méně titulů, ale pro čtvrtinu byly nejlepší volbou tituly *ABC* nebo *Simpsonovi*, zbytek tvořily časopisy orientované na aktuální trendy (*Mimoni*, *Lego klub*...). Pozornost žáků si nejvíce vysloužily hádanky, kvízy, fotografie a samozřejmě komiksy.

V 5. třídách už došlo ke zřetelnému rozdělení na „dívčí“ a „chlapecké“ časopisy. Chlapci jenom potvrzují vedoucí pozici

komiksů (*Čtyřlístek*, *Simpsonovi*, *Spiderman*), doplněnou o populárně naučné tituly (*ABC*, *Časostroji*). Jedinou uvedenou zmínku představuje *Tarsicius: Časopis pro kluky u oltáře*, který vychází pro ministranty od roku 1997. U dívek jsou patrné dvě linie. První je orientována na popkulturu a teen-agery (*Popcorn*, *Blesk*, *JJ časák*, *Top dívky*, *Exkluziv*...), zde hrají prim plakáty, rozhovory s americkými hvězdami a fotografie celebrit. Druhá linie se obrací k zájmům o fantastickou tematiku (*Witch*, *My Little Pony*, *Jezdectví* a *ABC*).

Z ankety vyplývá, že děti v časopisech vyhledávají především cosi, co bychom mohli nazvat tvořivým principem, i když realita je leckdy všelijaká: *Sluníčko*, *Čiperka: Magazín prodejen COOP*, *Raketa* (kvízy, hádanky či „vyplňovačky“), a příběhy, které jsou pro ně „přeloženy“ do komiksového jazyka: *Čtyřlístek*, *Simpsonovi*. Nedochozí zde ještě k cílenému zaměření na určitou oblast vědění či poznání. Na druhé straně je znatelný vliv časopisů (a novin) pro dospělé na děti: *Blesk*, *Avon*, *Čas pro hvězdy*, *Sešmička*, *Exklusiv*, *Zahrádkář*. Z ankety bohužel není zřejmé, jaký vliv tato média mají, a kolik času jim děti věnují.

Pro celkový obraz přikládám abecední seznam všech 38 zmíněných časopisů (katalogů, novin...) z 1. stupně ZŠ: *ABC*, *Avon*, *Barbie*, *Bart Simpson*, *Blesk*, *Bravo*, *Čas pro hvězdy*, *Časostroji*, *Čiperka*, *Čtyřlístek*, *Exklusiv*, *Jezdectví*, *Jirka*, *JJ časák*, *Katka*, *Lego klub*, *Marvel Super Heroes – Avengers*, *Mateřídouška*, *Méda Pusík*, *Metro*, *Mimoni*, *Minecraft*, *My Little Pony*, *Ori flame*, *Popcorn*, *Raketa*, *Reflex*, *Respekt*, *Sešmička*, *Simpsonovi*, *Sluníčko*, *Spiderman*, *Světýlko*, *Tarsicius*, *Top dívky*, *Vělička*, *Witch*, *Zahrádkář*.

Žáci 2. stupně ZŠ

Kromě osobního nákupu časopisů se od 6. třídy objevuje postupně předplatné zpravidla zájmových periodik. Rovněž dochází

k širšímu sdílení časopisů navzájem, především mezi dívkami. Výjimečně je napsána zmínka o půjčce z knihovny či přímo ve škole. Ovšem i u těchto žáků je pravidlem, že dívky mají větší zážitek z počtu titulů, i když se oproti 1. stupni snižuje na 7–8. Průměrně každá dívka uvádí 2 časopisy, které čte. Chlapci se začínají postupně zaměřovat na svůj zájmový titul. Můžeme tak u nich zaregistrovat velkou pestrost, která třeba dívkám časopisům schází. I mezi 79 žáky 2. stupně se výjimečně najdou ti, kteří tvrdí, že nic nečtou. Je jich naštěstí minimum.

6. ročník je určitým přechodovým obdobím, kdy na jedné straně „dobíhají“ volby z předchozího období, na straně druhé probíhá výraznější diferenciace podle pohlaví i podle zájmů. Proto u dívek vedou na celé čáře časopisy věnující se problematice dospívajících: *Top dívky*, *Popcorn* či *JJ časák*. Ty jsou doplněny o tituly věnující se zvířatům, zejména pak koním. Zcela u nich vymizel zájem o časopisy, které jsou zmiňovány v nižších ročnících. Tato periodika ovšem u chlapců stále nabírají na oblibě, viz *ABC*, k němuž se přidává například *Koktejl* a *Score*. A oblíbenými rubrikami a typy materiálů jsou počítačové hry, recenze apod. Zároveň však na druhé straně „skomírá“ zájem o *Čtyřlístek* či komiksový časopis *Simpsonovi*.

V 7. ročníku nastává podle ankety pomyslná „krize“ čtení: celá čtvrtina žáků

tvrdí, že nečte nic. U dívek se neobjevují dokonce ani módní časopisy. Výjimku tvoří pouze *ABC* a *Koktejl*. Chlapci jsou na tom o poznání lépe. První místo zaujímá *Pro Fotball* následovaný *Bravem*. Zároveň je zřejmý nárůst předplatného.

Dívky v 8. třídě preferují výhradně časopisy zaměřené na módu a své vrstevníky: *Popcorn*, *Top dívky*, v nichž vyhledávají módu, drogerii atd. Dále pak píší, že čtou obchodní časopisy řetězců Makro či Tesco. Ojedinele lze zaznamenat „návrat zpět“, kdy vezmou do rukou *Mateřidoušku* či *Čiperku*. Nelze opomenout ani *TV program* (nejoblíbenější rubrikou je stanice NOVA). Na druhé straně se zdá, že chlapci mají jasno (a možná i větší výběr) ve výběru vhodného titulu: *Autotip*, *Svět kulturistiky*, *Agronom*, *Score* či *Level*. A konkrétně si vybírají recenze, sportřebu a cenu aut nebo novinky v technice.

Konečně 9. ročník je charakteristický tím, že u chlapců je dovršen pomyslný rozvoj a rozhled v zaměření periodik. Dá se zjednodušeně říct, že co chlapec, to jiný titul: *Gól*, *100+1*, *Myslivost*, *Zbraně a náboje*, *Pro Fotball*, *Svět kulturistiky*, a dokonce je zmiňován i *Playboy*. Na druhou stranu se dá tvrdit, že chlapci pozvolna vstupují do světa časopisů pro dospělé, chcete-li do světa odborníků či fanoušků. Kdežto dívky zůstávají i v tomto období u svých ověřených titulů: *Popcorn*, *Bravo*, *Top dívky* a *JJ časák*, které uvádí takřka všechny. Jen výjimečně

k některým začíná přicházet svět časopisů pro ženy: *Žena a život*, ale i tak mají stále výrazný zájem o módu, život celebrit apod. Otázkou zůstává: mají jinou možnost výběru?

Abecední seznam všech 33 zmíněných časopisů (katalogů, novin...) zmíněných žáky 2. stupně ZŠ: *100+1*, *ABC*, *Agronom*, *Autotip*, *Bravo*, *Čiperka*, *Čtyřlístek*, *Elle*, *Gól*, *Chvilka pro tebe*, *In!*, *Jezdectví*, *JJ časák*, *Koktejl*, *Koně a hříbata*, *Level*, *Mateřidouška*, *Myslivost*, *Playboy*, *Popcorn*, *Pro Fotball*, *Pro Hockey*, *Rychlé šípky*, *Score*, *Siðecarcross* (jde patrně o knihu), *Simpsonovi*, *Svět kulturistiky*, *Top dívky*, *TV magazín*, *TV Revue*, *Včelička*, *Zbraně a náboje*, *Žena a život*.

Na závěr osobní poznámka

Kam se poděly inspirativní časopisy pro děti a mládež? Při sběru materiálů jsem navíc přemýšlel o školních časopisech. Proč se o nich nemluví, ba proč nejsou uvedeny mezi čtenými? Co jim schází a co by potřebovaly? A měly by plnit funkci vzdělávací a rozvíjet tvořivost? V letošním roce organizovala Asociace středoškolských klubů České republiky již 11. ročník soutěže školních časopisů (<http://asker.cz/casopis/>). Myslím si, že bychom jim měli věnovat více pozornosti, aby se, pokud možno, začaly objevovat v některých z příštích anket. Protože vliv na vkus a estetický rozvoj dětí mají nejen učitelé literární výchovy.

INFORMACE A ODBORNÉ PRÁCE O ČESKÝCH ČASOPISECH PRO DĚTI

Jestliže se čas od času objevují stesky na nedostatečnou odbornou reflexi literatury pro děti a mládež v posledních pětadvaceti letech, o časopisech pro děti to platí téměř sto procentně. Kritika periodik, která pro děti a mládež vycházejí, prakticky neexistuje, takže vydavatelé si — až na čestné výjimky — žijí v pohodlném „závětrí“ a v klidu a pohodě chrlí na děti záplavy podřadného zboží a nevkusů, ať už je motorem jejich produkce nepoučenost, naivita, nebo prachobyčejný kšeft. Kriticky se časopisům pro děti čas od času věnoval kdysi časopis *Zlatý máj* a v letech 2000–2003 *Učitelství*; od loňska se této problematice začala věnovat *Tvořivá dramatika*.

Zájemce o historii českých časopisů pro děti a mládež lze odkázat především na několik málo knih o dějinách literatury, v nichž najdeme kapitoly věnované také periodikům pro děti: Na prvním místě je

třeba jmenovat základní monografii Otakara Pospíšila a Václava Františka Suka *Dětská literatura česká* (z roku 1924) a dodnes velmi cenné *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny* Jana Václava Nováka a Arne Nováka (4., rozš. a přeprac. vyd. z let 1936–1939). Zmínky o časopisech pro děti najdeme také v *Konturách české literatury pro mládež* Jaroslava Voráčka a Otakara Chaloupky (v 2., revid. vyd. z roku 1984), v knize *Svatavy Urbanové a kolektivu Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století* z roku 2004 a zčásti a nepříliš systematicky i ve čtyřdílných *Dějínách české literatury 1945–1989* autorského kolektivu pod vedením Pavla Janouška (z let 2007–2008).

Jedinou publikovanou odbornou prací, která se věnuje výhradně českým periodikům pro děti a mládež, je kniha Štefana Švece *Česky psané časopisy pro děti (1850–1989)* z roku 2014.

Velmi cennou slovníkovou prací, v níž najdeme podrobné a spolehlivé informace také o časopisech pro děti a mládež, je *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních*

sborníků a almanachů 1945–2000 autorského kolektivu pod vedením Blahoslava Dokoupila (vyšel v roce 2002).

Jedinou monografií o periodiku pro děti a jeho vývoji je *Příběh Mateřidoušky Anny Sekerákové* z roku 2014, která důkladně zpracovává jednotlivé etapy vývoje tohoto stěžejního časopisu pro děti od roku 1945 do současnosti a zasazuje ho také do širšího kontextu.

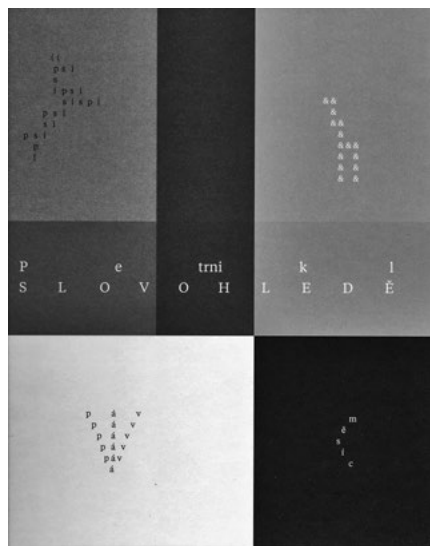
Mimořádným počinem je portál *Staré dětské časopisy* (www.detske-casopisy.cz), který založil a spravuje Pavel Drábek. S pomocí dobrovolných přispěvatelů na něm pečlivě archivuje digitalizované české časopisy pro děti a mládež od první poloviny 19. století do současnosti (od letošního roku se tu začaly objevovat i časopisy slovenské), a navíc na portál přispívá cennými komentáři a doplňujícími informacemi. Vzniká tak unikátní knihovna časopisů pro děti a mládež, která je už dnes nedocenitelným zdrojem materiálu pro všechny, kdo se o časopisy pro děti a mládež zajímají.

Jaroslav Provazník

NAHLÉDNUTÍ DO NOVÝCH KNIH PRO DĚTI A MLÁDEŽ

PETR NIKL: SLOVOHLEDĚ: TYPOGRAMY

*Grafická úprava Marek Pistora a Petr Nikl.
Praha: Meander — Ivana Pecháčková, 2016.
92 str. Ed. Modrý slon, sv. 114. Odp. red.
Miloš Voráč.*



Petr Nikl staví svůj vesmír z obrazů a slov. Tentokrát nalezl cestu k planetám a mezihvězdnému prostoru fantazie obrácením teleskopu — zvětšuje věty a slova, až se počnou rozkládat do třpytivých písmen grafické poezie, připomínajících hvězdy, a čtenář se je svými očima učí znovu číst.

Niklův pokus by se dal chápat i jako pozorování makrosvěta drobněhledem, předmětem pozorování je slovo a jazyk a hlavním prostředkem je ono zírání. Jedna z prvních básní sbírky nese název Dívej a všechny její verše jsou variací na jeden a tentýž imperativ, který obsahuje celá sbírka, ale i Niklova tvorba.

Na co se tedy máme dívat? Na prostory slov a písmen. Prostor je možná hlavním tématem sbírky; jde o prostory nejen

hvězdné, ale i nám bližší, typicky niklovsky mlhavé, noční, utajené, prázdné. Prostory, do nichž pronikají červená světla návěstí na koncích vlaků. Jeho výzva k následování je přímo vyjádřena v básni Pohled, kdy nás vodí po nitkách písmen, abychom mohli postupně spatřit myslivce, lesní pěšinku či káně na obloze. Ani si neuvědomujeme, že jdeme ve stopách toho, co vidí lyrický subjekt: „[...] hledím přímo před sebe na [...]“ A nesmí chybět ani tematika času, ten je zdůrazněn zejména v závěru, kde jsou básně o časových úsecích i čase samotném.

Niklovy kaligrafické básně navazují na velkou tradici této formy, která našla své kvalitní stoupence i u nás, připomínám jen Devětsil, Jiřího Koláře, Bohumilu Grögerovou a Josefa Hiršala (sbírky *JOB BOJ* a výbornou antologii *Vrh kostek*) a *Anti-kódy* Václava Havla. Tuto tradici stejně jako v jiných případech Petr Nikl obohacuje o svůj způsob. Ubránil se svodům samoúčelnosti, není to opakující se lehkovážná hra s tvary, která se může snadno okoukat. Z hladkých převážně jednobarevných ploch, na Petra Nikla až střídmost provedení, vycházejí písmena, jako jeho někdejší žlutí lvi či tajemná lesní zvěř, jako efemérní symboly, jejichž celkovou podobu a smysl jsme si nuceni dávat dohromady po dílcích, pomalým otáčením, přemýšláním, kombinací, která vzniká v naší hlavě a je mnohdy jen v našich rukou, protože nám autor dává volnost.

Knihou *Slovohledě* posunul Petr Nikl svou literární tvorbu, v posledních dílech se poněkud opakující, ale i domácí literární tradici do nových vod, v jeho případě by se dalo říci spíše mlhavých lesních mýtin, a v grafické poezii nalezl další, možná nejzazší stupeň svého trvalého zájmu o vztah obrazu a textu.

Milé je, že se přiznává i k tomu, že ne vše lze lehce zobrazit a nechává na čtenáři, jak by si poradil třeba se slovy záhel

či řuník, jako v básni Nezobrazitelná slova. A v téměř závěrečné Naštěstí píše: „prázdnost se nedá vypsát a Prosnost se nedá vidět / jsou totiž také ještě našťestí / podobizny, které jsou nepopsatelné a názvy, které se ještě nezobrazily“.

A stejně tak hledá ve hře hranice a pravidla, z pravidelnosti vět a slov staví hrou nový svět, a naopak v chaosu hledá systém. Zachycení řádu a neřádu by mohlo patřit k další charakteristice jeho tvorby. Shluk náhodných znaků působí stejně odporně jako smetiště vedle krtince, jak to vyjadřuje v básni Skládka. Naopak posledním číslem Tajná zpráva kočky Míci po procházce klávesnicí ukazuje, že i nepravidelnost může mít svou krásu.

V některých jazycích, například jihoslovanských, znamená slovo písmeno. Tato záměna části za celek zřejmě vyjadřuje symbolický smysl jazyka. Vše je za vším skryto, sám celek světa je vyjádřen jen shlukem znaků. Pro Petra Nikla jsou i slova příliš jednoznačná, příliš jasná. Rozdrobil nám je tedy do písmen a my v těchto atomech a molekulách můžeme nacházet další a další planety a galaxie.

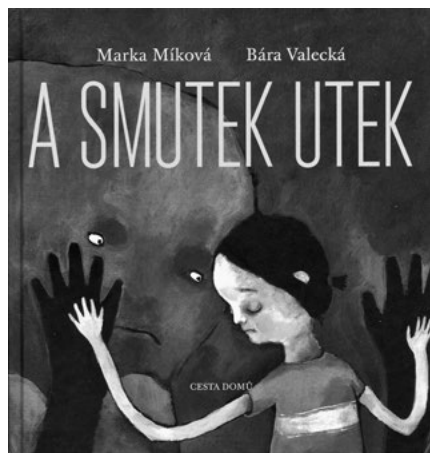
Luďěk Korbelt

MARKA MÍKOVÁ: A SMUTEK UTEK

Ilustrovala Bára Valecká. Design a sazba Eliška Kučrnovská. Praha: Cesta domů, 2016. 32 str. Odp. red. Martina Špinková.

„Smutky jsou různé. Klučíci a holčiči, malé a velké, vysvětlitelné a nevysvětlitelné, důvodné a bezdůvodné, příjemné a nepříjemné..., ale všechny smutky jsou vlezlé. Vlezou do člověka a pak se v něm usadí. Někdy nakrátko a někdy na pěkně dlouho. Některé ho drží pod krkem a skoro ho dusí, některé jen tak lechtají v břiše a ty nejhorší berou světu barvy a slovům význam a srdci naději.“ (Míková, 2016, s. 5)

Takto je uvedena kniha Marky Míkové *A smutek utek*, kterou v roce 2016 vydalo nakladatelství Cesta domů. Jde o útlou knížku, obsahující osm krátkých próziček o osmi smutcích. Každý má svou barvu (i více barev), např. Smutek šedivý, Smutek ze snu (bílý), Smutek po někom (fialový). Každý smutek je v knize výtvarně uchopen v potměných malbách ilustrátorky Báry Valecké a každý má jiný původ. Při prohlížení obrázků je jasné, že jde o knížku smutnou, ale ne strašidelnou, spíše tesklivou, tíživou, k zamyšlení. V očích dětí vidíme smutek po papouškovi, který zemřel, po tátovi, který s Pavlíkem už dlouho nebydlí, ze snu, který byl trochu děsivý. Některé smutky jsou dokonce personifikovány, namalovány jako postavy, které ale nemají postrašit, spíše jde o skoro milá stvoření, jež svého majitele obklopují a zavalují svou velikostí a tíhou.



V textech jsou zachyceny smutky každodenní a třeba i zdánlivě banální. V danou chvíli jsou ale pro některou postavu všeobímajší a bolavé. Nedá se říct, který z nich je větší. Každá próza však také přináší nějaké řešení, jak se daného smutku zbavit, jak jej zmírnit nebo třeba úplně zahnat. Jde o řešení, která s sebou často přináší vlídné slovo, opravdové kamarádství nebo smích. V závěru knihy je navíc vtipný seznam první pomoci proti smutkům, který autorka připojila namísto doslovu. Uvádí zde takové léčivé návody, jako např.: „Najdi někoho, kdo tě má rád a kdo tě obejmě (měly by stačit dvě minuty).“ (Míková, 2016, s. 29) Čtenář jistě rád vymyslí další možnosti, jak od smutku pomoci nejen sám sobě, ale třeba také někomu jinému, na koho si díky četbě knížky vzpomene.

Texty v sobě nesou jakousi slovní lehkost, lyrizující pohled na každodennost, ne však sentimentální. Celková atmosféra textů připomíná prózy Olgy Hejné z knihy *Bubínek ze skla* (1964). Jde o střípky světů jednotlivých

postav, které bychom třeba klidně mohli znát, které možná žijí vedle nás v ulici, ale my je doposud neznáme. Příběhy vedou čtenáře ke ztišení a ke zcitlivění vůči okolnímu světu — co si asi ten či onen člověk v sobě nese za smutek? A nebyl by na něj nějaký jednoduchý lék? Optika příběhů naznačuje, že vyhánění smutků bývá jednoduché pro ty, na kterých smutek neleží. Měl by pomoci někdo druhý. A má skutečně každý na světě toho druhého, aby včas zasáhl?

Prózy z knížky *A smutek utek* jsou ukázkou toho, jak méně může být více. Díky kratičkému formátu (texty jsou dlouhé na stránku nebo dvě) se dají bez škrtů využít pro umělecký přednes již s dětmi ve věku odpovídajícímu prvnímu stupni základní školy. A díky námětům, které v sobě nesou skromnou, leč opravdovou tíhu běžného lidského smutku, se tak dětským recitátorům nabízejí jednak vážná témata k přemýšlení a jednak spíše lyrická nota v prozaické podobě. Takové literární předlohy na poli dětského uměleckého přednesu téměř chybějí. Nehledě na to, že celkově by se smutky a hledání jejich řešení mohly stát inspirací nejen pro práci v dramatických výchovných lekcích, ale klidně i pro autorskou inescenární tvorbu s dětským kolektivem.

Gabiela Zelená Sittová

ELENA ELEKOVÁ: MÔJ BRAT NEMÁ BRATA

Ilustrovala Martina Matlovičová. Bratislava: Vydavateľstvo QIII, 2016. 58 str. Redakčne pripravila Kveta Dašková.

MARTA HLUŠÍKOVÁ: ANABELKA SA SMEJE DVOJHLASNE

Ilustrovala Kristína Šimková. Bratislava: Vydavateľstvo QIII, 2016. 52 str. Redakčne pripravila Kveta Dašková.

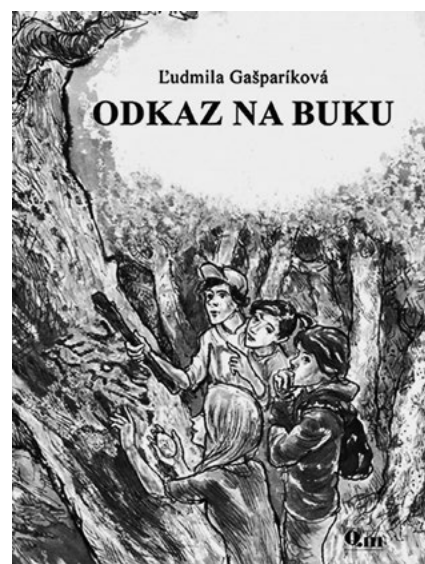
ĽUDMILA GAŠPARÍKOVÁ: ODKAZ NA BUKU

Ilustroval Andrej Mazúr. Bratislava: Vydavateľstvo QIII, 2016. 72 str. Redakčne pripravila Kveta Dašková.

Mám pred sebou tri knihy s niekoľkými spoločnými menovateľmi: 1. pochádzajú z Vydavateľstva QIII, 2. sú víťazmi autorskej súťaže literatúry pre deti, ktorú organizovalo menované vydavateľstvo, 3. všetky stavili na detského hrdinu v súčasnosti. A čo

ich rozlišuje? Rozličný stupeň výpovednej hodnoty, čo napokon odzrkadľuje aj poradie ocenených kníh, ktoré — treba podčiarknuť — vystihlo ich úroveň.

Súťaže sa zúčastnili známi, menej známi i celkom neznámi pisatelia (nie všetkých možno nazvať spisovateľmi). Elena Eleková, ktorej kniha *Môj brat nemá brata*



sa umiestnila na treťom poste, je lekárka a ako sama priznáva, prózu začala tvoriť na materskej dovolenke, takže s literatúrou asi nemá veľké skúsenosti. Spomenutá kniha by sa dala charakterizovať ako láskavá, pohodová, žičlivá, až rozprávková.

Príbeh jednej činziakovej rodiny z malého mesta rozpráva hlavná detská hrdinka tretiačka Judka, ktorá má staršieho brata a mladšiu sestru. Toto vekové rozvrstvenie dáva autorku možnosť vytvárať situácie i slovné súboje, niektoré viac, iné menej nápadité či vtipné. Snaží sa hľadiť na svet očami dieťaťa, hodnotiť ho jeho kritériami. Atmosféra v rodine je až idylicky pokojná, nekonfliktná, bez generačných či iných „medzidetských“ konfliktov, ba miestami aj bez tvorivej fantázie. Na humorné podanie príbehu nadväzujú ilustrácie Martiny Matlovičovej, pripomínajúce detskú kresbu so slovným vysvetlením obsahu obrázka. Po prečítaní si človek nevdojak vzdychne: „Keby to tak fungovalo v živote.“ Možno je vhodné ponúkať detskému čitateľovi pekný obraz života, v ktorom sú dospelí prajní, ústretoví, deti obdivujú starých rodičov, radi sa zúčastňujú rodinných výletov, želania sa im plnia, ako napr. túžba mať staršieho brata a pod. Obraz rodiny, ktorý vytvorila E. Eleková, možno pokladať za príklad, za vzor, aj keď miestami s patriarchálnym nádychom. Žiaľ, realita je často iná.

Autorskú skúsenosť má za sebou autorka druhej knihy Marta Hlušiková. Próza *Anabelka sa smeje dvojhlasne* je v poradí už jej trinástou publikáciou. Na rozdiel od E. Elekovej stavia M. Hlušiková na fantáziu, výmysel vychádzajúci z reálneho základu. Všíma si osamelosť dieťaťa-jedináčika, hľadajúceho priateľa, s ktorým by mohlo komunikovať a hrať sa. V danom prípade si dievčatko Anabelka vymyslí priateľku, ktorou je jej vlastný tieň, a pomenuje ju obráteným tvarom svojho mena, teda Aklebana. Použitý princíp naštartoval autorku k ďalším výmyslom, ako napr. k ožiovaniu papúč, červeného nosa a pod. Všetky použité predmety okrem zábavnej funkcie slúžia na pozorovanie a hodnotenie dospelých. Svoj zmysel pre humor využíva autorka aj pri vysvetľovaní príchodu bábätka do rodiny. Ide o výborný návod, ako by mali rodičia spolu s dieťaťom očakávať narodenie súrodenca. Vážne sa tváriaca komunikácia matky s dieťaťom a spolupráca napríklad pri vymýšľaní mena pripravuje láskavú pôdu pre budúce spolužitie s Okšimom, teda s Miškom. Mierne štylizované ilustrácie Kristíny Šimkovej a nápaditá grafická úprava vydavateľky Kvety Daškovej tvoria jednoliaty celok s milým textom.

Kniha, ktorá sa umiestnila na prvom mieste, sa neodlišuje od predchádzajúcich jednoduchých detských zážitkov iba vekom hlavných hrdinov (13–14-ročné deti), ale aj spôsobom komponovania príbehu. Je zážitkový, blízky detskému čitateľovi nielen dobrodružným dejom, ale aj výrazovými prostriedkami dnešných detí, pričom ani nepostrehnú, že autorka ich vychováva, kritizuje, radí im. Kniha *Odkaz na buku* od Ľudmily Gašparíkovej, opatrená ilustráciami Ondreja Mazúra, má ešte jednu pozitívnu stránku. Obracia pozornosť detí na minulosť tak, že im ponúka zážitok pátrania po mŕtvom francúzskom partizánovi, spojený s rozprávaním prababky jedného z detí. Iste, bolo by možné vyčítať množstvo náhod pri vyriešení záhady nápisu na strome, ale ktorá dobrodružná kniha nemá tento „nedostatok“!

Rozhovory detí i ostatných postáv sú realistické, naplnené (možno až preplnené) súčasným hovorovým slovníkom: empetrojka, smartfón, displej, grilovanie, opekačka, foter, ségra, sekáč, selfky, fejsbuk, krpec, depka, pikošky, lajky, zdieľanie, výgúgliť, yutuber, kamera, esemeska, slaboduchá tupka, zaklapnúť zobák, nenormálne vyšŕavená, sadistické maniere učiteliek (rozumej: skúšanie) atď. Používanie týchto slov a slovných spojení nie je nefunkčné. Odráža dobu, myslenie i názory mladých ľudí. Má však jedno nebezpečenstvo. Môže „zostarnúť“, pretože technika (a väčšina výrazov je technického charakteru!) sa vyvíja veľmi rýchlo a už o desať rokov bude tento slovník zastaraný, resp. budú ho používať iba „starci“, ako dnešné deti nazývajú svojich rodičov a učiteľov.

Na záver jedno konštatovanie. Súčasná doba necháva vydavateľstvám voľnú ruku pri vydávaní detských kníh. Nie každý vydavateľ však rozumie poetike tvorby pre deti. Takže vychádza veľa publikácií pre deti, ale na rozličnej úrovni. Našťastie Kveta Dašková z Vydavateľstva QIII je sama autorkou pre deti a detskému čitateľovi rozumie. Aj preto uvedené tri tituly spĺňajú základné požiadavky kladené na tvorbu pre deti.

Marta Žilková

MARKA MÍKOVÁ: ŽVEJKAČKY

Ilustroval a graficky upravil Juraj Horváth. Praha: Baobab, 2015. 36 str. Redakce Petr Borkovec.

Žvýkačka je nestárnoucí věc. Do dětského světa patří od svého vzniku a žvýká se bez ohledu na módní trendy. Na žvýkačku nemá ani Minecraft nebo všechny hračky od

Mattela, protože žvýkačka je hravé mlsání.

Kdo a kdy přijde s knížkou o žvýkačkách, to byla jen otázka času a odvahy. Teď je na světě knížka básniček pro děti *Žvejkačky* a napsala ji Marka Míková. Je to její první kniha básní a v rámci současné české poezie pro děti si své místo jistě najde.

Knížka láká už svou podobou. Rozměr 10 na 33 cm není věru obvyklým tvarem knihy a v knihovničce jednoduše ční. Vypadá jako „nadživotní“ velikost plátkové žvýkačky, která má zepředu růžovou barvu, přecházející do oranžové, a zezadu modrozelenou, která evokuje jednu z barev kuličkových žvýkaček z pouti. A navíc je knížka obalená do klasického omyvatelného obalu na sešity, asi aby se v případě čtenářova žvýkání bubliny nelepily přímo na papír. Je to praktické, protože některé básničky sladké chutě skutečně navozují. Taky se za okraj obalu jednoduše dají vložit tři papírky s „Esemeskami Marky Míkové“ a jeden „Seznam omylů“ redaktora Petra Borkovce. Chyby, které redaktor v textech neuhlídal, jsou sice na škodu, ale Borkovcova omluvenka je vtipná



a děti vede ke stopovací hře, kde by asi v knížce mohly být pravopisně-významoví šotci. Esemesky působí trochu zbytečně. Ale lze je přijmout jako legráčku, ukázkou toho, že se někomu hra se slovy, obrazy, zvukem a rytmem jazyka dostává do každodenní komunikace. Kdo by si pod vlivem takových esemesek nezkusil v těch svých sám trochu zarýmovat?

Celkově barevnost knížky evokuje dobu pedra, baja a málo dostupných hubba-bubbek. Také ilustrace uvnitř knihy působí jako sedmdesátkové či osmdesátkové retro. Vše k sobě krásně ladí a vytváří výtvarně působivý celek. Není divu, výtvarnou podobou se zabýval Juraj Horváth, dvorní

výtvarník a jeden z vůdčích osobností nakladatelství Baobab.

Básničky jsou různorodé. Některé využívají především jazykovou hravost s odvozováním slov, např. Draci („To draci dračí / mraky se mračí...“), některé jsou naprosto bezstarostné, jestli naplní nebo nenaplní čtenářovo očekávání rýmu, čímž někdy tvoří vtipnou pointu, opět např. Draci („[...] pak spolu chvíli válčí / nakonec řeknou: To stačí! / A je klid“), další vytvářejí vtipnou představu třeba na základě hry s intonací mluvy různých postav, která je v básni převedena do jakési konstanty, např. Zvuk hlasu („Když je to v basu / tak je to táta / Když je to tadá-tadátadáta / tak je to teta...“).

Některé básničky připomínají spíše neobratné dětské veršování, např. Nebe („[...] Budem mít kapelu a hrát nádherné písně / a nikdo se nebude tvářit nakysle / Lidi se budou smát a tancovat / a všichni se budem jenom radovat...“), některé se blíží dětským říkadlům nebo folklorním slovesným útvarům pracujícím s opakováním a variací, např. Strašidelná („Kdo se bojí, je bábovka / anebo babičina pohovka / Kdo se bojí, nesmí do lesa / je vystrašený jako komtesa...“), další básničky jsou jakoby neukončené, např. Krokodýl („[...] Na řece se tvoří vír / a z něj kouká krokodýl / Oči a kus huby / se zazubí“). Některé rýmy vlastně nezní vůbec libě, pracují s asonancí, např. Tohle je dárek (asonanci tvoří slova zbavená — nedělá). Autorka si hraje s homonymií přímo na koncích rýmů, např. v básni Zající (slovo zajech jako sloveso i přídavné jméno), nebojí se citoslovcí, např. v básni Výlet jsou dva poslední verše tvořeny pouze sedmi slabikami citoslovcí smíchu.

Z hlediska formy není Marce Míkové nic překážkou. Využívá různá rýmová schémata, různou práci s metrem, různou míru uvolněnosti až volnosti verše. Přičemž ani velká uvolněnost verše dětské čtenáře neklame a stále mohou texty vnímat jako básničky. Možná se autorka přílišnou volností některých textů nezavděčí dospělým čtenářům, protože v dětské poezii se volný verš objevuje spíše zřídka, ale odvaha otevřít se takovému veršování se jí spíše vyplácí, např. báseň Ryby je výrazná jak svou velmi rozvolněnou formou, tak důležitým tématem (věrohodnost tátových slibů v očích syna), jež je nastíněno přes mikrosituaci z běžného dne (táta a syn jdou spolu na ryby). A volnost formy celé sdělení dost zásadně utváří.

Vynikající je pestrost námětů i témat, které knížka nabízí. Od bezstarostných drobníček a legráček, kdy nám autorka navodí chutě na svíčkovou, představí legrační opičku nebo papouška, se dostává k vážným tématům, jako je otázka, co nás

čeká po smrti, jak je to s těmi rodičovskými sliby, jak bolavé je píchání uší nebo jaké to je v nemocnici. Marka Míková svět netřídí na to, co by bylo pěkné, kdyby do něj nepatřilo, a na to, co je lepší nevidět. Vtahuje ho do svých textů celý.

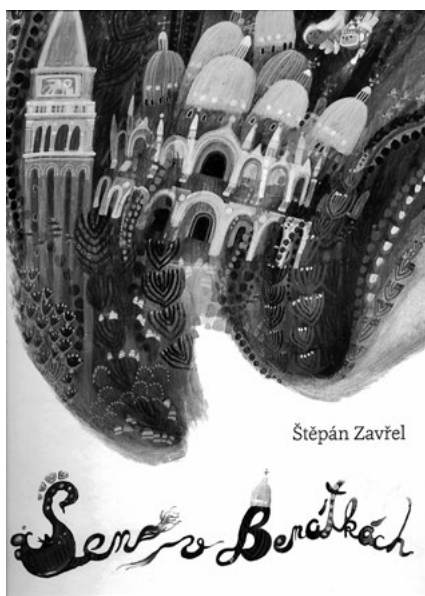
Asi se všechny básničky z knížky nepropíší do pomyslného kánonu současné poezie pro děti. Bude jich ale dost. A než si každý vybere ty své, stojí za to si v knížce chvíli číst a zvykat si na poetiku s příchutí záměrné neobratnosti. Rytmus básniček se někdy dobře rozkrývá při žvákání nějaké pořádné žvýkačky. K tomu čtenáře ostatně vyzve samotná kompozice sbírky. První a poslední text tvoří rámec, který evokuje hru se žvýkačkou, přecházející do hry se slovy, hláskami a významy — rámec vskutku grógerovsko-hiršalovský.

Až se při četbě knížky budete něčemu divit nebo smát, dávejte pozor, aby vám „omylem z pusy nevypadla žvýkačka“.

Gabriela Zelená Sittová

ŠTĚPÁN ZAVŘEL: SEN V BENÁTKÁCH

Napsal a nakreslil Štěpán Zavřel. Z italského originálu *Un sogno a Venezia* přeložila Petra Nováková. Sazba a grafická úprava Eva Nečasová. Praha: Raketa v produkci nakladatelství Labyrint, 2016. 36 str. K vydání připravil Joachim Dvořák.



Štěpán Zavřel

Sny jsou často námětem dětských knížek, jelikož ve snech je prakticky všechno možné. Vzniká v nich hravý svět plný prapodivných stvoření a neuvěřitelných příhod. Štěpán Zavřel nic takového nepotřebuje. Proto, aby vytvořil jeden *Sen v Benátkách*, mu stačí jen skutečnost.

Jednoho dne by mohla Benátky zatopit voda a celé město by mohlo zmizet, vypráví Markovi a jeho spolužákům jejich paní učitelka. Představte si, jaké by to bylo a jak by to tu vypadalo, pokračuje, a namalujte naše město pod mořskou hladinou.

Marek o svém obrázku s mořskou vilou a Benátkami v pozadí přemýšlí ještě večer před spaním a najednou se mu zdá, že někdo klepe na jeho okno. Je to mořská víla, kterou namaloval a která ho zve na výlet po Benátkách — ne po těch skutečných, ale právě po těch pod mořskou hladinou.

Marek si nasadí potápěčský oblek, masku a ploutve a vydá se za vilou. Za jeho oknem se nachází podmořský svět, celé město je tak, jak ho zná, jen je všude voda a mezi domy se prohání sépie, medúzy, ryby, mořské řasy a další mořští živočichové. Marek postupně proplová okolo všech významných benátských památek, vidí Dóžecí palác, bílou budovu kostela Panny Marie i kostel svatého Marka, jeho jmenovce a patrona Benátek. Právě před kostelem na náměstí se společně zastavují. Náměstí, jak ho zná, je obvykle plné lidí, ale teď tam vidí jen ryby, mořské koníky, řasy a mušle. Marek si všimne, že úplně na dně se míhají malé postavičky. Jsou to děti, krmící své kamarády ryby. Víla Markovi vysvětluje, že později, až si zvykne, si bude moci sundat potápěčský oblek a i bez něj bude moci být pod hladinou jako ostatní.

Pod mořskou hladinou žijí nejen děti, ale i dospělí. Město je sice tišší a klidnější, ale i přesto se tu sem tam něco děje. Marek postupně potkává chobotnici, která si hraje sama se sebou karty, pána, jenž se snaží chytit do sítě motýlkové ryby, gondoliéra, který odváží ženicha a nevěstu a zpívá přitom zamilovanou píseň, prodáváče ryb, malíře, kteří stále opravují obrazy v podmořské galerii, jež jsou narušované vlhkostí a mořskou vodou, či muže opravující budovy, aby v případě, že by jednoho dne voda opadla, mohly být Benátky jako dříve.

Právě v galerii se Marek znovu setkává s dětmi, které mu řeknou, že může pro Benátky něco udělat tím, že se vrátí zpět nad mořskou hladinu a bude o městě pod vodou vyprávět lidem, kteří pak přijdou a pomůžou jim. Děti mu na památku věnují kulaté akvárium se dvěma zlatými rybkami. Ráno, když se Marek probudí, uvidí na stolku malé akvárium se zlatými rybkami a vzpomene si na svůj sen, který tak možná nebyl snem...

Krátký příběh doplňují snové akvarely, které zobrazují skutečné budovy a přibližují benátskou architekturu, to vše zasazené do podmořského světa. Většina ilustrací je laděna do modro-zelena a nese se v hravém

duchu. Na ilustracích jsou výrazné dekorativní prvky, které ještě více umocňují dojem světa pod hladinou.

Na konci knížky se nachází slovníček pojmů důležitých pro Benátky, jako například arkáda, dóže, girlanda či gondola.



Autor *Snu v Benátkách*, ilustrátor, malíř, animátor a spisovatel Štěpán Zavřel získal své první zkušenosti u Jiřího Trnky, poté studoval animaci na FAMU a nakonec se zapsal na studium kresby na Accademia di Belle Arti v Římě. V Itálii, kam v roce 1959 emigroval, strávil druhou polovinu svého života. Stal se tam známým a uznávaným ilustrátorem a malířem. Vedl čilý společenský život, organizoval řadu výstav a akcí spojených s tvorbou pro děti. Snažil se také šířit povědomí o výtvarném umění a k výstavám organizoval i mnoho doprovodných akcí, jako byly například komentované prohlídky či tvůrčí dílny, do kterých se snažil co nejvíce zapojit nejen děti, ale i dospělé. V roce 1971 založil v Curychu s Otakarem Božejovským nakladatelství Bohem Press. Zavřelovy knihy získaly v zahraničí mnohá ocenění a byly přeloženy do patnácti jazyků (nejen evropských). Štěpán Zavřel zemřel v roce 1999 v Rugolu.

I když byla knížka v Itálii vydána již v roce 1974, do češtiny byla přeložena teprve nedávno. Osobnost Štěpána Zavřela, jeho tvorba i přínos umění by si to jistě zasloužily dříve. Nezbyvá než doufat, že vydání jeho dalších knížek v češtině bude následovat. Zatím se čeští čtenáři mohli seznámit jen s jeho *Létajícím dědečkem* (1991).

Jednoduchý příběh *Snu v Benátkách* a téma zatopení Benátek je v dnešní době stále velmi aktuální. Zvláště v kontextu klimatických změn a současné environmentální výchovy je zajímavé tuto knížku využít a ukázat na ní, co se v důsledku těchto změn může skutečně stát.

Lucie Šmejkalová

SYLVIA PLATHOVÁ: KNÍŽKA O POSTELÍCH A DVĚ POHÁDKY NAVRCH

Z anglických originálů The Bed Book, The It-Doesn't Matter Suit a Mrs. Cherry's Kitchen přeložili Petr Onufier (Knižka o postelích) a Vít Penkala. Ilustroval David Roberts. Praha: Argo, 2015. 64 str. Odp. red. Alena Pokorná.

Spojujícím prvkem tří oddílů *Knížky o postelích a dvou pohádek navrch* jsou věci. Jejich výtvarné ztvárnění v doprovodných ilustracích však ustupuje do pozadí vzhledem k tomu, že postavy, které ilustracím dominují, jsou vyvedeny jako děsivé karikatury: černobílé vypelichané vyzábliny s podlitinami kolem očí. Styl kreseb jako celku příkře kontrastuje s hravým, až naivním tónem jazyka.

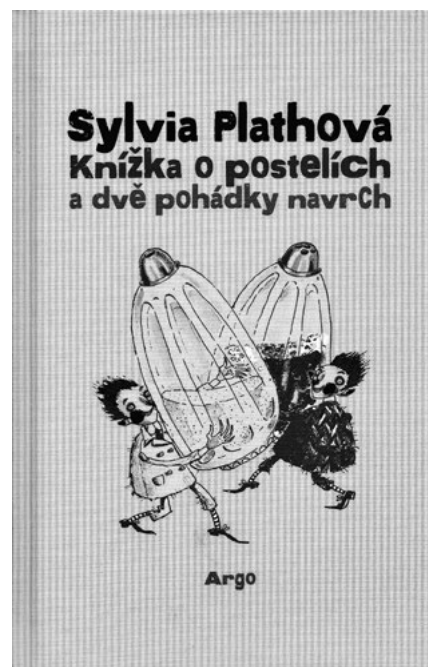
Veršovaná *Knížka o postelích*, která tvoří první část knihy, není založena na příběhu, ale na volném přiřazování popisů jednotlivých roztodivných postelí, které stvořila autorčina obrazotvornost. Výtrysk fantazijních lůžek s nejrůznějším účelem či vlastnostmi (Svačinová, polární, postel-tank, Postel kapesní — ano velká a malá písmena jsou nejednotná) je v úvodu iniciován prostým výkřikem, že: „Ve většině z nich se jenom / spí či odpočívá, / v těch nejlepších ale mnohem / víc zábavy bývá!“

Kompozičně je *Knížka o postelích* složená z několika desítek čtyřverší, která ale neposkytují pevnou oporu pro příběhující postele. Metrum veršů se sloku od sloky proměňuje, stejně tak rýmová pozice, což je sice krásně rebelantské jako postele samotné, ale nepřidává to na hladkosti čtení. Celek, lépe řečeno úhrn působí spíše jako katalog úžasného zboží: „To tyhle postele jsou pro mě / i pro vás to pravé! / Jen tyhle postele / jsou pro nás zajímavé...“ Je však otázka, jestli je motor četby, tedy implicitní předpoklad nechuti ke spánku, provozuschopný.

Ani próza *Oblek, kterému nic nevažilo* není příběhem, vystačí si s označením situace: rodina, sedm synů od nejstaršího a největšího po nejmenšího a nejmladšího Tomáše, který je postavou hlavní. Všichni oblek mají, on jediný ne a samozřejmě si nějaký přeje, a to takový, díky němuž by se zbavil své pozice na chvostu. „O takovém obleku Tomáš snil i toho dne, kdy u Fuků zazvonil zákoutekový pošťák a doručil veliký balík.“ Standardní pohádkové kolečko přepouštění „magického“ předmětu ze staršího na mladšího provází pokaždé samoučelný mikropříběh odmítnutí, větička „jsem na

něj moc starý“ a vstup matky, zredukován na popis švadlenské práce. Překladaatel šikovně zvolil jméno nejmladšího syna: co jiným na obleku vadilo, to se nakonec při jeho nošení ukázalo být výhodou, získal jej — Tomáš Fuk a získal tím i pozornost ostatních. Postavy v pohádce mluví, ale nejde o rozhovory, spíše o jednotlivá prohlášení.

Kuchyně paní Třešinkové je bajkou, avšak namísto zvířat zde figurují elektrospotřebiče. Výchovnou lekcí zde udělují či spíše ji moderují domácí šotkové Osol a Pepřík. Zprostředkovávají ji kuchyňské vybavě, která „žije“ v domácnosti poněkud natvrdlého obtlouklého páru, jehož jedinou starostí je lesk jejich spotřebičů a chutný zvanec. Zápětka spočívá v touze pyšných před-



mětů vyměnit si svoje role a získat tak ještě větší uznání paní Třešinkové. Barvitému a napěchovanému líčení, jak kávovar chladí zmrzlinu či lednice peče švestkový koláč, předchází vcelku předčasné konstatování šotků a vlastně interpretace bajky, a sice že nejlepším učitelem je vlastní zkušenost.

Ve zkratce kniha obsahuje veršované cvičení fantazie na téma postel, do situace zasazené přísloví „šaty dělají člověka“ a bajku o spořádanosti se slušnou zásobou citoslovců.

Matěj Hájek

SUMMARY

REFLECTIONS-CONCEPTS-CONTEXTS

Jaroslav Provazník: School and Performing Arts: Mimetic Roleplay as the Most Natural Way of Teaching about Theatre — What chance do children in Czech schools have of becoming acquainted with theatre? The author of the article points out that the compulsory part of the curriculum provides students and pupils with minimum opportunities to learn about theatre and drama. If some do arise, the learning usually happens by absorbing facts. However, performing arts can hardly be understood through verbally transmitted information only (the typical way being “Shakespeare was born in... he wrote... he died in...”). It is equally important to learn about the essence of theatre and the principles on which this form of art works. This is best done through hands-on activities and techniques used in drama education, which is, unfortunately, still just an optional subject in Czech schools. These are based on play that Roger Caillois calls “mimicry”, i.e. mimetic roleplay that enables both the player/actor and the audience to move around in two worlds at once: the real as well as the fictional one that is created by the action of the players. This double nature, so characteristic of mimetic roleplay, is crucial for the understanding of theatre.

DRAMA-ART-THEATRE

Anna Hrnecková: Children's Stage 2017 — The reporter considers the 2017 Children's Stage festival and workshop of drama (representing the 46th year of the event) to have been successful. The main programme consisted of 16 performances by children's groups. The festival was very diverse as far as performance types and genres were concerned and included beginning as well as very experienced theatre groups introducing drama, puppetry and movement theatre. A broad offer of seminars and discussions reflected the ongoing effort of the festival organisers to cultivate the field of theatre played by children.

Mariana Čížková: What Was the 2017 Gold Spinning (Zlatá priadka) Like? — A few impressions from the national festival of Slovak children's theatre groups held in the town of Šaľa.

Luděk Richter: Winding the Webs (Soukání) 2017 — A report on the international festival of children's and youth theatre held in May in the West-Bohemian town of Ostrov, this year for the eleventh time. The programme included thirteen performances from nine countries: Czech Republic, Italy, Israel, Canada, Poland, Austria, Slovakia, Switzerland and the United Kingdom.

APPLIED DRAMA-EDUCATION-SCHOOL

Anna Hrnecková: IDEA Europe in Prague — From 13 to 16 October 2016, the city of Prague hosted a meeting of the European section of IDEA. The Prague meeting of IDEA Europe was organised by the Creative Dramatics Association (CZ) together with the Department of Drama in Education of DAMU (Faculty of Theatre), Prague, and there were 34 participants from 19 countries. These included a special guest, Robin Pascoe from Australia, the President of the IDEA International. Besides their discussion programme, the participants had an opportunity to see several performances of children and youth theatre groups at the DVD (CET/Children-Education-Theatre) festival organised every autumn by students of the Department of Drama in Education, DAMU.

Alena Skálová: Space for Drama Education in the School Curriculum: Inspiration Brought from London — An article summarizing the experience that a graduate of the Dept of Drama in Education, DAMU, Prague, gathered at an elementary school in London where she participated in leading drama lessons with children from weak social and economical backgrounds, children with post-traumatic stress disorder and those living in foster families. She illustrates her article by describing a programme based on a Japanese story found in a book by Becca Heddle Yoshi the Stonecutter.

REFLECTIONS-REVIEWS-INFORMATION

Jaroslav Provazník: Twice from Creative Drama: A Belated Review in Contribution to the Revival on the Slovak Drama-in-Education Scene — A review of two anthologies on drama education and theatre with children Tvorivá dramatika (Creative Drama) and Tvorivá dramatika II published in Slovakia.

Kateřina Řezníčková: The Theatrical Worlds of Comenius — Last year, a very thorough work on the drama works by Comenius — Jan Amos Komenský (1592–1670) was published in Prague. The review praises the book's innovative approach and recommends it to anyone interested in Comenius as a playwright, especially because it looks at his work from many angles and sets it in historical perspective. A researcher at the Comenius studies department of the Philosophical Institute of the Czech Academy of Sciences, the book's author Markéta Klovská is highly qualified to elaborate this topic, as she has been dealing with Comenius' oeuvre for more than thirty years.

ARTS FOR CHILDREN AND YOUTH

Gabriela Zelená Sittová: Marka Miková — Merging of Worlds — An interview with one of the most original contemporary Czech authors of children's books who is also a singer, actress, director, musician and co-founder of the Puppets in Hospitals association.

Eva Machková: Foreign Legends Part 2: West of Aš. West and Northwest Europe — The author of this overview points out books of legends in which drama teachers can find material for their work. The second part published in this issue deals with legends from German speaking countries, Brittany, Ireland, Scotland and Scandinavia.

Kristina Procházková: Learning to Understand Visual Arts — Four reviews of books on visual arts aimed at children.

Josef Pekárek: Which magazines do children really read? — In its past few issues, Tvorivá dramatika has been paying attention to Czech magazines for children whose quality, unlike children's books, is currently very low. In this article, a survey is presented that the author conducted at a village elementary school in Central Bohemia. He addressed a total of 184 pupils, asking them which magazines they read.

Luděk Korbel-Gabriela Zelená Sittová-Marta Žilková-Lucie Šmejkalová-Kristina Procházková-Matěj Hádek: Reviews of new books for children and youth — Reviews of new books for children that might inspire drama teachers and leaders of children's theatre groups.

CHILDREN'S STAGE 53

The text supplement of Tvorivá dramatika brings a script to a dramatisation made by Marica Šišková, teacher at the Basic School of Arts in Nitra (Slovakia), to the motives of a remarkable novelette of the contemporary Russian author Pavel Sanajev *Bury Me Behind the Slat*. The sad story of a seven-year-old boy who lives only with his grandparents in a world of constant coarseness, verbal abuse and bans takes place in Moscow of the 1980s and is an impressive portrayal of the final stage of the Soviet regime. The group leader Marica Šišková has accompanied the script to the performance, which ranked among the most inspiring at last Year's Gold Spinning Festival (Zlatá priadka), by methodological notes and a detailed description of the process which the group underwent from the initial brainstorming to searching for the topic and suitable theatrical means all the way to the final shape of the performance.

OBSAH

ÚVAHY \ POJMY \ SOUVISLOSTI

Jaroslav Provazník Škola a dramatická umění: Mimetická hra — nejpřirozenější metoda učení o divadle **1**

DRAMATIKA \ UMĚNÍ \ DIVADLO

Dětská scéna 2017: 46. celostátní přehlídka a dílna dětských recitátorů.

46. celostátní přehlídka dětského divadla. Svitavy 9.-15. června 2017 **4**

Anna Hrnečková Dětská scéna 2017 **9**

Mariana Čížková Aká bola Zlatá priadka 2017? **15**

Luděk Richter Soukání 2017 **17**

DRAMATIKA \ VÝCHOVA \ VZDĚLÁVÁNÍ

Anna Hrnečková IDEA Europe v Praze **20**

Alena Skálová Prostor pro dramatickou výchovu ve školním vzdělávání: Londýnská inspirace **21**

Alena Skálová Kameník Joši **22**

REFLEXE \ RECENZE \ INFORMACE

Jaroslav Provazník Dvakrát Tvorivá dramatika: Opožděná recenze jako příspěvek k oživení na slovenské dramatickovýchovné scéně **25**

Kateřina Řezníčková Divadelní svět J. A. Komenského **33**

UMĚNÍ PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Gabriela Zelená Sittová Průniky světů Marky Míkové **35**

Eva Machková Pověsti cizích zemí 2: Na západ od Aše — západní a severozápadní Evropa **39**

Kristina Procházková Jak porozumět výtvarnému umění? **46**

Josef Pekárek Jaké časopisy děti ve skutečnosti čtou? **49**

Jaroslav Provazník Informace a odborné práce o českých časopisech pro děti **50**

Luděk Korbel-Gabriela Zelená Sittová-Marta Žilková-

Lucie Šmejkalová-Matěj Hájek Nahlédnutí do nových knih pro děti a mládež **51**

DĚTSKÁ SCÉNA 53

Marica Šišková-Pavel Sanajev Pochovajte ma za lištu **1**

Marica Šišková Metodické poznámky k procesu vzniku inscenácie **10**

Pavel Sanajev Pochovajte ma za lištu **17**