

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

LOUTKOVÉ DIVADLO PRO NEDĚTSKÉHO DIVÁKA

BcA. Jan Strýček

Vedoucí práce : doc. Marek Bečka

Oponent práce : MgA. Robert Smolík

Datum obhajoby :

Přidělovaný akademický titul : MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

MASTER'S THESIS

LOUTKOVÉ DIVADLO PRO NEDĚTSKÉHO DIVÁKA

BcA. Jan Strýček

Supervisor : doc. Marek Bečka

Opponent : MgA. Robert Smolík

Date of defence :

Given academic degree : MgA.

Praha, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Loutkové divadlo pro nedětského diváka

Vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Cílem této diplomové práce je podat teoretickou zprávu o současné podobě profesionálního loutkového divadla pro (ne)dětského diváka v České republice. Nejedná se o komplexní vědeckou studii, ale o snahu vytvořit na základě podkladů od zástupců těchto jednotlivých statutárních loutkových divadel v ČR alespoň základní přehled pro všechny, kdo se – ať už ze studijních nebo jiných důvodů – snaží zorientovat v hlavních oblastech a principech jejich tvorby. Tato diplomová práce navazuje na mou bakalářskou práci *Malé/ Velké loutky*, ve které se problematika diváckých skupin objevila poprvé, a zasazuje ji do širšího kontextu. Text obsahuje pokus o vymezení termínů dětský a nedětský divák, příklady typů tvorby pro dané diváky, krátkou historii jednotlivých profesionálních statutárních loutkových scén u nás a momentální způsob jejich profilace. Závěr této práce doplňuje mé subjektivní hodnocení problematiky na základě mých praktických zkušeností s těmito druhy tvorby.

Abstract

The purpose of this thesis is to report the current situation in professional statutory puppet theater scene for a non-children audience in the Czech Republic. This is not a complex study but an effort to create at least some summary of the situation for all who – for any reason – need it, based on the statements of the intendants of those theaters. This thesis follows my bachelor's work *Malé/ Velké loutky* which opened this topic and puts it into a wider context. The text includes a touch of definition of the non-children production, the examples, a brief history of our professional statutory puppet theaters and my own practical experience with this activity.

Obsah

1. Úvod	6
2. Vymezení věkových skupin	8
3. Slovníček pojmů	10
4. Vhled do současné situace loutkového divadla v zemích Visegrádské skupiny	12
5. Vymezení výzkumného okruhu a zamýšlené provedení výzkumu	16
5.1 Stanovení tématu	16
5.2 Stanovení hypotézy	18
5.3 Stanovení sběru dat	19
5.3.1 Obecné stanovení výzkumu	19
5.3.1.1 Kvantitativní sběr dat	19
5.3.1.2 Kvalitativní sběr dat	19
5.3.2 Struktura a přesné znění otázek výzkumného dotazníku	20
5.3.3 Otázky	21
5.4. Analýza dat	21
5.5 Interpretace výsledků	22
6. Představení zkoumaných subjektů a analýza dat	23
6.1 Divadlo Minor	23
6.1.1 Analýza dat	24
6.2 Divadlo Spejbla a Hurvínka	26
6.2.1 Analýza dat	27
6.3 Divadlo Alfa	29
6.3.1 Analýza dat	30
6.4. Divadlo Lampion	32
6.4.1 Analýza dat	33
6.5 Divadlo rozmanitostí	34
6.5.1 Analýza dat	35
6.6 Malé divadlo	37
6.1.1 Analýza dat	38
6.7 Naivní divadlo	40
6.7.1 Analýza dat	41
6.8 Divadlo DRAK	43
6.8.1 Analýza dat	45
6.9 Divadlo Radost	47
6.9.1 Analýza dat	48
6.10. Divadlo loutek	49

6.10.1 Analýza dat	51
7. Interpretace výsledků	53
8. Závěr – zhodnocení výsledků z hlediska vlastní praxe	58
9. Seznam použitých zdrojů a literatury	63
10. Poděkování	68

1. Úvod

Název mé bakalářské práce, se kterou jsem absolvoval program herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla na DAMU¹ byl *Malé/ Velké loutky* a pojednával o tvorbě interaktivního loutkového představení. Jedním z nosných témat (kromě avizované interaktivity) se nakonec poněkud neplánovaně stala i cílová divácká skupina, které by mělo být představení určeno. Se spolužáky, kteří se se mnou na něm podíleli jsme si uvědomili, že děj je sice příliš složitý pro menší děti, tak aby jej byly schopny pochopit a adekvátně ovlivnit, takže inscenace je orientována spíše na dospělé, potažmo dospívající, ale zároveň neobsahuje v podstatě žádné aspekty, které by měly dětského diváka z účasti na ní apriori vyloučit (explicitní násilí, vulgární mluva, složité abstraktní vztahy, morální dilemata, apod.). Po konzultaci s pedagogy, kteří se na dětskou tvorbu dlouhodobě specializují, jsme si nakonec jako nejnižší věkovou hranici, od které by byl divák bez problémů schopný celým představením „projít“, stanovili druhý stupně základní školy. Tato hranice se ale zároveň neměla ani zdaleka stát hranicí nejvyšší, tedy takovou, nad níž už by zamýšlené představení nemělo zůstat divácky adekvátním. Byli jsme přesvědčeni, že ať už uvidí inscenaci v podstatě jakákoliv divácká skupina, může z ní mít stejně relevantní, byť hodnotově samozřejmě pokaždé trochu jiný zážitek. Tímto se v podstatě dostávám k nástupu trendu vícevrstevnatého příběhu, který je příznivý pro celé divácké spektrum, přičemž daný jev můžeme v posledních letech pozorovat i u některých tuzemských tvůrců.

Podobný model divadla „pro všechny“, respektive „pro celou rodinu“, u kterého se budou „všichni bavit“, je samozřejmě snem a ideální variantou pro všechny inscenátory na světě a byť nás z plakátů nebo svých internetových stránek některé soubory přesvědčují, že podobných představení mají v repertoáru hned několik, zůstává otázkou, jak moc se jim takovou činnost daří realizovat. Určitá konkrétní divadla, která s tímto zadáním systematicky pracují, můžeme najít, ale rozhodně nejde o dobře probádaný a jasně označitelný jev.

Tím, že jsme na něj při tvorbě našeho bakalářského projektu narazili víceméně náhodou a naráželi jsme na něj opakovaně dál, nám přišlo zajímavé, prozkoumat ho hlouběji právě z hlediska samotných loutkových divadel a jejich cílových skupin. Věnoval jsem tomuto tématu celou jednu kapitolu své bakalářské práce, ale už při jejím psaní mi bylo jasné, že jde o problematiku daleko obsáhlejší a zasloužila by si více pozornosti, už alespoň kvůli (být bazálnímu) poskytnutí zpětné vazby všem, kdo by o ni stáli. Jakým způsobem se v České republice pracuje s loutkovými představeními pro (ne)dětské diváky? Nakolik mají divadla ambici tento repertoár tvořit? Jaká klíčová úskalí v něm spatřují? Jde o problematiku předlohy a realizace, nebo o nepochopení průniků zájmu dospívajícího, mladistvého a dospělého diváka? Jak velký vliv mají na takový problém doplňkové činnosti, díky kterým si k sobě loutková divadla mohou svého diváka připoutat? Co všechno pak mohou divadla udělat pro to, aby si diváka takříkajíc vychovala a aby stárnul s repertoárem?

Na základě těchto a dalších souvisejících otázek jsem se rozhodl vystavět svou diplomovou práci a napsat ji jako stručnou studii toho, jak se divadlo

¹ Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze

pro (ne)dětského diváka dělá na české loutkové scéně a jak vypadá jeho výchozí situace.

2. Vymezení věkových skupin

V úvodu práce jsem psal, že věková kategorie, kterou jsme si stanovili jako klíčovou pro schopnost dítěte pochopit naše představení v jeho plné šíři, je druhý stupeň základní školy. Nejde o výběr náhodný a jak už jsem zmiňoval, radili jsme se o něm nejen s pedagogy, kteří mají s tvorbou pro děti zkušenosti, ale také s odbornou literaturou. Je samozřejmě obtížné snažit se vystopovat přesný zlom toho, kdy dítě přestává být dítětem. Přesto už je ale dnes podle dostupných zdrojů možné určit, kdy se dětský kognitivní vývoj začíná nejvíc blížit dospělému člověku (Kassin, 2007, s. 329).

Toto psychologické rozdělení je nesmírně důležité pro to, aby bylo možné pokračovat v náplni tématu mé diplomové práce a aby bylo orientačně přehlednější od jakého věku přesně, budu danou tvorbu řešit. Loutkové divadlo pro dětského diváka je totiž disciplína na samostatnou odbornou publikaci a nebylo by dobré jej s tímto tématem míchat nebo zaměňovat. Mou snahou bude popsat způsob, jakým se u nás pracuje s divákem, který už úplným dítětem není a na nějž už tím pádem lze aplikovat složitější nebo abstraktnější principy tvorby pro dospělé.

Slavný švýcarský dětský psycholog Jean Piaget vytvořil teorii, podle které děti prochází při svém vývoji sérií chronologických kognitivních stádií. Pro každé takové stadium navíc existuje specifický druh myšlení (Kassin, 2007, s. 329). Ve věku **od nula do dvou let** prochází dítě takzvaným **senzomotorickým stadiem**, kdy zkoumá svět skrze přímý kontakt. Lidé a předměty pro něj existují jen tehdy, pokud jim věnuje pozornost, nebo je zrovna vidí (Piaget, 2014, s. 72).

Druhé, takzvané **předoperační stadium**, nastává podle Piageta ve věku **dva až šest let**. V tomto období dítě používá symboly, slova a představy, má představivost, ale neumí logicky uvažovat ani přemýšlet o událostech víc, než jedním způsobem nebo z úhlu pohledu jiné osoby (Piaget, 2014, s. 87).

Třetí kognitivní stupeň je takzvané **stadium konkrétních operací** a začíná ve věku **od sedmi do dvanácti let**. V tomto období začínají děti chápat pravidla zachování množství, takže jsou schopny sčítat a odečítat a uvažovat logicky. Na konci tohoto období (přibližně okolo zmiňovaných dvanácti let věku) už je dětská mysl téměř schopná vyrovnat se svým pojetím světa s myslí dospělého jedince, ovšem s jedním velkým rozdílem. Ve stadiu konkrétních -operací děti ještě nejsou schopny myslet abstraktně (Piaget, 2014, s. 94). Chápu například, že 2 je sudé číslo a $2+1$ je liché číslo a totéž platí pro $3+1$, $100+1$ nebo jakoukoliv jinou kombinaci, ale přesto neumí složit „střípky skládačky“ tak, aby vytvořily obecný princip, že každé sudé číslo plus jedna dává liché číslo. Schopnost používat logické operace a systematicky je testovat přichází až s posledním kognitivním vývojovým stadiem (Kassin, 2007, s. 332).

Tím je **stadium formálních operací**, které se odehrává **od dvanácti let věku do dospělosti** a jde vlastně o nikdy nekončící proces, ve kterém se jedinec učí myslet v hypotézách. Jde zároveň o dobu výrazných fyzických a psychických změn, které u dětí označujeme jako adolescence (Piaget, 2014, s. 96).

Z hlediska mé práce je právě toto poslední období klíčové ve vytyčení (rámcové!) hranice, od které je možné pracovat s divákem jako s nedětským (či ho tak označit). Jak jasně stojí výše, dětská mysl do období zhruba dvanácti let v podstatě není schopna takové formy abstraktního myšlení, aby pro ni bylo možné použít stejné inscenační symboliky, jako pro dospělého diváka.

To samozřejmě nevylučuje možnost dvojí linie vyprávění. I do ryze dětského představení lze dramaturgicky zapracovat odkazy a narativy pro dospělé, což je koneckonců metoda, se kterou dnes pracuje řada tvůrců. Byť se však tato „druhá linie“ může v představeních uplatnit, děti ji s velkou pravděpodobností ji vůbec nepochytí a o tento předpoklad mi právě jde.

Z předchozích řádků vyplývá, že od určitého věku může tvůrce pracovat s divákem na základě stejných principů, jako s divákem dospělým, čímž se stírá ona hranice zohledňování věkových kategorií. Proto nepíšu záměrně o dospělém divákovi, ale o divákovi nedětském. Tím sleduji především zpřesnění této problematiky. Dvanáctiletý jedinec už totiž podle ní není (mentálně) dítětem, ale dospělý ještě evidentně také není. Dostáváme se tak k onomu fenoménu tvorby pro dospívající a dospělé, tedy tvorby pro nedětské publikum. Stejně představení bude samozřejmě každá věková kategorie vnímat trochu jinak, na základě optiky, kterou se ve svém věku dívá na svět, ale vždy jde o interpretaci stejného „materiálu“. Divadlem pro nedětského diváka se tedy budu snažit popsat divadlo, které není zaměřené na děti, ale na dospívající, s dalším rozpětím k co možná největší věkové škále diváckých skupin. Půjde mi také o to zmapovat (a časově vymezit) rámec, ve kterém divadla v České republice s tímto fenoménem pracují. Protože pojmy, jež jsou k dané práci potřeba, nejsou v mnoha případech pevně terminologicky ukotveny, pro účely této práce jsem si stanovil jejich definice a způsob, jakým s nimi budu pracovat. Vysvětlení těchto pojmů a přesné časové i segmentové vymezení zkoumaného jevu rozeberu v následujících dvou kapitolách.

3. Slovníček pojmů

Tento slovníček by měl sloužit hlavně k usnadnění orientace v mé diplomové práci. Nejde tedy o typický terminologický slovník. Terminologie loutkového divadla je velice problematická záležitost. Jednotlivé pojmy se v mnoha přístupech a odborných publikacích liší, rozporují, nebo naopak překrývají a u velké části z nich vůbec neexistuje jasná shoda v terminologickém ukotvení. Jen velice úzký okruh teorie loutkového divadla má tím pádem pevně stanovené pojmosloví. Slovník obsahuje jak pojmy mé, tak pojmy obecně užívané nebo literaturou uznávané. V nadcházejících řádcích k nim podávám vysvětlení.²

Batolárium – je termín, který byl do českého prostředí převzat ze Slovenska, kde bansko-bystrické divadlo *Na Rázcestí* uvedlo po vzoru tvorby západní Evropy své představení pro děti od 0 let, které pojmenovalo právě Batolárium (loutkar.eu, 2015). Tento název se postupem času vžil jako obecné označení tvorby pro děti zhruba od 10 měsíců věku (doporučený minimální věk, kdy už je dítě schopno vnímat alespoň základní vjemy, viz předchozí kapitola) přibližně do 3 až 4 let. Někdy se též označuje pojmem „divadlo pro nejmenší“ (loutkar.eu, 2014). Vzhledem k omezenému stadiu vývoje kognitivních schopností takto malých dětí má batolárium svá specifika. Jeho délka většinou nepřesahuje 30 minut a příběh, pokud jde vůbec mluvit o souvislém příběhu, se omezuje na předání nejjednodušší možné základní informace. Obsahově jde převážně o to, aby si dítě odneslo „zážitek“, takže představení je často kontaktní a čerpá především z vizuálních, zvukových nebo hmatových sdělení, kterými vytváří atmosféru (loutkar.eu, 2015). Souvislejší, byť stále velice jednoduchý, příběh je pak zpravidla dítě schopno pochopit až od 3 let věku (Piaget, 2014, s. 88), což je často uváděná minimální věková hranice pro tento druh divadla v mnoha statutárních divadlech.

Divadlo pro rodinnou adresu – Je termín, kterým budu mít na mysli takovou dramaturgickou stavbu příběhu, která tvoří představení pro dětského diváka a doprovod (zpravidla dospělý) (Lešková-Dolenská, 2015, s. 249). Někdy se též mluví o divadle pro univerzální adresu (Pavlovský, 2013, s.46), který ovšem nebudu používat, protože podle mého názoru vzhledem k obsahu této práce působí zavádějícím dojmem – jako něco „pro všechny“. Divadlo pro rodinnou adresu totiž nepracuje s předpokladem udělat inscenaci, jejíž znaky a jazyk pochopí všechny zúčastněné věkové skupiny (být pochopitelně každá skrze své doposud nabyté životní zkušenosti), tedy tak, aby šlo o interpretaci stejného materiálu. Její cíl je spíš dosadit do regulérního dětského představení nadstavbu v rovině textu, vtipu nebo odkazu, které dětský divák nejenže nepochopí, ale zpravidla si jej ani nevšimne. Jde tím pádem prakticky o dvě souběžně vyprávěné linky (či jednu vyprávěnou a druhou občasnou), které se ale spolu nepotkají.

Mateřinka – je termín, který pochází z názvu soutěžního festivalu zaměřujícího se na loutkové divadlo pro děti výhradně předškolního věku, tj. 3 - 7 let (divadlo.cz, 2017). Festival vznikl v roce 1973 v Liberci jako bienále. Vzhledem ke své dlouhodobé tradici a specifickému dramaturgickému zaměření se pojem mateřinka začal přeneseně používat jako obecné označení divadelní tvorby pro tzv. „školkové“ děti

² Pojmy jsou řazeny abecedně.

(assitej.idu.cz, 2009). Byť jde typicky o pojem, který nepoužívají všichni tvůrci a odborníci „kolektivně“ (viz úvodní řádky této kapitoly), budu ho v této práci v daném kontextu uvádět.

(Ne)dětský divák/ (ne)dětské publikum – Podrobněji o tomto pojmu jsem psal již v předcházející kapitole. Proto zde jen pro shrnutí doplním, že budu mít na mysli divadlo, které není zaměřené na děti, ale na dospívající od určitého věku, s dalším rozpětím k co možná největší věkové škále diváckých skupin. V praxi se často tento fenomén označuje jako tvorba pro dospívající a dospělé. Já budu používat termín (ne)dětský divák, respektive (ne)dětské publikum, abych lépe zdůraznil, že tato kategorie pro mě znamená věk, kdy už dítě mentálně přestává být dítětem, ale dospělým ještě přesto není (viz opět předchozí kapitola). Z praktických důvodů jej navíc dále budu uvádět bez závorčky. Skutečnost, že označení tohoto druhu divadla, ale i samotná jeho tvorba, jsou problém v celoevropském kontextu, potvrzují rovněž okolní státy, jejichž terminologie s daným pojmem také válčí. Stručný přehled v rámci střední Evropy dostane čtenář k dispozici v následující kapitole. Pro zajímavost už jen doplním, že alespoň částečně jasně je pojem vymezen ve Francii, kde podstatu tvorby pro nedětské publikum shrnuje termín „*tout public*“, tedy zhruba „napříč publikem“ (Banos, 2018, s. 84).

Vícevrstevnatá dramaturgie – tímto pojmem budu označovat (na rozdíl právě od dvojí linie vyprávění v divadle pro rodinnou adresu) snahu inscenátorů vytvořit představení, jehož znaky a jazyk pochopí všechny zúčastněné věkové skupiny (byť pochopitelně ne totožně, každá skrze své doposud nabyté životní zkušenosti) a půjde tím pádem o interpretaci stejného diváckého materiálu.

4. Vhled do současné situace loutkového divadla v zemích Visegrádské skupiny

Jakkoli je má práce zaměřena na loutkové divadlo pro nedětského diváka ve statutárních divadlech na území České republiky (viz následující kapitola), je při tomto postupu užitečné zasadit ji do širšího kontextu. České loutkové divadlo se klíčovým způsobem mění po druhé světové válce vlivem rozdělení Evropy železnou oponou (Veber, 2004, s. 507) a tím, že tehdejší Československo se, podobně jako další středoevropské a východoevropské státy, dostává do takzvané „sovětské sféry vlivu“ (Veber, 2004, s. 530). Velmi podobný osud zastihlo mezi lety 1945 – 1989 také naše bezprostřední sousedy Polsko a Maďarsko. Státy Visegrádské skupiny, jak se jim přezdívá (Veber, 2004, s. 246), si prošly podobnou politicko-sociální represí ze strany Sovětského svazu a jeho totalitní ideologie (Veber, 2004, s. 509), které se musely podřídit všechny složky společnosti, včetně kultury.

Nechvalně známý „Divadelní zákon“ z roku 1948, kterým se Ústavodárné Národní shromáždění Československé republiky zavázalo „...změnit pravidla zřizování divadel a divadelní činnosti...“ (psp.cz, 1996) v podstatě definitivně ukončil tradici českých a slovenských kočovných loutkářů a vytvořil komplexní a byrokraticky kontrolovanou divadelní síť řízenou státem (loutkar.eu, 2004). Téměř totožně tomu bylo i ve zbylých zemích „V4“. Loutkové divadlo, jakožto zábava pro děti mělo sloužit jako „estetizovaná didaktika“ (Kalfus, 2013). Z tohoto přístupu pramení velice podobný vývoj loutkového divadla všech zmiňovaných států, jeho zaměření na děti, zatěžkání ideologií a postupné znovuoobjevování svého místa v porevolučních časech.

V následujících odstavcích proto bude vždy kratince nastíněn jakýsi exkurz do vývoje loutkového divadla té které země se snahou o přiblížení se současné situaci a popisem tvorby pro dětského a hlavně (pokud lze vysledovat) nedětského diváka, která je ústředním tématem této práce.³

Slovensko

Vzhledem ke společnému historickému vývoji Česka a Slovenska je osud nejen loutkového divadla, ale pochopitelně celé kultury, velmi podobný v obou krajinách (Veber, 2004, s. 568).

Roku 1957 je v Bratislavě postaveno první „kamenné“ loutkové divadlo (tehdy Štátné *bábkové divadlo*, dnes *Bratislavské bábkové divadlo*) (bábkovedivadlo.sk, 2004), po jehož vzoru jsou i v ostatních krajských městech (Banská Bystrica, Žilina, Nitra, Košice) institucionalizována další loutková divadla, která s různými proměnami fungují dodnes (Dzadíková, 2016, s. 1-2).

Podle slovenské teatroložky Lenky Dzadíkové, která se specializuje na současné loutkové divadlo, nejsou velké rozdíly v tématech, ze kterých slovenské, respektive české loutkové divadlo čerpá, ale spíš v konkrétních předlohách: „*Vztah k loutkovému divadlu je na Slovensku obecně mnohem rezervovanější a konzervativnější.*“ (Dzadíková, 2016, s. 1-2). Toto tvrzení

³ Znovu podotýkám, že jsem si vědom, že tato krátká kapitola nemůže podle kritérií VŠKP obstát jako plnohodnotné srovnání a studie proměn loutkového divadla ve střední Evropě. Šlo mi skutečně jen o možnost jakéhosi „vhledu“ a prvotního srovnání takřkajíc „pro představu“.

dokládá Dzadíková tím, že nejčastějším inspiračním materiálem pro slovenské loutkáře je stále pohádková literatura, tedy pevná předloha s epickým dějem.

Tak si vysvětluje fakt, že na Slovensku téměř neexistuje loutkové divadlo pro dospělé a loutková divadla obecně hrají pro mnohem mladší děti (Dzadíková, 2016, s. 1-2), což víceméně potvrzují jednotlivé weby statutárních loutkových divadel. V podstatě všechna pracují převážně s repertoárem „od 3 do 7 rokov“ (bdke.sk, 2017, bdnr.sk, 2011, babkovedivadlo.sk, 2004), včetně *Bratislavského bábkového divadla*.

Bábkové divadlo Žilina pak například uvádí u každé inscenace pouze orientační údaj „veková vhodnosť“, přičemž repertoár pro diváky od 12 let je oproti zbytku v menšině a výrazně v něm ubývá loutek (bdz.sk, 2004).

Bábkové divadlo v Košiciach a *Bábkové divadlo Na Rázcestí* (bdnr.sk, 2011) navíc ještě pracují s kategorií „pre najmenších“ nebo „do 3 rokov“, kterou označují jako „Projekt Batolárium“ (bdnr.sk, 2011, bdke.sk, 2014) a je to koneckonců právě banskobystričské divadlo, které tento fenomén, včetně jeho označení, přivedlo až do České republiky (viz kapitola 3). Divadlo *Na Rázcestí* má ještě jednu specifickou kategorii „dospelí“. V té prezentuje vážnější repertoár pro diváky od druhého stupně základních škol, který má vždy apelativní nebo morální leitmotiv. Je doplněný informacemi pro pedagogy, kteří pak mohou se studenty na daná témata (buď přímo v divadle, nebo ve škole) vést rozvíjející diskusi v rámci vyučování (bdnr.sk, 2007).

Mimo tento případ už s kategorií 12+ výrazněji žádné další slovenské statutární loutkové divadlo nepracuje, s výjimkou *Starého divadla Karola Spišáka v Nitre*, kde jde ovšem spíš o prolínání kategorií „od 13 rokov“ a „dospelí“ (repertoár je v podstatě totožný) (sdn.sk, 2016).

Polsko

Boom loutkového divadla v Polsku nastal po druhé světové válce, kdy vzniklo 27 loutkových divadel s primárním účelem edukace dětského diváka – podobně jako v tehdejší Československu – s ideologickým nádechem (culture.pl, 2009). Aktuální situaci v polském loutkovém divadle lze poměrně dobře vysledovat ze dvou zdrojů, a sice serverů *filmyiteatr.pl* a *culture.pl*, které na několika místech rozebírají i problematiku loutkového divadla pro děti a jeho potenciálu ve vztahu k dalším věkovým skupinám.

V současné době v Polsku funguje 25 loutkových divadel, z nichž nejvýznamnější jsou podle polských odborníků *Białostocki Teatr Lalek* (Białystok), *Teatr Lalek Baniałuka* (Bielsko-Biała), *Teatr Baj Pomorski* a *Teatr Lalek Zaczarowany Świat* (oba Toruň) a *Teatr Lalek we Wrocławiu* (Wrocław), (filmyiteatr.pl, 2006). Jak pro kulturní periodikum *dwutygodnik.com* uvádí divadelní pedagožka Alicja Morawska-Rubczak, mimo vlastní státní podporu se Polsku daří využívat i čerpání evropských zdrojů na podporu loutkového divadla, které má tím pádem stabilní podmínky k tvorbě, ale ideově se nachází na rozcestí (Rubczak, 2012, s. 1). Podle Rubczak se polská loutková tvorba obtížně zbavuje zažitých představ, že loutkové divadlo má primárně vychovávat dětské publikum.

„Byť už se i u nás v posledních letech objevují režiséři kteří se – inspirováni aktuální evropskou loutkovou tvorbou – snaží tvořit představení, která mají více rovin, pořád jsme teprve na začátku této cesty,“ (Rubczak, 2012, s. 1).

Pokud vezmeme v potaz zmiňovaných pět nejvýznamnější loutkářských center v Polsku, jejich program ve všech případech už v nabídce striktně odděluje „divadlo pro nejmenší“ – „*najnaje*“, které je podobně jako u nás batolárium, pro děti od cca 0,5 let do 3 až 4 let, divadlo pro dětského diváka – „*dzieci*“ 4 až 5 – 10 let a divadlo pro „*młodzież i dorośli*“ od 13 let (teatrlalek.wroclaw.pl, 2012), které se charakterem velmi blíží v České republice chápané tvorbě „pro dospívající a dospělé“, tedy tomu, co ve své práci nazývám divadlem pro nedětského diváka. Jde však spíš o ojedinělý případ. V białostockém loutkovém divadle například ani nefunguje výběr programu „dohromady“, ale pouze ve zmiňovaných věkových kategoriích, přičemž na rozdíl od ostatních je tu ještě sekce „*rodzina*“ (btl.bialystok.pl, 2007), kterou bychom mohli zřejmě přirovnat k avizovanému divadlu pro rodinnou adresu.

Z tohoto malého vzorku (byť jej samozřejmě nejde brát závazně) je tedy spíš patrná absence snahy vytvořit na dramaturgicky stejném základu představení „pro všechny věkové kategorie“ od určitého věku. Jistým dokladem tohoto tvrzení mohou být opět slova Alicje Rubczak, která prozrazuje, že v Polsku se stále vede bouřlivá debata o tom, jestli vůbec loutkové divadlo může obstát bez loutky jako takové, což je v podstatě fenomén, který už se v českých statutárních loutkových divadlech objevuje běžně.

„...Poláci jsou v tomto ohledu velice konzervativní a vedou se i celkové spory o pojem figurativní divadlo a o tom, jestli je vůbec možné vnímat jej jako loutkové, což celý proces „modernizace“ problematizuje,“ uzavírá Rubczak (Rubczak, 2012, s. 1).

Maďarsko

Současnou situaci v maďarském loutkovém divadle je nepatrně složitější podrobit analýze, a to především z důvodu jazykové bariéry, jež je (logicky) větší, než u ostatních uváděných sousedských zemí. I tak lze ale z dostupných zdrojů jako jsou časopis *Loutkář* nebo internetové stránky Družstva maďarských loutkářských umělců *Magyar Bábművészek szövetsége* vysledovat, že maďarské loutkové divadlo prošlo podobně jako okolní střeoevropské státy klíčovou proměnou po druhé světové válce, avšak (na rozdíl například od Polska) v pozdějším časovém horizontu, zejména v období 60. – 80. let 20. století (Boráros, 2017, s. 32).

Milada Boráros, absolventka DAMU, která v současné době působí jako aktivní tvůrce i lektor právě v Maďarsku, v rozhovoru pro *Loutkáře* mimo jiné říká: *„V Maďarsku po druhé světové válce dlouhou dobu fungovalo pouze jediné profesionální loutkové divadlo, a to Státní loutkové divadlo (dnes Állami Bábszínház) v Budapešti, založené roku 1949 podle vzoru sovětského Ústředního loutkového divadla (...) Teprve díky rozmachu amatérského hnutí a působením významných loutkářských osobností se v některých krajských městech začaly formovat studentské soubory, které získávaly stále větší pozornost a uznání doma i v zahraničí, zvolna se profesionalizovaly a od počátku 80. let do převratu se postupně*

proměňovaly ve více méně samostatně fungující městské kulturní instituce." (Boráros, 2017, s. 32).

Podle Družstva maďarských loutkářských umělců v současné době existuje v Maďarsku 16 statutárních loutkových divadel. Jako nejvýznamnější bývá uváděno *Állami Bábszínház* (Budapešť) a dále divadla *Bóbita* (Pécs), *Ciróka* (Kecskemét), *Harlekin* (Eger), *Mesebolt* (Szombathely), *Vaskakas* (Győr) nebo *Vojtina* (Debrecín) (Boráros, 2017, s. 20, babmuveszekszovetsege.hu, 2011), přičemž přístup k dramaturgii podle věku je v jednotlivých případech velmi různorodý.

Například divadla *Bóbita* nebo *Ciróka* mají už v základní nabídce programů jasně oddělené věkové kategorie repertoáru pro nejmenší „*aprók színháza*“, což by šlo volně přeložit jako „předdivadelní publikum“, v uváděném rozmezí 0 – 3 roky (bobita.hu, 2015, ciroka.hu, 2001).

Následující rozdělení už ale tak striktní není. Nejen v případě uváděných divadel *Bóbita* a *Ciróka*, ale i u divadla *Harlekin*, *Mesebolt* nebo budapeštského *Bábszínház*, jsou inscenace podle věku vesměs jenom doporučovány formulací „*éves kor felett*“ – „od určitého věku“ a „*éves kortól ajánljuk*“ – „doporučuje se od určitého věku“. Jde zpravidla o kategorie 4 – 12 let (harlekin.hu, 2004, meseboltbabszinhaz.hu, 2013, budapestbabszinhaz.hu, 2003).

Jen skutečně málo divadel, například právě *Vojtina* (vojtinababszinhaz.hu, 2011) nebo győrský *Vaskakas* (vaskakas.hu, 2003) navíc uvádějí ještě i kategorii „*12 éven felülieknek*“, čímž se myslí „od dvanácti výš,“ což je na maďarské poměry ojedinělý počín. Je totiž nutno dodat, že loutkové divadlo v Maďarsku je i přes svou proměnu v podstatě pořád vnímáno jako žánr veskrze pro děti, byť se podle slov Milady Boráros situace postupně lepší (Boráros, 2017, s. 36). I tak je ale tvorba pro náctileté a starší v maďarských loutkových divadlech spíš vzácná.

Podobně jako u nás navíc v těchto představeních výrazně ubývá loutek, a tak jako v Polsku se tu tím pádem vede debata, nakolik je legitimní označovat danou tvorbu jako loutkové divadlo.

Milada Boráros k tomu dodává: „... i když se ještě produkce těchto inscenací finančně příliš nevyplácí, schopnost zaujmout a oslovit dospělé dokazuje stále víc loutkových divadel. Jejich tvůrčí týmy tato cesta nadmíru zajímá a hledají proto způsoby, jak ji udržet při životě. S obrácením se k dospívajícímu divákovi úzce souvisí i další trend, a to posilující zájem loutkářů o různé formy divadla ve výchově, které je v Maďarsku na velmi vysoké úrovni a s prací s dospívajícími a se zpracováváním silných témat rezonujících s touto věkovou skupinou má zásadní zkušenosti.“ (Boráros, 2017, s. 37).

Avizovaný postup potvrzuje například uváděné divadlo *Vojtina*, které svůj obvyklý repertoár pro dětského diváka (opět 4 – 12) doplňuje edukativním programem (školení, besedy, výklady představení) pro rodiče a pedagogy (vojtinababszinhaz.hu, 2011).

5. Vymezení výzkumného okruhu a zamýšlené provedení výzkumu

Jak už bylo zmíněno, tato práce je pokusem o zmapování toho, jakým způsobem se v České republice pracuje s loutkovými představeními pro nedětské diváky. Protože na dané téma prakticky neexistuje žádná další adekvátní literatura, je mou ambicí, aby má práce aspoň částečně splňovala nároky vědeckého výzkumu, který by poskytl konkrétní vodítka k tomu, jak a proč česká loutková divadla pracují s tematikou pro nedětské publikum, v případě, že by se v budoucnu někdo chtěl tímto odvětvím odpovídajícím badatelským způsobem zabývat. Aby takových závěrů mohlo být dosaženo a aby měly relevantní základ, je potřeba postupovat podle metodologie, která se zpravidla používá u většiny výzkumů humanitních a sociálních věd. Vycházím zde z publikace Prof. PhDr. Petera Gavory, CSc., dlouhodobého pracovníka Ústavu experimentální pedagogiky Slovenské akademie věd, jehož *Úvod do pedagogického výzkumu* je od doby svého vzniku doporučován studentům nejen pedagogických, ale i příbuzných oborů, jakožto základní návod pro vytvoření výzkumné vědecké práce.

Gavora píše: „Pro úspěšnou realizaci cílů výzkumu je potřeba dodržet následný metodický postup:

- 1) Stanovení tématu
- 2) Stanovení hypotézy
- 3) Stanovení sběru dat
- 4) Analýza dat
- 5) Interpretace výsledků" (Gavora, 2010, s. 47)

5.1 Stanovení tématu

Věřím, že stanovení tématu už jsem dostatečně vysvětlil na předchozích stránkách, jen je potřeba ještě doplnit dva klíčové určující faktory:

1) Onou „českou loutkovou scénou“ budu mít na mysli pouze profesionální statutární loutková divadla na území České republiky.

Těch je momentálně deset: *Divadlo Minor, Divadlo Spejbla a Hurvínka, Divadlo Lampion, Naivní divadlo, Divadlo Drak, Divadlo Rozmanitostí, Divadlo Alfa, Malé divadlo, Divadlo Radost a Divadlo loutek Ostrava* (unima.idu.cz, 2018). Toto vymezení jsem si stanovil sám po konzultaci se svými vyučujícími, z praktických důvodů, které nejprve nastíním definicí pojmu statutární divadlo: „Statutární divadla bývají u nás nazývána též „kamennými“ divadly, což metaforicky vyjadřuje jejich hlavní charakteristiku: Relativní trvalost a stálost, která u jiných divadelních souborů a institucí není běžná. Statutární divadlo má zpravidla neziskový charakter. Bývá to nekomerční divadlo. Rámcovým nebo i podrobnějším statutem se zřizovatel zavazuje k nějaké formě materiálního zajištění, nebo alespoň podpory divadla a zároveň určuje pravidla pro jeho existenci, spravování a produkci. Statutem je divadlo definováno jako instituce existenčně nezávislá na svých aktuálních zaměstnancích. Zaniká pouze zrušením statutu, nebo zánikem zřizovatele“ (host.divadlo.cz, 2001).

Jak vyplývá z výše uvedeného, má statutární divadlo kromě běžných nevýhod a úskalí spojených s fungováním tohoto typu instituce i jistý předpoklad, že (za příznivé konstelace) může nastolovat ze své pozice „prodloužené ruce kultury“, témata, která se budou diskutovat a způsob, jakým se bude tvořit. Jsem si (i z vlastní zkušenosti) plně vědom toho, že v praxi samozřejmě podobné předpoklady fungují všelijak, ale potenciálně by statutární divadlo mělo být schopné dovolit si pouštět se i do komplikovaných, méně vděčných nebo „zaručeně úspěšných“ témat a přístupů, protože mu případnými výkyvy v návštěvnosti, potažmo v komerční návratnosti jednotlivých představení, nehrozí bezprostřední existenční problémy. Takovým přístupem je podle mě rozhodně i ambice vytvořit představení, které se bude snažit zasáhnout svou dramaturgickou výstavbou celé potenciální divácké spektrum, které na něj může přijít. Z předchozích řádků plyne, že jakožto divadlo „obecní“ by mělo nabízet kulturní obsah pro celou obec. Je institucí v jejích silách je vytvořit prostor, ve kterém se jednotlivé generace potkají a do kterého se budou vracet. Pokud s těmito principy umí pracovat, má pozici a tradici, které může uplatnit v širokém povědomí daleko lépe a snadněji, než například komerční divadla, která musí veškerou svou aktivitu podřídit výdělku, nebo divadla, která (byť mají výborný marketing, PR i dramaturgii) nemají vlastní prostory či jsou „příliš málo vidět“ na to, aby mohla udávat směr (Nekolný, 2006, s. 54).

Z toho vyplývá i možnost nabídnout publiku silný a atraktivní doplňkový program repertoáru samotného. Aktuální trendy ukazují, že vzhledem k hustotě divadelní sítě v České republice a ke konkurenci, která tak mezi divadly vzniká je jasné, že bez sekundární činnosti, která nabízí divákům službu „navíc“, či rozšiřuje jejich základní nabídku, dnes v podstatě není možné obstát (Kovářová, 2012, s. 17). Ať už se bavíme o speciálních představeních (s předplatným, následnou prohlídkou divadla, besedou...), extra programu (dny otevřených dveří, dny s divadlem...), odborně-vzdělávací činnosti (workshopy, přednášky, vydávání publikací...) (Kovářová, 2012, s. 15) nebo jiných aktivitách, je zřejmé, že takováto divadla mohou daleko přesněji a aktivněji oslovit všechny typy diváků, pokud jsou správně zacíleny a už od nízkého věku je učit chápat „svou“ divadelní poetiku nebo způsob divadelní komunikace obecně. Takto vychovávaný divák je pak pro divadlo nepochybně cenný v tom, že stárne spolu s ním a stává se jeho vícegenerační součástí (Kovářová, 2012, s. 15).

Patrně nejhlavnějším důvodem, kvůli kterému jsem si téma omezil na statutární divadla, je však jakási administrativní situace, která z pozice divadla příslušného typu plyne.

Vzhledem ke své povaze musí totiž toto divadlo za každých okolností vykázat svou finanční situaci, tedy i přesné poměry toho, jaký typ představení se uvádí, proč a jakou má diváckou a finanční odezvu. Musí mít rovněž jasně zdůvodněný a zdokumentovaný hrací plán, s přesně danými argumenty pro to, z jakých důvodů, s jakým cílem a s jakým záměrem se kdy které inscenace nasazovaly do repertoáru a v neposlední řadě i přehled a podklady k tomu, jaké další akce v divadle proběhly (Nekolný, 2006, s. 89).

Z těchto důvodů vyplývá, že pro praktické aspekty výzkumu, u kterého je nutné pracovat s empirickými daty (Linderová a kol., 2016, s. 6), je

možnost čerpání ze systematicky a soustavně zpracovaných materiálů velkou výhodou. Na empirická data a možnost náhledu do archivů jsem se konečně v některých případech i odvolával, když jsem komunikoval s jednotlivými uváděnými divadly, abych je do projektu zapojil, jak ukážu později.

2) Druhým určujícím faktorem je doba zkoumání tohoto jevu. Na následujících stránkách se budu vztahovat pouze k posledním pěti letům, respektive pěti uplynulým sezonám, u všech zahrnutých divadel. Jednak jde pro účely diplomové práce o únosný interval, za druhé nedisponuji takovými prostředky, abych byl schopný provést profesionální výzkum v odpovídající kvalitě v delším časovém horizontu a v neposlední řadě se zkoumané období shoduje s dobu mého studia na DAMU. To je pochopitelně období, kdy jsem s divadlem přišel nejvíc do styku nejen jako divák a začal jsem se učit dívat se na něj kvalifikovaně. Také jde o dobu, kdy jsem začal pracovat na projektech, které vyústily v mém bakalářském, potažmo magisterském představení a které byly spjaty i s dalšími loutkovými počiny, na jejichž tvorbě jsem se v průběhu studia podílel. Měl jsem postupně příležitost vyzkoušet si práci pro všechny věkové skupiny, o kterých píše na předchozích řádcích a které jsou oblastí mého zájmu, tedy jak loutkové divadlo pro dětského diváka, tak pro diváka nedětského i čistě pubertálního. O všech těchto svých projektech, z nichž stěžejní je pro mě právě praktická část mé bakalářské práce – *Prokletí rodu Gordonů* – budu v dalších částech této diplomové práce psát a právě jimi (na základě svých vlastních zkušeností), bych chtěl podložit konečnou interpretaci výsledků.

5.2 Stanovení hypotézy

Druhým bodem, nutným k naplnění metodologie platného výzkumu, je stanovení vědecké hypotézy. Jak uvádí příslušná odborná literatura – *Úvod do metodiky výzkumu* – hypotéza je: „*Domněnka, podmíněně pravdivý výrok o vztahu mezi dvěma nebo více jevy, či o existenci nějakého faktu, fenoménu, procesu, jeho příčinách, změnách a podobně... Výzkumník při tvorbě hypotézy využívá různé zdroje. Jedná se buď o studium dané problematiky ve vědecké literatuře, osobní zkušenost, profesní praxi nebo diskuzi s kolegy. Pokud není možné takové hypotézy formulovat, nelze zvolit kvantitativní přístup k řešení*“ (Linderová a kol., 2016, s. 10).

Je tedy patrné, že existuje několik přístupů k tvorbě vědecké hypotézy podle toho, o jaký typ zkoumání se jedná. K tomuto předpokladu se váže i způsob, jakým by měla být hypotéza formulována. Opět zde budu vycházet z publikace Petera Gavory a příslušné sekundární literatury:

„1) Hypotéza je oznamovací věta

2) Hypotéza obsahuje dvě proměnné

3) Proměnné se dají přesně zjistit, změřit nebo kategorizovat

4) Hypotézu je nutno formulovat v návaznosti na název kvalifikační práce a stanovený cíl výzkumu (Gavora, 2010, s. 56).“

Na základě těchto pravidel jsem stanovil následující hypotézu:

Pokud mají statutární loutková divadla v České republice ambici udělat představení pro celou šíři diváckého spektra (tj. pro nedětské

publikum), přistupují k jeho tvorbě na základě stejných kritérií, jako k repertoáru pro dětského diváka a jeho dospělý doprovod.

Při formulaci hypotézy jsem vycházel z programů, dostupných u jednotlivých divadel na jejich internetových stránkách⁴ a z předběžného odhadu skladby jejich repertoáru. Skutečný sběr dat, o kterém budu psát v následující podkapitole má za úkol tento předpoklad potvrdit nebo vyvrátit (Linderová a kol., 2016, s. 12). Z něj také pramení analýza a interpretace výsledků.

5.3 Stanovení sběru dat

Sběr dat je pro vědecký výzkum stěžejní část celého procesu, protože byt jsou definice tématu, stanovení hypotézy, vhodně zvolená zdrojová literatura a další související kroky důležitým předpokladem k relevantnímu výsledku, závěry a nové poznatky je možné udělat jen na základě správně nasbíraných dat. Z typologického hlediska je možné přistoupit k této činnosti několika způsoby (Linderová a kol., 2016, s. 45).

5.3.1 Obecné stanovení výzkumu

Teoretický - zpřesňuje doplňuje a získává nové poznatky. Mapuje bílá místa v teorii. Jeho výsledky přispívají k rozvoji samotné vědy. Je založen převážně na dedukci a používá metody analýzy a komparace pojmů, výroků, kategorií, apod. S empirickými údaji pracuje zřídka, avšak pokud k tomu dojde, používá (tak jako ostatní typy výzkumu) jednu ze dvou možností sběru dat. Buďto takzvaná „tvrdá“ kvantitativní data a nebo „měkká“ kvalitativní data (Gavora, 2010, s. 58).

5.3.1.1 Kvantitativní sběr dat

Kvantitativní výzkum je díky své podstatě, která vychází z matematicko statistických metod, v současné době stále mnohem preferovanější způsob zkoumání. Předpokládá, že předmět výzkumu je svým způsobem měřitelný, tříditelný nebo uspořádatelný. Informace o něm se získávají v kvantifikovatelné a co nejvíce porovnatelné podobě (Gavora, 2010, s. 60).

Kvantitativní výzkum se využívá v případě potřeby zodpovězení otázky „Co?“, „Jak?“ nebo „Kolik?“. Jinými slovy se zabývá získáváním údajů o četnosti výskytu určitého jevu a vztahy mezi těmito jevy (proměnnými). Způsob sběru se zpravidla provádí formou strukturovaného dotazníku a analýzou písemných pramenů vztahujících se k tématu (Linderová a kol., 2016, s. 45).

Aby bylo možné určit „sílu vztahu mezi proměnnými“, je zapotřebí sesbírat velký počet dat z různých zdrojů a takto sesbíraná data následně vyhodnotit pomocí statisticko-matematických operací (Linderová a kol., 2016, s. 45).

5.3.1.2 Kvalitativní sběr dat

Kvalitativní výzkum si oproti výzkumu kvantitativnímu klade za cíl prozkoumat dané téma víc do hloubky a místo velkého množství primárních

⁴ www.minor.cz, www.spejbl-hurvinek.cz, www.divadlolampion.cz, www.divadlo-rozmanitosti.cz, www.divadloalfa.cz, www.jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo, www.draktheatre.cz, www.naivnidivadlo.cz, www.divadlo-radost.cz, www.dlo-ostrava.cz

informací funguje spíše na základě sběru omezeného množství velice detailních dat. Úkolem kvalitativního výzkumu je vytváření nových hypotéz a snaha porozumět jim (Linderová a kol., 2016, s. 56). Z toho vyplývají jeho následné charakteristické znaky:

- Výzkumník získává velké množství informací o relativně malém počtu subjektů
 - Dochází k silné redukci počtu sledovaných subjektů
 - Generalizace na celou populaci (skupinu/ oblast) je velmi problematická
- Nejčastějšími metodami sběru dat při využívání kvalitativního výzkumu jsou pozorování, rozhovor a obsahová analýza (Linderová a kol., 2016, s. 60).

Z hlediska obsahu mé diplomové práce, s přihlédnutím k výše uvedenému, vychází z několika důvodů kvantitativní sběr dat jako vhodnější volba. Byť je síť statutárních loutkových divadel v České republice poměrně řídká, je typ získávání potřebných informací k této práci spíše kvantitativního charakteru. Dotazníkovou formou lze jednoduše a efektivně nastavit jasné parametry zkoumaného tématu pro všechny stejně. Pevný rámec odpovědi navíc zaručí potřebný aspekt analytičnosti dat. Splňuje požadavek „...získávání údajů o četnosti výskytu určitého jevu...“ (Linderová a kol., 2016, s. 60) a možnost kontrolní rešerše analýzou písemných pramenů, tedy obsahu, který pojednává o daném tématu a který je dohledatelný na konkrétních webových stránkách jednotlivých divadel.

5.3.2 Struktura a přesné znění otázek výzkumného dotazníku

Aby byla dotazníková forma sběru dat relevantní, uvádí odborná literatura několik kritérií, která musí splňovat.

- Počet otázek dotazníku je pochopitelně variabilní a záleží na specifikaci tématu. Otázky mohou být uzavřené, otevřené, jednoduché nebo složené (z více otázek).
- Obecně by měl dotazník obsahovat alespoň 2 otázky a neměl přesáhnout 25 otázek.
- Doporučený počet respondentů na 100 lidí je 30. V případě mé diplomové práce, kdy je maximální možný počet odpovídajících subjektů 10, jde ale pochopitelně o neproveditelný předpoklad. V důsledku aplikovaného aritmetického modelu by to znamenalo nutnost oslovit přibližně pouhá čtyři divadla, čímž by ovšem výzkum úplně ztratil smysl. Proto jsem se rozhodl neupustit od záměru oslovit všechna statutární loutková divadla v ČR.
- Otázky mohou být položeny ústně, po telefonu nebo elektronicky, důležité je ale dobře vymezit typ respondentů, kteří na ně budou odpovídat. Etickou normou v tomto ohledu je rovněž předpoklad zachování jejich anonymity. V případě, kdy ve výzkumu figuruje jenom 10 subjektů však půjde spíše o variantu zveřejnění všech odpovědí, ovšem bez přesného přiřazení respondentů k nim (Gavora, 2010, s. 77). V mém případě bylo nasnadě, aby šlo o někoho, kdo se přímo podílí na skladbě programového plánu a dramaturgické linie dotazovaných divadel nebo kdo o nich má alespoň velmi dobrý přehled (tj. ředitel, umělecký šéf, kmenový dramaturg, produkční, apod...).

5.3.3 Otázky

V souladu s předchozími řádky jsem se rozhodl pro jednotlivá divadla zformulovat a předložit jim v elektronické formě emailu nebo po telefonu tyto otázky:

- 1)** Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?
- 2)** Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?
- 3)** Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn.: Že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... A rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?
- 4)** Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivally, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?
- 5)** Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému) nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky,“ skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím, že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

5.4 Analýza dat

Předposledním krokem ve výzkumu, před samotnou interpretací výsledku, je analýza dat, která umožňuje udělat závěry z celého projektu. Jak zdůrazňuje Gavora, pouhá analýza není interpretací jako takovou (Gavora, 2010, s. 81), pouze předkládá materiál, který je potřeba vyhodnotit. To se u kvantitativního výzkumu dělá dvojím způsobem.

Nejprve přichází na řadu *Deskriptivní analýza dat*. Ukazuje nám prosté rozložení četností u jednotlivých proměnných. To znamená jak a jestli spolu proměnné v hypotéze stanovené na začátku korelují. K odpovídajícímu zjištění slouží následující okruhy otázek:

- 1.** Vyplývají z porovnání vašich dat nějaké souvislosti? Je v nich symetrie, pravidelnost? Pokud ano, v jakých ohledech? Jsou v nich odchylky? Rozpory? Jak se dají vysvětlit?
- 2.** Vyjadřují údaje jistý trend, směřování, linii nebo jsou spíš nesourodé?
- 3.** Jsou údaje v souladu s existující teorií o zkoumaném jevu (pokud existuje)? Do jaké míry ji potvrzují, rozšiřují, specifikují nebo popírají?
- 4.** Jsou vaše údaje v souladu s údaji z jiných výzkumů (pokud existují)? Pokud ne, proč? Bylo to proto, že výzkum byl prováděn na jiném vzorku? V jiném období nebo jiným způsobem (jinou metodou, výzkumným nástrojem)? Nebo to bylo proto, že do analýzy vstoupily neznámé, nekontrolované proměnné? (Gavora, 2010, s. 80)

Po zodpovězení těchto otázek přichází zpravidla na řadu *Obsahová analýza dat*. Ta koriguje souvislosti a vztahy proměnných a zpracovává je pomocí statistických metod, v současné době nejčastěji pomocí softwarů typu *SPSS, Statistica, R* a dalších, které vytvoří z vložených informací nezávislé a jasně dané výstupy (například pomocí grafů). Protože můj výzkum neobsahuje tolik složitých proměnných ani natolik velké množství dat, abych některý z uváděných softwarů musel bezpodmínečně zapojit, využiji pouze na závěr, ke kontrole výsledků, program *Statistica*.

5.5 Interpretace výsledků

Poslední etapou práce s daty je jejich interpretace (Gavora, 2010, s. 93). Interpretace znamená vyhodnocení a vysvětlení údajů, ne pouhý jejich přepis (Gavora, 2010, s. 94). Postupuje se obvykle od závažnějších k dílčím. V rámci interpretace je potřeba získaná data konfrontovat se stanovenou hypotézou a daná zjištění komentovat. Následně je potřeba vyjádřit, jaké jsou jejich podmínky, rozsah, platnost závěrů a do jaké míry se dají zobecňovat. Jak už jsem psal, tuto interpretaci bych chtěl nakonec porovnat s vlastní zkušeností s tvorbou představení pro nedětského diváka a vystavět na ní závěr.

6. Představení zkoumaných subjektů a analýza dat

V předchozí kapitole uvádím, že zkoumané subjekty jsou v tomto případě všechna současná profesionální statutární loutková divadla působící na území České republiky.

Rozhodl jsem se každé divadlo před samotnou analýzou dat v krátkosti představit a pak plynule přejít k informacím o jeho momentálním způsobu vedení a směřování. Informace jsem získal od konkrétních tvůrců-informátorů, kteří v těchto divadlech pracují a mají vliv na formování jejich umělecké podoby. Nejde mi tedy o obsáhlý a kompletní popis minulosti zkoumaných divadel, ale o to, aby bylo zřejmé, z jakého historického kontextu vzešla, jak se postupem let vyvíjela jejich poetika a jak (a jestli) na ni jejich současné vedoucí osobnosti navazují.

Praha

6.1 Divadlo Minor

Divadlo Minor má za sebou, jakožto „vlajková loď“ a přední české loutkové divadlo bohatou historii. Bylo zřízeno jako *Ústřední loutkové divadlo* (ÚLD) v roce 1949 a mělo fungovat jako organizační a hospodářské centrum vznikající sítě českých profesionálních loutkových divadel (Dubská, 2000, s. 295). Uměleckým vedoucím se stal režisér, dramatik a historik českého amatérského loutkářství Jan Malík (Dubská, 2000, s. 295). ÚLD získalo v rámci reorganizace pražského divadelnictví prostory zrušeného *Divadla mladých pionýrů* (bývalá *Kleine Bühne*) na Gorkého náměstí (dnes náměstí Senovážné) a soubor byl sestaven z amatérských loutkářů, z nichž mnozí s Malíkem spolupracovali už dříve (Dubská, 2000, s. 296).

Malíkova koncepce (do roku 1958 režíroval téměř všechny inscenace a působil též jako dramaturg) směřovala k vybudování reprezentativní scény velkého stylu, která by prokázala rovnoprávnost loutkového divadla s jinými divadelními druhy. Velký důraz kladl na dramaturgii, jež měla zaručovat ideovou náročnost programu. Jevištní prostředky, zejména herectví, podřizoval textu. Pro zahájení zvolil hru Aloise Jiráska *Pan Johanes*, která již u předválečných loutkářů symbolizovala snahu o „zkulturnění“ loutkového divadla (Dubská, 2000, s. 296).

Pod logickým vlivem *Moskevského centrálního loutkového divadla*, které v Praze hostovalo v roce 1948, se Malík rozhodl začít používat spodové loutky, tzv. „javajky“ (unima.idu.cz, 1999), které se poté po vzoru ÚLD prosazují téměř ve všech profesionálních loutkových divadlech a určují podobu českého loutkářství 50. let.

V roce 1960 na semináři v Karlových Varech byl ale přístup socialistického realismu a celé vedení ÚLD, s Malíkem v čele, podrobena ostré kritice ze strany nové generace mladých loutkářů (loutkar.eu, 2004) a Malíkův režijní monopol se rozpadl.

Šedesátá léta vnesla do stylu *Ústředního loutkového divadla* odklon od závazného iluzivního kánonu. Začaly se používat i jiné typy loutek než javajky a výjimkou nebylo ani divadlo masek.

V roce 1975 byla inscenací *Strakonický dudák* otevřena zrekonstruovaná budova ÚLD a divadlo se při této příležitosti přejmenovalo na *Divadlo Loutka*. Ve druhé polovině 70. let tu vytvořil svébytný inscenační styl režisér

Karel Brožek, který inklinoval k vážným, působivě pojatým tématům s akcentem na výtvarnou a hudební složku (minor.cz, 2002).

V roce 1987 bylo divadlo přejmenováno na *Divadlo U věže* a v roce 1988 byl název upřesněn na *Divadlo U Jindřišské věže*. Dramaturgie mimo jiné akcentovala moderní pohádky. K nejúspěšnějším inscenacím patřila např. *A co strom, Palečku?* (Dubská, 2000, s. 297).

V roce 1991 bylo divadlo znovu přejmenováno, tentokrát na *Minor – Divadlo herce a loutky* a pod vedením Karla Makonje se zaměřilo na existenciálně a eticky laděná témata a inscenace i pro dospělé diváky (minor.cz, 2002).

Tato informace o snaze rozšířit publikum rovněž o dospělého diváka nebo možná první tendence zmírnit ono dogma, „loutky jako žánru pro děti“ je podle mého názoru velice důležitým, byť tehdy možná ještě nenápadným zlomem v dramaturgii divadla *Minor*. Karel Makonj zde začal tuto vizi realizovat zcela v duchu svého přesvědčení o tom, co může loutka dát nejen dětskému, ale i dospívajícímu nebo dospělému divákovi: „*Loutkové divadlo útočí na dospělé jejich vlastním dětstvím (...), umožňuje doslovnou metaforu, jako srdce z kamene nebo životní rozpolcenost (...)* Loutkové divadlo může na jevišti zveřejnit jak makrokosmos světa, tak i mikrokosmos duše velmi drobnými nuancemi (...) Může stát na odkazech, citacích, parafrázích, parodiích, travesti... (...) Může být přesně tím, co doba potřebuje.“ (Makonj, 2007, s. 56-57).

V roce 2001 se divadlo stěhuje do bývalé budovy kina *Skaut* ve Vodičkově ulici, kde v průběhu následujících let oživuje další přilehlé prostory (Pasáž *Minor*, Galerie *Minor*...) (minor.cz, 2002), což rozšiřuje jeho možnosti, jak zaujmout ještě širší cílovou skupinu.

Z výše uvedeného je tedy patrné, že divadlo *Minor* kontinuálně pracuje s vícegeneračním publikem, ale není možné tvrdit, že by jeho hlavní snahou bylo vytvoření programu pro diváky od 12 let s přesahem i pro starší publikum.

6.1.1 Analýza dat

K celkové interpretaci informací, které mi poskytla všechna divadla je nejprve potřeba přednést jejich odpovědi na jednotlivé otázky, které jsem předeslal v předchozí kapitole. Děje se tak proto, aby si čtenář zaprvé mohl udělat obrázek o situaci v tom kterém konkrétním divadle a zadruhé proto, aby bylo možno vysledovat případnou souvislost mezi odpověďmi a stanovením závěru. Za divadlo *Minor* odpovídala jeho dramaturgyně Iva Kopecká.⁵

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Za posledních pět let uvedlo Divadlo *Minor*, jak podle informátorky, tak podle svých internetových stránek (minor.cz, 2018) celkem 21 premiér od

⁵ Odpovědi nejsou doslovné citace, ale přepis údajů na základě odpovědí, které jednotliví informátoři poskytli. Jsou pouze stylisticky upraveny (někdy probíhalo interview po telefonu, někdy mailem, jindy při osobním setkání), aby odpovídaly nárokům VŠKP. Výslovné citace zdrojů budou uváděny v uvozovkách a kurzívou, tak jako ve zbytku práce.

nejrůznějších režisérů. Žádná přitom nebyla cílena nejen na diváky od 12 let, ale ani na starší (např. adolescenty, dospělé...). Divadlo Minor nemá dle informátorky ambici se do tohoto dramaturgického okruhu pouštět. Jak už bylo uvedeno chápe se v současnosti jako divadlo pro děti ve věku 3 – 10 let s dospělým doprovodem, tedy stále jako divadlo pro rodinnou adresu, které do svých představení zapracovává více linií vyprávění, aby se „...bavil i dospělý...“ (Kopecká, 2018), ale nemá ambici oslovit vícevrstevnatou dramaturgií všechny věkové skupiny a to ani speciálními představeními. Za výjimku by šlo v tomto smyslu označit jedině monodrama *Válka profesora Klamma* (2011), které je ovšem určeno výhradně pro publikum 15 - 18 let, hraje se pro něj přímo ve třídách na středních školách a jde spíš o „...činoherní inscenaci...“ (Kopecká, 2018).

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně, nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Jak je patrné už z předchozí odpovědi, tento druh tvorby pro divadlo *Minor* směrodatný není a neusiluje o něj. Primárně se soustředí spíš na tvorbu pro mladší děti, které ale ještě samy bez doprovodu do divadla nepřijdou, a proto *Minor* pracuje spíš s rodinnou dramaturgií.

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

Opět jde o informaci, která je patrná už z první (a druhé) odpovědi. Snad je ještě potřeba doplnit, že věkové kategorie, na které se tvorba *Minoru* soustředí, nejsou v jejich repertoáru nijak specificky rozděleny, jak bylo možné vidět na příkladech z Polska nebo Slovenska. Jde vždy jen o doporučení věkové vhodnosti např.: 3+, 7+, 10+, atd..., což se děje ve většině českých loutkových divadel, jak bude patrné později.

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Jak bylo zmíněno, od přestěhování *Minoru* do Vodičkovy ulice divadlo rozšiřuje prostory ve kterých uskutečňuje své aktivity, ale i akce na pomezí divadla a jiných žánrů, resp. disciplín. V tomto ohledu přistupuje *Minor* k sekundární divadelní činnosti zevrubně. Ať už jde o edukativní představení s odkazem k závažným dějinným a společenským otázkám (*Hon na Jednorožce*, 2009, *Demokracie*, 2014, *To byl jen vtip*, 2016), nabídku netradičních představení, událostí na pomezí divadla (*Autobus*, 2014, *Válka profesora Klamma*, 2011, *Dnes provází Minor*, 2016, *Minor fórum pro školy*, 2018) nebo každoroční spoluúčast na nejrůznějších kulturních akcích (nejvýrazněji *Přelet nad loutkářským hnízdem*, se kterým je *Minor* spjat od 90. let (minor.cz, 2017), snaží se divadlo podle svých tvůrců o „...široce zaměřené budování vztahu dětí ke kultuře...“ (Kopecká, 2018).

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou

hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

Odpověď na tuto otázku je znovu v podstatě již obsažena v předchozím odstavci. Na tuzemské poměry jde spíš o scénu, která svými technickými podmínkami a jménem tvoří zázemí pro různé další akce a nabízí svým divákům široký doprovodný program. Přesto ale *Minor* získal za dobu svého moderního působení řadu prestižních cen, jako například ocenění v několika kategoriích na *Skupově Plzni* (2004, 2006, 2008, 2010, 2016), *Mateřince* (2003, 2005, 2007, 2011, 2013) i na mezinárodní scéně. V roce 2010 v Polsku na *Festiwalu Sztuki Lalkarskiej, Bielsko-Biała* za inscenaci *Z knihy džunglí* a o tři roky později na *World Puppet Carnival 2013*, v indonéské *Jakartě*, cenu dětského diváka za tutéž inscenaci. *Minor* se rovněž zúčastnil několika dalších zájezdů po celém světě, takže může ve vztahu k divákovi čerpat i ze svého dobrého uměleckého renomé (minor.cz, 2018).

6.2 Divadlo Spejbla a Hurvínka

Divadlo Spejbla a Hurvínka nebo zkráceně D S+H založil jako první profesionální loutkovou scénu v tehdejší Československu Josef Skupa v Plzni roku 1930 (spejbl-hurvinek.cz, 2010).

D S+H navázalo na předválečné *Plzeňské loutkové divadlo* Josefa Skupy, jehož umělecký program se realizoval především díky originálním postavám Spejbla a Hurvínka (spejbl-hurvinek.cz, 2010). Celonárodní popularitu získalo divadlo protinacistickými inscenacemi za okupace (spejbl-hurvinek.cz, 2010). V lednu 1944 byl Skupa zatčen gestapem a divadlo bylo nacistickými úřady zavřeno. V únoru 1945 se Skupovi podařilo uprchnout z hořícího vězení v Drážďanech a po skončení války téhož roku, otevřel stálou scénu D S+H v Praze, kde divadlo sídlí dodnes (spejbl-hurvinek.cz, 2010). Na Skupu, který hledal jak loutkovými protagonisty dále reagovat na poválečnou skutečnost, vyvíjela ale čím dál silnější tlak levicová a komunistická publicistika. Vnucovala mu režimu poplatnou dramaturgii, kterou se Skupa snažil obcházet repertoárovou retrospektivou (Dubská, 2000, s. 140). Tato snaha se ale stále více ukazovala jako nedostačující.

Po Skupově smrti se jako rozhodující na chod D S+H ukázal vliv nového ředitele Miloše Kirschnera, kterého Skupa ještě za života jmenoval svým nástupcem (Dubská, 2000, s. 140). Kirschner, spolu s několika dalšími mladými členy souboru, tvořil také jádro experimentální umělecké skupiny *Salamandr*, která se po vzoru zahraničních produkcí snažila hledat pro divadlo nové formy a témata (loutkar.eu, 2004). Díky tomu se D S+H zařadilo mezi loutkové scény, usilující o rozšíření výrazových možností loutek. Kirschner například mimo jiné razantně aktualizoval charaktery obou hlavních protagonistů. U Spejbla potlačil rysy podmíněné dobou vzniku (omezenost, měšťácký konzervativismus) a zmírnil konfliktní napětí mezi ním a Hurvínkem. Dadaistickou komiku vystřídaly humorné skeče (Dubská, 2000, s. 140). *Salamandr* široce ovlivnil nejen směřování D S+H, ale i české divadlo jako celek (Dubská, 2000, s. 140).

Divadlo Spejbla a Hurvínka zůstalo i přes silný politický tlak věrné marionetové scéně, ale jeho postupy se staly variabilnějšími. Začátkem 70. let uvedlo další čtyři inscenace pro dospělé, ale vlivem normalizace se

těžiště repertoáru přeneslo k tvorbě pro děti, která začala obsahovat (na rozdíl od předchozího programu) ucelené dějové příběhy (Dubská, 2000, s. 141). Ústřední postavou se stává Hurvínek, který svou zvědavostí a provokací vytváří dramatické situace. Jinak ale v období do Sametové revoluce D S+H (tak jako většina dalších souborů v republice) umělecky stagnuje (Dubská, 2000, s. 142). Na konci 80. let se stále častěji odvažuje pouštět do satirické kritiky společenských poměrů (*Dějiny kontra Spejbl*, 1980, *V Praze je blaze*, 1981, *Experiment u Spejblů*, 1988) a zároveň se nástupcem Miloše Kirschnera pozvolna stává Martin Klásek, který se s ním už od začátku 80. let alternuje.

90. léta poskytla divadlu nové možnosti projevu a tvorby. Začíná spolupracovat s předními režiséry této éry (J. Krofta, M. Čech) a opět se snaží přiklonit k tvorbě pro „všechny“ generace (Dubská, 2000, s. 142). Nejde však ani tak o snahu začít tvořit vícevrstevnatou dramaturgii, o kterou mi jde, jako spíš znovu obnovit paralelní nabídku programu „pro děti“ a „pro dospělé“. Tyto inscenace pro dospělé navazují na revoluční strukturu komponovaných pořadů, v nichž ústřední dvojice s nadhledem komentuje proměny času a dění (*spejbl-hurvinek.cz*, 2010). Jak vyplyne z následující analýzy, jde o model, který se *Divadlo Spejbla a Hurvínka* snaží udržet v podstatě dodnes.

6.2.1 Analýza dat

Divadlo Spejbla a Hurvínka je samozřejmě díky své všeobecné známosti i za hranicemi republiky specifičtější subjektem v tom, že například část způsobu jeho fungování (pravidelné zájezdy do zahraničí, doplňková činnost jako vydávání knih, večerníků, besed s loutkami, atd...), na které cílí výzkumné otázky, je dobře známá a pro zevrubnější prozkoumání by se spíš hodilo je poupravit nebo doplnit otázkami rozšiřujícími. Vzhledem k účelům této práce ale musela zůstat dotazníková část stejná pro všechny zkoumané subjekty (viz kapitola 5). Přesto se mi v některých pasážích (po doplňující e-mailové konverzaci) podařilo získat i další zajímavé informace. Na otázky za *Divadlo Spejbla a Hurvínka* odpovídala Denisa Kirschnerová, dramaturgyně a ředitelka divadla.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Divadlo Spejbla a Hurvínka uvedlo podle serveru *i-divadlo.cz* za posledních pět let 7 premiér (*i-divadlo.cz*, 2018), což potvrzuje i Kirschnerová. Pro publikum od 12 let výše byly vytvořeny dvě, ovšem jak informátorka upozorňuje, D S+H odděluje již ve svém dramaturgickém plánu a programu inscenace „pro děti“ a inscenace „pro dospělé“, takže šlo v tomto případě čistě o večerní představení, byť ta jsou uváděna jako „od 12 let“. Kirschnerová rovněž potvrzuje, že tyto inscenace divadlo hraje i pro *Klub mladého diváka*.

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Jak už v podstatě zaznělo v první odpovědi, *Divadlo Spejbla a Hurvínka* cíleně rozděluje svou tvorbu do dvou oddělených kategorií, byť na tvorbu pro děti pochopitelně klade větší důraz a v této nabídce má více inscenací.

Jde (slovy informátorky) o „...představení pro rodiny...“ (rodinnou adresu) právě do oněch zhruba dvanácti let věku. Specifickou tvorbu pro náctileté nebo dospívající nepovažuje divadlo za směrodatnou a navazuje zmiňovanou tvorbou pro dospělé, v jejímž výčtu je momentálně pět představení.

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

Podobně jako v předchozí odpovědi Denisa Kirschnerová avizuje, že cílem tvorby D S+H jsou především představení pro děti od 4 let, až po 1. stupeň ZŠ. „Do budoucna bychom se ale chtěli více věnovat mateřinkovým představením - jak tematicky tak délkou, aby je bylo možné uvést bez přestávky a oddělit je od představení rodinných a školních.“ (Kirschnerová, 2018)

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

V návaznosti na předchozí odpověď Kirschnerová dodává, že se speciálními představeními pro mateřinky chystá D S+H také pracovní listy pro učitele, aby jim ulevilo v náročných přípravách. „Na listopad 2019 připravujeme představení s workshopem dramatické výchovy navazujícím na danou inscenaci. Snažíme se o to, aby témata našich her byla aktuální pro předškolní děti. V květnu 2018 jsme navíc připravili pracovní seminář ve spolupráci s MAP⁶ MČ⁷ Praha 6 – na téma – „Možnosti a perspektivy spolupráce mezi divadlem a školou“. V rámci dotazníkového šetření, které jsme v rámci semináře měli možnost realizovat, jsme se rozhodli doladit nabídku našich představení o online pracovní sešity a manuály, které učitelům pomohou zařadit naše představení do širšího rámce výuky. Seminář se setkal s ohlasem, jak u pedagogů, tak u spoluorganizátorů z MČ Praha 6, takže v momentálně připravujeme jeho pokračování na nadcházející sezónu.“ (Kirschnerová, 2018)

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

Jak informátorka připomíná, *Divadlo Spejbla a Hurvínka* má v tomto ohledu specifické postavení, protože už jako „slavná značka“ těží ze svého renomé po celém světě. „Je pro nás tedy velkým závazkem tuto úroveň udržet. Jezdíme hrát pravidelně do zahraničí a to zejména do Německa, kde máme

⁶ Místní akční plán vzdělávání – zajišťuje jej Ministerstvo školství mládeže a tělovýchovy ČR

⁷ Městská část

diváckou základnu. V posledních pěti letech jsme navíc vycestovali také do Rakouska a Dánska." (Kirschnerová, 2018)

Kromě toho má ale D S+H podle Kirschnerové na paměti neustálou komunikaci s divákem. Aktivně spolupracuje s *Klubem mladého diváka*, dělá loutkové workshopy a hlavně už sedmý rok pořádá *Kurz loutkového divadla pro děti od 6 do 12 let*. Ten si vytyčuje za cíl podrobněji seznámit nejmladší diváky s loutkovým divadlem a to především jako samotné tvůrce. Kurz zprostředkovává setkání s různými uměleckými složkami, které jsou součástí procesu vytváření loutkového představení: Práce s materiálem při „tvorbě“ scénografie a loutek, práce s textem a práce s dramatickou akcí, skrze kterou mají děti za úkol postihnout hlavní myšlenku hry.

Plzeň

6.3 Divadlo Alfa

Jak už bylo zmíněno, první profesionální loutkovou scénu v Československu založil právě v Plzni Josef Skupa. Přestože zde působila až do roku 1944, než ji zavřelo gestapo, první vlna zakládání profesionálních loutkových divadel, kterou u nás z ideologických důvodů prosazovali komunisté, se Plzni paradoxně vyhnula (Dubská, 2000, s. 5). Snahy o zřízení krajské loutkové scény ztroskotaly v roce 1952 (Dubská, 2000, s. 5).

Divadlo *Alfa* proto vzniklo až na podzim roku 1961 jako činoherní divadelní zařízení *Parku kultury a oddechu* v bývalém kině *Alfa* (Dubská, 2000, s. 5). Už o dva roky později bylo ale sloučeno s částí karlovarského *Západočeského loutkového divadla*, které nemělo stálou scénu ani dostatečně kvalitní technické zázemí (Dubská, 2000, s. 6). Přetvořený soubor měl hrát pro všechny věkové skupiny, a to jak činoherní, tak loutková představení s ambicí obsáhnout plnohodnotně všechna atraktivní témata pro každou generaci, což je vzhledem k obsahu této diplomové práce zajímavý poznatek, ale z jednotlivých skupin souboru, v němž zájmy loutkářů a činoherců byly v rozporu, se nepodařilo vytvořit organický celek (Dubská, 2000, s. 6). Proto poměrně logicky upadl v sezóně 1964/65 do vážné dramaturgické krize (Dubská, 2000, s. 6).

V následující sezóně tak přirozeně přišla snaha o reorganizaci. Na půdě *Alfy* vzniká *Divadlo dětí*, jež pod vedením herce a režiséra Ladislava Dvořáka vytyčuje program loutkového divadla určeného právě dětem (Dubská, 2000, s. 7). Nově vzniklé divadlo má ale pro loutkový repertoár nevhodné prostory i naddimenzované jeviště. Toto specifikum, se kterým musí v *Alfě* pracovat hlavně scénografové, pokládá základ svébytného scénického rukopisu divadla, na kterém se tu podílí především Petr Matásek, jenž pro každé představení vytváří inspirativní dynamický prostor pro spolupráci herců, masek a loutek a formuje tak specifický styl *Alfy* na několik následujících let (divadloalfa.cz, 2003).

V roce 1970 byl kvůli sílícímu tlaku normalizace odvolán z funkce ředitele Ladislav Dvořák, který s Peterem Matáskem a hudebním skladatelem Miroslavem Pokorným určoval tvář divadla a jeho novou klíčovou osobností se stává autor, režisér a dramaturg Jiří Středa, který rozšiřuje zaměření repertoáru na odrostlejší mládež a dospělé publikum (Dubská, 2000, s. 7) a znovu se tak (byť v úplně jiné době a konstelaci) dotýká původní ambice, s níž *Alfa* vznikala.

Personální změny pokračovaly také v druhé polovině 70. let. Ředitelem se stal výtvarník Alois Tománek a kmenovým režisérem Karel Makonj, který otočil kurz uměleckého směřování divadla ke grotesce s existenciálním podtextem (*Kat*, 1978, *Knoflík pro štěstí*, 1980, *Epochální výlet pana Broučka do XV. století*, 1981, aj...) (divadloalfa.cz, 2003).

Po Sametové revoluci (1992) se soubor stěhuje do nové budovy na Rokycanské ulici a režisérského žezla se ujímá Tomáš Dvořák (divadloalfa.cz, 2003). Pod jeho uměleckým vedením začíná *Alfa* upřednostňovat komediální pojetí divadla, a loutku, jakožto dominantní nebo alespoň podstatný prostředek v celkové jevištní syntéze, v níž mívá své výrazné místo i hudba a zpěv, zpravidla provozovány živě (divadloalfa.cz, 2003). Cílem je žánrová i stylová pestrost a oslovení co nejširší divácké obce - od předškolního věku po dospělé (divadloalfa.cz, 2003).

6.3.1 Analýza dat

Jak v současné době vypadá pojetí dramaturgie *Alfy* pro jednotlivé divácké skupiny a na jaké publikum primárně cílí, odpovídala dramaturgyně Petra Kosová.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Za posledních pět let uvedlo divadlo *Alfa* podle informátorky i podle údajů na svých webových stránkách celkem 16 premiér, z nichž 5 bylo určeno pro publikum starší 12 let. Je ale nutno dodat, že hned několik z těchto inscenací vzniklo v rámci Platformy 13+, které se od roku 2010 divadlo *Alfa* pravidelně účastní (např.: *Princ Bhadra a princezna Vasataséna aneb Mnich pokrytec neboli psí očásek svrchované čistoty* 2013, *Ostře Sledované vlaky*, 2014...). Tyto hry nemívají zpravidla standardní repertoárovou dobu uvádění neboť, jak říká Petra Kosová „...mnohem větší zájem je trvale o představení pro mateřinky a 1. stupeň ZŠ, proto se snažíme profilovat tímto směrem.“ (Kosová, 2018)

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

V přímé návaznosti na první otázku lze pokračovat doplněním, že tento směr tvorby pro divadlo *Alfa* směrodatný není, což potvrzuje i fakt, že některé z uváděných inscenací (byť jde o poměrně nový repertoár) už se ani nehrají. Z dat poskytnutých *Alfou* vyplývá, že představení pro nedětského diváka jsou dlouhodobě (za posledních pět let) obsazena jen z 80% a jejich podíl hraní v celkovém repertoáru nikdy nepřesahuje 13% (Kosová, 2018). Přesto se podle Kosové soubor snaží alespoň jednu inscenaci „...pro náctileté a starší publikum – bez horní věkové hranice – uvést alespoň jednou ročně. Nepostupujeme v tomto směru nahodile, ale takové představení je velmi náročné vytvořit a udržet naplněné ...“ (Kosová, 2018).

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu

mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

Jak už bylo naznačeno výše, *Alfa* problematiku vícevrstevnaté dramaturgie a divadla pro nedětského diváka dlouhodobě vnímá a řeší v širším kontextu. Několik let spolupracuje s městskými a krajskými institucemi na zkvalitnění propojení vzdělání a kultury (koncept rozvoje města Plzně 2020 – 2030) a zkvalitnění motivace škol na využití divadelních institucí ve vzdělávacím systému (Kosová, 2018). Informátorka rovněž dodává, že: „...je také potřeba sledovat nové sociologické studie, které zkoumají prostor, v němž se pohybují současní mladí lidé a sledovat způsoby, jakými vstřebávají kulturu. Vzhledem k tomu, že se její konzumace přesouvá do virtuálního světa, musí se divadla (a hlavně školy) v tomto fenoménu zorientovat a cíleně s ním pracovat. Je třeba sledovat skutečné zájmy a komunikaci mladých lidí a nekonstruovat vlastní představy – pak se nepodaří s nimi navázat spojení.“ (Kosová, 2018)

Nejde tedy primárně o vytváření programu pro všechny věkové kategorie, ale spíše o snahu rozšířit jej co nejvíce směrem ke staršímu publiku. *Alfa*, podobně jako jiné výše uváděné příklady, rovněž dělí svůj program podle sekcí 4+, 6+, 7+..., atd., přičemž těžiště její tvorby leží v kategoriích 8+ a 9+, v nichž nabízí nejvíce inscenací. Kategorie 12+ a dospělí je zatím stále téměř výhradně zastoupena hosty, z nichž většina se prezentuje spíše činoherním materiálem pro dospělého diváka (divadloalfa.cz, 2003).

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Je nasnadě, že *Alfa* se do doplňkové činnosti práce s divákem, zapojuje nejen jako divadlo, ale i jako kulturní instituce obecně. Pro mateřinky a první stupně základních škol, což jsou pro divadlo *Alfa* klíčové kategorie (viz výše) dlouhodobě vypracovává, ve spolupráci s pedagogy, metodické a pracovní listy, směrem k představením. Jde o okruhy témat, které mohou vyučující využít v hodinách českého jazyka, dějepisu nebo základů společenských věd (Kosová, 2018).

Podle Kosové také *Alfa* v současné době rozvíjí programy tematických seminářů pro školy, které dále pracují s tématy inscenací a rovněž seminářů pro pedagogy, ohledně avizovaného posilování vztahu školních a kulturních institucí.

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíše pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíše snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které od malička vede)?

V tomto směru se *Alfa* podílí na rozvoji nejen svého jména, ale i na šíření povědomí o celém českém loutkovém divadle. Organizuje významnou přehlídku českého profesionálního loutkářství, *Skupovu Plzeň*, jejíž program je tradičně doplněn také o hosty ze zahraničí a následnou reflexi v odborném tisku (skupovaplzen.cz, 2018). Jak navíc podotýká Kosová: "I

nadále bude pokračovat dramaturgické zaměření posledních ročníků na vyšší věkové stupně, mládež a dospělé." (Kosová, 2018)

Alfa ovšem přehlídku nejen organizuje, ale pravidelně na ní získává ocenění z nejrůznějších kategorií (z posledních let mj.: Radovan Lipus - režie, 2012, Petr Borovský - herecký výkon, 2014, Tomáš Jarkovský, Jakub Vašíček - divadelní adaptace, 2014, Vít Peřina - text, 2018...) a hojně vyjíždí do zahraničí (takřka 80 zájezdů v posledních deseti letech - Německo, Lucembursko, Skandinávie, Japonsko, USA a další...) (divadloalfa.cz, 2003), ale zároveň tímto způsobem oslovuje i nové dětské diváky, které v rámci festivalu a doprovodných akcí láká například na workshopy výroby loutek, přednášky nebo koncerty v areálu divadla.

Kladno

6.4. Divadlo *Lampion*

Divadlo *Lampion* vzniklo z kladenské amatérské scény jako pobočka pražského ÚLD, několik měsíců po plošném rozhodnutí o vytvoření sítě profesionálních loutkových divadel (viz výše). Roku 1951 se stalo součástí *Městského divadla na Kladně* a přesídlilo do sálu na Náměstí Revoluce (Dubská, 2000, s. 232).

První léta činnosti *Lampionu* byla proto poznamenána pomalým získáváním zkušeností souboru a nevyhovujícími technickými podmínkami. Repertoár tvořily nenáročné hříčky českých a sovětských autorů (Dubská, 2000, s. 232). Nejobtížnější hrou prvních sezon se stalo jednoznačně dílo *Velký Ivan S.* (1951), režírované samotným Sergejem Obrazcovem, vedoucím *Moskevského loutkového divadla*. Hra byla určena dospělým, ve spolupráci s činohrou a ukázala vážné umělecké nedostatky souboru (Dubská, 2000, s. 232).

Nezbytně nutné oživení a obměna ansámblu přišly až v roce 1960, kdy se divadlo znovu osamostatnilo (Dubská, 2000, s. 232). Podstatné zlepšení provozních podmínek a příchod několika absolventů loutkářské katedry DAMU (mj.: Petr Matásek, Jiří Vyšohlíd, aj.) konsolidovaly soubor. Stále výrazněji se režijně uplatňovala Markéta Schartová, a to především v komorních hrách pro nejmenší děti (Dubská, 2000, s. 232).

Začátkem 70. let, po odchodu Schartové do libereckého *Naivního divadla*, profil scény určoval především režisér Karel Brožek (Dubská, 2000, s. 233). Od začátku 80. let vzrůstal počet inscenací hraných v mateřských školách. Tuto linii podpořil liberecký režisér Pavel Polák, který mezi roky 1980 a 1990, společně se scénografem Pavlem Kalfusem, vytvořil na Kladně několik mateřinkových inscenací (Dubská, 2000, s. 233).

Po roce 1990 se ředitelem divadla stal již zmiňovaný Karel Brožek, šéfem výpravy Alois Tománek a roku 1996 doplnila inscenační tým dramaturgyně Nina Malíková. Právě v tomto období se zásadním způsobem proměňuje i repertoár, když se kromě tvorby pro mateřské školy začíná *Lampion* zaměřovat také na dospívající a dospělé publikum (Dubská, 2000, s. 232). Například Gayovou *Žebráckou operou* (1996), variací na Marloweovu *Tragickou historii o doktoru Faustovi* (1997) nebo divadelním experimentem inspirovaným knížkou R. D. Bacha *Racek* (1997). Historicky poprvé se na scéně loutkového divadla objevil jako autor i Václav Havel (*Zítřka to spustíme!*, 2000) (divadlolampion.cz, 2004).

Z hlediska této diplomové práce jde o zajímavý jev, neboť ono zaměření *Lampionu* na „dospívající a dospělé diváky“, je výrazným odklonem od mateřinkového repertoáru, který divadlo praktikovalo posledních dvacet let. Za pozornost stojí nejen to, že si *Lampion* již poměrně brzy po revoluci zkoušel podle všeho najít cestu k nedětskému publiku (a ne pouze k rodinné adrese), ale i to, jaký výběr programu k tomu zvolil. Z pramenů se mi bohužel nepodařilo dohledat konkrétní realizace *Žebrácké opery*, *Fausta* nebo zmiňované Havlovy hry, ale bylo by jistě zajímavé sledovat (vzhledem k čistě „loutkářskému“ inscenačnímu cítění Brožka, Tománka i Malíkové) v jakém poměru loutkového/figurativního/činoherního divadla, se jej v *Lampionu* pokusili provést.

6.4.1 Analýza dat

Situace ve vedení, organizaci i obsazení samotného souboru se na Kladně za posledních zhruba patnáct let dynamicky proměňuje. Divadlo bylo opět sloučeno s *Městským divadlem* a několikrát se vystřídalo umělecké vedení (divadlolampion.cz, 2018). Na to, jakým způsobem se momentálně snaží *Lampion* profilovat a jak se změnil od začátku 90. let odpovídala současná umělecká vedoucí divadla, Lucie Radimská.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Za posledních pět let uvedl *Lampion* podle informátorky a svých webových stránek 21 novinek, což je u regionálního divadla poměrně vysoké číslo. Je ovšem potřeba podotknout, že dramaturgie *Lampionu* se v posledních několika letech mění vždy s nově nastupujícím uměleckým vedením, které se za posledních pět let vystřídalo třikrát (divadlolampion.cz, 2018) a z nichž každé nastoluje novou představou uměleckého směřování. Tak jako tak, žádná ze zmiňovaných premiér posledních let nebyla primárně zaměřena na diváckou skupinu od dvanácti let výše a některé z inscenací (i méně než dva roky staré), už byly staženy z repertoáru (*Pták Ohnivák*, 2016, *Uhlíř, princ a drak*, 2016, aj...) (divadlolampion.cz, 2018).

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Většina z jednadvaceti inscenací, o kterých byla řeč je primárně určena nejmenším věkovým skupinám. *Lampion* používá na svých stránkách orientační dělení diváckých kategorií *vhodné od...*, z nichž největší zastoupení má mateřinkový program. Radimská potvrzuje, že i ona bude za svého působení chtít v tomto trendu „rozdělených“ kategorií pokračovat a cílit tvorbou hlavně na předškolní děti.

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

Tato odpověď je de facto pokračováním předchozího odstavce, kde informátorka vysvětluje: „Protože hrajeme i v týdnu v dopoledních časech,

je potřeba mít inscenace „rozdělené“ do kategorií. Pro novou sezónu ale připravujeme off-program, který by měl rozžehnout *Lampion* i mimo „hrací časy“ a primárně přivést do divadla na loutky i starší / dospělé diváky.“ (Radimerská, 2018). Už teď sice divadlo uvádí některé hry pro rodinnou adresu (*Červená Karkulka*, 2016, *Olaf a sněžný drak*, 2017), avšak z výše uvedeného vyplývá, že tvorba pro nedětského diváka zatím v *Lampionu* není hlavním tématem a bude záležet na další sezóně a avizovaném off-programu, jak moc se do něj promítne.

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Jak je patrné ze stránek *Lampionu*, nabízí divadlo možnost vyzkoušet si dramatický kroužek určený pro žáky I. a II. stupňů základních škol, tak aby přímo zažili proces spojený se vznikem divadelního představení (divadlolampion.cz, 2018). Za tímto účelem spolupracuje s *Lampionem* lektorka Dominika Prokopová, která připravuje pro diváky doprovodné dramatické dílny bezprostředně po skončení představení v divadelním ateliéru, kde se formou her rozvíjí motivy právě proběhlé inscenace.

Rozpětí sekundární činnosti *Lampionu* sahá za rámec klasických divadelních doprovodných programů, protože mimo výtvarné dílny, které mohou děti s rodiči navštěvovat o víkendech, pořádá Prokopová i příměstské tábory a dramatický kroužek zaštiťovaný divadlem.

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

Z předchozí odpovědi vyplývá, že se v posledních letech *Lampion* snaží pokrýt pokud možno co nejširší okruh doplňkového programu pro dětského diváka (ať už přijde se školou nebo s rodiči), aby byl průběh jeho dospívání s divadlem, jakožto s institucí přirozeným způsobem co nejvíce spjat. Informátorka to chápe jako zodpovědnost tvůrce loutkového divadla, který se v podstatě podílí na tom, jestli se dětský divák vrátí i jako dospělý. Zároveň ale dodává, že pro herecký ansámbl (obzvláště v loutkovém divadle) je důležité, aby měl soubor pozitivní zpětnou vazbu, takže se „prací na vlastní značce“ tak jako tak není možné vyhnout, a proto do roku 2019 plánuje *Lampion* organizaci vlastního divadelního festivalu.

Most

6.5. Divadlo rozmanitostí

Divadlo rozmanitostí vzniklo v září 1987 jako loutková scéna přidružená k tehdejšímu *Divadlu pracujících* (dnes *Městské divadlo*) v Mostě (Dubská, 2000, s. 136). Jelikož se zde neuplatnila ona první vlna zakládání profesionálních loutkových divadel po roce 1948, zůstává *Divadlo rozmanitostí* jedním z nejmladších statutárních loutkových divadel u nás (divadlo-rozmanitosti.cz, 2017).

Zakladatelem a prvním uměleckým vedoucím ansámblu byl již několikrát zmiňovaný režisér a tvůrce Jiří Středa. Ten už názvem scény deklaroval záměr uplatňovat širokou rozmanitost žánrů, loutkářských technik a jevištních druhů blízkých loutkovému divadlu (divadlo masek, černé divadlo apod.). Do souboru se rozhodl na základě konkurzu vybrat loutkoherce z tehdejší amatérské scény v Litvínově. V premiéře *Divadla rozmanitostí* navázal Středa na svou dlouholetou autorskou a režijní tvorbu v předních loutkových divadlech hrou *Tak povídej* (1987) (Dubská, 2000, s. 136).

Po působení na různých provizorních scénách získalo DR v prosinci 1988 zrekonstruované, moderně vybavené prostory v bývalém kulturním středisku *Máj* (Dubská, 2000, s. 136).

Dramaturgie DR se od počátku zaměřovala na publikum nejmenších dětí, pro které připravovala inscenace evokující představivost, fantazii a radost ze hry (Dubská, 2000, s. 136). Dospívající mládež se pak snažil soubor oslovit tituly umožňujícími rozehrát vícevrstevnatou výpověď (*Láska Dona Perlimplina a vášnivost Belisina*, 1992). V duchu programové rozmanitosti se střídaly i inscenace na domácí scéně (např. *Kulihrášek*, 1994) s inscenacemi na velkém jevišti mosteckého divadla (v několika případech ve spojení s činoherním souborem), v nichž široké spektrum výrazových prostředků atakuje imaginaci publika (např.: *Jak vojevůdce Žižka k Mostu nedojel*, 1994, *O důmyslném rytíři Donu Quijotovi de la Mancha*, 1995) (Dubská, 2000, s. 137).

Toto Středovo zaměření směrem k dospívajícímu a dospělému publiku jde podle mého názoru ještě o krok dál, než o co se v 90. letech snažil kladenský *Lampion*. Jedná se o jednoznačnou snahu zasáhnout dospívající publikum bez horní věkové hranice s ambicí (jak se doslova píše o několik řádků výše) o vícevrstevnatou výpověď.

Tato linie je patrná až do sezóny 1996/97, kdy po Středovi umělecké vedení přebírá Antonín Klepáč, který se snaží na Středu navázat, ale vlivem různé řady okolností (špatně uchopená dramaturgie, celkový klesající zájem o divadlo v 90. letech, malá atraktivita Ústeckého kraje a tím ztížené podmínky pro personální zkvalitnění souboru) začíná být úroveň produkce *Divadla rozmanitostí* kolísavá (Dubská, 2000, s. 137).

V roce 2011 dochází opět ke změně ve vedení. Antonína Klepáče ve funkci uměleckého šéfa nahrazuje Tomáš Alferi, který v Mostě již za působení Klepáče účinkoval jako herec, ale hlavně jako skladatel a hudební dramaturg.

6.5.1. Analýza dat

V současné době se *Divadlo rozmanitostí* opět snaží vrátit k aktivnímu oslovování nedětského publika, jak v následujících odpovědích rozvedl nový kmenový režisér a dramaturg divadla Jiří Ondra.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Z odpovědí Ondry je patrné, že *Divadlo Rozmanitostí* prochází v současné době podobným procesem, jako *Divadlo Lampion*. Mění se umělecká koncepce i dramaturgie souboru.

V posledních pěti letech uvedlo DR 12 premiér. Zejména u těch, na kterých už se podílel právě Jiří Ondra, jde vyznívat snaha stírat hranice mezi loutkovými představeními a činohrou a doplnit je živou, autorskou hudbou, o kterou se budou inscenace opírat. Zároveň tu zůstává zřetelná snaha zachovat cílovou skupinu rodinné adresy. Z oněch dvanácti premiér nebyla pro publikum starší 12 let primárně určena žádná, byť představení *Pozor, děti, přijela k nám pouť* (2017), která je doporučována od 10 let, by se dala považovat za inscenaci, kterou by přijalo i starší publikum, což ostatně potvrdil také informátor.

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Přestože cílovou skupinou *Divadla rozmanitostí* zůstává mateřinkové publikum a rodinná adresa, avizuje Jiří Ondra novou, dlouhodobou ambici, oslovit v Mostě i starší publikum, právě v kategorii 12+ a vytvořit pro ni stejně zajímavé podmínky k návštěvě divadla. Podle informátora tato snaha vznikla víceméně náhodou, na základě úspěchu loňské premiéry DR *Pozor, děti, přijela k nám pouť*, která vyhrála cenu Dítka na festivalu *Dítě v Dlouhé* a vzbudila nebývalý zájem diváků. Ondra potvrdil, že po této zkušenosti se umělecké vedení rozhodlo začít s akcí *CLUB 4TEENS*, v jejímž rámci divadlo každý rok uvede jednu premiéru pro diváckou skupinu 13+.

Informátor předesílá, že „...to bude určitě běh na dlouhou trať, protože diváci v Mostě jsou v tomto ohledu dost konzervativní, ale věřím, že by to mohla být příležitost otevřít možnost zpracování i nepopulárních nebo ožehavých témat, která současná generace řeší.“ (Ondra, 2018).

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

Z předchozích dvou odpovědí spíš vyplývá, že bytí má v současné době *Divadlo rozmanitostí* ambice prezentovat se jako moderní divadlo pro dětského diváka, s oporou v živé hudbě a „odkrytých“ hercích, kteří komunikují s loutkami, zůstane těžištěm jejich tvorby program pro mateřinky a první stupně základních škol, doplněný právě o platformu pro dospívající. Ani v řádu několika následujících sezon ale patrně nepůjde o princip vytvoření představení pro všechny, tedy vícevrstevnaté dramaturgie. Slova Jiřího Ondry naznačují, že DR asi zůstane u modelu doporučeného věku „pro děti od 5/7/8 let...“, s repertoárem moderně zpracovaných klasik (*Zlatovláska, O Plaváčkovi, Budulínek, Sněhurka a sedm trpaslíků*, apod....) doplněný právě o inscenace čistě pro náctileté publikum.

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Jak už padlo výše, je možnost realizace doplňkového programu v DR specifická kvůli nastaveným očekáváním „dospělého doprovodu“, který vyžaduje „...bezkonfliktní program, jímž se dítě zabaví...“ (Ondra, 2018). Přesto se současné umělecké vedení v Mostě snaží právě skrze nově

vznikající *CLUB 4TEENS* otvírat témata, jež rezonují hlavně v pubertě a to i na základě diskusí se středoškolskými pedagogy. S těmi by rádo divadlo navázalo kontakt a aktivně spolupracovalo ve výběru témat některých inscenací a následných diskusních a edukativních panelech, v nichž by se daná témata dále rozvíjela.

Rozvoj druhé linie, pro dětského diváka, má být podle Jiřího Ondry zase doplněn koncerty a programem nově vzniknuvší divadelní kapely *Nedloubej se v nose*, která je složena výhradně z členů souboru a navazuje kontakt s diváky na nejrůznějších akcích i mimo divadlo samotné.

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

Na tuto otázku už v podstatě odpověděly předchozí řádky. Je tedy ještě jen rámcově potřeba doplnit, že na základě informací Jiřího Ondry je možné v současné době primárně vidět *Divadlo rozmanitostí* jako instituci, která se v prvé řadě bude snažit zvýšit přitažlivost své značky prezentací kvalitního a aktuálního repertoáru „na dvou frontách“ a zároveň aktivně objíždět tuzemské loutkové festivaly, sbírat na nich inspiraci a postupně se na nich začít prosazovat jako významný subjekt.

České Budějovice

6.6. Malé divadlo

Malé divadlo vzniklo v říjnu 1949 profesionalizací amatérského souboru *Loutková scéna města Českých Budějovic* jako jedna z poboček ÚLD v Praze a původně bylo koncipováno jako zájezdová scéna pro Jihočeský kraj. Činnost zahájilo hrou Jana Malíka *Míček Flíček*, v sále v Hradební ulici (Dubská, 2000, s. 257).

V prvním období existence MD (tehdy ještě pod jménem *Loutková scéna dr. Jindřicha Veselého* a později *Jihočeské loutkové divadlo*) (Dubská, 2000, s. 257) přetrvávaly amatérské provozní i umělecké praktiky. Repertoár tvořily nenáročné hry pro ochotnické loutkáře, často nedostatečně nazkoušené. Umělecká stagnace souboru se ukázala na 1. celostátní přehlídce v Liberci 1959, kde v konfrontaci s ostatními divadly budějovické představení *Šípková Růženka* zcela propadlo (Dubská, 2000, s. 257).

V následující sezoně proto nový ředitel divadla Ivan Pilný zahájil nekompromisní tažení proti diletantismu. Angažoval mladou režisérku Vendulu Čvančarovou-Pražskou, absolventku DAMU, která během krátkého působení (1959–62) konsolidovala herecký soubor a vytvořila několik zdařilých inscenací se smyslem pro rytmus, dynamiku a jevištní stylizaci (*Není nad Ferdu*, 1959, *Pohádky z klobouku*, 1960 ad...) (Dubská, 2000, s. 257). Režijně se v této dekádě v MD uplatnil také samotný Ivan Pilný, inklinující ke kabaretům a malým jevištním formám (Dubská, 2000, s. 258). Pravidelně se uváděly i pořady pro mládež a dospělé, do nichž se vedle klasických loutkářských technik atraktivně zapojovaly také postupy černého

divadla, divadla masek, nebo luminiscenčních technik apod. (Dubská, 2000, s. 258).

Zřejmě v souladu s tímto programem přijal soubor nový název *Malé divadlo* (jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo, 2002).

V roce 1968 navíc nastupuje v MD do svého prvního angažmá Josef Krofta, jenž během tří sezon, po které v Budějovicích působí, vnáší do tohoto inscenačního stylu řadu nových kvalit (Dubská, 2000, s. 258), které později propracuje a využije v *DRAKu*. V 70. letech, po nástupu nového ředitele Jaromíra Sypala, se ale repertoár orientuje zpět k mateřinkám a divadlu pro nejmenší (Dubská, 2000, s. 258).

Začátkem 80. let procházelo divadlo vleklou krizí, na které se podílely také deformace normalizačního období. Zatímco jiná loutková divadla dokázala využít svých výrazových prostředků k tomu, aby čelila tlakům totalitní ideologie, *Malé divadlo* uvádělo téměř pravidelně oslavné pořady k různým státním a stranickým výročím (Dubská, 2000, s. 259). Prohlubující se krize *Malého divadla* (korespondující navíc se ztrátou budovy kvůli havarijnímu stavu) byla důvodem k ukončení činnosti k 30. 8. 1990 (Dubská, 2000, s. 259).

V září téhož roku bylo v Českých Budějovicích založeno nové divadlo - *Divadlo M*. V konkurzu na ředitele nového souboru zvítězil Václav Martinec, přední člen *Laterny magiky* a hlavní představitel programů na *Expo 68* v Montrealu (jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo, 2002).

Po třech letech existence souboru, který v Budějovicích rychle získával na popularitě, je ale Martinec z funkce odvolán a novou ředitelkou se stává Ivana Příbylová, která trvá na tom, aby se z *Divadla M* stalo opět především loutkové divadlo, které bude hrát hlavně pro dětské publikum (jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo, 2002). Po rozporech ohledně této koncepce se soubor rozpadá a Příbylová sestavuje nový, pod staronovým jménem *Malé divadlo*. Na základě doporučení města se navíc z MD stává čtvrtá scéna *Jihočeského divadla* (jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo, 2002).

Profilově se zaměřuje na dětská představení, s občasnými dramaturgickými odbočkami směrem k dospělému publiku. Společným jmenovatelem všech linií *Malého divadla* se pod vedením uměleckého šéfa Zdeňka Jecelína stává autorská tvorba. (jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo, 2002).

6.6.1 Analýza dat

Na otázky ohledně současného směřování *Malého divadla*, na to jak na svých čtyřech scénách *Jihočeské divadlo* funguje a na to, jaká je v tomto procesu role *Malého Divadla*, odpovídal jeho kmenový režisér Jan Lesák.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Malé divadlo uvedlo podle Lesáka a svých internetových stránek v posledních pěti sezónách 19 premiér (jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo, 2018), na nichž se režijně podíleli jak Petr Hašek (umělecký šéf) a Janek Lesák (kmenový režisér), tak nejrůznější hosté. Rozpětí věkových kategorií, pro které byla jednotlivá představení vytvořena pokrývají celou škálu věkového spektra od batolárií až po období adolescence bez horní věkové

hranice. Her 12+ je na repertoáru konkrétně 5 (*Malé divadlo* rovněž pracuje s doporučeními 4+, 7+, 12+, atd...) a jde tedy o přístup, který lze ze všech uvedených příkladů zatím nejvíce označit jako vícevrstevnatou dramaturgii nebo zaměření na nedětského diváka. Je však potřeba dodat, že způsob fungování MD k takovému přístupu v podstatě vybízí (viz další odpověď).

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Jak uvádí Lesák, je způsob tvorby *Malého divadla* ovlivněn tím, že je součástí čtyřsouborového celku (viz výše). Všechny soubory se podle informátora snaží spolupracovat na tom, aby v divákovi již od útlého věku přirozeně budovaly k divadlu vztah a MD by tedy mělo být v tomto ohledu první institucí. Jak ale Lesák říká, nejde jen o to, aby *Malé divadlo* „posloužilo“ vytvořením edukativního nebo apelativního programu pro předškolní a školní publikum. Jeho záběr je poměrně rovnoměrně rozvrstven do všech věkových kategorií.

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

V první odpovědi je už zmíněno, že MD uvedlo za posledních pět let 19 premiér. Je ještě potřeba upřesnit, že tři jsou primárně určeny publiku od 12 let výše, bez ohledu na horní věkovou hranici a jedna je určena výhradně teenagerům. „*S kategoriemi ale jinak pracujeme hodně, abychom obsáhli všechny cílové skupiny. Jde nám spíš o to určit od kolika let už je představení pochopitelné, ne od kolika let už pro diváka „není“.* Většinu našich věcí (kromě mateřinek) hrajeme i pro večerní publikum a funguje to bez problému,“ podotýká Lesák (Lesák, 2018). Důkazem je například inscenace *Ježíšek Superstar*, která je sice určena pro děti od 6 let, ale podle informátora se stala populární a navštěvovanou ze strany celého diváckého spektra.

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Na tento dotaz už částečně odpovídají otázky 1 a 2, přesto je ještě potřeba doplnit, že vedle všech čtyř souborů Českých Budějovic působí v rámci *Jihočeského divadla* také *Ateliér 3D*, který funguje jako kreativní a edukační centrum „... vytváří kulturní a vzdělávací platformu, jejímž souborem se stává divák...“ (jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo, 2015).

Ateliér vytváří doplňkový program zejména pro návštěvníky *Malého divadla*, ale nejen pro ně. V rámci různých inscenací napříč všemi čtyřmi soubory nabízí možnost zažít určité jejich pasáže interaktivně, organizuje přednášky a besedy k důležitým tématům her, pořádá workshopy pro dětské diváky i rodiče a rozšiřuje pole působnosti divadla mimo prostory divadla samotného (happeningy, site-specific, eventy...). „*Právě proto, že funguje jako samostatné studio, může si dovolit soustředit se stoprocentně na veškerou sekundární činnost, která by dnes měla k divadlu patřit.*“ (Lesák, 2018).

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

Podle informátora se *Malé divadlo* aktivně účastní téměř všech tuzemských loutkových divadelních festivalů a zároveň je součástí mezinárodního projektu *Platform Shift +*, který vznikl jako platforma výzkumu divadla pro teenagery a zapojení digitálních technologií do tvorby pro toto publikum. Setkávají se na ní soubory z celé Evropy, aby hledaly nové formy současného jevištního umění. Tím MD drží krok se současnými světovými trendy, které se pak podle Lesáka snaží prezentovat i na domácí scéně. Zároveň ovšem pořád bere jako svůj primární úkol vybudovat v průběhu dospívání předškolního a školního diváka vztah mezi ním a divadlem.

Liberec

6.7 Naivní divadlo

Naivní divadlo bylo založeno 3.11. 1949 jako jedna z pěti poboček ÚLD (zprvu pod názvem *Krajská loutková scéna*, od roku 1961 *Severočeské loutkové divadlo* a v roce 1968 získalo svůj dnešní název) (naivnidivadlo.cz, 2018). Profesionalizaci tohoto zcela nezkušeného souboru prosadil zakladatel ÚLD Jan Malík, který pro plánovaný počet poboček nenašel zájemce mezi zkušenějšími amatérskými soubory z menších měst (Dubská, 2000, s. 315). Vedením byl pověřen režisér Jiří Filipi (Dubská, 2000, s. 315).

Zprofesionalizované divadlo zahájilo činnost Puškinovou *Pohádkou o zlaté rybce* a do konce roku 1949 uvedlo čtyři další hry. Tento repertoár umožnil pravidelná dětská představení v Liberci i zájezdovou činnost v Severočeském kraji (Dubská, 2000, s. 315).

Po odchodu J. Filipiho do Prahy nastoupil do funkce ředitele František Sokol a novým členem souboru se stal herec, výtvarník a režisér J. Schmidt se skupinou absolventů loutkářské katedry DAMU (Dubská, 2000, s. 316). Jejich program zaměřený na nejmenší děti se vyhýbal didaktickým tendencím a vycházel z hravosti, spontaneity a představitosti (Dubská, 2000, s. 316). Právě z této inscenační praxe *Naivního divadla* (*O kůzlátkách*, 1965, *O Palečkovi*, 1966) se vyvinula tzv. mateřinková představení, hraná v mateřských školách (Dubská, 2000, s. 316). Od 60. let divadlo patřilo k nejtvořivějším českým loutkářským souborům s trvalou mezinárodní odezvou (Dubská, 2000, s. 317).

Roku 1963 založil Jan Schmid a několik dalších členů (včetně činoherců z *Divadla F. X. Šaldy*) při loutkovém divadle *Studio Y*, které se s mateřskou scénou navzájem podnětně ovlivňovalo. Zprofesionalizované *Studio Y* se stalo až do svého přesídlení do Prahy (1978) jeho druhým souborem (naivnidivadlo.cz, 2018).

Na mateřinkové pořady J. Schmidy navázal režisér a autor Pavel Polák. Jeho poetické, hravé inscenace využívaly epické postupy a kombinovaly hru loutek a herců k posílení kontaktu s dětskými diváky. Od roku 1974 se na

nich podílel výtvarník Pavel Kalfus, jehož loutky umocňovaly lyričnost představení a staly se stěžejním prvkem každé inscenace (Dubská, 2000, s. 317).

V 70. letech se začala v *Naivním divadle* formovat druhá příznačná repertoárová linie, určená dospělým. Po Maeterlinckových *Slepících* a *Smrti Tintagilově* (1969) bylo uvedení Máchova *Máje* (1969) pokusem interpretovat poezii skrze prostředky loutkového divadla (Dubská, 2000, s. 318).

Další inscenace této linie souvisely především s režijní tvorbou M. Schartové. V roce 1973 nastudovala Erbenovu *Kytici* a své režijní snahy rozvíjela dál jak v tvorbě pro děti, tak v tvorbě pro dospělé (Dubská, 2000, s. 318). Rukopis *Naivního divadla* se i v následujících sezónách vyznačoval silným autorským zázemím a tento přístup se nezměnil ani po revoluci (naivnidivadlo.cz, 2018).

Roku 1991 vystřídal Františka Sokola ve funkci ředitele Stanislav Doubrava, za nějž začala další vývojová etapa divadla čerpající z komediálních tradic českého loutkářství a z možností klasických loutek (Dubská, 2000, s. 318).

6.7.1 Analýza dat

V posledních dvou dekadách se *Naivní divadlo* snažilo vedle zkušených režisérů zvát pravidelně ke spolupráci také mladé tvůrce, z nichž část se postupem let vyprofilovala ve významné osobnosti českého loutkového divadla (J. Jirků, P. Vodička, J. Vašíček) (naivnidivadlo.cz, 2018). Dlouhodobě v Liberci těží také ze spolupráce herečky a režisérky Michaely Homolové a kmenového dramaturga souboru Víta Peřiny, který odpovídal na otázky týkající se současné tvorby v *Naivního divadla*.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Podle informátora a údajů na svých internetových stránkách uvedlo *Naivní divadlo* za posledních pět let celkem 14 premiér, z nichž na diváky starší 12 let, byly zaměřeny dvě (*Jsou místa oblíbená tmou, kde nikdy a nic na ostrovech se skrývá odlehlých...*, 2017, *Řekl bych nějaký vtíp a pak bych umřel smíchy*, 2018). Peřina k tomu dodává, že v Liberci, jakožto menším městě, které je zároveň zřizovatelem vícesouborového divadla pro dospělé, je primárním cílem *Naivního divadla* dětský divák s dospělým doprovodem, a proto se spíš očekává, že ND bude uspokojovat poptávku tímto směrem. Zároveň se ale podle Peřiny snaží divadlo brát jako směrodatnou pouze onu spodní věkovou hranici určenou pro jednotlivá představení (také *Naivní divadlo* využívá orientační/doporučené dělení věku 5+, 7+, 12+, atd...) (naivnidivadlo.cz, 2018) „*Já jako dramaturg se neustále snažím mít na paměti, že by to mělo bavit i mě, jako dospělého.*“ (Peřina, 2018).

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Předchozí citace víceméně naznačuje, že ND, minimálně v posledních pěti letech, obvykle praktikuje dramaturgii pro rodinnou adresu. Nejvíce inscenací má totiž v kategorii dětského diváka 6+ (*Bajaja, K šípku s Růženkou, Komáři se ženili aneb Ze života obtížného hmyzu, Kapela jede!*

aneb Není pecka jako pecka, aj...) (naivnidivadlo.cz, 2018). Tuto tendenci informátor potvrzuje: „Je to většinou jen o nějaké nenápadné rovině navíc (slovní humor, témata, která v tom dítě nemůže odhalit, citace, atd.). *Strašně důležité ale je, aby tahle rovina pro starší nepřetloukla to podstatné v té inscenaci, tedy to co je určené těm nejmenším dětem. Když to ale vyjde, dá se pak říci, že inscenace zhruba pro děti 6 let a výš lze považovat (pokud se povedou a mají v sobě i dost kvalit či něčeho zajímavého pro dospělý doprovod) za ta tzv. celorodinná představení.*“ (Peřina, 2018)

Na uvedené citaci je mimo jiné podle mě zajímavé, jak přesně informátor popisuje způsob praktikování dvojí dramaturgie způsobem, kterým už o ní v předchozích kapitolách byla řeč.

Je zde ovšem rovněž důležité, jak se divadlo postaví ke kategorii náctiletých, respektive dospívajících. Pokud má být představení skutečně pro všechny, je logické, že je nelze z výčtu vynechat, ale zároveň je třeba říct, že inscenační prostředky pro rodinnou adresu, tak jak o nich mluví Peřina, zpravidla nestačí k tomu, aby představení adolescenty bavilo.

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

K této odpovědi si opět dovoluji použít přesnou citaci informátora: „*Snažíme se, abychom v těch třech/ čtyřech inscenacích, co ročně v divadle vyprodukuje, měli ideálně (často se to ale nesejde) obsáhnuto: Jednu inscenaci, která je pro mateřinky, jednu takovou, řekněme, „přechodovou“ pro nejstarší předškoláky a první/ druhou třídu. Další kus je většinou takřka „celozákladkový“, rámcově zhruba od té třetí do sedmé třídy, ale když tam přijde první nebo devátá, tak si to užije taky... A k tomu občas dojde i na kousek pro starší - někdy vzácně čistě pro dospěláky a tudíž hratelny pro střední školy (Jsou místa oblíbená tmou...).*“ (Peřina, 2018)

Peřina touto informací potvrzuje, co už zaznělo v odpovědích několika předchozích informátorů (a také v samotné Peřinově první odpovědi), že loutkové statutární divadlo musí chtít nechtít obsáhnout víceméně všechny věkové divácké kategorie, přičemž dospívající a dospělí jsou pochopitelně na okraji tohoto zájmu, kvůli specifickým dramaturgickým požadavkům mladších dětí. Udělat inscenaci pro všechny věkové skupiny tedy podle něj (a ne jen podle něj) lze, ale není možné vytvořit ji v současném modelu fungování „kamenných“ loutkových divadel více, než jednou za sezonu, protože všichni diváci mezi 3 – 12 roky věku by byli z účasti na takovém představení v podstatě vyloučeni.

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Vzhledem k původní poetice divadla, jejíž základ položili P. Polák, M. Schartová, P. Kalfus a další, je logické, že právě Liberec od 70. let hostí festival *Mateřinka* (viz kapitola 3), k níž vyšla v uplynulé sezóně kniha, mapující jejich prvních 20 let. Další publikace pro odbornou i laickou veřejnost vydává ND pravidelně každých pět let, kdy v knižní podobě

hodnotí právě pět posledních sezon a činnost divadla, čímž se snaží nejen oslovit nové potenciální diváky, ale také reflektovat svou tvorbu pro sebe i stávající návštěvníky.

Pro ty se navíc ND podle informátora snaží pořádat prohlídky zákulisí a divadelní budovy, i když v omezeném intervalu (cca 2x za měsíc). Peřina uvádí, že aktivnější kroky směrem k rodičům s dětmi jsou pro *Naivní divadlo* velice obtížné z důvodu silného finančního podhodnocení souboru, byť zároveň připouští, že v posledních letech se situace lepší. Za příznivějších ekonomických podmínek by podle něj divadlo rádo zapojilo pedagogy do výběru a diskuze témat, která by ansámbl otevíral pro školní publikum. Učitelé jsou tak zatím zváni pouze na generální zkoušky souboru, kde se účastní následných debat s tvůrci.

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

Informátor tu (opět) tak jako už několik dotazovaných před ním hovoří o snaze divadla naplňovat obě varianty, respektive si jednou („tím, že děláme dobrá představení, která lidi zajímají a vzdělávají“) pomáhat k druhé („to dělá divadlu dobré jméno i značku“). Toto uvažování má logiku a je tedy nasnadě, že se objevuje znovu, přesto *Naivní divadlo* nabízí jedno specifikum: „Divadlo především chápeme skrze inscenace, ty jsou nás na prvním místě,“ (Peřina, 2018) uvádí Vít Peřina a dodává, že spíš než platformu výchovné dramatiky, nebo studiových interaktivních „guidebooků“ pro děti, se ND snaží dbát na vysokou estetickou a dramatickou úroveň svých inscenací.

„S *Michaelou Homolovou* navíc pravidelně jednou za dva až tři roky vytváříme představení, která mají edukativně-zábavné rysy (*Kapela jede!...*, 2015, *K šípku s Růženkou*, 2017, aj.) (zdroj). Pozvánky na festivaly ale samozřejmě také neodmítáme.“ (Peřina, 2018). *Naivní divadlo* se tradičně účastní tuzemských loutkářských festivalů, kde bývá pravidelně oceňováno (z posledních pěti let si odvezlo ceny např. z: *Přeletu nad loutkářským hnízdem* - 2009, 2012, 2016, *Skupovy Plzně* - 2014, 2018 nebo festivalu *Dítě v Dlouhé* - 2014) a nepravidelně také vyjíždí do zahraničí (za posledních pět let např.: Francie, USA, Japonsko) (Peřina, 2018).

Hradec Králové

6.8 Divadlo DRAK

Divadlo *DRAK* (akronym pro Divadlo Rozmanité Atrakce Komedií) (Lešková-Dolenská, 2015, s. 245) bylo založeno roku 1958 v Hradci Králové jako profesionální loutkové divadlo, jež mělo hrát pro děti v celém Východočeském kraji (Dubská, 2000, s. 158). Zatímco loutková divadla z počátku 50. let vznikala profesionalizací amatérských souborů, sestavil zde ředitel Vladimír Matoušek ansámbl již z profesionálních loutkoherců, které přivedl ze svého bývalého působiště, brněnského loutkového *Divadla Radost* a z loutkových divadel v Karlových Varech a Teplicích (Dubská, 2000, s.

158). *DRAK* zahájil činnost v únoru 1959 hrou Karla Drimla *Kouzelné pantoflíčky*. První období divadla je ale spjato převážně se jménem Jiřího Středy, který společně s novým ředitelem a zároveň dramaturgem Janem Dvořákem, hudebníkem Jiřím Vyšohlídem a šéfem výpravy Pavlem Kalfusem vytvořil v *DRAKu* v šedesátých letech řadu výrazných inscenací, v nichž hrála hlavní roli silná jevištní obrazivost, nonverbální výrazové prostředky, odkrytí vodiči loutek a doprovod živé hudby (Dubská, 2000, s. 158). Hra *Pohádky z kufru* (režie M. Vildman, 1965) se stala na světovém festivalu *UNIMA* v r. 1966 senzací, která založila dosud trvající popularitu *DRAKu* jak doma, tak v zahraničí (draktheatre.cz, 2001).

Po Vildmanově odchodu v roce 1968 se stává kmenovým režisérem mladý Josef Krofta. Již svou první inscenací *Princezna s ozvěnou* (1971) navázal na neiluzivní linii Středovy a Vildmanovy režie. Po příchodu scénografa Petra Matáska se v *DRAKu* ustaluje inscenační tým Krofta – Matásek – Vyšohlíd, díky kterému hradecké divadlo vytvoří inscenace světového významu (*Jak se Petruška ženil*, 1973, *Enšpígl*, 1974, *Šípková Růženka*, 1976, aj...) (draktheatre.cz, 2001). Soubor navíc doplnili mladí talentovaní absolventi DAMU, jejichž všestranné schopnosti Krofta vždy rozvíjel v prospěch inscenace jako celku. Některé scénáře tak byly kolektivním dílem celého souboru. Herectví se vedle komunikativnosti a improvizčních schopností vyznačovalo prohlubováním výpovědi o postavě a mnohovýznamovým vztahem k loutce (Dubská, 2000, s. 159). Inscenační tvorba se emancipovala od literatury a tímto komplexním divadelním pojetím vnesl *DRAK* nové podněty i do světového loutkářství (Dubská, 2000, s. 159).

Od poloviny 70. let stojí za další revoluční změnou v oblasti loutkového divadla, když výlučně dětský repertoár rozšiřuje o inscenace pro věkově univerzální publikum i o pořady čistě pro dospělé (Dubská, 2000, s. 160). Ač Krofta poeticky hravými inscenacemi dokázal oslovit nejmenší, právě obrat ke generačně spřízněnému publiku mu umožnil realizovat náročný program. Vyznačoval se mnohovrstevnatostí divadelního tvaru a výpověďmi, jež byly ve společenském kontextu 70. a 80. let výrazně umělecky nekomfortní. Vrcholy tvorby této etapy představovaly Kainarova *Zlatovláska* (1981), posunutá z pohádkového žánru k tragicky emotivní výpovědi o životě a smrti, Shakespeareův *Sen noci svatojanské* (1984) a alegorie o mocenské manipulaci *Píseň života* (1984) (Dubská, 2000, s. 160).

V oné etapě *DRAK* vystupuje po celém světě a získává ocenění na mnoha festivalech. Spolupráce se zahraničními scénami obohatila jeho vlastní tvorbu, jejímž výsledkem se stalo Kroftou iniciované založení *Meznárodního institutu figurativního divadla* (draktheatre.cz, 2001).

V polovině 90. let ovšem začal *DRAK* vinou kombinace řady faktorů umělecky stagnovat a opustila ho většina kmenových herců. Krofta soubor generačně obměnil a předal pomyslnou režisérskou štafetu synovi Jakubovi. Spolu s ním doplňuje soubor také scénograf Marek Zákostelecký (draktheatre.cz, 2001). Autorské inscenace nového dua kombinují prvky jak loutkového, tak i klaunského, vizuálního či hudebního divadla (draktheatre.cz, 2001).

V roce 1995 se *DRAK* stává společně s *Klicperovým divadlem* v Hradci Králové spolupořadatelem největšího divadelního festivalu ve střední Evropě

- *Theatre European Regions (Divadlo evropských regionů)* (draktheatre.cz, 2001).

Začátkem roku 2010 je do funkce ředitelky Divadla *DRAK* jmenována Eliška Finková a spolu s dramaturgyní Dominikou Špalkovou startují jeho další postupnou proměnu. Rozšiřují činnost o vzdělávací programy a dílny jak pro děti, tak jejich pedagogy. Zároveň se divadlo po delší době otevírá hostujícím režisérům a v roce 2014 nastupuje i nový umělecký šéf Jakub Vašíček s dramaturgem Tomášem Jarkovským (draktheatre.cz, 2001).

6.8.1 Analýza dat

Na otázky ohledně nové umělecké etapy *DRAKu*, rozsáhlých doprovodných aktivit divadla a další práce s tímto slavným jménem odpovídal dramaturg Tomáš Jarkovský.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Jak vyplývá z internetových stránek *DRAKu*, uvedlo divadlo za posledních pět let 15 premiér, z nichž primárně byla pro diváky starší 12 let určena jedna. Divadlo *DRAK*, jakožto dlouhodobý nositel specifické dramaturgické tradice (viz výše) ovšem svým repertoárem zabírá širší spektrum starších diváků, jak vysvětluje v následující odpovědi Tomáš Jarkovský, přestože by se na první pohled mohlo zdát, že tomu tak není.

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Jarkovský, podobně jako většina ostatních informátorů uvádí, že i *DRAK* svá představení označuje spodní věkovou hranicí: „*Neznám žádné kamenné divadlo pro děti a mládež, které by hranice věkových kategorií zcela stíralo a ignorovalo. Nemyslím, že je to přinejmenším v kontextu českého divadelního systému vůbec možné a popravdě si ani nemyslím, že by to mělo nějaký smysl.*“ (Jarkovský, 2018)

Zároveň se ale podle Jarkovského *DRAK* ve svých představeních snaží držet úroveň přitažlivosti pro „vícegenerační“ publikum, která se tu začala budovat v 70. a 80. letech (viz výše). V tomto specifickém případě se (jak uvádí Jarkovský) ovšem jedná spíš o systém nejrůznějších, zpravidla silných vizuálních nebo propracovaných scénografických prvků, jež jsou do inscenace přidány tak, aby svou specifičností byly schopny zaujmout i diváka „...úplně mimo rámec...“ doporučené věkové skupiny. „*Vycházíme jen ze společného jmenovatele sdílené zkušenosti...*“ (Jarkovský, 2018). Jako příklad mohou posloužit výpravné složky představení *Bílý Tesák* (2018), *O bílé lani* (2017) nebo *Poslední trik Georgese Méliése* (2013), které jsou sice uváděny jako od devíti, osmi a znovu devíti let, ale výtvarná, respektive vizuální složka všech tří je natolik výrazná a komplexní, že i staršího diváka zaujme svým zpracováním (výprava „*Tesáka*“ - Anotín Šilar, scénografie „*Laně*“ - Kamil Bělohávek, Tereza Venclová, Výprava „*Méliése*“ - Marek Zákostelecký) (i-divadlo.cz, 2018). V *DRAKu* tedy z části dochází k tomu, co akcentuje například i Filip Homola v *Naivním divadle*: „*V loutkovém divadle by podle mého měla být výtvarná složka vždycky nejdůležitější ze všech. Ne*

proto, aby byla nejkrásnější nebo nejdražší, ale aby udávala ráz celého představení a uměla udělat „to kouzlo“." (Homola, 2018).

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

Jak už částečně zaznívá v předchozí odpovědi, užívá *DRAK* členění 5+, 8+, 10+, atd. s tím, že se podle informátora snaží, podobně jako například v Českých Budějovicích, neurčovat horní hranici: *„U inscenací pro nejmenší děti (mateřinek) je samozřejmě potřeba formu i obsah koncipovat s ohledem k jejich věku a diváckým (i životním) zkušenostem, což už je samo o sobě dost určující. U inscenací s vyšší věkovou hranicí je pak tvorba v tomto ohledu svobodnější.“* (Jarkovský, 2018)

Z uváděné citace podle mě vyplývají dva zajímavé poznatky a to, že *Divadlo DRAK* uvádí jako nejmladší kategorii, pro kterou hraje mateřinkové publikum (resp. má na repertoáru jenom dvě hry pro úplně nejmenší děti/ batolárium), s čímž souvisí druhá okolnost, že divadlo nemá zastoupení ani kategorii pro dospívající/ náctileté, nebo hry pro „večerní“ publikum (resp. jednu hru – *Blátem po hlavě* doporučenou od 15 let). To mimoděk potvrzuje informátorova slova o absenci horní věkové hranice, kdy si tvůrčí tým stojí za tím, že: *„...od uváděného věku už se pak s jádrem výpovědi může ztotožnit každý...“* (Jarkovský, 2018).

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Tomáš Jarkovský, jako nynější dramaturg *DRAKu*, s odkazem na jeho historii udává, že současný způsob prezentace divadla je jednoznačně: *„...otevřená kulturní instituce s rozsáhlou paletou činností...“* (Jarkovský, 2018). Mimo festival *Divadlo evropských regionů*, které *DRAK* spolupřipřádá, má soubor vlastní dramatický kroužek a každoročně poskytuje ve svých prostorách rezidenci začínajícím tvůrcům a studentům. *DRAK* se také snaží pěstovat partnerský vztah s učiteli, protože pořádá semináře a vzdělávací programy pro budoucí pedagogy ve spolupráci s *Univerzitou Hradce Králové*.

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

Jak vyplývá z předchozí otázky, pod hlavičkou *DRAKu* funguje řada dalších institucí, které se na tomto programu podílejí. Jde především o prostor *Labyrint*, v němž se nachází *„...muzeum loutek, kreativní laboratoř, studiová scéna a místnost pro workshopy...“* (draktheatre.cz, 2010). *Labyrint* nabízí svým (nejen) dětským návštěvníkům možnost poznat formou workshopů proces divadelní tvorby od samého začátku až po finální

realizaci. Pořádá také interaktivní programy ke svým jednotlivým inscenacím a „*Model Komenský*“, ve kterém mají děti formou školy hrou možnost okomentovat naopak svým pohledem svět učitelů a dospělých (draktheatre.cz, 2010).

Možná nejvýznamnější složkou edukativního programu *DRAKu* je ovšem avizovaný *Mezinárodní institut figurativního divadla (MIFD)*, založený Josefem Kroftou, kde se přímo setkávají oba body poslední otázky. Jak uvádí stránky *DRAKu*: „*MIFD byl založen z důvodu uznání nezbytnosti studia, výzkumu, hledání nové umělecké tváře divadla pro děti tak, aby bylo schopno splnit své novodobé poslání.*“ (draktheatre.cz, 2001). Hlavním studijním a výzkumným zájmem MIFD je rozvoj takového loutkového divadla, které se snaží být maximálně otevřené všem moderním divadelním podnětům. Na tomto úkolu úzce a intenzivně spolupracuje s nejrůznějšími zahraničními subjekty (divadla, lektoři). Díky této spolupráci vytváří *DRAK* renomé nejen sobě, ale celému českému loutkovému divadlu. Zároveň ale na české scéně pravidelně udržuje kontakt i s tuzemskými kolegy (z posledních pěti let ocenění např. na: *Skupově Plzni* (2016, 2018) a *Přeletu nad loutkářským hnízdem* (2014, 2016) a také na mezinárodním poli: Hlavní cena festivalu v polské Toruni na festivalu „*Spotkanie*“ – „*Poslední trik Georgese Méliése*“ (2014). (draktheatre.cz, 2001)

Brno

6.9 Divadlo Radost

Divadlo Radost vzniklo už v září 1945 z podnětu vedoucího odboru estetické výchovy brněnského *Výzkumného ústavu pedagogického*, Františka Tenčíka. Sestavením souboru byl pověřen zkušený amatérský loutkářský režisér Vladimír Matoušek (Dubská, 2000, s. 244). Po rozhodnutí o zřízení profesionálního *Ústředního loutkového divadla* v Praze a jeho mimopražských poboček tak bylo DR na profesionalizaci připraveno nejlépe ze všech tehdejších scén (Dubská, 2000, s. 244).

Profesionální éru zahájilo 25. 10. 1949 veselohrou *Medvěd Fuňa* (Dubská, 2000, s. 244). Od roku 1950 výrazně ovlivnil inscenační poetiku DR absolvent brněnské konzervatoře Josef Kaláb, který ve svých režiiích navázal na lyričnost inscenací Vladimíra Matouška i na jeho smysl pro kompozici výrazových složek (Dubská, 2000, s. 245). V tehdejší kontextu byl Kalábův důraz na loutkoherecké ztvárnění rolí ojedinělý (Dubská, 2000, s. 245). Kaláb potvrzoval svůj osobitý poetický styl, ceněný kritikou v protikladu k pateticky monumentálnímu projevu pražského ÚLD (Dubská, 2000, s. 245).

Začátkem 60. let, kdy i další loutková divadla procházela stylovou proměnou, se *Radost* inspirovala politickým programem činohry brněnského *Městského divadla* (Dubská, 2000, s. 246). Tyto snahy však ztroskotávaly na kýčovitých, režimu poplatných textech i na didaktické režii (Dubská, 2000, s. 246). Neúspěch vedl k personálním změnám. Roku 1964 se stal ředitelem František Sokol a Josefa Kalába vystřídal na pozici režiséra Jiří Jaroš. Soubor byl doplněn a omlazen čerstvými absolventy DAMU a inscenace *Divadla Radost* se postupně stávaly čím dál komediálnějšími a akčnějšími (Dubská, 2000, s. 246).

V politickém ovzduší začátku 70. let se podobně jako *Vedené divadlo* nebo kladenští a hradečtí loutkáři (viz výše) obrací *Radost* už jednoznačně na

dospělé publikum. Formou groteskního podobenství se vyslovuje k otázkám základních lidských hodnot (*Dvojník, Nos*, 1971, *Neotesané loutky, Prsy Tirésiovy*, 1973). Protipólem nadále zůstávají poetické inscenace pro děti (*Broučci*, 1970, *Popelka*, 1972) (Dubská, 2000, s. 247).

V roce 1984 pokládají základ inscenačního týmu DR režisér Petr Kracik a výtvarník Jaroslav Milfajt. Tento tandem vytvořil ve druhé polovině osmdesátých let pozoruhodnou tetralogii významově mnohvrstevnatých inscenací pro mládež a dospělé (Ibsenův *Císař Peer Gynt*, 1985, Puškinovo *O carevičce a sedmi bohatýrech*, 1986, Vodičkov *Asagao* 1986 a Moliérův *Don Juan* 1988.) (Dubská, 2000, s. 247).

Zhruba mezi lety 1984 a 1994 můžeme tedy o *Divadle Radost* mluvit jako o scéně, která vědomě a plánovaně pracuje s vícevrstevnatou dramaturgií, která se v rámci možností snaží dělat inscenace pro všechny generace.

V polovině devadesátých let přichází současný ředitel a umělecký šéf *Divadla Radost*, režisér Vlastimil Peška. Přebírá a upravuje program repertoáru pro všechny věkové kategorie diváků, dramaturgii orientuje na adaptace klasických pohádek pro nejmenší, klíčová díla české i světové literatury a vlastní dramatickou tvorbu (divadlo-radost.cz, 2000).

6.9.1 Analýza dat

Právě současný ředitel *Divadla Radost* Vlastimil Peška odpovídal na otázky ohledně momentální profilace divadla.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Podle dodaných informací a serveru i-divadlo.cz uvedlo *Divadlo Radost* v posledních pěti letech celkem 22 premiér z nichž 7 se stále hraje a byly primárně určeny „Pro mládež a dospělé“.

Radost na webu dělí divácké kategorie do sekcí: „*Miminí divadlo*“ (tedy batolárium – což je ovšem teprve druhou sezonu trvající pokus – *Radost* má v programu jednu takovouto inscenaci), dále „*Představení pro mateřské školy*“, „*Představení pro 1. a 2. ročníky ZŠ*“, „*Představení pro 3. - 5. ročníky ZŠ*“, „*Představení pro 2. stupně ZŠ*“ a „*Večerní představení pro mládež a dospělé*“. Poslední dvě kategorie pak nabízejí totožný výběr představení (divadlo-radost.cz, 2000).

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Podle Vlastimila Pešky se snaží *Divadlo Radost* naplňovat především koncept rodinných představení – ať už jde o návštěvy škol s učiteli nebo o rodiče s dětmi. Model cílení na starší (dospívající a dospělé) publikum tedy pro soubor směrodatný není. „*Vytváříme inscenace s přihlédnutím k věkovým kategoriím dětí. Poslední kategorie přechází sice až po dospělé, ale našim hlavním úkolem je připravovat děti do „velkých“ brněnských divadel.*“ (Peška, 2018)

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny

pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

V předchozí odpovědi už je naznačeno těžiště repertoáru divadla, přesto je ještě potřeba doplnit, že podle informátora je: „...zásadní nepochopení mluvit o loutkovém divadle pro děti jako o něčem méně hodnotném, co nemůže z principu bavit všechny...“ a proto vícevrstevnatou dramaturgii nepovažuje za nutnou. Věří, že vzhledem k bohatosti repertoáru *Radosti* si každý divák může najít svůj oblíbený kus. „*Divadlo Radost* rází již skoro čtvrt století názor, že hraje pro všechny děti ve věku od 1 do 100 roků.“ (Peška, 2018)

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Radost se aktivně snaží oslovovat stávající (a lákat nové) diváky *Festivalem Radosti*, který každoročně pořádá. Ambicí festivalu je představit brněnskému publiku i ostatní tuzemské soubory a prezentovat na půdě *Radosti* jejich nejlepší inscenace. Vedle festivalu připomíná informátor také *Muzeum loutek Radosti*, v němž jsou vystaveny exponáty z uplynulých sezon divadla a pravidelný program *Udělej si loutku sám*: „*Dílna má za úkol rozvíjet jak výtvarnou, tak i verbální kreativitu zúčastněných dětí. Během zhruba dvou hodin se seznámí s nejjednoduššími plošnými loutkami. Dva „vyučující“ herci jim nejdříve zahrají dvě krátké ukázky a poté účastníky seznámí s výrobou těchto loutek. Následuje asi hodinová dílna, ve které si každé dítě vyrobí vlastní plošnou loutku. V závěrečné části dílny pak děti zahrají se svými vyrobenými loutkami krátké improvizované příběhy.*“ (Peška, 2018).

K ostatním doplňkovým činnostem Vlastimil Peška říká: „*Metodiku pro pedagogy a rodiče považujeme za zbytečnou. Divadlo není instituce, která by měla učit, poučovat, či cokoliv vysvětlovat. Tento princip je pro dětské divadlo naprosto scestný. Divadlo by mělo být doplňkovou, nevnučovanou činností, která doplňuje a formuje, nenásilným způsobem.*“ (Peška, 2018)

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které od malička vede)?

Podobně jako předchozí informátoři uvádí i Peška, že obě části otázky jdou ruku v ruce. Atraktivitu své značky si mohou podle něj divadla pro děti vybudovat jedině v místě svého působení „... a to jen poctivou prací.“ (Peška, 2018)

Ostrava

6.10. Divadlo loutek

Divadlo loutek bylo založeno v prosinci roku 1953 jako *Krajské divadlo loutek Ostrava* profesionalizací amatérské scény *Dřevěné království* (Dubská, 2000, s. 98). Výběr prvních her odpovídal uměleckým možnostem

i provizorním technickým podmínkám začínajícího souboru (Dubská, 2000, s. 98).

Prvním pokusem o náročnější tvorbu byl Obrazcovův *Velký Ivan* (1955), ale teprve nastudování další ruské předlohy *Koníček Hrbáček* (1957) potvrdilo dovršení profesionalizace souboru a růst jeho tvůrčího potenciálu (Dubská, 2000, s. 98).

V následující dekádě doznaly výkony jednotlivých herců výrazný růst kvality a to až do té míry, že při absenci stálého kmenového režiséra v 60. letech se střídali v režii jednotlivých her (Dubská, 2000, s. 99). Touto dobou byl v Ostravě zaznamenán také dílčí průlom v používání tehdy velice populární techniky černého divadla. Nový smysl dostala v nastudování hry *Krásá Nevídaná* (1962). Nasvícení scény a skryté černé schodiště místo jevištní podlahy umožnily využít hloubky jeviště (dosud omezené na reliéfní rámeček), vertikálně členit prostor a dosáhnout poetických nálad a revolučních vizuálních efektů (např. iluze tajemných dálek). Rytmizovaným propojením herecké a výtvarné složky se inscenace stala výjimečnou událostí českého loutkářství a v roce 1965 získala cenu za režii na prestižním mezinárodním loutkářském festivalu v Bukurešti (dlo-ostrava.cz, 2002).

V těchto letech zve *Divadlo loutek* mimo svých herců ke spolupráci jak zkušené inscenátory, tak začínající tvůrce, kteří by obohatili soubor novými podněty (Dubská, 2000, s. 99). Úspěch repertoáru a stabilita ansámbly potvrdily, že šlo o dobře zvolenou strategii. V 60. a 70. letech zažívá divadlo své patrně nejplodnější a nejúspěšnější období a pravidelně hostuje doma i v zahraničí (Polsko, Rumunsko, SRN) (Dubská, 2000, s. 99).

V roce 1972 byla dokončena čtyřletá rekonstrukce divadelní budovy a na pozici ředitele nově nastoupil Zdeněk Miczko, který ve funkci vydržel až do revoluce v roce 1989 (Dubská, 2000, s. 100). Vývoj DL této doby významně určoval scénograf Václav Kábrt, který od výtvarné stylizace javajek na začátku 60. let směřoval k novátorskému prostorovému řešení a nejružnějším loutkářským postupům překračujícím tehdejší konvence. Přelomové bylo jeho využití divadla masek v *Touze po třech pomerančích* (1968) a v Pavlíkové *Jdi tam, nevím kam – přines to, nevím co* (1971). Komplexním divadelním cítěním Kábrt spoluvytvářel režijní záměry a svými scénografiemi pro inscenace různých režisérů dával *Divadlu loutek* jednotlivý styl (dlo-ostrava.cz, 2002).

V 80. letech se v rámci centralizace ostravských divadel stalo DL součástí tehdejšího *Státního divadla Ostrava*. Změna přinesla organizační problémy a v podstatě odstartovala i uměleckou krizi stárnoucího souboru, jemuž chyběly tvůrčí osobnosti (Dubská, 2000, s. 100). Oživení přinesla až nově nastolená spolupráce s loutkářskou katedrou DAMU. Její absolventský ročník 1985/86 tu nastudoval tři inscenace (Dubská, 2000, s. 100).

V roce 1990 získalo divadlo opět samostatnost a ředitelkou se stala Jarmila Hájková (dlo-ostrava.cz, 2002). K překonání stagnace DL přispěla spolupráce s režisérem Petrem Nosálkem a dramaturgický obrat k dosud tabuizovaným náboženským tématům (*Půjdem spolu do Betléma*, 1990, *Ježíš Kristus - Legenda o synu člověka*, 1992, *Mystérium cesty sv. Vojtěcha*, 1996) (dlo-ostrava.cz, 2002).

V roce 1999 se *Divadlo loutek* přestěhovalo do nové budovy na Pivovarnické ulici (dlo-ostrava.cz, 2002).

6.10.1 Analýza dat

S novou budovou a následně otevřenou druhou scénou (viz níže) se *Divadlo loutek* snaží stát se díky rozsáhlé doprovodné činnosti kulturním centrem pro ostravské děti. O jeho současných plánech a aktivitách mluvila dramaturgyně Daniela Jirmanová.

1) Kolik jste za posledních pět let uvedli premiér, kolik z nich bylo primárně cíleno na publikum od dvanácti/ třinácti let a které to byly?

Divadlo loutek uvedlo podle informátorky za posledních pět let 22 premiér, z nichž pro diváky starší 12 let byly určeny tři, přičemž jedna už se nehraje. V současnosti má ovšem DL na repertoáru bez „horní věkové hranice“ inscenací šest, neboť tři další vznikly v letech 2011 až 2012, tedy před zkoumaným obdobím.

2) Je pro vás tento druh tvorby směrodatný a pracujete s ním cíleně nebo je spíš nepravidelnou částí vašeho repertoáru? Co je na jeho vytváření nejobtížnější?

Podle Jirmanové tento druh tvorby pro soubor směrodatný zatím není. Je však dlouhodobou ambicí divadla zařadit do repertoáru loutkové divadlo pro dospívající a dospělé bez rozdílu věku (tedy víceméně to, o čem v textu píše jako o vícevrstevnaté dramaturgii). Jirmanová tu ale jako velkou překážku zmiňuje nezáměr ze strany škol a diváků obecně. „V současné době hrajeme večerní představení sporadicky. Diváka totiž samo od sebe nenapadne jít na „regulérní“ představení do loutkového divadla. A činoherní konkurence je v Ostravě obrovská.“ (Jirmanová, 2018)

3) Snažíte se (od určitého věku publika), aby byl váš program tzv. pro všechny generace, tzn., že bude mít vícevrstevnatou dramaturgickou linii, kterou budou všechny tyto skupiny schopny pochytit? Nebo inscenace dělíte (např.) podle kategorií typu mateřská škola, školní děti, adolescenti, ostatní... a rozdělujete podle toho i dramaturgickou linii?

Jak už vyplývá z předchozího, v současné době i přes tuto ambici není po daném typu programu v *Divadle loutek* poptávka. Soustředí se tedy spíš na tvorbu pro předškolní publikum, v němž spočívá těžiště jeho tvorby a od otevření druhé, tzv. *Alternativní scény* v roce 2011, nově i na batolária. *Alternativní scéna* je prostor koncipovaný speciálně pro interaktivní nebo naopak velice komorní představení, bez jasně dané linie jeviště-hlediště a odehrává se tu i řada dalších projektů a aktivit, které divadlo pořádá (viz níže).

4) Snažíte se nějak svého diváka vzdělávat nebo u něj vytvářet vztah k divadlu skrze doplňkovou činnost (festivaly, prohlídky, workshopy, metodika pro pedagogy nebo rodiče, apod...)?

Jak již zaznělo, *Divadlo loutek* podstatně rozšířilo svou doplňkovou činnost s otevřením *Alternativní scény* v roce 2011. Na tu navazuje scéna venkovní, kde soubor pořádá při různých městských akcích a slavnostech open-air produkce. V rámci *Alternativní* a *venkovní scény* už také po několikáté probíhá prázdninový program *Pimpléto*, s hrami, atrakcemi a koncerty pro rodinnou adresu. *Divadlo loutek* zaštiťuje i vlastní dramatický kroužek Dětské studio (DěS).

5) Chápete práci na programu a dramaturgickém plánu jako službu ke vzdělávání a vychovávání publika (od dětského k (ne)dětskému), nebo spíš pracujete na „atraktivitě vlastní značky“, skrz kterou hodláte diváky do divadla lákat (tedy: Pracujete na tom, aby divadlo bylo známé, například tím že jezdíte na festivaly a do zahraničí, nebo se spíš snažíte, aby bylo jakýmsi kulturním partnerem pro své diváky, které odmalička vede)?

Jirmanová k této odpovědi znovu podotýká, že vybudovat v Ostravě prestižní značku loutkovému divadlu je „... běh na dlouhou trať. Tím, že večer hrajeme sporadicky, nejsou lidé moc zvyklí sem chodit. A inscenace, které za poslední roky pro dospělé vznikly, pracovaly spíš s činoherními principy, takže se momentálně opravdu soustředíme na to být co možná nejvíce partnerem pro současnou generaci dětských diváků, která nám časem doroste.“ (Jirmanová, 2018).

Kromě avizovaného dramatického kroužku pořádá DL dílny pro školy, v nichž má několik programů (výroba loutek, tvorba představení z pohledu herce, režiséra, scénografa, dílna animace předmětů „Všechno může být loutkou,“ atd...) (dlo-ostrava.cz, 2002) a také dva významné festivaly. V lichých letech mezinárodní soutěžní festival profesionálního loutkového divadla *Spectaculo Interesse*, jehož dramaturgie se zaměřuje na výrazné divadelní produkce, v nichž hraje hlavní roli loutka nebo principy loutkového divadla. Do programu jsou vybírány soubory z celého světa. V sudých letech DL pořádá festival *Bez bariér* zaměřený na výběr produkcí a tvorbu, která prolamuje kulturní, etnické, náboženské, sociální, generační a genderové stereotypy. Součástí festivalu je terapie prostřednictvím figurativního divadla a tvorba představení, na kterém se přímo v průběhu festivalu podílejí zdraví a tělesně handicapovaní performeři.

7. Interpretace výsledků

Jak jsem psal v kapitole 5, je k plnohodnotnému ukončení výzkumu potřeba provést na základě sesbíraných dat a jejich analýzy interpretaci výsledků (Gavora, 2010, s. 82). K tomu budou sloužit poznatky uvedené na předchozích stránkách a další data, která mi informátoři z jednotlivých divadel zahrnutých do výzkumu poskytli.

Za tímto účelem znovu předkládám hypotézu, jež jsem si stanovil na začátku práce:

Pokud mají statutární loutková divadla v České republice ambici udělat představení pro celou šíři diváckého spektra (tj. pro nedětské publikum), přistupují k jeho tvorbě na základě stejných kritérií, jako k repertoáru pro dětského diváka a jeho dospělý doprovod.

A dále okruhy otázek se kterými pracuje deskriptivní analýza. Ty je potřeba v odpovědích sledovat k vyhodnocení výsledků a potvrzení, vyvrácení nebo upřesnění premis hypotézy:

1. Vyplývají z porovnání vašich dat nějaké souvislosti? Je v nich symetrie, pravidelnost? Pokud ano, v jakých ohledech? Jsou v nich odchylky? Rozpory? Jak se dají vysvětlit?
2. Vyjadřují údaje jistý trend, směřování, linii nebo jsou spíš nesourodé?
3. Jsou údaje v souladu s existující teorií o zkoumaném jevu (pokud existuje)? Do jaké míry ji potvrzují, rozšiřují, specifikují nebo popírají?
4. Jsou vaše údaje v souladu s údaji z jiných výzkumů (pokud existují)? Pokud ne, proč? Bylo to proto, že výzkum byl prováděn na jiném vzorku? V jiném období nebo jiným způsobem (jinou metodou, výzkumným nástrojem)? Nebo to bylo proto, že do analýzy vstoupily neznámé, nekontrolované proměnné? (Gavora, 2010, s. 80)

Na základě všech dostupných dat, která jsem od informátoru získal je interpretuji takto:

Jak odborná psychologická literatura, tak dotazovaní tvůrci jednoznačně potvrzují, že pro děti do 12 let (vyjma individuálních odchylek) nelze nazkoušet představení s vícevrstevnatou dramaturgií, stejnou pro všechny cílové skupiny. Je potřeba oddělit a uzpůsobit tvorbu podle jednotlivých adres.

Tvorbu pro diváky do výše druhého stupně ZŠ je potřeba dělit do kategorií



Ano (10) Ne (0)

Ve většině českých statutárních loutkových divadel jsou těžištěm tvorby hry pro mateřské školy a první stupeň základních škol. Jde tím pádem o diváky,

pro které prakticky neexistuje varianta přijít do divadla bez dospělého doprovodu (pedagog, rodinný příslušník...). Divadla proto rovněž ve všech těchto avizovaných případech (viz kapitola 6) chápou jako nutnost opatřit tato představení tzv.: „druhou dramaturgickou linkou“, která doplňuje první plán vyprávění tak, aby nějakou formou upoutal dospělého diváka a to způsobem, které dětský divák většinou v příběhu nepostřehne.

Druhá linie vyprávění je v představeních pro rodinnou adresu zpracována tak, že ji dětský divák zpravidla nezaregistruje



Ano (10)

Ne (0)

Významným a několikrát zmiňovaným faktorem je v otázce způsobu tvorby fakt, že velká část tuzemské divácké obce (bez ohledu na to, zda jde o rodinu nebo pedagogy), má ještě pořád s vnímáním loutkového divadla spojený silný stereotyp „nekonfliktního“, „veselého a barevného“ média pro děti. Reprezentanti jednotlivých divadel, kteří se tímto způsobem o divácké veřejnosti nezmiňovali většinou zastupovali kategorii, která v otázce na „doprovodnou činnost svého divadla“ odpovídala, že se aktivně a dlouhodobě snaží různými způsoby začlenit pedagogy a rodiče do diskuze o tématech, které je potřeba v inscenacích pro děti otevírat a o tom, jak je otevírat.

Začleňujeme pedagogy a rodiče do diskuze ohledně témat našich inscenací



Ano (6)



Snažíme se (2)



Ne (2)

Přesto ale polovina oslovených divadel stále vnímá jako nezbytnost rozdělovat alespoň částečně repertoár podle věkových kategorií a dvě dokonce explicitně kvůli tomu, že jako statutární organizace mají povinnost nabídnout uspokojivý výběr tvorby pro diváky každého věku, což je v zajímavém rozporu s mým původním předpokladem, že „kamenná“ divadla mají díky své záštitě, financování a velikosti naopak větší manévrovací prostor v tom jak a na koho cílit.

Jako statutární divadlo ctíme povinnost obsáhnout svou programovou nabídkou všechny věkové kategorie



Spíše ano (5)

Spíše ne (5)

Pokud už jednotlivé subjekty nějakým způsobem s diváckou kategorií 12+ pracují, chápou ji jako součást skupiny „dospívající a dospělí“ a nedělí v ní tituly na ty pro „teenagery“ a pro dospělé.

Nerozlišujeme mezi kategoriemi dospívajících a dospělých



Nerozlišujeme (5)

Rozlišujeme (0)*

*S kategorií cíleně pracuje jen 5 subjektů

Jako nejproblematictější aspekt této tvorby uvádějí informátoři znovu onu pověst loutkového divadla jako celku. Shodují se na tom, že i když se jim povede udělat univerzálně hovořící představení pro celé divácké spektrum od dvanácti let výše, nemusí to znamenat, že se setká s požadovaným ohlasem, nebo že je automatickým příslibem zájmu nedětského diváka o konkrétní divadlo i do budoucna. Jejich zástupci potvrzují, že faktor, který z náhodných návštěvníků udělá pravidelné, vracející se publikum není ani tak očekávání další dobré inscenace, jako spíš „image“, kterou k nim divadlo promlouvá. Jinými slovy, ruku v ruce s přitažlivým repertoárem musí jít i odpovídající způsob komunikace navenek. Pokud se divadlo prezentuje jako dynamická, široce otevřená moderní platforma s přesahem i do dalších oblastí, je zpravidla jak mladými dospívajícími, tak dospělými vnímáno coby atraktivní partner. Tento status obvykle zaručují speciální instituce daných divadel nebo alespoň vymezené sekce, které pod jejich hlavičkou fungují a mají plně v popisu práce rozvíjet sekundární aktivitu divadel a pracovat s nejnovějšími společenskými trendy a tyto poznatky vracet zpět inscenačním týmům, které je mohou reflektovat v jednotlivých představeních a tématech her. Pakliže divadlo touto možností komunikace s diváky disponuje, má obvykle dobré podmínky pro to, přivést do hlediště opakovaně publikum v podstatě jakéhokoliv věku, přestože je vnímáno jako divadlo „loutkové“ nebo „pro děti“. V opačném případě, či v případě, že s takovou možností teprve začíná nebo že se jí věnuje jen okrajově, hovoří tvůrci o „trvale nízkém zájmu nedětského“ nebo „večerního/ klasického“ publika, a to i tehdy, mají-li na repertoáru hned několik tematických kusů pro „dospělé“.

Doprovodné činnosti se věnujeme v rámci speciálního programu nebo platformy, díky které je divadlo vnímáno jako atraktivní instituce i nedětským divákem



Ano (5)

Snažíme se o to (3)

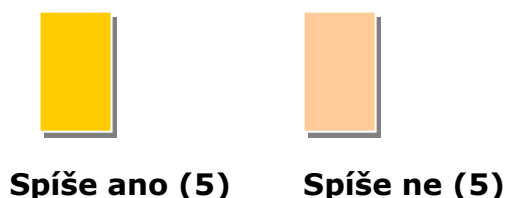
Ne (2)

Další předpoklad, který zvyšuje atraktivitu značky divadla jeho pravidelný výskyt na zájezdech, přehlídkách a festivalech. Nejde ani tak o přehlídky daným subjektem pořádané, protože tuto aktivitu vykazuje, nebo avizuje že s ní hodlá začít, většina oslovených. Jedná se spíše o účast na ostatních tuzemských a zahraničních akcích. Takto aktivní soubory ukazují, že jsou diváky vnímány jako kvalitní a že umí zachytit a poutavě zpracovat aktuální témata i pro nedětské publikum (což dokazuje řada jejich ocenění – viz předchozí kapitola).

Pořádáme nebo se nějak podílíme na organizaci vlastního festivalu/ přehlídky



Pravidelně se účastníme festivalů a zájezdů do zahraničí



Přes všechny tyto poznatky je na závěr potřeba dodat, že ať už se odpovědi jednotlivých aktérů na výše zmíněné otázky rozcházejí jakkoliv, všichni se shodují na tom, že udělat představení s vícevrstevnatou dramaturgií pro nedětského diváka je možné, ale z mnoha různých důvodů (z nichž některé jsou uvedeny na předchozích stránkách) jde o obtížně proveditelnou záležitost, kterou lze praktikovat jen v omezeném množství. Některá statutární loutková divadla navíc tuto ambici ani nemají a hlavní náplň své činnosti vidí v tvorbě pro jiné věkové skupiny.

Primární cílová skupina⁸



Rodinná adresa (3)



Okrajově i nedětské publikum (3)



Pravidelně i nedětské publikum (1)



Do budoucna se hodláme zaměřit i na nedětské publikum (3)

⁸ Všechny statistické údaje byly zkontrolovány programem *Statistica*, zmiňovaným v kapitole 5.

8. Závěr - zhodnocení výsledků výzkumu z hlediska vlastní praxe

Když jsem v kapitole 5, podkapitole 5.1 – *Stanovení tématu* – psal o tom, že na základě vlastních zkušeností hodlám doplnit výsledky výzkumu o svou praktickou reflexi, měl jsem na mysli hlavně dvě věci. Za prvé mi přišlo jako herci vhodné porovnat, jakým způsobem se má teoretická diplomová práce rozcházet nebo shoduje s tím, co jsem zažil v praxi a za druhé jsem po konzultaci s pedagogy souhlasil s tím, že půjde o vhodné připomenutí toho, že si nepřestávám být vědom limitů, jež se musí v mé práci logicky dostavit, ať už kvůli nízké úrovni dosavadního prozkoumání daného tématu nebo mému nedostatečnému teoretickému vybavení k psaní, o tak obsáhlé oblasti divadla. Osobní reflexe tedy má být snahou doplnit dosažené výsledky o vlastní postřehy.

Jak už jsem v podkapitole 5.1 psal, měl jsem za dobu studia příležitost podílet se na tvorbě všech druhů představení, kterých se dotýká celá tato práce.

V druhém ročníku jsme připravovali jako klauzurní úkol ve spolupráci se scénografy loutkové pohádky pro „školkové“ publikum. Nebylo výhradně stanoveno do jaké výše věku by měla být hra určena, ale zadání bylo jasné v tom, že příběh by měl být pochopitelný pro děti od 3 až 4 let a zároveň by se v něm neměly objevovat žádné prvky, které by takto malým divákům znemožňovaly účast na něm (vulgární slovník, explicitní násilí, příliš mnoho hororových prvků, příliš složitá zápletka, atd....). Jako každý tvůrce před námi jsme i my při této práci zjistili, že pokud jsou hranice představení takto jasně vymezeny a navíc se pracuje s pevnou předlohou (šlo o nové zpracování klasické pohádky *O perníkové chaloupce*) je manévrovací pole realizace, na kterém se lze pohybovat, poměrně úzké. Nemyslím tím to, že by nebylo možné vymyslet nečekaný, inovativní vyprávěcí postup, způsob práce s loutkou nebo se scénografií obecně, ale spíš fakt, že jestliže je v prvotním zájmu tvůrců zasáhnout věkovou kategorií mateřinek a prvních několika ročníků základních škol, určité dramaturgické postupy zkrátka není možné použít (viz předchozí kapitola).

Patrně tehdy jsem asi poprvé (aniž jsem to tehdy ještě tušil) začal přemýšlet nad možností, jak vytvořit poutavý, ale zároveň dostatečně jednoduchý (a ne hloupý) příběh pro dětského diváka tak, aby se u něj bavil i dospělý doprovod, což je v podstatě naplnění oné definice divadla pro rodinnou adresu, jak tu o něm byla už mnohokrát řeč.

První linii vyprávění, tedy jak se děti ztratí v lese, jsme ponechali v podstatě beze změn, jen perníkovou chaloupku jsme vyměnili za chaloupku šperkovanou (obloženou poklady), protože pro dnešní nejmladší generace už nejsou perník ani jiné sladkosti dostatečným ekvivalentem lákadla nebo něčeho atraktivního a nedostižného (a s odstupem několika dalších let už by se pravděpodobně asi muselo jednat o chaloupku s nejnovější audiovizuální elektronikou). Výrazněji jsme upravili až druhou linii, která ale podle mě (a podle dětských i dospělých diváků, od kterých jsme měli možnost dostat zpětnou vazbu také) nebyla pro děti patrná a vlastně ani důležitá. Šlo o to, že v tomto případě je utrápený tatínek sám na dvě děti, Jeníčka, který byl v naší verzi malý, všechno snědl anebo zničil a frenetickou Mařenku, která má neustále všetečné dotazy, jež tatínek nemá sílu řešit. Kombinace

roztomile neohrabaného Jeníčka a „zrychlené“ Mařenky spolu s pomalým a odevzdaným tatínkem vytvářela komické gagy pro děti, ale i povědomé situace pro dospělé. Pracovali jsme totiž s variantou, že tatínek už sourozence nezvládá, a proto je v lese nechá, jenže pak se mu situace rozleží v hlavě, začne je hledat a mezitím děti potkají ježibabu. Spoléhalí jsme na to, že koncept situace, kdy by unavený, rezignovaný dospělý nejraději své ratolesti někam odvedl nebo zavřel, už každý rodič alespoň jednou zažil. Efekt byl ještě posílen vizuální stránkou loutky tatínka – marionety z dlouhých tenkých dřivek, která vzbuzovala při animaci pocit laxních a vyčerpaných pohybů. Zatímco pro dětského diváka jde o drobné nuance (tatínek je prostě unavený, děti se zkrátka ztratily...), pro dospělého jde o sdělení, nad kterým může přemýšlet na své mentální úrovni.

Při přípravě tohoto představení jsme si tím pádem také uvědomili, že divadlo pro rodinnou adresu nemůže mít „jednotnou“ dramaturgickou linii a že tak jako tak nemůže zároveň bavit diváky nedětské. Druhou, avizovanou linkou, kde dospělý pochopí složitější vtipy, slovní narážky nebo třeba odkazy, je sice možné zaručit, že se doprovod nebude nudit, byť příběh zná nebo pochopí během prvních několika minut (což je zase nutnost první linie vyprávění, kvůli předškolnímu a mladšímu školnímu publiku). Tím ale vzniká podle mě uprostřed jakási těžko definovatelná „díra“, která vyřazuje z této cílové skupiny diváka ve věku 12 – 13 až cca 20 let, protože dětské vyprávění už jej nebaví, ale odkazy a pomrkávání na „dospělý“ život jsou mu ještě zkušenostně vzdálené a nemůže se s nimi emočně ztotožnit. Pubertální divák (je-li vůbec divadelním divákem) podle mých a nejen mých zkušeností (viz dále) potřebuje, aby mu bylo téma podáváno s nadhledem a odstupem, jakoby mimochodem, bez přílišného apelování nebo emoční angažovanosti, na kterou jsou dospívající v tomto věku obzvláště citliví a na jakýkoliv její náznak reagují z různých důvodů zpravidla okamžitým odmítnutím (Kassin, 2007, s. 329). Že existuje možnost, jak tuto propast překlenout a vytvořit vícevrstevnatou dramaturgii pro opravdu všechny věkové kategorie (od určitého věku) jsme se přesvědčili tentýž rok v jiném klauzurním představení.

Inscenace *Vinnetou, aneb kámoš je víc, jak zlato z Nugget-tsilu* vznikala také jako ročníková semestrální práce pod vedením Terezy Volánkové. Původní ambice představení ale neměla s otázkou diváckých skupin – podobně jako *Prokletí rodu Gordonů*, o kterém bude ještě řeč – vůbec nic společného. Mělo jít spíš o vytvoření hry, která bude kombinovat loutkové a činoherní herectví. Možná v tomto případě kladně zapůsobil fakt, že původní *Mayův Vinnetou* je také původně dětská knížka, kterou si ovšem díky filmovému zpracování oblíbili i dospělí, nebo to byla kombinace jiných faktorů, ale na klauzurách se představení ukázalo jako nečekaně úspěšné. Na základě tohoto podnětu se jej rozhodlo převzít a dále prezentovat studio DAMÚZA. Protože věkové rozpětí diváků DAMÚZy je široké, uvědomili jsme si po několika představeních pro různé typy publika, že *Vinnetou* je v mnoha ohledech opravdu univerzální. Filmový typ střihů, na kterém je inscenace postavena je (opět podle zpětné vazby) pochopitelný už od poměrně nízkého věku, ale i děti, které jej nepochopily, šly s příběhem až do konce, protože byl pro ně přesto srozumitelný. Nejvíce zpravidla oceňují efekty (jízda vlakem, akvárium, lovení ryb... a pistolnické souboje). Přestože je vyprávění velice akční, neobsahuje žádné brutální nebo vulgární scény, které by byly pro diváka do 12 let za hranicí únosnosti.

Aniž bychom vědomě zabudovávali do představení druhou linii vyprávění, je atraktivní i pro dospělé doprovod, protože vedle akčního příběhu pojednává o základních hodnotách, se kterými se v životě potýkáme denně, jako je přátelství, vztahy nebo ochota přizpůsobit se. Všechny jsou navíc podány s pečlivě naplánovaným a načasovaným situačním humorem, který je dospělému publiku blízký z televize. Starší generace dospělých oceňuje navíc také nostalgii „vinnetouovek“, mladší spíš technické vtípky spojené s filmovým pojetím vyprávění.

Zároveň je ale velmi důležité, že tu nevzniká ona propast v rámci divácké generace náctiletých, pro které je představení snesitelné, kvůli lehce karikaturnímu resp. komiksově šablonovitému hraní postav. Byť se v příběhu řeší láska a padají velká slova o bratrství mezi Vinnetouem a Old-Shatterhandem, nepřestanou si herci ze svých hrdinů celou dobu dělat legraci. Vinnetou je suchar a celou dobu trochu zachmuřený panák. Inčučuna nevrlý starý pán (navíc hraný herečkou), který by mohl být soused od vedle, stejně jako náčelník kmene a nejkomičtější působí právě budižkničemu Old-Shatterhand a naivní Ribanna. V postavě Old-Shatterhanda se navíc otevírá téma „looserovství“, které v sobě chtě nechtě občas řeší každý náctiletý, a když navíc mohou být s Ribannou terčem vtipů, kterým se adolescent směje, není doufám troufalost napsat, že inscenace *Vinnetou* je snad opravdu hrou s vícevrstevnatou dramaturgií, byť o to počátku nikdo neusiloval.

Naopak tomu bylo u představení *Goon, krvavá pomsta*, na kterém jsem se mohl jako spoluvůrce podílet ve čtvrtém ročníku. K jeho realizaci mě přizval spolužák Dan Kranich, který jej koncipoval jako svůj absolventský magisterský projekt. Téma jeho diplomové práce bylo *Divadlo vs. adolescent*. Přestože většinu tvůrčích postupů jsme při práci na této inscenaci použili způsobem, jaký popisují v předchozích řádcích, je rozdíl mezi *Vinnetouem* a *Goonem* markantní. Protože jde o divadlo pro adolescenty, jež z principu vůbec neřeší okruh diváků mladších třinácti let, mělo být teoreticky schopno zaujmout automaticky i starší publikum – když ne střední generaci, tak alespoň mladší dospělé. To jsem si alespoň myslel, když jsme inscenaci připravovali a pak ji po opakovaném hraní na různých školách (což byla součást Danova výzkumu) představili „regulárnímu“ večernímu publiku. I když hra sklidila víceméně pozitivní reakce, pro část lidí už byly pubertální, obscénní a vulgární vtipy za hranou vkusu. Chápali sice, proč v představení jsou, ale nepřijali je. Překvapilo mě to, protože představení je sice opravdu plné vulgarit a infantilních vtipků, ale žádný z nich není „vtipem pro vtip“ a všechny mají ve hře své opodstatnění, kdy tímto hrubým způsobem poukazují na nějaký hlubší problém, který je tak ale poněkud zmírněn podávanou formou, aby jej přijali právě adolescenti. Synonymum dospívající divák = dospělý divák, tak evidentně neplatí, jak se koneckonců potvrdilo také v Danově diplomové práci (Kranich, 2017, s. 53).

Tento rozdíl byl patrný i v *Prokletí rodu Gordonů*, kterou jsem zrealizoval v pátém ročníku jako společnou absolventskou práci s mým spolužákem Martinem Cikánem. Jak už jsem psal ve své bakalářské práci, téma cílové skupiny jsme tu (podobně jako u *Vinnetoua*) zprvu vůbec neřešili. Až zpětně jsme si uvědomili, že interaktivní detektivní příběh je pochopitelný už pro dospívající publikum (byť jsme jej asi podvědomě přece jen orientovali na naše vrstevníky), ale zároveň zůstává přitažlivý i pro dospělé. Tady už přitom věk nehraje zásadní roli, protože jde prostě o univerzální detektivku.

Vtipy ohledně zvrátů na poslední chvíli, stupidita vyšetřujícího komisaře i vztah hlavních hrdinů, kdy starší bratr žárlí na mladšího si dělají legraci z motivů, které se objevují v každém druhém kriminálním příběhu.

Největší problém jsme tak nakonec měli s celkovou atmosférou, kterou by mělo představení mít. Pečlivá animace, jež precizně vyrobená marionetová „noir“ scéna vyžadovala, totiž nekorespondovala s gagy, které jsme měli připravené a s rychlým navazováním situací, které bylo potřeba udržet ve vysokém tempu, aby hra nesklouzla k úmornému odříkávání dlouhého textu skrz marionety. Pořád jsem se snažil dostat do představení rychlost a způsob zacházení s loutkami, které jsem znal z *Goon*, ale jak se ukázalo situace nakonec vyžadovala spíš právě až přehnaně přesné a rituální zacházení, na úrovni parodování sebe sama. Byť v tom případě představení není tak rychlé, dodá mu tento přístup požadovaný nadhled. Stalo se tím navíc rázem zábavným i pro věkovou skupinu náctiletých, protože nesmyslně dlouho trvající lyrické akce s loutkami a dva animátoři, kteří se přesně soustředí na hrací stůl (ale s šikovností Pata a Mata), mohou být oním beztrestným terčem vtipů a nevyžadují po divácích žádná velká morální rozhodování ani citovou angažovanost. Naopak, protože je představení interaktivní, ponoukají animátoři celou dobu diváky, aby se rozhodli, jak bude příběh pokračovat, ne podle toho, co je „správné“, ale co jim přijde „zajímavější“, s tím, že se dušují, že jsou připraveni na každou variantu, což je nepochybně poutavá představa v období života, kdy se zdá být všechno kolem doslova přesyceno zákazy, příkazy a apelováním na budoucnost. Jak už jsem ale zmínil, tyto okolnosti jsme při samotné tvorbě nedomýšleli. Začal jsem se jimi zabývat až při zpětné teoretické reflexi představení a až při tvorbě této práce mi došlo, že vytvořit inscenaci, pokud možno pro všechny věkové skupiny, s vícevrstevnatou dramaturgií, je vlastně docela alchymie, která často přes všechnu snahu zkrátka není možná, a to že jsem měl štěstí se už na škole na dvou takových projektech podílet, považuji tedy spíš za shodu okolností, než za předpoklad, že něco takového „umím na počkání“.

Když jsem se s vedoucími svého magisterského ateliéru Branislavem Mazúchem a Robertem Smolíkem radil o tématu své diplomové práce tak, aby zhodnotila můj bakalářský projekt *Prokletí rodu Gordonů* a zasadila jej do širšího kontextu, napadlo Roberta Smolíka udělat průzkum celkového stavu loutkového divadla pro nedětského diváka v České republice. Tehdy mě Robert Smolík poprvé překvapil tím, když řekl, že *Gordon* podle něj nejsou úplně pro děti a tím pádem je můžu vztáhnout k tomuto typu divadla. Začal jsem uvažovat nad tím, komu je naše představení vlastně určeno a kde je hranice mezi tím, kdy diváka můžeme označit za dětského a kdy už ne. S prvními zodpovězenými otázkami, které stály na počátku výzkumu se ale neustále vynořovaly nové. Je dospívající divák zároveň dospělý? Je vůbec možné chtít v klasickém repertoárovém divadle po souboru, aby obsáhl jednou hrou celé toto spektrum? Uvažují vůbec takto tuzemští tvůrci? Je reálné v našich podmínkách vytvořit takové představení? Snaží se o to někdo? Jde o ojedinělý nebo globální problém v rámci loutkového divadla?

Obecně by se dalo říct že problém tvorby divadelního představení pro nedětského diváky tedy zhruba „pro všechny“, od 2. stupně základních škol, řeší divadla v celoevropském kontextu. U loutkového divadla je tato problematika ještě zesílena tím, že napříč loutkářskou obcí panují neshody

ohledně základní terminologie v tom, co je a není loutkové divadlo a jak by se mělo přistupovat k tvorbě pro dětské a následně dospívající publikum. Daný jev jsem v rámci této diplomové práce ve střeoevropském měřítku nastínil v kapitole 4. Přesto je ale z jiných zdrojů možno vypořovat že existuje i ve frankofonníma a anglofonním světě (viz kapitola 3) a že v USA suplují tuto roli spíš animované celovečerní filmy. Loutky tu zůstávají drtivou většinou společností chápány jako didaktický prostředek pro děti⁹ (wepa.unima.org, 2009).

Na tomto místě už je tak snad jenom potřeba (s přihlédnutím k oné vlastní zkušenosti) napsat, že divadlo pro nedětského diváka je na půdě profesionálních, statutárních, loutkových divadel v České republice, z mnoha důvodů popsaných výše, spíš na okraji tvorby, ale můžeme nalézt konkrétní případy tvůrců a jejich představení, kteří se jimi zabývají systematicky a opakovaně. Zda bude tento trend dále sílit nebo stagnovat je i vzhledem k proměnlivosti situace evropského loutkového divadla těžké předpovědět. Samotná tvorba tohoto typu představení ale není nereálná, je jen potřeba pro ni najít dostatečně bohaté téma, zajímavé z více perspektiv, které nabízí několik, třeba i velice odlišných možností zpracování.

Byť se patrně nikdy (nebo spíš v dohledné době) nestane dominantním prvkem repertoáru jednotlivých „kamenných“ divadel u nás, může i tak výrazně změnit způsob jejich prezentace, aby začalo být loutkové divadlo vnímáno jako moderní a přitažlivý umělecký žánr.

⁹ Byť pochopitelně nelze bezvýhradně paušalizovat, jak dokládají významné příklady loutek pro dospělé v americké kultuře – viz např. Bread & Puppet Theatre (breadandpuppet.org, 1999) ad.

9. Seznam použitých zdrojů a literatury

Primární

Osobní:

- BEČKA, M. 2018. Magisterský seminář. Praha 13.3.
- HOMOLA, F. 2018. Magisterský seminář. Praha 15.5.
- HOMOLOVÁ, M. 2018. Magisterský seminář. Praha 15.5.
- KOPECKÁ, I. 2018. Dotazníkové interview. Praha 12.3.
- LESÁK, J. 2018. Dotazníkové interview. Praha 27.5.
- LEŠKOVÁ-DOLENSKÁ, K. 2018. Magisterský seminář. Praha 27.2.
- ONDRA, J. 2018. Dotazníkové interview. Praha 19.3.
- PEŘINA, V. 2018. Dotazníkové interview. Praha 5.4.
- PEŠKA, V. 2018. Dotazníkové interview. Praha 6.4.
- JARKOVSKÝ, T. 2018. Dotazníkové interview. Praha 17.5.
- JIRMANOVÁ, D. 2018. Dotazníkové interview. Praha 11.6.
- KALFUS, P. 2013. Přednáška. Praha 15.10.
- KIRSCHNEROVÁ, D. 2018. Dotazníkové interview. Praha 10.7.
- KOSOVÁ, P. 2018. Dotazníkové interview. Praha 23.3.
- RADIMERSKÁ, L. 2018. Dotazníkové interview. Praha 3.7.

Internetové:

BORÁROS, M. *Maďarské loutkářství je zdravě sebevědomé*. Loutkář, Leden 2017, roč. 67, s. 32-37

DIVADLOALFA.CZ : *Historie divadla* [online]. Plzeň (Česká republika) : WEB, 2003- [cit. 2018-07-28]. Přístup z: <http://www.divadloalfa.cz/index.php/cz/o-divadle/historie-divadla>

DIVADLOLAMPION.CZ : *100 let profesionálního divadla v Kladně* [online]. Kladno (Česká republika) : WEB, 2004- [cit. 2018-07-27]. Přístup z: <https://www.divadlolampion.cz/cz/o-divadle#historie>

DIVADLO-RADOST.CZ : *Historie* [online]. Brno (Česká republika) : VELIMSKYWEB, 2000- [cit. 2018-08-05]. Přístup z: <http://www.divadlo-radost.cz/o-divadle/historie/>

DIVADLO-ROZMANITOSTI.CZ : *Historie rozmáňa* [online]. Most (Česká republika) : NEXU, 2003- [cit. 2018-07-29]. Přístup z: <http://www.divadlo-rozmanitosti.cz/informace/historie-rozmana/>

DIVADLO.CZ : *Festival Mateřinka 2017 byl zakončen udílením cen* [online]. Praha (Česká republika) : WEBDEVEL, 2017- [cit. 2018-07-27]. Přístup z: <https://www.divadlo.cz/?clanky=festival-materinka-2017-byl-zakoncen-udilenim-cen>

DLO-OSTRAVA.CZ : *Historie* [online]. Ostrava (Česká republika) : FASTESTSOLUTION, 2002- [cit. 2018-08-14]. Přístup z: <http://www.divadlo-radost.cz/o-divadle/historie/>

DRAKTHEATRE.CZ : *O divadle* [online]. Hradec Králové (Česká republika) : WEB, 2001- [cit. 2018-08-03]. Přístup z: <http://draktheatre.cz/historie-divadla-drak/>

DZADÍKOVÁ, L. *Batolenie po slovensky*. Loutkář, Únor 2015, roč. 65, s.30-31.

DZADÍKOVÁ, L. *Vztah k loutkovému divadlu je na Slovensku rezervovanější*. Zpravodaj 65. Loutkářské Chrudimi, Červenec 2016, roč. 66, s. 1-2

HOST.DIVADLO.CZ : *Statutární (a nestatutární) divadlo* [online]. Praha (Česká republika) : REBEXNET, 1999- [cit. 2018-06-25]. Přístup z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1381>

I-DIVADLO.CZ : *Divadlo Radost* [online]. Praha (Česká republika) : ACTIVE24, 2003- [cit. 2018-08-19]. Přístup z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-radost>

I-DIVADLO.CZ : *Divadlo Spejbla a Hurvínka* [online]. Praha (Česká republika) : ACTIVE24, 2003- [cit. 2018-08-19]. Přístup z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-spejbla-a-hurvinka>

I-DIVADLO.CZ : *Divadlo Drak* [online]. Praha (Česká republika) : ACTIVE24, 2003- [cit. 2018-08-19]. Přístup z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-drak>

JIHOCESKEDIVADLO.CZ/MALEDIVADLO : *O Malém divadle* [online]. České Budějovice (Česká republika) : MARTEN-LOUIS, 2002- [cit. 2018-08-09]. Přístup z: https://www.jihoceskedivadlo.cz/maledivadlo/o_malem_divadle

LEŠKOVÁ-DOLENSKÁ, K. *Škatulata, batolata, hejbejte se!*. Loutkář, Květen 2014, roč. 64, s. 22-23.

LOUTKAR.EU : *Loutkářské centrum – historie* [online]. Praha (Česká republika) : WEB, 2004- [cit. 2018-07-24]. Přístup z: <http://www.loutkar.eu/index.php?lch>

MINOR.CZ : *O divadle* [online]. Praha (Česká republika) : MANGOWEB, 2002- [cit. 2018-07-06]. Přístup z: <https://www.minor.cz/o-divadle/>

NAIVNIDIVADLO.CZ : *O divadle* [online]. Liberec (Česká republika) : WEB, 2018- [cit. 2018-08-08]. Přístup z: <https://www.naivnidivadlo.cz/cs/o-divadle>

SKUPOVAPLZEN.CZ : *Skupova Plzeň* [online]. Plzeň (Česká republika) : YOUJoomla, 2018- [cit. 2018-07-28]. Přístup z: <http://www.skupovaplzen.cz/index.php/skupova-plzen/historie>

SPEJBL-HURVINEK.CZ : *O nás* [online]. Praha (Česká republika) : LUPS.CZ, 2010- [cit. 2018-07-25]. Přístup z: <http://www.spejbl-hurvinek.cz/o-nas/historie>

UNIMA-IDU.CZ : *Historie UNIMA 1929-1999* [online]. Praha (Česká republika) : PURKERTWEB, 1999- [cit. 2018-08-16]. Přístup z: <http://unima.idu.cz/co-je-unima/historie-unima-1929-1999/>

UNIMA-IDU.CZ : *Profesionální divadla* [online]. Praha (Česká republika) : PURKERTWEB, 2018- [cit. 2018-08-16]. Přístup z: <http://unima.idu.cz/prakticke-informace/profesionalni-divadla/>

UNIMA-USA.ORG : *Mission* [online]. Atlanta (Georgia, USA) : WEB, 2009- [cit. 2018-08-18]. Přístup z: <http://www.unima-usa.org/history/>

Literatura:

BILLING, M., CH., DRÁBEK, P. a kol. *Czech puppet theatre in global contexts*. Theatralia, Únor 2015, roč. 18, s. 242-247

GAVORA, P. *Úvod do pedagogického výzkumu*. 2. vyd. Brno : Paido, 2010. 261 s. ISBN 978-80-7315-185-0

KASSIN, S. *Psychologie*. 1. vyd. Praha : Computer Press, 2007. 771 s. ISBN 978-80-251-1716-3

KOVÁŘOVÁ, P. *Analýza marketingové strategie Národního divadla Brno*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 2012. 94 s. ISBN 80-210-3500-5

LINDNEROVÁ, I. a kol. *Úvod do metodiky výzkumu*. 1. vyd. Jihlava : Vysoká škola polytechnická Jihlava, 2016. 69 s. ISBN 978-80-88064-23-7

PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha : Libri, 2004. 348 s. 8072771949

PIAGET, J. *Psychologie dítěte*. 1. vyd. Praha : Portál, 2014. 144 s. ISBN 978-80-262-0691-0

PROCHÁZKOVÁ, H. *Marketing divadel pro děti a mládež*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 2011. 103 s. ISBN 9782980860218

ŠORMOVÁ, E. a kol. *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2000. 616 s. ISBN 80-7008-107-4

Sekundární

Internetové:

ASSITEJ.IDU.CZ : *12. Přehlídka ke Světovému dni divadla pro děti a mládež* [online]. Praha (Česká republika) : PURKERTWEB, 2012- [cit. 2018-07-26].

Přístup z: <http://assitej.idu.cz/petr-pavlovsky-o-prehlidce-assitej/>

BABKOVEDIVADLO.SK : *O našem divadle* [online]. Bratislava (Slovensko) : WEB, 2004- [cit. 2018-07-28]. Přístup z: <http://www.babkovedivadlo.sk/>

BAJPOMORSKI.ART.PL : *Repertuar* [online]. Toruň (Polsko) : WEB, 2007- [cit. 2018-07-31]. Přístup z: <http://www.bajpomorski.art.pl/teatr,27,pl.html>

BAMBUVESZEKSZOVETSEGE.HU : *Bábszínházak* [online]. Budapešť (Maďarsko) : WEB, 2018- [cit. 2018-08-02]. Přístup z: <http://www.babmuveszekszovetsege.hu/babszinhazak>

BANIALUKA.PL : *Repertuar* [online]. Baniałuka (Polsko) : WEB, 2005- [cit. 2018-07-31]. Přístup z: <http://www.banialuka.pl/repertuar>

BANOS, P. *Théâtre tout public*. Théâtre/ Public, Leden 2018, roč. 44, s. 80-86

BDNR.SK : *Divadlo* [online]. Banská Bystrica (Slovensko) : SUCCESSTUDIO, 2011- [cit. 2018-07-28]. Přístup z: <http://www.bdnr.sk/divadlo/historia>

BDKE.SK : *Repertoár* [online]. Košice (Slovensko) : NESSWEB, 2017- [cit. 2018-07-28]. Přístup z: <https://www.bdke.sk/repertoar/>

BDZ.SK : *Repertoár BDŽ* [online]. Žilina (Slovensko) : WEB, 2004- [cit. 2018-07-28]. Přístup z: http://www.bdz.sk/index.php?name=menu_repertoar&id=0

BTL.BIALYSTOK.PL : *Repertuar* [online]. Białystok (Polsko) : WEB, 2007- [cit. 2018-07-30]. Přístup z: <https://www.btl.bialystok.pl/repertuar/>

BOBITA.HU : *Musornaptar* [online]. Pécs (Maďarsko) : WEB, 2015- [cit. 2018-08-02]. Přístup z: <http://www.bobita.hu/musornaptar>

BREADANDPUPPET.ORG : *Bread+Puppet* [online]. Glover (Vermont, USA) : NEKINFOWEB, 1999- [cit. 2018-08-07]. Přístup z: <http://breadandpuppet.org/>

BUDAPESTBABSZINHAZ.HU : *Repertoár* [online]. Budapešť (Maďarsko) : VERMISPRODUCTION, 2003- [cit. 2018-08-02]. Přístup z: <https://budapestbabszinhaz.hu/eloadasok/repertoar/>

CIROKA.HU : *Repertoár* [online]. Kecskemét (Maďarsko) : WEB, 2001- [cit. 2018-08-02]. Přístup z: <http://www.ciroka.hu/index.php?p=eloadasok>

CULTURE.PL : *Teatr lalek – polski czy europejski?* [online]. Varšava (Polsko) : WEB, 2009- [cit. 2018-07-31]. Přístup z: <https://culture.pl/pl/arttykul/teatr-lalek-polski-czy-europejski-proba-uchwycenia-specyfiki-rodzimego-lalkarstwa-wspolczesnego>

DWUTYGODNIK.COM : *Teatr dla dzieci jest do niczego* [online]. Varšava (Polsko) : WEB, 2012- [cit. 2018-07-30]. Přístup z: <http://www.dwutygodnik.com/kontakt.html>

FILMYITEATR.PL : *Z historii Teatru Lalek* [online]. Varšava (Polsko) : WEB, 2006- [cit. 2018-07-30]. Přístup z: <http://filmyiteatr.pl/z-historii-teatru-lalek/>

HARLEKIN.HU : *Előadások* [online]. Eger (Maďarsko) : WEB, 2004- [cit. 2018-08-02]. Přístup z: <http://www.harlekin.hu/eloadasok>

MESEBOLTBABSZINHAZ.HU : *Repertoár* [online]. Szomobathely (Maďarsko) : WEB, 2013- [cit. 2018-08-02]. Přístup z: <http://meseboltbabszinhaz.hu/repertoar>

PSP.CZ : *Předpis 32/1948 Sb.* [online]. Praha (Česká republika) : WEB, 1996- [cit. 2018-07-26]. Přístup z: <https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=32&r=1948>

SDN.SK : *Repertoár* [online]. Nitra (Slovensko) : WEB, 2016- [cit. 2018-07-26]. Přístup z: <http://sdn.sk/kategoria/aktualny/>

TEATRLALEK.WROCLAW.PL : *Repertuar* [online]. Wroclaw (Polsko) : WEB, 2012- [cit. 2018-07-31]. Přístup z: http://www.teatrlalek.wroclaw.pl/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=208&Itemid=104&lang=pl

TEATRZACZAROWANYSWIAT.PL : *Repertuar* [online]. Toruň (Polsko) : WEB, 2007- [cit. 2018-07-31]. Přístup z: <http://www.teatrzaczarowanyswiat.pl/teatr/teraz-gramy/>

VASKAKAS.HU : *Jegyvásárlás* [online]. Győr (Maďarsko) : ARTERIESSTUDIO, 2003- [cit. 2018-08-02]. Přístup z: <http://jegyek.vaskakas.hu/>

VOJTINABABSZINHAZ.HU : *Műsor* [online]. Debrecín (Maďarsko) : WEBDEB, 2011- [cit. 2018-08-02]. Přístup z: <http://www.vojtinababszinhaz.hu/musor.php>

Literatura:

KRANICH, D. *Divadlo vs. adolescent.* 1. vyd. Praha : AMU, 2017, 78 s. ISBN 80-900307-2-6

MAKONJ, K. *Od loutky k objektu.* 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2007. 275 s. ISBN 978-80-86102-37-5

NEKOLNÝ, B. *Divadelní systémy a kulturní politika.* 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2006. 152 s. ISBN 80-7008-197-X

VEBER, V. *Dějiny sjednocené Evropy.* 3. vyd. Praha : Lidové noviny, 2012. 832 s. ISBN 978-80-7422-183-5

10. Poděkování

- Doc. Marku Bečkovi, za rady, konzultace a svatou trpělivost, kterou projevil, jak při vedení této práce, tak v průběhu celého mého studia, čímž mi umožnil objevit svět a možnosti loutkového divadla.
- Mé obrovské poděkování patří také Mgr. Kateřině Leškové-Dolenské, Ph.D., bez které by tato práce nemohla vzniknout. Kateřina mi klíčovým způsobem poradila s tematickým ukotvením, obsahem i potřebnými zdroji a vždycky, když jsem si nevěděl rady, nezištně a ochotně sama zkusila najít informace, jež bylo potřeba dohledat, v čemž byla pokaždé až zarážejícím způsobem úspěšná. Kdyby existoval loutkový Soctland Yard, Kateřina by tam jistě působila na velice vysoké pozici.
- Naprosto nezbytné pro vznik této práce byly také informace, které mi poskytli zástupci uváděných divadel, s nimiž v textu pracuji. Všichni si velice vstřícně našli čas ve svém nabitém programu, aby mi odpověděli na otázky, jež jsem jim položil a za to jim patří můj dík. Konkrétně to byli (abecedně, bez titulů): Tomáš Jarkovský, Daniela Jirmanová, Denisa Kirschnerová, Iva Kopecká, Petra Kosová, Jan Lesák, Jiří Ondra, Vít Peřina, Vlastimil Peška a Lucie Radimerská.
- Lauře Illéšové za konzultaci a překlad maďarské terminologie.
- Všem inscenačním týmům a spolužákům, se kterými jsem se mohl podílet na tvorbě představení, o kterých píše v poslední kapitole. Šlo o zásadní zkušenost (jak pro tuto práci, tak pro můj další vývoj).
- Mgr. Natálii Preslové za pomoc při hledání cizojazyčných ekvivalentů divadla pro nedětské publikum a za překlad francouzské terminologie. Natálii rovněž děkuji za velkorysé poskytnutí svého psacího stolu, k dopsání této práce.
- Mgr. Janě Strýčkové za psychickou podporu a jazykovou korekturu celého textu, vyjma této poslední stránky, čímž se zároveň omlouvám, za všechny pravopisné chyby, kterých jsem se na ní dopustil.