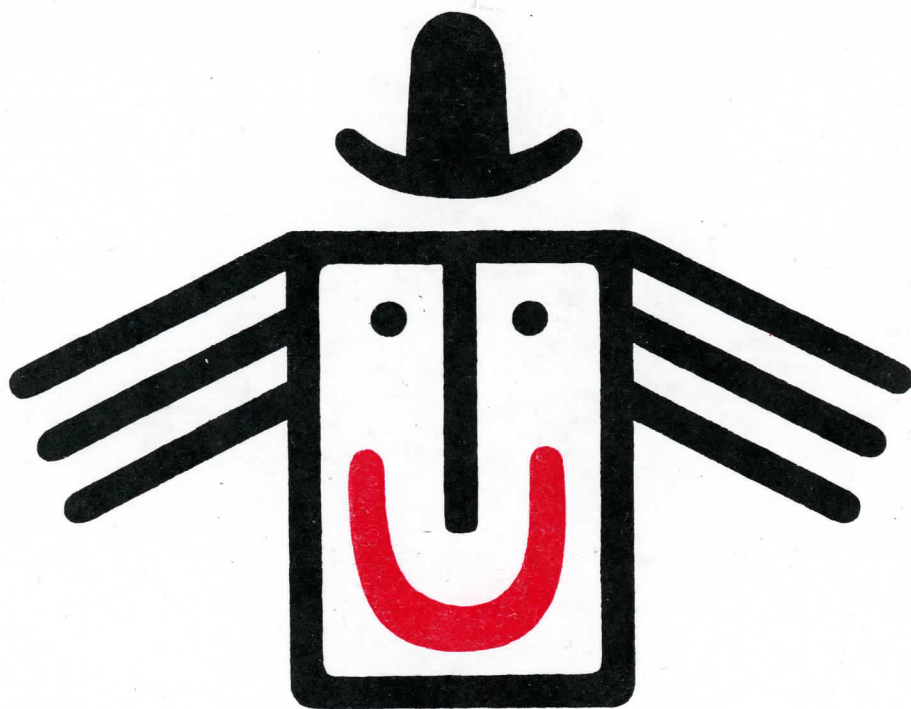




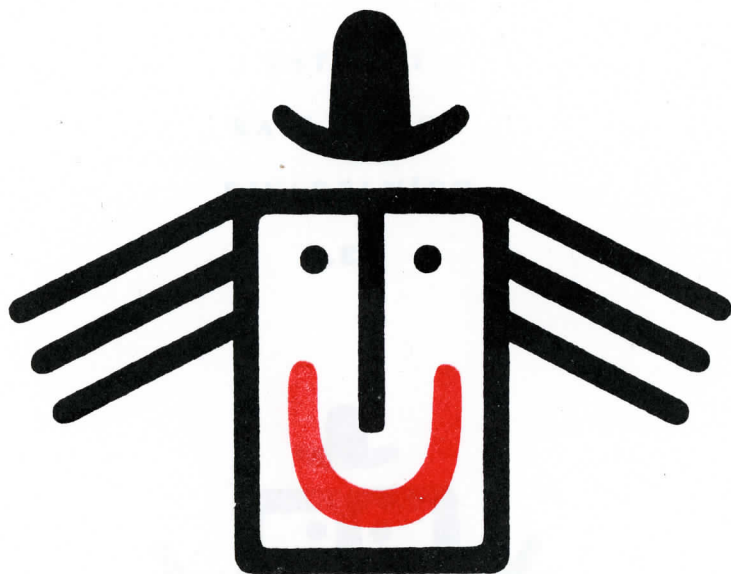
20
→ KAPLICKÝCH ←
LET



**20
KAPLICKÝCH
LET**

**KAPLICKÉ
KAPITOLY
DĚTSKÉHO
DIVADLA**

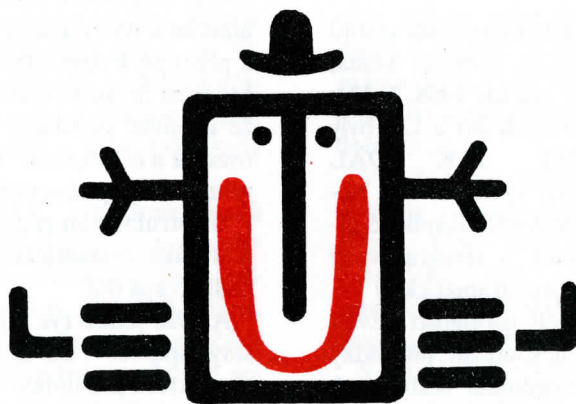
1989



20
→ KAPLICKÝCH ←
LET



**PATNÁCT
KAPLICKÝCH
DIVADELNÍCH
LET**



JAROSLAV PROVAZNÍK

Do Kaplice na národní přehlídku jsem poprvé přijel v roce 1975. Tedy v době, kdy mělo Kaplické divadelní léto pořadové číslo 2 – protože bylo opravdu *druhou* národní přehlídkou v Kaplici. Nemohl jsem tehdy pobýt v Kaplici déle než tři dny. A přece jsem zcela jasně cítil, že jsem se ocitl na přehlídce, jejíž pověří je nesrovnatelně čistší a zdravější než ovzduší národních přehlídek, které jsem do té doby poznal – Šrámkova Písku, ale hlavně Loutkářské Chrudimi. Ostatně není vůbec náhoda, že zdravý průvan přinesla i do Chrudimi později – v 80. letech – tatáž osobnost, která stála u kolébky Kaplického divadelního léta, Eva Machková.

Podstatu onoho zdravého kaplického ovzduší vystihl velice přesně Jiří Bláha v článku 20. Kaplice: Téma, tvořivá hra, tvar (Československý loutkář 1988, č. 11): „Vznik a existence prvních kaplických Jar a Lét byly spojeny s HLEDÁNÍM CEST JAK DÁL v dětském divadle, v dramatické výchově. Za nedlouhou dobu dvaceti let vykrytalizovalo Kaplické divadelní léto v pevně koncipovaný a strukturovaný projekt. Ústřední poradní sbor pro dramatickou výchovu dětí při ÚKVČ s vůdčí osobností Evou Machkovou mu vtiskl podobu nesoutěžní přehlídky s propracovaným způsobem a systémem hodnocení, s důrazem na vzdělávací program, s koncepčním zpravodajem a inspirativním programem. Tento model národní přehlídky, *odvozený z koncepce dramatické výchovy* (podtrhl J. P.), dnes beze sporu příznivě ovlivňuje veškeré dění v dětském divadle i dětském loutkovém divadle. Uplatňováním principů dramatické výchovy pomohl povýšit tuto oblast zájmové činnosti z především reprodukční na tvořivou, vyřešil vztah výchovné práce a jevištního tvaru a

neustále hledá další možnosti formativního působení dramatické výchovy a divadla.“

Z dnešního pohledu to vypadá velmi idylicky – jaksi samosebou. Jako by to ani jinak být nemohlo, jako by cesta k dnešní koncepci kaplické přehlídky byla rovná jako dálnice. Tak snadné to samozřejmě není. Nicméně – jedna věc je prokazatelná a pro tento koncepčně řízený obor příznačná: je to kontinuita. Kaplická přehlídka (a s ní i celá dramatická výchova) nezažila období totálního popírání všeho, k čemu se dospělo, nebo bloudění ve slepých uličkách. Vývoj národních přehlídek v Kaplici je cestou neustálého vršení zkušeností, zpřesňování či vyjasňování názorů, hledání nových, nikoli však od základů jiných pohledů a přístupů k dramatické výchově a dětskému divadlu. Mám za to, že je tomu tak především z toho důvodu, že kaplické přehlídce byly vždy vlastní demokratické ovzduší a otevřenost. V Kaplici se věci vždy pojmenovávaly a pojmenovávají pravým jménem, ale vždy s konstruktivním cílem dobrat se podstaty a posunout metodiku dramatické výchovy a úroveň dětského divadla o kus dál.

A ještě jeden rys zajišťuje této přehlídce životnost a smysluplnost – důraz na praxi, udržování pracovního charakteru přehlídky.

Nejlepším dokladem pro tato tvrzení bude stručný pohled na jednotlivé etapy, jimiž kaplická přehlídka dětských souborů prošla.

V prehistorii, před rokem 1974, byla kaplická přehlídka (jmenovala se ještě Kaplické divadelní jaro a konala se začátkem května jako krajská přehlídka) setkáním souborů, které *soutěžily* – protože to tak tehdy bylo běžné, rozšířené, zavedené. Avšak už ve svém třetím ročníku (v roce 1971) se soutěžení mezi

soubory odbouralo. „Přehlídka se stala opravdu přehlídkou,“ komentuje to Jaromír Sypal v Listování Kaplickou čítankou (Kaplice-Praha 1985, str. 4), „a prospělo jí to po všech stránkách.“

Tuto dobu, v níž kaplická, zatím jen krajská přehlídka měnila vydatně svůj charakter, lze bez přehánění označit za počátek novověku dětského divadla u nás. Po 60. letech, kdy se dětské soubory objevovaly více či méně často, ale bez promyšlené koncepce na Šrámkových Píscích a na Loutkářských Chrudimích, přinesl rok 1971 první národní přehlídku dětských divadelních souborů, a to ve Žďáru nad Sázavou. V následujícím roce se ve Žďáru konala druhá národní přehlídka a v roce 1973 (od 4. do 10. června) proběhla v Trnavě I. celostátní přehlídka dětských divadelních souborů. Kaplické divadelní léto, první národní přehlídka v Kaplici v roce 1974, tedy mělo na co navazovat.

V 70. letech se začaly v ZUČ i u profesionálů (u nich ovšem o něco později) objevovat a posléze i množit tzv. dílny. Kaplické divadelní léto bylo jednou z prvních opravdu pracovních přehlídek, dílen. Výrazem této koncepce byla skutečnost, že součástí první národní přehlídky v Kaplici byly praktické semináře, které jsou od té doby od Kaplice neodmyslitelné. Programově vzdělávací charakter kaplické národní přehlídky byl zdůrazněn už v jejím prvním ročníku v roce 1974 tím, že seminář měl vyhrazený zvláštní čas mimo dny, kdy probíhala přehlídka dětských souborů.

V roce 1975 pak už došlo k prolnutí seminářů s přehlídkou v jednom týdnu – tak, jak ho známe v Kaplici dodnes. Propojení obou částí KDL – přehlídky a praktických seminářů, dílen – bylo

utvrzeno i tím, že lektori seminářů pracovali většinou současně jako členové poroty. Diskuse o představeních byly už v tomto ročníku KDL takové, jaké známe dnes, otevřené, ale konstruktivní, s aktivním podílem seminaristů a dalších účastníků. Důležitou změnou v koncepci KDL bylo rozšíření přehlídky o loutkáře. Druhé kaplické divadelní léto bylo poprvé „národní přehlídkou dětských divadelních a loutkářských souborů.“ (Ve skutečnosti šlo vlastně jen o formální upřesnění podtitulu přehlídky, protože dětské loutkářské soubory se národních přehlídek ve Žďáru účastnily zcela samozřejmě.) A tak už v tomto roce, čili ve svém druhém ročníku, mělo KDL koncepci v zásadě, v hlavních rysech takovou, jakou ji známe dnes. Další léta ji nemusela popírat, ale pouze domýšlet a zpřesňovat. A – samozřejmě – organizačně dolaďovat.

V další fázi se pak funkce porotců a lektorů na KDL oddělily – zejména proto, že nebylo v silách jednoho úzkého týmu zvládnout vše. Tím se výrazně a ku prospěchu věci rozšířila pracovní skupina lidí zkušených a poučených, schopných posunovat vývoj dramatické výchovy rok od roku kupředu.

S národní přehlídkou bezprostředně souvisí i způsob výběru inscenací na KDL. Nejprve, v první polovině 70. let, když se moderní dramatická výchova teprve konstitovala a bylo třeba jí dávat impulsy přímo z centra (ÚKVV), se osvědčil výběr formou konkursu. Dětské soubory, které se do něj přihlášily, objela jedna porota, která ze všech zhlédnutých představení sestavila program národní přehlídky. Brzy však bylo souborů tolik, že nebylo v silách jediné poroty vidět vše. Proto se od roku 1975 způsob výběru na KDL změnil. V tomto roce se poprvé uskutečnily

mezikrajové přehlídky. Tak se podařilo uvést – pravda, s jistými obtížemi – do chodu do té doby nefungující či ztuha fungující mezičlánek – kraje. Mezikrajové přehlídky se od roku 1975 staly předstupněm národní přehlídky. Zjednodušilo to nejen situaci ústřední výběrové porotě, ale především se zvětšila možnost působit na více vedoucích dětských kolektivů, seznamovat je s metodikou dramatické výchovy a podporovat jejich růst. I když ne všechny kraje ochotně a spolehlivě spolupracovaly s Ústředním poradním sborem pro dramatickou výchovu při ÚKVČ, situace v této oblasti DZUČ se v druhé polovině 70. let výrazně zlepšila. Dokladem byla nejen stoupající úroveň národních přehlídek (ty mohou být jen dosti úzkým záběrem celkové situace), ale hlavně přehlídek mezikrajových.

Změnu tohoto systému si bohužel nevynutil stav oboru a potřeby souborů, ale administrativní, svévolný zásah. Z tzv. objektivních důvodů, za nimiž se však až příliš často rýsovaly důvody zcela jiné, se v roce 1980 konala už jen jediná mezikrajová přehlídka (Jihočeského a Středočeského kraje v Kralupech nad Vltavou). K paralyzování do té doby vcelku dobře fungujícího a osvědčeného systému mezikrajových přehlídek došlo především v důsledku toho, že česká ústřední rada PO SSM, v 70. letech hlavní vyhlašovatel a ideový a odborový garant národních přehlídek dětského divadla, se této role neprozřetelně a nezodpovědně zbavila a vyhlásila sporný a dodnes nefungující „vnárodní“ systém Pionýrská sedmikráska.

Od počátku 80. let bylo tedy třeba uvést do chodu nový systém výběru na národní přehlídky – systém krajských přehlídek, organizovaných většinou krajskými kulturními středisky jako hlavními vyhlašovateli.

Každý kraj má tudíž svou vlastní krajskou porotu, která má právo na národní přehlídku navrhnout jen jeden soubor k přímému postupu a další soubor do širšího výběru (pro případ, že některý z krajů nevyšle na národní přehlídku žádný soubor).

Zrušení mezikrajových přehlídek mělo sice za následek to, že kraj bohatší na kvalitní inscenace neměl možnost vyslat na národní přehlídku vše, co by za to stálo; a naproti tomu kraj, v němž se v daném roce „neurodilo“ tak bohatě jako jinde, může obsadit na národní přehlídce místo i inscenací problematickou.

Na druhé straně však tento systém přinesl i zisky. V první řadě vedl k rozšíření okruhu kvalifikovaných porotců a lektorů, neboť každý kraj si musel – chtěl nechtěl – začít hledat a vychovávat nové odborníky, protože členové ÚPS pro dramatickou výchovu a jeho dlouholetí spolupracovníci nemohli být všude. Ostatně dramatická výchova jako obor byla už natolik konstituována, že to nebylo třeba.

Další výhodou tohoto systému je ostřejší pohled na to, jak se kde v krajích pracuje, jaká je kde úroveň metodické péče o soubory a o jejich vedoucí. Jihočeský kraj, jmenovitě metodik Jiří Pokorný, této situace dokonce využil ve prospěch věci: Po dohodě s okresními kulturními středisky ve svém kraji uvedl v život velice užitečný systém meziokresních přehlídek, které objíždí jediná výběrová krajská porota a bez ohledu na paritní zastoupení každého okresu sestavuje program krajské přehlídky v Táboře opravdu z toho nejzajímavějšího, co se kde v kraji v daném roce urodí. Je škoda, že tento systém nepřejal zatím žádný jiný kraj (s výjimkou Prahy, kde



však není zatím bohužel realizován důsledně a na patřičné úrovni).

V roce 1979 byl pracovní charakter národní přehlídky v Kaplici posílen dvěma novinkami. Bylo to především zařazení ukázek metodiky práce do programu Kaplického divadelního léta. Zpočátku předváděl ukázky své práce s dětmi každý vedoucí, jehož soubor vystupoval v Kaplici, později se tato praxe přenesla do nižšího stupně, na krajské přehlídky, a do programu KDL navrhoval a dodnes navrhuje ÚPS jen jednu nebo dvě ukázky metodiky práce, přičemž kritériem pro zařazení je inspirativnost pro všechny účastníky KDL.

Druhou změnou byla změna koncepce přehlídkového zpravodaje. V roce 1979 začal vycházet Zpravodaj KDL jako přehlídkový deník (nejen občasník) především s metodickým a informačním obsahem. Zpravodaj (od roku 1980 pojmenovaný Kaplická čítanka) dokumentuje obsáhle vše, co přehlídka i semináře přinášejí, komentuje názory, které se na přehlídce objeví, a navíc dodává celému oboru i nové impulsy. Každý rok je leitmotivem všech čísel KČ jedno téma nebo jeden problém, který tak říká „visí ve vzduchu“, který se jeví jako aktuální. K němu se pak na stránkách Kaplické čítanky vyjadřují všichni, kdo k tomu mají co říci. V roce 1980 to byla literatura pro děti a mládež jako inspirace pro dramatickou výchovu a dětské divadlo, v roce 1981 rekapitulovala Kaplická čítanka vývoj dramatické výchovy od první národní přehlídky v roce 1971 ve Žďáru nad Sázavou, v roce 1982 se KČ věnovala problému hodnocení dětských souborů a problému porot; leitmotivem Kaplické čítanky 1983 bylo režírování a tvarování s dětským souborem, rok 1984 byl opět ve znamení dětské literatury,

speciálně příběhů s dětským hrdinou. V roce 1985 se KČ pokoušela formou metodických a informativních materiálů přispět k oživení stagnujícího dětského loutkového divadla. V roce 1986 bylo hlavní téma pojmenováno lapidárně: Porotce, porota, porotování. V následujícím roce se KČ věnovala z velké části pohybové výchově (v souvislosti se seminářem pohybové a hlasové výchovy, který vedl tandem Věra Pernicová – Šárka Štembergová). A rok 1988 byl rokem bilančním, protože v tomto roce se v Kaplici konala přehlídka dětských souborů už podvacáté.

Náplň seminářů a jejich lektorů se za patnáct let národních přehlídek proměňovali podle potřeb oboru. Velice stručně lze tento vývoj charakterizovat jako zvyšování náročnosti seminářů, zvedání laťky. V prvních letech pamatoval Ústřední poradní sbor vždy na to, aby na KDL byl seminář či přesněji proseminář základů dramatické výchovy pro nezkušené, začínající vedoucí. Dnes je jasné, že takovéto elementární semináře se musejí přesouvat do krajů a i do okresů, protože národní přehlídka, jako setkání těch nejzkušenějších a nejpoučenějších, musí sledovat především kvalitativní rozvoj oboru, musí se věnovat problémům, které by v krajích či okresech nebylo možno lektorsky zajistit na potřebné výši a nebyly by ani aktuální pro všechny vedoucí souborů.

Z hlediska skladby seminářů je svým způsobem mezníkem rok 1988, kdy se v Kaplici konal poprvé seminář dramatické výchovy pro učitelky mateřských škol. ZUČ tímto seminářem vlastně nabídla pomocnou ruku školství. Zdá se, že zejména tento seminář byl podnětem k aktivizaci řady učitelek MŠ; pod jeho vlivem a pod vlivem obdobného semináře na Loutkářské Chrudimi se objevily více či méně zdařilé

pokusy uspořádat cyklické semináře na úrovni okresů. Je potěšitelné, že zkušenosti a poznatky dlouhé řady vedoucích dětských kolektivů ZUČ se konečně začínají využívat i v oblasti, které by dramatická výchova mohla vydatně pomoci – ve školství. Je pravda, že zatím jen ve školství mateřském. Doufejme, že dramatická výchova pronikne i do školství základního, kde by jí bylo potřeba jako soli. – Z tohoto důvodu také na 20. kaplickém divadelním létě vznikl otevřený dopis ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy ČSR, v němž se všichni účastníci KDL 1988 dožadují toho, aby školské orgány využily šancí, které tvořivá dramatická výchova škole nabízí.

Nedílnou součástí každé národní přehlídky jsou rovněž veřejná hodnocení představení, eventuálně ukázek metodiky práce. S postupem let, jak se vyhraňoval a zpřesňoval pracovní, vzdělávací charakter KDL, promýšlely se také různé způsoby diskusí lektorského sboru (poroty) se seminaristy a účastníky KDL. Začínalo se od spontánně podněcované diskuse pléna s porotou. Tento způsob přinášel přirozeně střídavé úspěchy, protože záleželo příliš na tom, kolik fundovaných a také odvážných, diskuse schopných lidí se debaty účastnilo. Proto se v Kaplici hledaly způsoby, jak promyšleněji aktivizovat plénum – tak, aby každý, kdo má zájem a má co říci, měl možnost a příležitost formulovat svůj názor a aby byl veden k tomu ho zdůvodnit, podpořit argumenty. Při diskusích na KDL se se střídavými úspěchy proto vyzkoušely různé způsoby aktivizace seminaristů. Všechny byly založeny na tom, že převážná většina dospělých účastníků KDL pracuje v seminárních třídách a že v těchto menších skupinkách mohou proběhnout první, přípravná kola na veřejné hodno-

cení, jehož se účastní už i porota a vedoucí souborů. Jedním z východisek veřejné debaty tak mohla být hodnocení, která přednesla každá seminární třída, jindy se pro hodnocení inscenací a metodických ukázek upřesnila kritéria (např. vztah mezi metodikou dramatické výchovy daného vedoucího a výsledným tvarem představení), jindy hodnotí každé představení jen jedna třída – tak, aby byla jeho problematika jen naznačena, otevřena, ale ne vyčerpána před začátkem vlastní diskuse.

Od samého počátku se však v Kaplici respektuje zásada, že odborná porota (lektorský sbor) hovoří nejprve pouze s vedoucím souboru, aby bylo možné věnovat se i detailům, na které by při diskusích se seminaristy nebyl prostor, a aby se vedoucí mohl na veřejné hodnocení připravit.

Pravidelný účastník kaplických přehlídek má tendenci si čas od času povzdechnout nad tím, že právě „ten letošní rok nepřinesl nic objevného“, „žádnou senzaci“, „nic, co tu ještě nebylo“. Je to pocit do jisté míry pochopitelný, nikoli však zcela oprávněný. V dramatické výchově nejde, jak už bylo nesčíslněkrát zdůrazněno a jak už to praxe patnácti let národních přehlídek v Kaplici prokázala, především o tvorbu inscenací, ale o tvorbu a ovlivňování osobností. A z tohoto zorného úhlu je pohled na těch patnáct let KDL více než uspokojivý.

Jaroslav Provazník



**KAPLICKÁ
DRAMATURGIE**



**LETMÉ OHLÉDNUTÍ ZA PATNÁCTI ROČNÍKY NÁRODNÍCH
PŘEHLÍDEK DĚTSKÝCH DIVADELNÍCH A LOUTKÁŘSKÝCH SOUBORŮ
V LETECH 1974 - 1988**

ZDENA JOSKOVÁ

Někdy bývá velmi užitečné chvíli postát a ohlédnout se: ne pro nostalgii, kterou přinášejí vzpomínky (a těch je v souvislosti s kaplickými divadelními léty víc než dost), ale proto, abychom po zvážení všeho, co bylo vykonáno, byli schopni odhadnout, kudy a jak dál.

Za těch patnáct let bylo vykonáno mnoho. Nechť o tom v úvodu hovoří nezaujatá čísla: ze širokého zázemí dětských divadelních a loutkářských souborů se na kaplických přehlídkách prezentovalo 141 inscenací, v nichž bylo uvedeno 129 titulů. Znamená to tedy, že pouze osm her bylo na repertoáru kaplických divadelních lét vícekrát než jednou. Už tato holá skutečnost hodně vypovídá o specifičnosti dramaturgické činnosti v divadle hraném dětmi, o velmi širokém repertoárovém záběru, o mimořádném nároku na samostatnost a originalitu dramaturgické práce, zejména u těch myslivých a tvořivých souborů, které na původní dramaturgii budují svou svébytnou poetiku.

Mizivý počet návratů k objeveným hodnotám vypovídá však i o tom, že řada inspirativních podnětů, ať už vznikly uvnitř souborů, nebo taky občas mimo ně, zůstává nepovšimnuta; někdy pro malou snahu porozhlédnout se, snad i pro poněkud velikášský předpoklad „musím si všechno udělat sám“, nebo pro řadu obtíží, které provázejí přenos textu z jednoho souboru do druhého. Ale ať už je to tak či onak – zůstává nepopiratelným faktem, že opodstatněně a silně převažuje dramaturgická iniciativa, orientovaná na konkrétní skupinu dětí, které se stávají více či

méně aktivními spolutvůrci scénáře a ne jeho pouhými interprety, tedy vlastně „spoluautory“ inscenace, že divadlo hrané dětmi a rozsvícené metodikou dramatické výchovy patří ve svém hlavním a progresivním proudu do širokého toku divadla autorského.

Při té příležitosti je však třeba si vzápětí uvědomit, že ono autorství nelze redukovat na přítomnost autorské osobnosti uvnitř souboru: i autor pšící svým dětem takzvaně „na tělo“ může vést svůj soubor po omylných cestičkách pouhé reprodukce byt i „doma“ vzniklého textu, zatímco dramaturgicky, režijně i pedagogicky cítící a myslící vedoucí souboru dokáže představení v pravém slova smyslu autorské vytvořit i na textu, který vznikl mimo soubor. Markantním a světlým příkladem takto tvořivého přístupu k převzatým hodnotám je dlouhodobá koncepční dramaturgicko-režijní práce Evy Polzerové-Magerové se souborem Klobouček lidové školy umění z Klimkovic. Všech šest představení, jimiž se tento soubor prezentoval na kaplických přehlídkách, mělo povahu zaujaté výpovědi hrajících dětí a bylo nesené svébytnou poetikou, i když inscenace vycházely z textů buď vytvořených v jiném souboru, či převzatých z nabídky tolikrát proklínané DILIA. Tajemství takto zdařilého uchopení spočívá především v tom, že soubor nepracuje s textem jakožto definitivním a závazným východiskem, ale pomalu a ostražitě si ho postupně osvojuje v procesu rozprav, her a cvičení, jejichž prostřednictvím se „cizí“ Anička skřítek, Železný kluk, Malý princ, Roččinova hra Kde bydlíš, holčičko? či Mašatové přepis Bajaji stávají nezastupitelně a autenticky „jejich“. Tam, kde při převzetí scénáře neprojde soubor tímto procesem,

zůstává inscenace často na úrovni pouhé reprodukce, jak o tom svědčí řada představení některých her J. Sypala, Feldekových pohádek v úpravě M. Mašatové či Střepinek Soni Pavelkové.

Kaplická dramaturgická inventura uplynulých patnácti let umožňuje alespoň letmo přehlédnout tematické a žánrové oblasti dramatiky dětských divadelních a loutkářských souborů. Výrazně tu převažuje typ, který zatím mohu poněkud povšechně označit jako moderní autorskou pohádku. Je to proud velmi široký a různorodý, diferencovaný žánrově i kvalitativně. Výrazným typem jsou tu komediální hry a hříčky, parafrázující tradiční pohádkové příběhy, motivy, postavy či situace. Nejčastějšími východisky pro hry tohoto druhu jsou Ladovy Nezbedné pohádky, důsledně vycházející z fabule tradiční pohádky a respektující její pravidla a zákonitosti – ovšem metodou „naruby“, dále komediální travestie klasických pohádek L. Feldeka, nesené intelektuálně ironizujícím odstupem od známého příběhu, a v neposlední řadě komediální pohádky A. Mikulky, recesně parodující jednotlivé tradiční motivy, postavy či situace. (A. Mikulka, vůbec nejfrekventovanější autor kaplických přehlídek, klade zejména začínajícím souborům navzdory své zdánlivé „snadnosti“ mnohdy nepřekonatelné nástrahy svým převážně verbálním humorem. Představení Palačinkové Pepinky lidové školy umění Praha 10 v ztvárnění Věry Dřevíkovské však prokázalo, že se může stát východiskem k poutavé a smysluplné práci, poslouží-li jako podnět ke konkrétnímu scénickému jednání a vytvoření pravdivého vztahu, a ne pouze k šprýmovnému hovoru.)

Dalším druhem moderní pohádky jsou příběhy fantazijního typu, zasazené do současného reálného

prostředí, samostatně fabulované a nekoketující levně s tradičním pohádkovým vybavením. Sem bychom mohli zařadit především několik podnětných a v pravém slova smyslu objevných dramatizací literárně velmi kvalitních předloh našich i zahraničních autorů (např. zevrubnou a citlivou úpravu Maeterlinckova Modrého ptáka, Nezvalovu Aničku skřítku a Slaměného Huberta, O. Hejné Jak jsme spravovali bačkůrky, Hurníkova Čerta s houslemi, Nepilovy Pohádky z pekelce, Duhové pohádky D. Fischerové, lyrické příběhy D. Mrázkové, Saint-Exupéryho Malého prince, Preusslerovu Malou čarodějnici, Povídky z malého nádraží G. Ruck-Paquetové), ale i „hotové“ hry Jedničky má papoušek M. Macourka či Bleděmodrého Petra G. Urbána.

Z reálných okolností vychází rovněž řada komediálních her, hříček či pásem kaleidoskopického tvaru, v nichž se více či méně motivovaně prolínají civilní okolnosti s často nahodile prezentovanými ojedinělými motivy, postavami či situacemi různorodého pohádkového arzenálu. Hry, či spíše pásma tohoto typu, nejčastěji vznikající uvnitř souborů a nejvýrazněji reprezentované ve svých kladech i záporech v tvorbě J. Sypala, V. Valeše či V. Milda, převažují zejména v druhé polovině sedmdesátých let. Úskalím tohoto proudu dětské dramatiky bývá často předsudek, že přesah z reálného světa do hájemství fantazie umožňuje kombinovat a řetězit cokoliv s čímkoli bez vymezení řádu, v němž se jedná, což s sebou často přináší tematický i žánrový chaos, absenci myšlenky i tvarovou nevyhraněnost.

Svébytnými postupy upoutaly pohádkové příběhy, které vycházely bezprostředně z tematizované dramatické hry: Hadrový panáček J. Mlejníka poskytl

hrajícím dětem mezi několika klíčovými, fixovanými situacemi dostatek prostoru pro improvizovanou, otevřenou hru na proměnlivá témata; L. Fuchsová volně travestovala Mikulkovu pohádku O hastrmaní princezniče jakožto záminku pro pohled „za kulisy“ dětského divadelního souboru; S. Pavelková zřetězila několik rozlehlých koncipovaných etud a dofabulovala k nim prostý, ale působivý příběh o skřivánčí zemi; púchovské děti pod vedením E. Zlatošové s chutí a pohotovostí předvedly variace -na téma Červené karkulky. Navzdory tomu, že tato cesta např. v improvizované hříšce O bílé kočičce obnažila i svá úskalí, prokázalo se, že je plodná a inspirující.

Komediální a volně rozehrávaná pohádka se převážujícím repertoárovým typem nestala náhodou – a to nikoli pouze proto, že klima humoru je dětem vlastní a je pro ně nepostradatelné. V období odklonu divadla hraného dětmi od tradičního „dětského ochotničení“, při prvních krůčcích na cestách k dramatické výchově a jejímu zhodnocení v scénickém tvaru, to byla právě komediální pohádka – především ladovského a kaleidoskopického typu – , která dětem umožnila přirozené a „neherecké“ scénické jednání a bytí, protože jim nabídla v krátkých celcích jednotlivých scének či čísel možnost „hry na něco“, odstupu, nadhledu. Tolikrát vysmívaný a dnes už překonaný „dvoreček“, tedy výchozí jakoby „civilní“ situace, z níž děti vstupují do postav a situací, měl v začátcích svou nepopíratelně pozitivní funkci v tom smyslu, že umožnil dětem jednat za sebe a ze sebe, ne tedy „v roli“ a mechanicky dodržované mizanscéně. Komediální hyperbola rovněž dětem usnadnila obtížný úkol vyrovnat se v pohádkových příbězích s jinak obtížně realizovatelnými postavami dospělých.

Přehlídka kaplických úspěchů, problémů i proher v této žánrové oblasti však prokazuje, že komediální pohádka, která je, a patrně i nadále bude, jedním z hlavních proudů dramatiky dětských divadelních a loutkářských souborů, má největší šanci tam, kde se jejím východiskem stává kvalitní, jevištně nosná epická předloha, která může talentovaným vedoucím a jejich souborům nabídnout kromě etických a uměleckých hodnot v náležitě rovnováze volnost ke hře i možnost řádu.

K fiktivním příběhům fantazijního typu můžeme snad přiřadit i několik pokusů o scénické ztvárnění pověstí a legend. I zpracování tohoto žánru prošlo zajímavým vývojem: na samém počátku převládá hravý, parodizující, nepietní přístup vimperského Boubínáčku a intelektuální ironizující vztah novoměstského Pidivadla k bájným příběhům, ale později se např. v představení z Velké nad Veličkou, poutavém především folklórní zpěvní a taneční složkou, a v inscenaci francouzských legend souboru z Dubňan, prosazuje větší míra ztotožnění s předváděnými ději a jejich romantickými hrdiny. Jubilejní přehlídka 1988 přinesla zatím nejpřínosnější využití pověstí či legendy pro dramatickou hru dětí: V. Pánková z lidové školy umění Žerotín v Olomouci nabídla ve Hře na Robina Hooda svému převážně klukovskému kolektivu nejen příležitost k dynamickému, barvitému divadlu, ale i možnost zpředmětnit si odvěké a platné ideály mužnosti a chlapecké cti.

Na první pohled se snad zdá paradoxní, jak málo je v repertoáru kaplických přehlídek zastoupena klasická pohádka. Vždyť její monumentální příběhy, stranící spravedlivým a slabým proti svévoli krutých a mocných sil, příběhy plné tajemství a vzrušujících

cest za poznáním základních řádů přírodních i lidských, přece odjakživa patřily a dosud patří k nejmilovanější dětské četbě a bývají spojovány s nejsilnějšími diváckými zážitky. Je však podstatný rozdíl mezi schopností dětí pohádkový příběh vnímat a mezi možnostmi jej na jevišti sdělit. Vždyť děje klasických pohádek jsou ve své většině motivovány a uváděny do pohybu krajními, dospělými emocemi – ctižádostí, milostnou vášní, kletbou, zavržením atd. Navíc je klasická pohádka v představách dětí do jisté míry právem spojována s nárokem na velkou podívanou, který daleko spíše uspokojí dobře udělané představení dospělých herců či výpravné velko filmy než „chudé“ prostředky divadla hraného dětmi. Není proto ani zdaleka náhodné, že v repertoáru kaplických přehlídek se inscenace klasických pohádkových příběhů objevila vlastně jenom sedmkrát, a to ještě ne vždy ve scénickém tvaru, který by zcela opodstatnil tuto náročnou dramaturgickou volbu. Přesto tyto pokusy postupně prozkoumávaly a nakonec snad i objevily možný klíč, jímž lze otevřít lákavou a tajemnou skrýš klasického pohádkového pokladu. Je jím princip vyprávěného divadla, který v samém zárodku likviduje omylný nárok na iluzivní věrohodnost pohádkových dějů, postav a prostředí, a tím umožňuje dětem sdělovat i osoby a situace, které by jim byly v realistickém a psychologizujícím pojetí zcela nedostupné. Epický princip se tu zejména v zdařilých inscenacích osvědčil nejen jako nosný a dětem i pohádkovým příběhům vlastní, ale prokázalo se, že může být i velmi variabilní: tak např. Milada Mašatová zvolila jako východisko pro hru Stojí hruška japonský klasický příběh o přátelství dívky a stromu, který se v citlivém doteku s olomouckým souborem

dospívajících dívek a s podněty moravského hudebního folklóru proměnil v inscenaci provedenou ve stylu lidového obřadu a sdělující závažné téma oběti, nezbytné pro nekonečné trvání života. Se stejně silným povědomím a pochopením lidové lyriky a epiky zpracovala táž Milada Mašatová jednu s nejromantičtějších, nejrytmičtějších pohádek naší národní klasiky – Bajaju B. Němcové. Bajajův příběh tu posouvá kupředu chór koníků – nikoli pouze proto, aby chórický princip umožnil hrajícím dětem náležitě a potřebně „zcizení“ při vytváření hrdinských, romantických postav, ale zejména proto, že sbor koníků zakotví pohádkový děj přímo do lůna přírody, života, věčnosti. (Je třeba dodat, že scénář M. Mašatové, původně koncipovaný pro loutkovou inscenaci, s velkým porozuměním interpretoval na kaplické přehlídce soubor Klobouček pod vedením E. Polzerové-Magerové.)

Azalka Horácková se při své dramatizaci ruské folklórní pohádky O dívce Vasilise opřela o své zkušenosti z dětského přednesu a uvěřila tomu, že síla zvládnutého a scénicky účinně tlumočeného slova v kombinaci s postupy pohybového divadla dokáže vystihnout a sdělit baladickou atmosféru Vasilisina příběhu. Proto je v jejím přepisu funkce chóru zcela dominantní, sbor tu není pouhým vypravěčem, ale jediným „materiálem“ pro vytváření postav, postavů a prostředí. Nosnost epického principu prokázala i dramatizace Erbenovy maloruské pohádky Boháč a chud'as, traktované v přepisu Marie Bolkové a jejího souboru s konkrétní sdělnou představivostí.

Za zvláštní zmínku nepochybně stojí dvě výrazná zpracování autorských pohádek H. Ch. Andersena – dramatizace Pasáčka vepřů M. Mašatové, v níž figu-

rína princezny, manipulovaná chórem dětí, se stala nositelkou eticky a esteticky působivého mnohovrstevnatého sdělení, a Andersenovy pohádky brněnského souboru PIRKO v dramatinaci a režii Dany Svozilové. Prostředkem „zcizení“ se tu stala výrazná stylizace a rytinizace dialogu a scénického jednání i antiiluzivní pojednání postavy císaře, který prochází všemi třemi příběhy a stává se tak výrazným nositelem sjednocujících myšlenky celé inscenace.

Snad sem lze volně přiřadit i scénické ztvárnění Krále Lávy vysokomýtským souborem Josefa Mlejníka, v jehož představení je Havlíčkův satirický příběh dramatinován nápaditě a důsledně výhradně jednáním, výrazným konturováním situací, vztahů a konfliktů, obsažených v textu i objevených „mezi řádky“.

S obdobně závažnými problémy, které znesnadňovaly cestu za interpretací klasické pohádky lidové či autorské, se střetával od samého začátku další výrazný okruh kaplické dramaturgie – tematika a problematika reálného života současných dětí. Od svých počátků právem pociťovalo divadlo hrané dětmi jako svou naléhavou vnitřní potřebu vyslovit se k tomu, čím žije, strádá a s čím se střetává v nejrozmanitějších okolnostech naše nejmladší generace. Velmi záhy bylo odhaleno hlavní úskalí tohoto problému: skutečné, závažné konflikty, jimiž je provázáno ne tak zcela slunné dětství našich dnů, se odehrávají v průsečíku generací, ve střetech dětí s rodiči, vychovateli či nadřízenými všeho druhu, včetně některých představitelů dětských organizací a institucí, kteří mají ono slunné dětství tak říkajíc v popisu práce. Řada pokusů prokázala, že rádo by „dramatické“ historky z pionýrských táborů či třídních kolektivů, z nichž je z divadelně provozních důvodů a pro interpretační obtížnost vylučována účast

dospělých, zkreslují a falešně idylizují pohled do dětského světa a z hlediska dramatické nosnosti redukuji skutečné konflikty na žabomyši spory kolem krádeže kotlíku. Jaromír Sypal, který po ještě předkaplické sérii současných her Josefa Mlejníka, rovněž pocítil potřebu zachytit na jevišti svět dnešních dětí, řešil tento problém po svém osobitém způsobu – stal se svým dětem ze souboru Racek vedoucím a partnerem nejen v průběžném procesu dramatické výchovy, ale i na jevišti. Nejšťastnější uplatnění našel tento možný a nosný princip (ke kterému se ostatně po letech vrátil i Miroslav Slavík se souborem HUDRADLO) v Korábu Racek a Docela obyčejných věcech, které v humorně jímavé poloze zobrazují autentickou situaci „střídání generací“ v kaplickém souboru.

Výrazným a velmi inspirativním podnětem pro způsob a tvar sdělení současné tematiky prostředky dětského divadla byly Střepinky Soni Pavelkové, vycházející z novelky manželů Novákových Děvče s copánky. Příběh je tu zprostředkován chórem, jehož vůle, chtění i obsáhlé pravomoci posouvají kupředu děj a současně jej komentují. Celek chóru, jeho části i jednotlivci fungují v situacích příběhu jakožto postavy i prostředí. Tento způsob umožňuje dětem, aby tlumočily bez nároků na „vytváření rolí“ střety se světem dospělých, a navíc jim poskytuje prostor ke sdělení osobních, aktuálních postojů k problémům, které se jich dotýkají se stejnou naléhavostí, s jakou působí na hlavní hrdinku příběhu.

V dětské literatuře objevila cenný podnět pro práci se skupinou chlapců z písecké lidové školy umění i Marie Husinecká. Věrna své poetice i svému temperamentu sáhla po Goscinyňho Mikulášových patáliích a předvedla jednu kapitolu v anekdotickou

a velmi působivou situací protestu „rozhněvaných mladých mužů“ proti pedagogické despotii. Z dětské literatury sovětské, zprostředkované dramatizací manželů Weigových, vyšlo i brněnské PIRKO pod vedením Silvy Mackové a Dany Svozilové. Železnikovův román Bojkot jim nabídl naléhavé a aktuální téma štvance na osamoceného jedince, z pouhého rozmaru a rostoucí zvloučeného z dětského kolektivu. V sovětské literatuře, tentokrát dramatické, našla plodnou a živou inspiraci i Eva Polzerová-Magerová, když pro svůj soubor radikálně a citlivě upravila Rožčinovu hru Kde bydlíš, holčičko?

Svébytnou cestou se od svých počátků prodírá ke sdělení postojů a pocitů dnešních dětí zlivský soubor HUDRADLO a jeho vedoucí, autor a partner Miroslav Slavík. Jeho příběhy, věrně zrcadlící klima skupiny jakožto pozoruhodné výseče dnešní mladé generace, sice neunesou nároky běžně kladené na „dobrou hru“, ale jsou přitažlivé a sdělné zejména tam, kde se pojí autenticita dětské výpovědi s divadelně poutavou zápletkou, jako třeba v Berciovi, v němž je osou příběhu pátrání po tajemně zmizelém oddílovém talismanu, nebo v Terce, jejíž hrdinka, poněkud zvláštní a „podezřele“ aktivní dívka, vede na jedné straně boj s unavenou lhostejností pionýrské rutiny a na druhé straně vzdoruje náporu punkáčské party. Tento „konflikt na dvě strany“ je realizován na půdorysu modelové hry, jejíž kontury jsou však místy narušovány „šumly“ popisnosti a neadekvátním usilováním o realistickou „věrohodnost“. Zcela ojedinělým dotykem se současným světem dětí bylo pro kaplické obecnstvo představení souboru Kalamajka zvláštní školy internátní z Měcholup. Převážně rómský kolektiv podal účastníkům přehlídky zkratkovou, ne-

sentimentálně traktovanou zprávu o svém neradostném životě, jejíž působivost nekořenila v uměleckém ztvárnění, ale v dokumentární autentičnosti. I když je nesporné, že funkce sociální tu výrazně dominuje nad funkcí estetickou, přinesla inscenace Drahé dcery silný zážitek – byť i jiného druhu, než očekáváme právě od divadla.

Po svém se současného života dětí dotklo i několik málo kaplických představení, která bychom mohli označit jako pokus o kabaret. Cennými přínosy byly zejména montáž scének, písniček a skečů Třináctka pro osmičky H. Budínské a souboru ÚDPM JF a originální pokus Ludmily Dohnálkové Co to je, když se řekne . . . , v němž bylo jako „věci na hraní“ nápaditým a poutavým způsobem použito zmrzačeného, pustnoucího a devastovaného jazyka českého.

Ze současnosti vycházelo a do budoucnosti směřovalo několik pokusů o sci-fi (Sypalova Planeta Satró, Budínské loutková inscenace O podivném vejci, Radičkovův Železný kluk, prvky sci-fi ve Slavíkově hře Mangá). Dobrodružná tematika v pravém slova smyslu se však v repertoáru kaplických přehlídek ocitla vskutku sporadicky – dvakrát v interpretaci slovenských souborů (Verneovy Dva roky prázdnin martinského souboru a Bednárova a Janovicova Vzducholod' v inscenaci dětí z Košic), z českých zemí se v této žánrové oblasti prezentoval jako jediný soubor z Velké nad Veličkou s adaptací Tří mušketýrů, poněkud přizpůsobenou jihomoravskému krajovému koloritu. („Mimo soutěž“, jako doplňkový program, uvedl soubor Pampelšek lidové školy umění v Praze 5 dramatizaci několika epizod z První a Druhé knihy Vikinga Vika švédského autora Runera Jons-sona. Příběhy chytrého vikingského chlapce v zdařilém

a nápaditým přepisem Radima Svobody, zdánlivě časově i místně odlehle, umožňují scénicky sdělit řadu aktuálních a závažných témat a současně prožít i sdělit dobrodružství zámořských plaveb, bitek i zeměpisných objevů.) O důvodech malé frekvence dobrodružného žánru se můžeme jen dohadovat – snad tu soubory odrazuje představa značných realizačních nároků, snad už příběhy klasiků tohoto žánru neobstojí v konkurenci se závratně rychlým technickým rozvojem...

Doufám, že i z tohoto letmého pohledu je zřejmé, jak pestré a klikaté byly cestičky kaplické dramaturgie. Přesto na nich lze rozpoznat hlavní a perspektivní trasu, která vede od spontánní dětské „hry na divadlo“ k úsilí o vytvoření dramatického a scénického tvaru, tedy k divadlu „svého druhu“, rovnoprávně srovnatelného ve svých postupech a nejlepších výsledcích s přínosy progresivního amatérského divadla dospělých. Současně je velmi nutné uvědomit si, že tento vývoj byl tvořivě a programově usměrňován soustavnou, dlouhodobou a koncepční metodickou pomocí ze strany divadelního oddělení ÚKVČ. Kaplické národní přehlídky se od svého počátku především díky Evě Machkové staly soustředěnou, plodnou tvůrčí dílnou, udržovanou v aktivitě stále hojnější možností ověřovat si výsledky metodické práce přímo na kaplickém jevišti.

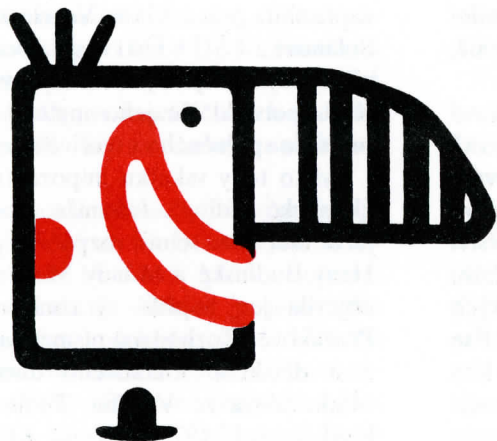
Doufám, že je to sdostatek čitelné i v oblasti dramaturgie, která díky aktivitě autorského semináře přestala být oblíbeným tématem věčných žalů a proměnila se v předmět konkrétní, zacílené a soustavné práce.

A toto poznání, že nic nepadá z nebe – tedy ani stoupající úroveň dramaturgie dětských divadelních a loutkářských souborů – je sice velice prostým, ale snad nejpodstatnějším ziskem tohoto letmého ohlednutí.

Zdena Josková

**NADĚJNÁ
PREHISTORIE,
ROZPAČITÁ PŘÍTOMNOST**

NĚKOLIK POZNÁMEK O DĚTSKÝCH LOUTKÁŘSKÝCH SOUBORECH



JAROSLAV PROVAZNÍK

Ač je tento sborník věnován historii a současnosti Kaplického divadelního léta, u loutkářů musíme začít – chtě nechtě – prehistorií. Totiž začátkem 60. let v Chrudimi.

Abychom byli spravedliví, dětské loutkářské soubory se na Loutkářských Chrudimích objevovaly tu a tam už od poloviny 50. let, ale teprve začátek 60. let přinesl kvalitativně nový názor na práci s dětskými loutkářskými kolektivy. V roce 1961 vystoupily na jubilejní, X. LCH dva dětské soubory, jejichž vedoucí výrazně ovlivnili tvář a vývoj dětského loutkového divadla: soubor Ústředního domu pionýrů a mládeže Julia Fučíka z Prahy Hany Budínské, který do Chrudimi přijel s vlastní dramaturgií Pancu-Iasiovy Pohádky o malém ježkovi, a pražský soubor MESPACE, vedený svéráznou postavou amatérského loutkářství Rudolfem Zezulou. Vystoupení Zezulova souboru byla pak právem atrakcí Loutkářských Chrudimí v roce 1965, 1966, 1967 a 1968. A dětské soubory Hany Budínské tady do vzniku národní přehlídky v Kaplici hrály ještě šestkrát – v letech 1962, 1963, 1966, 1969, 1972 a 1973.

V druhé polovině 60. let už pak dětské loutkové divadlo, směřující – zatím tu více, tu méně instinktivně – k moderní dramatické výchově, dokumentovalo konkrétními výsledky svou životaschopnost, perspektivnost. O dětských souborech a o dětském loutkářství se začalo psát soustavně v Československém loutkáři, rozbíhala se první školení pro vedoucí dětských loutkářských kolektivů . . . Právě do tohoto období se datuje nástup dalších vedoucích, kteří dlouhá léta patřili nebo dodnes patří k neaktivnějším a nejúspěšnějším. Myslím zejména na Miladu Mašatovou,

ale i na Jiřího Oudese ze šumavské vesničky Těšov, který začátkem 70. let přesídlil do Plzně.

Z dnešního pohledu není bez zajímavosti, že dětské loutkářské soubory byly atrakcí LCH mimo jiné pro přístup k divadlu, pro který se dnes vžilo označení autorské divadlo, a také – což s tím velmi úzce souvisí – mimořádně zajímavou dramaturgií. Vedoucí dětských souborů přinášely většinou vlastní dramaturgie či jevištní přepisy kvalitní dětské literatury, nebo dokonce texty původní, vycházející z potřeb souboru.

Po tak bohatých 60. letech tedy nikoho nepřekvapilo, že se v roce 1975, na 2. kaplickém divadelním létě – na prvním ročníku KDL, který byl otevřen oficiálně i loutkářům – prezentovalo hned šest dětských loutkářských kolektivů. Nechyběla tu Hana Budínská; představila se tu v celém lesku Milada Mašatová (Hrubínovy pohádky a Feldekova Sněhurka); skromně, byť solidně se uvedl Jiří Trnka s jedním z kolektivů z ÚDPM JF; trochu rozpačitě zapůsobila práce Vlasty Veselé z Krásné Lípy a Ireny Solanové z LŠU v Ústí nad Labem. A František Písek z Jitřenky Zbrojovky Brno svým vystoupením na tomto KDL potvrdil, že jeho metody práce s dětmi mají pramálo společného s tvořivou dramatickou výchovou.

Byl to tedy vskutku impozantní vstup loutkářů do „kaplické rodiny“. Jenomže – bohužel – tenhle rozjezd měl jen velmi rozpačité pokračování. Kromě Hany Budínské a Milady Mašatové se pak v Kaplici objevila jen nepříliš výrazná inscenace Drahomíry Pražákové (Rozhádáná písmenka) a jediná nová osobnost dětského loutkového divadla 70. let Milena Matkovičová ze Vsetína. Totálně krizovým byl pro loutkáře rok 1979, kdy na KDL nebyl ani jediný

loutkářský soubor a ani pohled do krajů v onom roce nebudil naděje.

70. léta jsou obdobím, kdy se konstituovala tvořivá dramatická výchova jako nezbytný základ, jako nevyhnutelný předpoklad dětského divadla. Ale loutkářské větvi, respektive loutkářské nadstavbě se tehdy nevěnovala soustředěná péče. Zatímco semináře KDL se promýšlely tak, aby obsáhly všechny základní oblasti a složky dramatické výchovy a její metodiky, dramatické hře s loutkou a dětskému loutkovému divadlu byl věnován vlastně jen proseminář na Prvním kaplickém divadelním létě v roce 1974 (vedený Miladou Mašatovou, Hanou Budínskou a Jiřím Oudsem) a v roce 1978 seminář o práci s loutkou v dětském divadelním souboru (lektorka Milada Mašatová), o který projeví mimořádný zájem neloutkáři, a mizivý ti, jež by měl zajímat především, aktivní i potenciální vedoucí loutkářských souborů. Ač se tedy tento pokus o oživení a omlazení loutkářských řad tehdy nepodařil, „něco (. . .) na spojení divadla a loutek v Kaplici funguje,“ připomněla s velice mírným optimismem Eva Machková v Kaplické čítance v roce 1980 (č. 6), „vedoucí dětských divadelních souborů pochopili, co se mohou naučit od loutkářů.“

Obraz dětského loutkového divadla, jak se projevuje na KDL v 80. letech, není už tak beznadějný jako v předcházejícím období. Nicméně příliš možností k oslňování také nedává. Kontinuita je udržována prakticky stále stejnými osobnostmi – Miladou Mašatovou a Hanou Budínskou. Solidní jsou vystoupení souborů Jiřího Oudese (největší ohlas v Kaplici měl dvojpořad Pohádka o kolíčcích a Velký král a malá myš z roku 1980). Ne vždy přesvědčivé jsou

v podstatě poučené výsledky Ivana Křešničky (k jeho nejzdařilejším inscenacím patřily Macourkovy Pohádky z roku 1983). Naděje vzbudil na začátku 80. let Jan Merta z Hradce Králové; škoda jen, že se dětem nemohl věnovat dále a soustavněji jako praktik, jako vedoucí souboru. A pak už tu jsou pokusy mladých nebo i starších, ale v dramatické výchově vlastně začínajících vedoucích loutkářských souborů, kteří se v oboru teprve orientují a k dramatické hře se tu více, tu méně přesvědčivě proporcovávají. Skutečností ovšem je, že čím víc se šíří a stabilizuje moderní dramatická výchova, tím jsou loutkářské pokusy i těchto vedoucích přesvědčivější (zvláště v posledních několika letech). Nicméně výrazné hodnoty, které obstojí v konkurenci neloutkářských vystoupení na národních přehlídkách, a impulsy k hledání dalších možností metodiky dramatické hry s loutkou přinášejí soustavně zatím stále jen dvě osobnosti dětského loutkového divadla: Milada Mašatová a Hana Budínská.

Každá z nich jde jinou cestou, každá je ve svém stylu práce svá, každá má žebříček priorit trochu jiný.

Hana Budínská klade programově důraz na komplexnost práce ve svých kroužcích a souborech. Děti, které k ní chodí, zažijí vedle dramatické hry s loutkou i bez ní činnosti a hry výtvarné (tém Hana Budínská věnuje zvlášť na schůzkách mladších dětí hodně času) a také hry literární a slovesné. Některé inscenace dokonce vznikly na základě dětských nápadů a textů – Pohádka o malém ježkovi, Pozor, nebezpečí!, Odvážná lodička, Komedianti, Třináctka pro osmičky aneb Školní lásky a nelásky. Komplexní charakter práce v dětských kolektivech ÚDPM JF je výrazem a vlastně důsledkem toho, že Hana Budínská klade důraz především na *rozvíjení fantazie* a na *co*

*možná největší samostatný podíl každého dítěte na vznikajícím společném díle. Čím jsou děti v kolektivech Hany Budínské starší, čím delší dobu chodí do loutkářských kroužků (v posledních letech začíná Hana Budínská pracovat už s dětmi pětiletými), tím víc si zvykají na *týmovou práci*, na to, že každý může do kolektivního díla přispět podle svých možností a schopností. Promyšlené rozvíjení *tvořivosti* každého člena kolektivu a odkrývání i potenciálních, zatím skrytých *schopností*, důležitých nejen pro přípravu inscenace, ale hlavně pro život, je pro práci Hany Budínské s dětmi velice typické. H. Budínská dává dětem vědomě zakoušet záhy pocit *samostatnosti* a *zodpovědnosti*, i s rizikem, že výsledný tvar nebude z divadelního hlediska dokonalý, divácky atraktivní.*

Klíčem ke stylu práce Milady Mašatové je *rytmus*. Na ten klade Milada Mašatová od počátku důraz při běžné práci v LŠU i při přípravě inscenací. Rytmus je pro M. Mašatovou velice účinným organizujícím prvkem práce, který jí pomáhá nejen jako pedagogovi, ale vydatně i jako divadelníkovi. Ostatně děti jsou u M. Mašatové vedeny soustavně k tomu, aby byly schopny pochopit, pocítit a nakonec i zvládnout, a to především skrze rytmus, *tvar*. Proces, kterým prošel jeden kolektiv dětí od přípravy po 4. ročník LŠU, popsala M. Mašatová v Kaplické čítance 1986, č. 6: V přípravce a v 1. ročníku (dětí z 2. a 3. tříd ZŠ) byl hlavním tématem „svět kolem nás v říkadlech a pohádkách (obsah + rytmus říkadla + pohyb + radost)“. Inscenačním výsledkem bylo pásmo Hrubínových pohádek. Ve 2. ročníku – dle formulace M. Mašatové – se olomoucké děti zabývaly „vztahy mezi lidmi – pomocí menším (písnička a pohyb – předmět a jeho vlastnosti + přenesený význam)“.

Tehdy vznikla inscenace, s níž olomoucké děti přijely i do Kaplice, Jak jsme spravovali bačkůrky. Ve 3. ročníku si M. Mašatová formulovala témata své práce takto: „vztahy mezi lidmi – laskavé žertování (cítění kolektivního rytmu + rytmus loutkového „fóru“)“ a „metafora, vnímání poezie“. Ideálním materiálem se M. Mašatové stala poezie Jana Vodňanského (viz pásmo Pojďte, něco vám povím, které se hrálo v Kaplici v roce 1986). Pro 4. ročník, v němž děti připravily velice inspirativní a působivou inscenaci Stojí hruška (KDL 1986), si témata stanovila M. Mašatová následovně: „člověk jako součást přírody, vztah člověka k přírodě v různých dobách (symbol – znak na jevišti); poezie – čtení – přednes.“

Příznačné pro Miladu Mašatovou je to, jak pečlivě vede děti k získávání *dovedností* důležitých pro vytváření divadelního tvaru. A za pozornost stojí také to, jak je v tom pětiletém cyklu soustavně brán zřetel na *citovou výchovu*.

V roce 1982 napsala M. Mašatová, že cíle práce na loutkářském nebo „hereckém“ literárně dramatickém oboru LŠU – které „jsou nebo by alespoň měly být totožné s cíli každého dobře vedeného amatérského divadelního souboru“ – jsou zejména tyto: „rozvinutí a obohacení citového života každého člena souboru; dále vytvoření určitého souboru dovedností, předpokládaných oborem, a současně podchycení a rozvinutí tvořivých schopností každého jednotlivce, nezbytných pro výslednou společnou tvůrčí činnost; v neposlední řadě pak vytvoření a rozvinutí komunikativních dovedností – v dnešní době tolik potřebných – a na jejich základě pak vědomé formování kolektivu, který dokáže nacházet radost z cílevědomé aktivní činnosti, směřující k pochopení



sebe samých, k pochopení jiných, a tedy i sebe navzájem a ve svém výsledku k pochopení našeho úsilí (. . .) dalšími lidmi, to jest našimi diváky, a navázání kontaktu s nimi a v optimálním případě i k jejich obohacení.“ (Kaplická čítanka 1982, č. 7, 25. 6. 1982).

Dětské loutkové divadlo má tedy na čem stavět. V současné době má dvě osobnosti, které ho systematicky, dlouhodobě a tvořivě rozvíjejí, má několik málo osobností, které si se střídavými úspěchy snaží najít styl, a pak několik vedoucích, kteří by se rádi vydali na cestu za moderní dramatickou hrou s loutkou, ale zatím spíše tápou.

Co se prozatím pro oživení dětského loutkového divadla udělalo? Za prvé – po organizační stránce se dramatické hře s loutkou otevřela kaplická přehlídka už v roce 1975, tedy při svém druhém ročníku. Další organizační krok dovedl do důsledků logické propojení dětských divadelních a loutkářských souborů pod jednou střechou – tím, že od roku 1979 mohou být dětské loutkářské kolektivy posílány na Loutkářskou Chrudim jako host pouze na doporučení Ústředního poradního sboru pro dramatickou výchovu.

Na počátku 80. let bylo zjevné, že situace dramatické hry s loutkou se nevylepší. Stagnaci, ba krizi v dětském loutkovém divadle otevřeně pojmenoval materiál ÚPS pro dramatickou výchovu, jehož autorkou byla Eva Machková, z roku 1980 (viz Kaplickou čítanku 1980, č. 6). Už tehdy byly hlavní důvody tohoto neradostného stavu formulovány jasně a bez obalu: malý počet vedoucích dětských loutkářských kolektivů a loutkářský izolacionismus a – což s tím souvisí – politivánšhodné pověry o funkci umění pro děti (absolutizace nebo aspoň

přecenění mimoestetických, výchovných funkcí umění pro děti).

V roce 1985 byla pak práce s loutkou v dětském souboru generálním tématem Kaplické čítanky. Každé číslo přineslo tehdy metodické články, informace o dětských souborech na LCH, informace o metodických materiálech o dramatické hře s loutkou, a především názory loutkářů i neloutkářů na dané téma. Příznačné ovšem je, že okruh autorů těchto materiálů v KČ byl opět velice úzký: Hana Budínská, Milada Mašatová, Jiří Oudes, Silva Macková, Dana Svozilová, Jaroslav Provazník.

Co však dlouhá léta v Kaplici chybělo, to byly pravidelně zařazované semináře o práci s loutkou a předmětem v dětských kolektivech. Pokus o řešení této situace přinesl rok 1988. Tehdy ÚPS pro dramatickou výchovu dětí rozhodl, že na Loutkářské Chrudimi bude pod vedením Milady Mašatové uspořádán seminář pro nové vedoucí dětských loutkářských souborů, na který v roce 1989 naváže druhý díl tohoto semináře, tentokrát již v Kaplici.

Proč vlastně věnujeme loutkářství v rámci dramatické výchovy a dětského divadla tolik prostoru? Cílem je upozornit na to, že škála prostředků, které dramatické výchově nabízí divadlo, je bohatší, vezmem-li v úvahu i loutkářství. Cílem tedy je odkrývat nové, respektive dosud málo využívané nebo nevyužívané možnosti dramatické hry. Přičemž tu zdaleka nejde jen o tradiční, či přesněji kvazitradiční loutkové divadlo (hra s figurativními loutkami – s maňásky, plošnými loutkami, stínohrou atd.), ale o divadlo inspirované *loutkářskými postupy v tom nejširším slova smyslu* (divadlo improvizovaných loutek, divadlo předmětů a divadlo masek). Podmínkou loutkářské

práce je však otevřenost a tvořivost. Naprostým omylem by bylo držet se utilitární loutkářské „logiky“ a falešného ochranářství, k němuž mají loutkáři bohužel sklony: máme ve „fundusu“ 15 marionet, tak budeme hledat text pro 15 marionet . . . Je to postup nejen neefektivní, ale velice nebezpečný (pro děti i pro dospělé) – protože vede ve svém důsledku k netvořivé reprodukci. Jinými slovy – loutky nesmějí být cílem, ale prostředkem dramatické výchovy, eventuálně – směřujeme-li až k tvaru – prostředkem budování inscenace. Tedy prostředkem sebevyjádření a sdělení.

Důvodem stagnace dramatické hry s loutkou – až na několikrát zmíněné výjimky – je to, že se většinou vychází z tradiční představy o dětském loutkovém divadle. Dětský soubor je velmi často chápán jako tzv. líheň pro soubor dospělý. Tento dezorientující, matoucí názor na činnost dětského kolektivu přechází nepochopitelně dodnes v oblasti dětského loutkového divadla, ačkoliv neloutkářská oblast se ho už – alespoň většinou – zbavila. Mezi dětskými divadelními soubory se sice i dnes objeví – někdy dokonce i na krajské přehlídce (ale to už bývá opravdu jen výjimka) – fosílie z pravěku dětského divadla. Jenomže je na ni jako na fosílii, tedy na anomálii pohlíženo. Většinou už nad takovým souborem nikdo nejásá dříve běžným ochranářským způsobem: Zaplaťpámbu, že se najde někdo, kdo s dětmi dělá divadlo! V loutkářské oblasti se však dosud za zásluhu považuje už jen to, že někdo dá dětem do ruky loutky. Jak se s nimi pracuje a proč se s nimi pracuje, takové loutkářské ochránáře zhusta bohužel nezajímá.

Podíl na stagnaci dětského loutkářství má však i to, že dodnes, tedy patnáct let po propojení dětských

loutkářských a neloutkářských souborů pod střechou jedné přehlídky, existují kraje, v nichž k této fúzi nedošlo.

Cesta z této stagnace je podle mého názoru jediná – získat nové vedoucí, kteří budou po svém rozvíjet to, k čemu se v této oblasti dospělo. Druhou možností jak obohatit podněty pro rozvoj dramatické hry s loutkou vidím v „propagaci“ loutkářských prvků a postupů mezi neloutkáři. Ostatně už dnes existují vedoucí, kteří jsou poučení v metodice dramatické výchovy, pracují s kolektivy divadelními, neloutkářskými, ale ve své práci se loutkářskými postupy – někdy i bezděky – inspirují. Typickým příkladem je Eva Polzerová (dříve učitelka LDO LŠU v Klimkovicích) – vzpomeňme si na práci s látkami v Bajajovi (KDL 1987) nebo na některé loutkářské náznaky v Malém princí (1980). Anebo Jindra Delongová z Brna. Anebo Krista a Jiří Bláhovi (dříve Pidivadlo Nové Město pod Smrkem, pak LDO LŠU Most, poté LDO LŠU Mnichovo Hradiště) – viz práci s látkami v Obrázcích z českých pověstí (1981) nebo s předměty při vytváření jevištních postav v Kočičinách (1982). Ostatně Jana Vobrubová, jejíž semináře základů dramatické výchovy byly donedávna úspěšnou součástí Kaplických divadelních let, pracuje zcela samozřejmě i s předměty a dostává se někdy až ke hře loutkářské (srov. dostatečně známé hry s oživlými kulíšky).

Loutkářský historik Zdeněk Bezděk ve své stěžejní práci Dějiny české loutkové hry do roku 1945 (Divadelní ústav, Praha 1983) konstatuje a na konkrétním materiálu dokládá, že loutkářská dramaturgie (a v důsledku toho zcela logicky i divadelní názor – pozn. J. P.) je v neustálém zpoždění za dramaturgií a dramatikou činoherní. Na počátku století

se loutkáři dokonce programově odsekli od ostatní kultury, a to nejen divadelní. Miroslav Česal (Fakta, hypotézy, smyšlenky, legendy. Kapitoly z historie českého loutkového divadla a české školy herectví s loutkou, Československý loutkář 1987–1988) i Zdeněk Bezděk dokládají, že na ni nebyli napojeni vlastně ani předtím, v 19. století – což se týká jak loutkářů kočovných, tak i těch, kteří vycházeli z pedagogických funkcí loutkového divadla (u těch byl izolacionismus snad ještě radikálnější a ještě víc neblahý).

A tak ti z vedoucích dětských loutkářských souborů, kteří se snaží navazovat na tzv. tradici, končívali u divadla neživého, dávno přežilého a u netvořivé práce s dětmi. Příznačné je, že ti z loutkářů, kteří svým způsobem „předběhli“ Kaplici – Hana Budínská, Milada Mašatová, Jiří Oudes – nenavazovali a nenavazují na problematickou „tradici“, ale začínali vesměs sami od sebe. Nepřebírali hotová schémata, ale názor na dětské loutkové divadlo si vytvářeli podle svých zkušeností, a dospěli vlastně záhy, i když třeba intuitivně k tomu, čemu se v Kaplici začalo říkat tvořivá dramatická výchova.

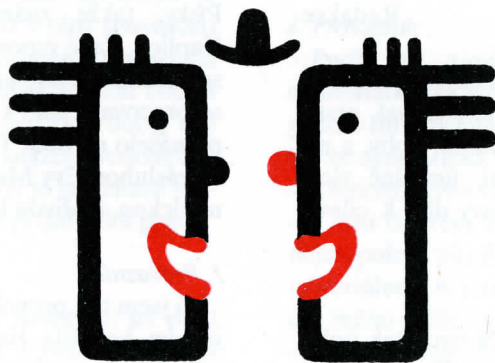
Další možnost rozvoje dětského loutkového divadla vidím v tom, že vedoucí za základ své práce přijmou dnes už bohatě rozpracovanou metodiku dramatické výchovy a budou ji po svém rozvíjet a obohacovat prvky a postupy, které nabízí loutkářství. Otázka pro loutkáře pracující s dětmi tedy – podle mne – dnes nestojí: Jak zachránit či oživit dětské loutkové divadlo.

Nýbrž: Jak obohatit dramatickou výchovu dětí o všechno to, co jí může nabídnout divadlo s loutkou a předmětem.

Jaroslav Provazník

SPOLEČNÁ PAMĚŤ DĚTSKÉHO DIVADLA

**ZÁZNAM DISKUSE
K PROBLEMATICE
INSCENAČNÍ PRÁCE
S DĚTSKÝM SOUBOREM**



**MILADA MAŠATOVÁ
JINDRA DELONGOVÁ
JOSEF MLEJNEK
SOŇA PAVELKOVÁ
JAROSLAV PROVAZNÍK**

Inscenační a režijní práce s dětským souborem patří zatím – z metodického i teoretického hlediska – k nejméně propracovaným oblastem dramatické výchovy. Proto jsme v průběhu 20. KDL sezvali ke kulatému stolu několik vedoucích dětských souborů, aby si zkonfrontovali své názory a zkušenosti a pokusili se formulovat alespoň dílčí závěry, na nichž se shodnou. Diskuse u kulatého stolu se zúčastnili: Jindra Delongová, Josef Mlejnek, Soňa Pavelková, Jaroslav Provazník a Milada Mašatová, která diskusi také řídila.

Redakce

M. Mašatová

V souvislosti s 20. výročím kaplických přehlídek jsem si položila otázku, jak charakterizovat cestu, kterou jsme urazili od počátku do dnešní doby, a napadla mě tato trochu provokativní, úmyslně zjednodušená formulace: Od hezké zábavy dětí k cílevědomé tvořivé činnosti.

J. Delongová

Říkala jsi: hezká zábava dětí. S tím bych tak úplně nesouhlasila. Byla jsem tady hned na Druhém kaplickém divadelním jaru a z tehdejších představení bylo jen jedno takové, při kterém se děti bavily, hrály si a byly spokojené – Sypalovo Z pekla štěstí. Byl to objev. Ostatní představení byla secvičená, děti nalíčené, s nalepenými vousy – všechno takové až utrápené. A protože se tehdy dávaly ceny a my jsme dali první cenu hře Z pekla štěstí, ti ostatní se vzbouřili – že oni dělají vážné umění, že dělají divadlo, a Sypal si jenom hraje.

S. Pavelková

K té radosti: Já jsem neviděla první kaplická představení, ale viděla jsem v té době dětská představení jinde. Myslím, že děti hrály i takováhle představení rády. Chtěly se ukazovat, a to, že se ukazovat mohly, jim působilo radost. Ale málo pozitivního a radostného jim přinášela samotná příprava na představení.

J. Mlejnek

Já jsem se souborem jezdil na dětské Šrámkovy Písky, takže znám tu, řekli bychom, prehistorii Kaplice. Také vzpomínám, že ta první představení byla secvičená. Dělal se to prostě takovým způsobem, že se pracovalo jako s dospělými amatéry a jenom se to přenášelo na děti. Teprve potom – a jsem přesvědčen, že zásluhou Evy Machkové, která k nám přinesla dramatickou, tvořivou hru – se začalo pracovat jinak.

J. Provazník

Já jsem tu „provokativní“ otázku pochopil tak, že to, o čem hovořila Jindra Delongová, tedy ta mrtvost, secvičenost, utrápenost, to všechno je prehistorie dětského divadla, respektive dramatické výchovy dětí. Počátek skutečného *dětského* divadla vidím někde v té chvíli, kdy se začali objevovat první vedoucí, kteří pochopili, že podstatou dětského divadla musí být *přirozená dětská hra*. Názor na to, jak s touto přirozenou dětskou hrou zacházet na jevišti, se však léty měnil. A to je, myslím si, to, k čemu mířila úvodní otázka Milady Mašatové. Já osobně bych na ni proto

odpověděl asi takto: Vývoj dětského divadla za posledních dvacet let je cestou od intuice k uvědomělosti, od pocitů a chutí k pokusům o racionální chápání problematiky.

M. Mašatová

Jsem ráda, žeš to řekl; na svou řečnickou otázku jsem si odpověděla podobně. Vidím tu cestu také k uvědomování si významu dramatické výchovy, v pojmenování cílů, prostředků, v rozlišování těchto pojmů, ve vřazování jednotlivých činností s tím souvisejících do kategorií, v stanovování, co čemu je nadřazeno. A myslím, že bychom si v této souvislosti mohli upřesnit, co v tom celém procesu znamenala a znamená vlastní inscenace, konečný jevištní tvar. I tady je přece patrná stopa té naší cesty od doby, kdy inscenace byla cílem práce, cílem snažení vedoucího, který s dětmi pracoval, k dnešku, kdy je inscenace jedním z dílčích cílů, vlastně i jedním z prostředků práce.

J. Mlejnek

Abychom neobjevovali podruhé Ameriku: už před šedesáti lety měl Miloslav Jareš v holešovické Legii malých dětský soubor, v němž pracoval s dětmi ze sociálně slabých rodin, a už on sázel na tvořivost dětí; uplatňoval ji nejen v dramatickém projevu, ale ve všech složkách přípravy inscenace. Tehdy to bylo něco obrovského. Jareš říkal, že výchovné a estetické požadavky vedoucího by měly být skryty (on říkal „utajeny“) v dětské hře. Že by dítě ani nemělo poznat, že se s ním něco připravuje, že se s ním „nacvičuje“. Že to výchovné by z toho nemělo trčít jako sláma ze slámníku.

M. Mašatová

Když už jsme udělali krok do minula – vrátím se ještě hlouběji: Jan Amos Komenský říká o divadelních hrách hraných mládeží, že „není účinnějšího prostředku k vypuzení duševní malátnosti a k vzbuzení čilosti“. Tedy už takhle dlouho se to ví.

S. Pavelková

Jenže se na to, že dětské divadlo je výborný a vlastně nezastupitelný výchovný prostředek, znovu a znovu zapomíná.

J. Provazník

Padlo tu slovo „nezastupitelný“ v souvislosti s dramatickou výchovou. Já si myslím, že to naprosto přesně formulovala Eva Machková, když poukázala na to, že dramatická výchova pracuje také – a především – s mezilidskými vztahy. Je to výchova ke kolektivismu – v tom dobrém slova smyslu. Mezilidské vztahy jsou nejen polem působnostidramatické výchovy, ale i jejím materiálem. A pak další věc: dramatická výchova podle mého může být i křížovatkou ostatních estetických výchov, jakousi jejich střechou. V ní se vlastně slévají všechny estetické výchovy – výtvarná, hudební, literární a tak dále. Může být zkrátka syntézou. V tom má velikou výhodu.

M. Mašatová

I při tvorbě tvaru – inscenace – se nutně rozvíjejí a propojují dovednosti dětí ve všech těchto oblastech. Řekli jsme si tedy, že inscenace je jeden z prostředků dramatické výchovy. Položme si otázku, jaký smysl má zrovna tento prostředek – tedy vytváření tvaru, a to, že děti hrají, vystupují. Je vůbec zapotřebí představení?

Mám zkušenost, že když se s dětmi pracuje v „dramatáku“ zajímavě, tak jsou ochotné chodit, aniž by hrály, mám zkušenosti, že činnost v dramatáku je baví, i když se dochází jen k etudám, radují a těší se z ní a v podstatě nic nepostrádají, když nevznikne představení. Jakým přínosem pro děti je schopnost navázat kontakt s divákem? Dítě, které je čtvrt hodiny na jevišti, toho o sobě vypoví tolik, že jeho vrstevník, divák, který ho v životě vidí poprvé, má najednou pocit, že to je jeho kamarád. To je zajímavá, nová zkušenost.

J. Provazník

Myslím, že dělat s dětmi inscenace neznamená myslet jen na tu chvíli, kdy se s představením přijde před obecenstvo. Jako nedílná součást k tomu přece patří příprava, celý proces práce na inscenaci. I to je velice důležitý prostředek dramatické výchovy. Jednak je práce na inscenaci báječným zdrojem nových konkrétních podnětů, dává materiál pro hry a cvičení, nové motivace a podobně. A pak – budování tvaru samo o sobě je důležitým procesem, děti při něm získávají novou zkušenost a vlastně se tím rozvíjí jejich schopnost stavět tvar, cítit ho, vnímat ho a sdělovat ho.

S. Pavelková

V improvizacích, etudách si děti řeší své problémy nebo i pohádkové situace, které je vzrušují, prostě to, co je zajímavé – ale přeci jen v malé míře, v omezené míře. Ale v práci na představení, tam už jde o větší, závažnější téma. Tím nemyslím, že by muselo jít o nějakou tragédii nebo o nějaký veliký problém. Mám tím na mysli to, že jde o téma závažnější v širí a hloubce. To, že při přípravě představení je zapojen

celý kolektiv, celý kolektiv jde za tím jedním tématem, vede k jeho stmelení. A pak už i to, že děti vědí, že jde o nějaký tvar, že k něčemu směřují, je – myslím – z výchovného hlediska velice podstatné.

J. Mlejnek

Udělal jsem zkušenost, že jsem v jednom roce – ale snad v jednom jediném – nepřipravil s dětmi představení, neměl vystoupení. Děti přesto chodily se zájmem. Ale myslím, že je zapotřebí s dětmi vystoupit. Chci ještě upozornit na jedno nebezpečí – však to znáte: ty nejschopnější děti se obsadí do hlavních „rolí“ a může nám vyrůst „hvězda“. Tohle věděl už Dismán, který měl při svých inscenacích několikero alternací. Myslím, že je to výborné řešení. Když člověk vidí, že mu tam taková „hvězdička“ vyrůstá, může ji dát trochu do pozadí. Já myslím, že je opravdu potřeba také to, aby všechny děti byly pořád ve hře, že je to moc důležité. A ještě to, že velice záleží na prostoru, ve kterém se hraje. Aby to nebylo jeviště, aby na ně nesvítily reflektory (pokud možno) a aby byly v bezprostřední blízkosti svých kamarádů – diváků. Aby vůbec neměly dojem nějakého divadla.

S. Pavelková

S tím posledním docela nesouhlasím.

M. Mašatová

Odbočili jsme do oblasti, která nás také zajímá – do oblasti scénografie. Ta se v průběhu Kaplických let také proměňovala.

J. Delongová

Ano, byly doby, kdy bylo jednou kukátko, potom

aréna, potom koridory; já si ale myslím, že toto vůbec není rozhodující. Když už jsou děti trochu starší a dovedou si zahrát i se světly a s hudbou a třeba v kukátkovém prostoru, proč ne? Budme tolerantní. V tomto směru bych nedělala absolutně žádná pravidla a žádná omezení, ať si to udělají, jak chtějí, ať sdělí *myšlenku*, pro kterou to dělají, v jakékoli formě, jakýmikoliv prostředky; divadlo má těch prostředků mnoho a k nim patří i světlo a scéna, patří k nim i hudební složka. Jde o to, co pomůže myšlence, kterou chtějí sdělit. Jakákoliv omezení nebo jakákoliv tvrzení, že to ano, to ne, mohou zavádět. Někdo dodrží veškerá „pravidla“, která říkají, že toto musí být tak a toto onak, a udělá nepodařené představení; a někdo překročí kdekteré pravidlo a vyloupne se z toho věc, že si při představení mačkáme slzu v koutku oka. Ovšem úplně malé děti by měly být v bezprostředním kontaktu s diváky.

J. Mlejnek

To jsem chtěl říci: že s malými dětmi jsem udělal mnohem lepší zkušenost ve volném prostoru. Čtrnáctiletým, patnáctiletým neříkám děti – to už je pro mne mládež. Ale chtěl bych se ještě vrátit k sledování své cesty vedoucího a – řekněme režiséra: myslím, že u mne to byla jakási *cesta od příkazů ke kladení otázek*, stimulujících dětskou *aktivitu a tvořivost*. O tohle jsem se snažil a snažil jsem se poctivě – i bez ohledu na to, jaký ohlas bude mít ta která inscenace. Šlo mi o to, aby všechny důležité věci z přípravy a dětské hry přešly do inscenace, bez jakýchkoliv velkých úprav. Abychom od pevného textu, který měli vedoucí, kteří si s malými dětmi hráli, přešli k úsekům, které děti improvizovaly. Byla tam například honička

a nevědělo se, jak dopadne. Najednou to dostalo přirozený, spontánní charakter – a zase se přešlo k pevnému textu.

M. Mašatová

Myslím, že i dnes řada z nás tento způsob práce, alespoň jako jeden z možných, užívá. Já jsem si sama pro sebe nazvala tento způsob inscenování nebo vytváření jevištního tvaru „postrkovaným“ divadlem: menší děti hrají volně – s mnoha možnými obměnami – nejzajímavější situace příběhu (tedy *pro ně* nejzajímavější), a to, co je obtížné nebo by pro ně bylo příliš dlouhé, dotvářejí, hrají nebo i vypravují starší děti nebo také vedoucí. Malé děti vstupují do hry až opět ve „svých“ situacích. Ukázalo se, že i tento tvar je pro diváky zajímavý.

S. Pavelková

V této souvislosti znovu navazuji na ústřední problém, o který nám, myslím, dnes jde: jak od dramatické hry, od rozvíjení tvořivosti udělat onen oblouk, onen *most ke konečnému tvaru*? Zvláště když jde o starší děti? Prostě – najednou něco skončí, tvořivá hra někam dojde, děti přinesou řadu podnětů, my něco přineseme, a teď – co s tím? Myslím, že o tom bychom měli hovořit, jak pak „režirovat“. Jak dojít ke konečnému tvaru, aniž by se ztratila přirozenost, spontánnost, jak na to, aby děti dokázaly fixovat, a přitom tou fixací neztratily další chuť k tvoření. Mnoho souboru třeba říká: „Ono se nám to představení už přehrálo.“ Mně se to v životě nestalo; nevím, jestli zázrakem, náhodou, ale je to fakt. Naopak se děti chtěly třeba po dvou letech vracet, třebaže už odrostly, a chtěly si znovu zahrát to, co už

hrály – nezevšednělo jim to. V čem to tedy je? Jak tvarovat, aby inscenace neztratila onen punc spontánnosti, ten „ajfr“, „šmrnc“ Jak to kdo dělá?

M. Mašatová

Hraje tu snad roli i to, že za určité složky představení má odpovědnost převážně vedoucí (celková stavba představení, jeho rytmus) a práci na nich výrazně ovlivňuje; jiné složky vytvářející potom celek by naopak měly vycházet co nejvíc z iniciativy a kreativity dětí (základní postoje postav, jejich myšlení, cítění – způsob sdělení toho, co jsme si objevili).

S. Pavelková

Mně jde o to, aby se každý z nás pokusil formulovat, jakým způsobem v konečné fázi dochází k onomu tvarování, k režijní práci, aniž by děti manipuloval, aniž by ony ztratily chuť k tomu, co získaly, a aniž by se cítily omezeny. Protože najednou se musí objevit pokyny.

M. Mašatová

Myslím, že je důležité, aby dítě vědělo, *proč* musí v tu chvíli určitou věc udělat tak a tak, a že k tomu *proto* musíme dojít společně.

S. Pavelková

Je to motivace. Mně se vyplácí (pochopitelně u menších dětí více, u větších už nemusím být takový taktik, i když v podstatě také), když poznání, že to či ono je takhle přesnější nebo zajímavější nebo sdělnější, vychází z úst dětí. To znamená, že se vždycky v konečné fázi snažím, aby byly ostatní děti

spolurežiséry nebo diváky. Aby z jejich úst znělo – my ti věříme, ale k nám se to nedonese, není to tak výrazné. A když to zazní z dětských úst, tak to pro ně nikdy nezní jako pokyn. Takže děti vlastně řeknou, co já chci nebo co já cítím . . .

M. Mašatová

Ted' jsi řekla zajímavou věc – děti řeknou, co já chci. V tom je kousek jakéhosi „režiséřského“ (a snad i kantorského) „šamanství“: schopnosti přenést své zažití, nadchnout svým nadšením, strhnout svou chutí, poctivostí svého usilování.

J. Delongová

Nejsem si jistá, jestli to není jedno, kdo nakonec řekne, že v konečné podobě bude scéna vypadat tak a tak. Důležité je to, že doted' si všichni společně hráli, vymýšleli, objevovali, obměňovali. Ale přijde moment, kdy dojdeme ke konečnému tvaru určité scény, jednoho výstupu. A ted' se nám stává, že to děti začne bavit mnohem méně. Nastává období, kdy i text už musí znát dokonale, kdy už se neobjevuje. Nastane období, kdy se všechno musí zafixovat, naučit. Pak se stává, že si v souborech řeknou: my to nebudeme dodělávat, děti to už nebaví. Anebo naopak: dodělávání děti nebaví, tak s tím jdeme na scénu takhle. Myslím, že nejtěžší je vždycky překonat toto období.

S. Pavelková

Já nevím, mně se to opravdu nestává a jsem přesvědčená, že je to v síle onoho *chci* a onoho *kdyby*, se kterým se pracuje. To znamená v motivaci. Když je dítě přesně motivované a ví, že takhle je to nej-





účinnější, jeho samotného to začne vzrušovat.

J. Delongová

Ano, ale předpokládejme, že máš dvacet dětí a v této chvíli už každý pochopil, kde a proč má být. Ale souhra? Určitě existuje ještě dost dlouhé údobí, než dojde k souhře všech těch pochopených a potřebných momentů! Vám se to možná neděje, ale u nás se v tuto chvíli ozve: „Zase zkoušet! Nemohli bychom dělat něco . . .“ Je v tom únava! Ale když se tenhle moment překoná, tak nastane znovu radost a chuť.

J. Mlejnek

Tys, Soňo, říkala: „Když se dítěti poradí . . .“ – A předtím, že vedoucí musí být „taktik“. Mně se spíš líbil ten výrok o taktice než to, že se má radit. Myslím stále na Jareše, ze kterého jsem už zde citoval. Říkal: „Vedoucí to musí říci a udělat tak, aby dítě mělo dojem, že je to ‚jeho‘. A když potom mluví, říká: ‚My jsme to tak vymysleli.‘“ Z toho jsem vždycky míval velikou radost, když se to stalo.

S. Pavelková

Takticky poradit, samozřejmě. Třeba etuda Hádka. Samosebou že neřeknu „Jdi tamhle, když se s ním hádáš!“ Takhle to řekne režisér. Řeknu: „Zkuste to ještě jinak. Zkuste nejdřív tohle. A co kdybyste to zkusili ještě takhle. A nebude to pro vás zajímavější nebo věrohodnější, nebude se vám to lépe říkat?“ Zkouší se třeba deset způsobů – a ty víš, že dojdeš k tomu desátému. V tom spatřuji taktiku.

M. Mašatová

Ovšem to, co říká Jindra Delongová, se nevylučuje

s tím, čemu říkáš taktické vedení dětí. Ve chvíli, kdy je ta desátá varianta námi všemi objevena jako ta pravá, nastane únava, tím spíš, že tu bylo těch devět variant předtím. Ty se musejí všechny zrušit, aby si dítě tu pravou zafixovalo. V určité chvíli přece musí nastat období zpevňování tvaru, kdy to nejde jinak, než že se opakuje totéž několikrát za sebou. A v tom pak skutečně není pro děti potěšení. Ale přesto je to normální. Už když začínáme na něčem dělat a jsme v období největšího nadšení pro to, co máme teprve v představách, říkám dětem, že musejí počítat se všemi nutnými etapami práce: nadšeným vymýšlením, pak krásnou zábavou tvořivé práce na hledání možností realizace a potom obdobím „dotahování“, únavného „pilování“, zpřesňování, rytmizování. Teprve po tomhle všem to může za něco stát, může nám to „rozkvést“. Proč bychom měli děti ochudit o vědomí, že to bez kousku dřiny nejde? Vidím v tom dokonce i jeden z důvodů, proč se s dětmi pokoušet o jevištní tvar. Aby pochopily, že inscenace je výsledkem radostného tvoření i poctivé dřiny. A snad v souvislosti s tím bychom si zrovna mohli promluvit o „secvičenosti“ a přesně si pojmenovat, co je co, protože mnozí ještě mají dojem, že tohle je secvičování, že by se této fázi měli vyhnout, že to už nesmějí, protože by to byl drill. A přijdou na přehlídku s hrou, která je naopak „nedocvičená“, a kladou si za zásluhu, že nechtěli „drezurovat“ děti. V tom nemáme úplně jasno.

S. Pavelková

Secvičenost! Ta mně také vrtá hlavou. Ten problém není jednoduchý. Ona totiž může být i taková ta „secvičenost“ ve smyslu spartakiádního cvičení. Ale

i tato secvičenost může přinášet určitou radost tomu, kdo je „secvičený“. Proto je to tak strašně ošemetné. Ale opravdu asi v našem slova smyslu, tedy ve smyslu dramatické výchovy dětí a dětského divadla vůbec, pod pojmem „secvičenost“ vidíme takový způsob práce, ve kterém se v podstatě do celého procesu – už od začátku – nedostane nic tvůrčího, tzn. osobní invence dětí. A myslím si, že nemají-li se nám objevovat „secvičená“ představení, musíme se poctivě věnovat předpřípravě dětí. Tahleta dřina, o které jsme tu mluvili a která pochopitelně nastává, souvisí s tím, jak jsou děti předpřipraveny. Už na cestě od improvizace k etudě, když děti samy dělají krátkou etudu, když improvizují a pak si samy na etudě pracují, vědí, že musejí třeba i půl hodiny pilovat, dřít, fixovat to, co improvizací vzniklo. Je spousta her a dalších forem činnosti, při kterých si děti musí pozvolna uvědomovat, že když chci něco vytvořit, tak to dá v určité fázi práci.

M. Mašatová

O tohle, myslím, šlo: v diskusích ani na seminářích jsme tohle nikdy tak přesně neřekli. Vždycky se kolem toho spíš chodilo jako kolem horké kaše z obavy, aby se jako by najednou nepřipustil „dril“. Nemluvili jsme o drině jako o něčem kladném. Samozřejmě dril je pro nás i nadále nepřijatelný. Přesto by se tato slova dala při nepřesném vyjadřování zaměnit, takže bychom jejich obsah měli co nejvíce zpřesnit – abychom je mohli bez obav používat. Stejně tak obsah slova secvičování.

J. Provazník

Říkal bych spíše fixování. Secvičování má blízko k drilu.

M. Mašatová

A fixování je spíš dřina.

S. Pavelková

Já tomu říkám fixování dosažených výsledků na základě tvořivosti dětí. Protože v tom fixování je pořád určitý prostor – i do zafixované věci mohu pořád *sám ze sebe něco přinést*. Do nadrilovaného nebo secvičeného už těžko.

J. Delongová

Řekla bych, že i míra zafixování bude u každého představení, u každého věku nebo u každého pojetí hry jiná. U menších dětí samozřejmě bude vždycky větší volnost. Ale když se dělá závažnější záležitost se staršími žáky, nebo třeba u loutkových inscenací, bude míra zafixování jistě větší.

S. Pavelková

Děti pochopitelně musejí v představení udělat maximum. Nesmějí jít nad sebe, ale pod sebe taky ne. Protože když dosáhnou maxima, to je jako když se naučím dobře šachy: to si je pak rád zahraju znovu a znovu. A když děti zafixují alespoň určité momenty představení tak, že dosáhly maxima, že opravdu něco vzniklo na základě desítek nápadů a opravdu se zvolil ten nejlepší, byť třeba ten nejobtížnější, tak je děti velice rády opakují. A pořád s tvůrčím zanícením.

S. Pavelková

A na tom, zda nejsou secvičené. Když tvůrčím způsobem k něčemu dojdou a zafixují to, tak pak jsou schopny jít nad to.

M. Mašatová

Ale například téma, které je úzce svázáno s určitým věkem, to nedovolí.

S. Pavelková

To je pravda; pak se musí opustit. Ale některé téma je naopak pro děti tak silné a zážitek z něho pro ně tak vzrušující, že to budou dělat pořád stejně a řekla bych, že lépe a lépe.

J. Delongová

Moc záleží na kvalitě textu. Například Trnkovu Zahradu si děti – dnes už vlastně dospělí – říkají dodnes. A existují banální texty, které se už po druhé repríze říkat nedají. Asi nejhorší je, když se hraje něco, co vlastně není *proč* hrát.

M. Mašatová

Takže oklikou se vracíme k dalšímu možnému pojmenování naší cesty: od inscenací, které dětem přinášely radost převážně z toho, že se mohou „ukázat“, k takovým, v nichž na základě dobré přípravy dokážou tvořivě a s potěšením *sdělovat něco o sobě, o svém světě*. Ta cesta samozřejmě směřuje dál; dnes jsme se jenom na chvíli ohlédli a pokusili se

pojmenovat ani ne tak to, co je za námi, ale spíš to, kam jsme došli, co je pro nás důležité právě teď.

J. Provazník

Když jsem připravoval pro letošní Kaplickou čítanku sloupky na první stránky – průřezy Kaplickými čítankami a Zpravodaji KDL od počátku Kaplických let – došel jsem k zajímavému poznatku: že totiž nemusíme odvolávat nic z toho, co jsme kdy na téhle půdě prohlásili nebo napsali. Je pozoruhodné, jaká je tu kontinuita. Zkušenosti a poznatky se vrství, obohacují se, zpřesňují. Buduje se tu jakási společná paměť dětského divadla, dětské dramatické výchovy.

J. Delongová

Chtěli jsme si ale něco říct o tom, v jaké míře se v současné době dramatická výchova uplatňuje v celé šíři výchovy dětí a mládeže. Mám dojem, že – bohužel – v minimální.

J. Provazník

Eva Machková začala před patnácti lety v Kaplici s organizováním, vytvářením prostoru pro tvořivé rozvíjení dětského divadla a dramatické výchovy dětí. Nezačínala úplně z ničeho. Byli tu – v oblasti divadla – tři lidé. Sypal, Mlejnek a Delongová. Pak přibyli loutkáři: Budínská, Mašatová, Oudes. Ale jsou to jen jednotlivá jména. A vezměte si, kolik desítek poučených, nadšených a tvořivých lidí je tu dnes, kam se to celé posunulo v našem myšlení, a hlavně ve

výsledcích. Jistěže by bylo ideální, kdybychom dobře vedenou dramatickou výchovu mohli nabídnout všem dětem. Zatím to zřejmě ještě – bohužel – není reálné. Ale myslím, že kaplická etapa představuje kus dobré práce a veliký kus cesty správným směrem.

S. Pavelková

To rozhodně ano.

Zpracovala Milada Mašatová

KDL JAKO DÍLNA



EVA MACHKOVÁ

Stejně jako ostatní složky Kaplického divadelního léta i praktické semináře navázaly na základy položené Kaplickým divadelním jarem. Na nich se ovšem trvání seminářů počítalo na hodiny a počet účastníků byl přiměřený krajské přehlídce. Proměna v národní přehlídku, koncipovanou od samého začátku jako dílna, umožnila rozšířit jak počet hodin, tak účastníků: V prvním ročníku KDL v roce 1974 byl seminář dokonce čtrnáctidenní a pokračoval ještě celý týden po skončení přehlídky až do začátku prázdnin. Organizačně a finančně však takto rozsáhlý seminář přesáhl možnosti pořadatelů, a proto od druhého ročníku trvají semináře jen po dobu přehlídky.

Základním pedagogickým východiskem kaplických seminářů je praxe, činnost těch, kteří se účastní. Má-li člověk vést děti a učit je něčemu, musí si to ověřit na sobě, na vlastní kůži se přesvědčit, jak se co dělá a jak co funguje. Proto se jen výjimečně vyskytly i semináře založené na výkladu, pozorování a diskusi. Nebereme-li v úvahu seminář pro krajské metodiky a porotce (1982), jejichž vztah k oboru je dán jejich profesí či funkcí a pro něž je podstatná dovednost dobře se dívat a správně uvažovat, pak byly uspořádány jen tři takové semináře za celých 15 let (1974, 1976, 1977). Všechny ostatní byly ryze praktické, a dokonce často byl koncem týdne předveden i jistý výsledek práce, ať už na společenském večeru, anebo při jiné příležitosti. Aktivita, pracovní spoluúčast všech je také po celou dobu trvání Kaplického divadelního léta základem jeho dobré pracovní atmosféry i stále se prohlubujících pracovních i osobních vztahů mezi účastníky. Ten, kdo ze sebe ve spolupráci s druhými po celé dopoledne vydává maximum a je zaujat

činností, se nestane – byť by k tomu měl i sklony – ani lhostejným k práci druhých, ani nelítostným a netolerantním soudcem. A kdo se nedovede přizpůsobit, zpravidla velmi rychle odpadne.

Od samého začátku tvoří páteř seminářů dvě disciplíny – metodika dramatické výchovy a autorsko-dramatizátorský seminář. V prvních čtyřech ročnících (1974–1977) byla tematika seminářů omezena jen na ně. Počínaje rokem 1978 se začala metodika štěpit do specializovaných oblastí a přidružily se i některé semináře směřující k práci inscenátorské. V oné první čtyřleté etapě byl také lektorský okruh poměrně úzký a soustředil se většinou na členy ústředního sboru. Opakovala se jména Zdena Josková, Jana Vobrubová, Soňa Pavelková, která se ostatně stala stálými kaplických seminářů i v dalších letech. Jana Vobrubová byla lektorkou metodiky dramatické výchovy osmkrát, Zdena Josková vedla autorsko-dramatizátorské semináře po celých patnáct let.

V letech 1978 a 1979 se okruh lektorů začal rozšiřovat – ukázalo se však okamžitě, že zapojit do této práce specialisty, jimž jsou dramatická výchova a dětské divadlo odlehlé a kteří se nevěnují tomuto oboru trvale, nevede k dobrému výsledku. Mnozí sice byli schopni proniknout k podstatným problémům a principům, většinou však nejen těžko hledali s námi ostatními společnou řeč, ale dokonce i dostatek času na to, aby v Kaplici pracovali po celý týden. Proto se v dalších letech hledání dalších, nových a dosud nevyzkoušených lektorů obrátilo jaksí dovnitř oblasti dramatické výchovy, mezi vedoucí souborů, nejvyspělejší seminaristy, prostě mezi „lidi od fochu“. Metodiku dramatické výchovy vedli vedle Jany Vobrubové a Soni Pavelkové postupně Václav Martinec,

Jindra Delongová, Ludmila Dohnálková, Silva Maczková, Dana Svozilová a Eva Polzerová, většina z nich opakovaně. Na metodiku pak navazovaly semináře herecké výchovy (Soňa Pavelková 1980 a 1981), pohybové výchovy (Václav Martinec 1979), Eva Polzerová-Magerová (1982, 1983, 1985 a 1988), práce s loutkou a předmětem (Milada Mašatová 1978 a 1981, zasloužilý umělec Jan Dvořák 1988) i zcela speciálně zaměřený seminář literatura jako východisko práce v dramatické výchově (Ljuba Fuchsová 1986). Příležitostně byly semináře věnovány práci s hudbou a zvukem (Jiří Kolafa 1978, Štěpán Filčík 1984) a scénografii (Miloslav Melena 1978 a Karel Vostárek 1985). Syntéze inscenační práce byly věnovány semináře Ludka Richtra (1983, 1984 a s Františkem Zborníkem 1987) a Milady Mašatové (1988).

Od poloviny osmdesátých let dochází k jistému kvalitativnímu posunu v pojetí seminářů. Metodika už není ani jedinou, ani převládající disciplínou. Do té doby již řada účastníků KDL prošla dlouhodobými kursy v krajích i ústředí, vyšla řádka publikací, metodika začala patřit nejen k propracovaným, ale i dost široce známým základům dramatické výchovy a dětského divadla. Proto se pozornost věnovaná disciplínám souvisejícím s inscenační prací vyrovnává s disciplínami elementárními. Současně však nastává doba hledání interdisciplinárních vazeb. V roce 1985 je uspořádán seminář Pohyb a zvuk, který vedou společně Eva Polzerová-Magerová a Štěpán Filčík, o rok později se uskutečňuje seminář Materiál, prostor a zvuk pod vedením Karla Vostárka a Štěpána Filčíka, téhož roku se koná první ročník semináře Pohyb a řeč Šárky Štembergové a Věry Pernicové, který pokračuje ještě v roce 1987. Zejména poslední ze

zmíněných mezioborových seminářů znamená pokrok v pojmání metodiky, a to proto, že účast vyspělých posluchačů dovolila práci chápat nejen jako školení, ale i jako svého druhu laboratorní práci, na níž se s oběma lektorkami podíleli i zkušení frekventanti.

Poměrně malá pozornost byla po celá léta věnována jedné z klasických a jinde velmi frekventovaných disciplín – kultuře a technice řeči, slovnímu výrazu. Objevila se pouze v semináři, který vedli v roce 1979 postupně František Skřípek s Štěpánem Žilkou a pak Vladimír Halada, po čase v semináři Pohyb a řeč. Teprve v roce 1988 se konal poprvé samostatný celotýdenní seminář vedený Šárkou Štembergovou k této disciplíně.

Stabilní kaplickou třídou je po celých patnáct let autorskodramatizátorský seminář Zdeny Joskové. Jeho význam přesahuje jak KDL, tak také pouhou činnost vzdělávací. Z prvotního impulsu nahradit tradiční dramaturgické semináře s vyčíslením a charakteristikou existujících titulů (příčemž v této oblasti toho nebylo mnoho k vyčíslování a charakterizování) praktickou činností, která by zájemce uvedla do problematiky hlouběji, vznikl nejen trvale a pravidelně pracující Kruh autorů a dramatizátorů dětského divadla při ÚKVC (od roku 1982), ale došlo i k podstatné změně, dokonce se dá říci zvratu, v dramatiice pro dětské soubory. Proti všemu očekávání vznikly už v prvním ročníku texty, které uspěly nejen v souboru, pro který byly psány, ale které jsou přenosné do souborů jiných. V počátcích posluchači dramatizovali zadané předlohy – České pohádky Jana Drdy, Ladovy Nezbedné pohádky, Werichovo Fimfárum a Pohádky pro mé syny Octava Pancu-Iasie. Od druhého či třetího ročníku si je začali seminaristé volit

podle vlastních potřeb a podle skladby svého souboru, v posledních dvou letech k tomu ještě přistoupily společné úkoly, jejichž účelem však je především ujasňovat některé obecnější poznatky. Z Kaplice se metodika kolektivní spolupráce seminaristů s lektorkou přenesla do dlouhodobých kursů. Pracovní soudržnost, kolektivnost, která dovoluje vznášet k práci kolegy i ty nejdrsnější námítky a posudky, aniž to vede k roztrpčenosti, je spolu se soustředěním na činnost dramatizátorskou (a tedy i na čerpání z dobré dětské literatury) hlavním momentem, který způsobil onen radikální obrat v dětské dramatice. Vytvořilo se zcela jiné povědomí, zcela jiné obecné nároky na dramaturgii pro dětské souborůsky než v předchozích obdobích. Kaplice je také místem, ve kterém se výsledky práce prezentují na jevišti, jsou diskutovány celým plénem. Tím se onen trvale zvyšující se nárok na dramaturgii dětských souborů přenáší i na ty, kteří do autorských seminářů nikdy nechodili, neboť je zcela jiná situace, odlišná od situace poloviny sedmdesátých let.

Podobně je tomu i s metodikou dramatické výchovy v nejširším slova smyslu. Zatímco na počátku KDL šlo o to seznámit vedoucí se základními principy a přesvědčit je o účinnosti užívání dramatických her a improvizací, dnes jde hlavně o to, jakým způsobem a do jaké míry kdo zvládá jednotlivé složky metodiky, kde má slabiny, čím je osobitý a jak přispěl k rozvoji metodiky jako celku. Proto se také za léta obměnila praxe doplňující části seminářů – ukázek metodické práce. Původně je předváděli všichni vedoucí vystupujících souborů, v posledních letech jsou vytipováni dva či tři vedoucí, kteří buď ještě neměli příležitost ukázat svou práci, anebo jejich práce je něčím zvlášť podnětná a objevná.

Od počátku 80. let se také vybrané semináře speciálně zaměřují na určité skupiny účastníků. Sem patří semináře zahraničních delegátů, pořádané tehdy, jestliže je jich dostatečný počet (Jindra Delongová, Soňa Pavelková). V roce 1982 byl uspořádán seminář pro krajské metodiky a porotce (Eva Machková), v roce 1985 se konalo v rámci KDL letní soustředění dvouletého kursu Prahy a Středočeského kraje („kralupské konzervatoře“), v roce 1986 byli frekventanti obdobného kursu Jihomoravského kraje zařazeni do různých seminářů, v roce 1987 byl jeden ze seminářů metodiky dramatické výchovy věnován pracovníkům KKS a OKS (převážně frekventantům kursu metodiků Středočeského kraje), který vedla Jindra Delongová, v roce 1988 se konal seminář pro učitelky mateřských škol (Krista a Jiří Bláhovi).

Posun v koncepci vzdělávací náplně KDL umožňuje rozvíjet tematiku seminářů do bohaté šíře: od úzce specializovaných k mezioborovým nebo k seminářům pro vyhraněnou skupinu posluchačů. Tento posun je mimo jiné důsledkem situace ve většině krajů, kde už proběhly více či méně úspěšně dlouhodobé kursy a pořádají se semináře při krajských přehlídkách. Kaplice se tak začíná v průběhu 80. let stávat nadstavbou, jakousi „univerzitou“, dovršující, ale i podněcující vzdělávání na nižších stupních. Proto už také v roce 1988 nebyl žádný seminář speciálně určen pro začínající.

Praktická výuka na přehlídce má svá omezení tlakem času. Těžko lze do ní zařadit výuku komplexní, zaměřenou na spojení více složek a na střídání několika specializovaných lektorů. Bohatě to však vyvažuje fakt, že člověk prochází seminářem v úzkém celodenním kontaktu s ostatními, ale také že praktická lekce

se prolíná s celým ostatním životem Kaplice. Každý seminarista vidí všechna představení přehlídky a je účasten jejich hodnocení. Systém veřejných diskusí se vyvinul v postupně složitý, ale velmi účinný systém: zatímco porota diskutuje s vedoucím v uzavřeném rozhovoru, seminaristé se bez přítomnosti lektorů sejdou, aby sami představení prodiskutovali a připravili si vstup do veřejné diskuse. To účastníky KDL nutí nespokojovat se s mlhavým „líbí – nelíbí“ a formulovat, co se mi líbí, co nelíbí, proč, v čem vězí příčiny úspěchů nebo neúspěchů. Učí se také chápat, že hodnotit druhého není jen tak: i negativní hodnocení je nutno formulovat tak, aby mohlo být předneseno před tím, kdo inscenaci připravil, a zamyslet se hlouběji nad jeho podmínkami a záměry. Odstraňuje se tím obvyklé přehlídkové trousení nahodilých, ale o to kategoričtějších soudů v kuloárech. Schopnost uváženě se podívat na práci druhých se pak promítá i do schopnosti být sebekritický, podívat se na svou práci očima druhých, uvažovat o tom, jak moje práce bude posuzována. Od roku 1979 k tomu všemu přispívá i Kaplická čítanka, která vznikla z tradičního, převážně informativního zpravodaje přehlídky a stala se pod dlouholetým vedením Jaroslava Provazníka vpravdě metodickou publikací. Pravidelně obsahuje hodnocení všech krajských přehlídek, je tu tedy kontinuita mezi kraji a ústředím, což také dovoluje konfrontovat si názory a poznávat celkový stav dětského divadla v ČSR. Obsahuje i tematicky zaměřené metodické materiály, každý rok orietované k některé složce nebo typu práce. V předem tištěných „košílkách“ najde čtenář i recenze literatury, která je pro pracovníky dramatické výchovy užitečná. Ale i vnitřní část Kaplické čítanky, která se rozmnožuje

přímo v průběhu KDL, umožňuje velmi pružně reagovat na situaci a dát účastníkům do ruky přepestrou škálu příspěvků – od tradičních informací o programu přes hodnocení inscenací, informace o souborech, projevy dětí, ankety a příhody ze života až k obsáhlejšími statím. Není výjimkou, že seminaristé odvážejí několik kompletů, aby jimi zásobili ty své přátele, kteří se toho roku KDL nemohli zúčastnit.

Tato souhra všech složek je příčinou, že oněch dvacet či pětadvacet vyučovacích hodin seminářů vydá dobře za padesát, a snad také proto se lidé do Kaplice tak rádi vracejí.

Těžko už dnes někdo přesně spočítá, kolik seminaristů Kaplickým divadelním létem prošlo. V počátcích mívaly kolem 40 účastníků, později se počet zvyšoval na 60, v posledních letech stoupl k osmdesáti, devadesáti – a kdyby nebylo omezení provozních (daných zejména ubytovací kapacitou), mohl by růst ještě výrazněji. Jestliže za uplynulých patnáct let budeme počítat průměrnou účast šedesát osob, vyjde nám, že semináře absolvovalo asi devět set frekventantů. Protože se mnozí vracejí, skutečný počet osob bude o něco nižší. Každým rokem přibývají noví, někteří přijeli jednou, dvakrát a s jejich prací jsme se už nikde nesetkali, jak už to v zájmové umělecké činnosti bývá. Někteří se však postupem doby stali špičkovými vedoucími, lektory, porotci. Snad lze odhadnout, že s úspěchem a prospěchem pro svou práci prošlo Kaplicí kolem 300 osob, které v dramatické výchově pracují.

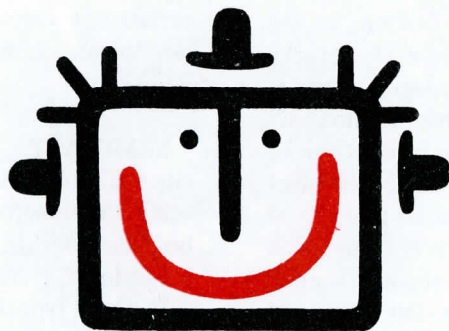
Na počátku byla skupinka lidí, kteří měli hlavně značnou míru tvořivosti, vytrvalosti a chuti s dětským divadlem pohnout kupředu. Dnes je tu bohaté zázemí kvalifikovaných vedoucích, spojených už nejenom

stejným zájmem a problémy, ale i společnou pracovní zkušeností a osobními vztahy, je tu shodná vůle kolektivu – ale jsou tu také početné osobité přínosy i individuální varianty dramatické výchovy, které spojuje společný cíl a společný základ, ale které přitom jsou i vlastnictvím každého jedince.

Eva Machková

**TŘI
NAHLÉDNUTÍ
DO KAPLICKÝCH
SEMINÁŘŮ**

**ZE ZÁPISNÍKŮ
DLUHOLETÉ KAPLICKÉ LEKTORKY**



JANA VOBRUBOVÁ

SEMINÁŘE ŠÁRKY ŠTEMBERGOVÉ věnované technice řeči patří k jednomu z nejstarších seminářů v historii kaplických přehlídek (konaly se už v dobách Kaplických divadelních jar). Přesto se stále těší velkému zájmu a oblibě. Zejména v kruzích nově nastupujících seminaristů. Hlavně se však ukazuje, že tato disciplína je jedním ze základů, bez jehož zvládnutí se neobejde nikdo, kdo pracuje v oblasti divadla a přednesu. Koneckonců je získání správných řečových návyků potřebné v každém zaměstnání a mělo by patřit ke kulturnímu vybavení každého jednotlivce. Vždyť řeč je náš základní dorozumívací prostředek ve společenské interakci, projevuje se v ní naše osobnost a naše celková úroveň. Především naše schopnost jasně a srozumitelně, sdělně vyjádřit své osobní stanovisko. Právě tento široký okruh dosahu řečové komunikace Šárka Štembergová sleduje a naplňuje ve své praxi. Šťastným způsobem ve své osobnosti spojuje zkušenosti profesionální herečky s přirozeným a vědomě rozvíjeným pedagogickým talentem. Navíc má neutuchající schopnost „pohrát si“ i se zdánlivě odtazičnou záležitostí, jako jsou technické dovednosti. Její tvořivá hravost jí dovoluje přicházet na stále nové a nové nápady. Neulpívá na tom, co už jednou objevila a co se osvědčilo. Vychází ze svých zkušeností dál, obohacuje je o nové nápady, k nimž hledá nové metodické postupy. Tak ten, kdo měl možnost sledovat vedení jejích seminářů v průběhu několika let, vidí, jak se v každém dalším semináři objevuje něco nového.

Charakteristickým rysem její osobnosti je smysl pro humor, její nakažlivě vstřícný vztah ke světu a lidem. Tak se jí daří hned od počátku vytvořit v kolektivu

pocit bezpečí, dobré pohody a pracovního soustředění – to vše v rámci hraní si a zábavy. Při ovládnutí zdánlivě suché a nezábavné techniky dovede doslova „chytit na špek“ svými motivacemi, jak si vnitřně navodit tělový pocit toho, co v konečném výsledku má být zvládnuto. Tyto motivace jsou srozumitelné širokému okruhu seminaristů, dětmi počínaje a dospělými vedoucími souborů i herci konče. Vytváří si osobité technické termíny, kterými dokáže rozezvučet přesně tu oblast, na níž bude dál pracovat. Její pojmy, jako „kouzelné kalhotky“, „ladička“, „hra na draka Játrozrouta“ a na „kosmická tělíska“, se staly téměř součástí odborné terminologie. S prostou lidovou moudrostí rozvíjí připravenost každého jednotlivce. Zároveň neustále sleduje vzájemný kontakt všech účastníků v jejich komunikaci. Vychází z pocitu, při němž tělesné a duševní napětí je v jednotě a směřuje k maximální sdělnosti v oslovení partnera. Tak se technika řeči povyšuje do oblasti prostředků sociální interakce mezi lidmi.

SEMINÁŘE EVY POLZEROVÉ se také objevily v Kaplici několikrát. Je o ně stále zájem. Jsou to semináře zaměřené buď na kulturu pohybu a pohybové dovednosti, nebo na dramatické hry pro začínající vedoucí.

V obou typech seminářů je pro Evu Polzerovou výchozím bodem pohyb. Ve druhém typu spojuje organicky obě svoje disciplíny, které ovládá z praxe, tedy vyjádření pohybem v dětské dramatické hře a ve vzájemné komunikaci. Její práce se vyznačuje precizní připraveností. Vytváří v semináři atmosféru maximálního pracovního soustředění. Svou osobností a klid-



ným, vyrovnaným vystupováním zbavuje seminaristy počátečních zábran a strachu. Jejich pohybové dovednosti i prvotní „neobratnosti“ kultivuje systematicky, zvolna a promyšleně, bez chvatu a nervozity. Pro rozvoj pocitové pohybové fantazie používá zejména rytmu a vhodně vybrané hudby. V její práci se uplatňují i různé drobné rekvizity: míče různých velikostí, švihadla, provazy a všelijaké drobnosti, které zprostředkovávají hravým způsobem osvojování správného držení těla, sladění všech pohybů, cítění prostoru a pohyb v něm.

Eva Polzerová vychází od práce s jednotlivcem – v rámci kolektivního charakteru práce věnuje pozornost každému jednotlivému projevu. Pozvolna vytváří předpoklady pro navazování párových, skupinkových a kolektivních kontaktů. I když celá práce probíhá v oblasti mimoslovní komunikace, daří se jí rozvinout schopnosti k partnerské interakci a souhře.

SEMINÁŘ LJUBY FUCHSOVÉ byl v Kaplici zařazen zatím jednou. Byl zaměřen na práci na literárním textu. Výchozím bodem pro práci Ljuby Fuchsové je názor, že jediné kvalitní literární předloha může podmínit dobrou úroveň výsledků práce.

I když Ljuba Fuchsová pracuje na své LŠU také na kolektivních vystoupeních (v Kaplici jsme mohli vidět představení jejího souboru Bílá síť LŠU Praha 4), přece je možno říct, že hlavním směrem jejího zájmu je přednes. To také prokázala opakovaná účast jejích sólových dětských recitátorů na národních přehlídkách v Mělníce.

Náplní semináře Ljuby Fuchsové bylo dílo Jacquese Préverta. Její práce se seminaristy však nesměřovala ke konečnému přednesovému výsledku. Důraz klade na vytváření vnitřní připravenosti každého jednotlivce pro sblížení se s textem, jeho pochopení, které vede ke konečné výpovědi.

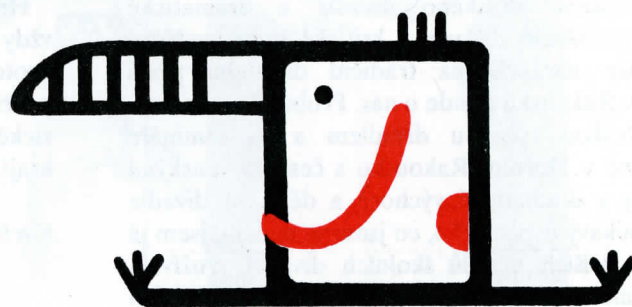
Ljuba Fuchsová využívá drobností, které zdánlivě nemají s literárním textem nic společného. Má neuvěřitelnou zásobu „veteše“ – drobné kamínky, přírodniny, neobyčejné drobnůstky denní potřeby, kterými podněcuje fantazii. Pomocí nich si účastníci vytvářejí vlastní zákoutí, která odpovídají jejich náladám a jejich pocitům a touhám. Ljuba Fuchsová klade důraz hlavně na emocionální složku osobnosti, na zážitky. Sama také přináší vklad a inspiraci vlastním okouzlením ze zvoleného díla. Bohatým materiálem obrazových reálií i fantazijních podnětů (výtvarné reprodukce, zajímavé knihy, hudba) provokuje k stále hlubšímu pronikání do básnickova díla. Každý má maximálně vycházet z vlastních životních zkušeností a vyjádřit básnickým obrazem a slovem svoje vlastní osobité a neopakovatelné stanovisko.

Pracovní atmosféra jejího semináře je soustředěná; je veden ve zvláštním duchu „bohémské“ nadnesenosti, víc v rovině pocitové než rozumové.

Jana Vobrubová

11 x KDL

**POHLED
POCHOPENÍ
NÁZOR**



BRIGITTE ZELENÝOVÁ

Vždycky jsem si ráda hrála. Po jedenácti kaplických divadelních festivalech se ve mně a na mně innohé změnilo, ale hraní mi zůstalo!

V roce 1982 jsem napsala článek pro odborný rakouský časopis pro školní divadlo, divadlo mládeže a amatérské divadlo. Když čtu své tehdejší poznámky, znovu se mi vynořuje vzpomínka na okouzlení, které ve mně vyvolala účast na seminářích, návštěva dětských divadelních představení. Okouzlení, které útočilo na mé city a které jsem si bez výhrad a nadšeně odvezla s sebou do Rakouska.

Během svých pokusů o uplatňování československých metod doma, v Horním Rakousku a několika spolkových zemích Rakouska, jsem po letech došla k analytickému a kritickému nadhledu.

Tímto procesem vznikly metody dramatické výchovy vyladěné na rakouské poměry, které jsem se svým spolupracovníkem v oboru školního divadla předávala dál na četných seminářích a v publikacích. Uvádění metod českého dětského divadla a dramatické výchovy vyvolávalo diskuse a kritické dohady. Nové cesty ostře narážely na tradiční divadelní praxi v Horním Rakousku i jinde u nás. Probudil se však zájem o českou výchovu divadlem a tři semináře uspořádané v Horním Rakousku s československými odborníky v dramatické výchově a dětském divadle měly pronikavý úspěch. To, co jsme se naučili, jsem já a mnoho dalších učitelů školních divadel využívali. Snažili jsme se dosáhnout určité dokonalosti, to byl vývoj, který jsem pozorovala také na svých návštěvách KDL. Sklonem k dokonalosti, podle mého názoru, trpěla také lehkost a originalita dětské divadelní hry. Podstatný podíl na vzniku perfekcionistařských nároků měla, jak se domnívám, příliš přísně aplikovaná

kritéria výběru odborné poroty pro KDL. Touha po dokonalosti nutně vyúsťuje v určitý „strop“ této tendence. V posledních třech ročnících KDL mě napadlo, že mladí vedoucí dramatických souborů se odvážně pokoušejí o proražení tohoto stropu novými cestami. Pro mě se objevují dva zřejmé důvody, proč tato snaha neprobíhá vždy uspokojivě pro zúčastněné i pro pozorovatele.

Experimenty jsou vždy podřízeny zásadě pokusu a omylu a přitahují na sebe zvláště kritické pohledy. Aby bylo dosaženo úspěchu, je podle mne nutné ponechat *zdařilým* složkám experimentu čas k dalšímu rozvoji, růstu a zrání.

Přeji všem mladým „experimentátorům“, aby dokázali překlenout „přechodnou fázi“, kterou v poslední době jasně vidím! Pozorovat tento vývoj je pro mne *fascinující*, jako bylo mé první setkání s českým dětským divadlem a dramatickou výchovou. Dnes – stejně jako tehdy – pro mne platí:

Hrající si lidé mají s dětmi něco společného – jsou vždy o pár kroků před vážnými, střízlivými typy, protože ještě dovedou *růst* – rostou ve své osobnosti, prožívají společenství, probouzejí své duchovní a fyzické síly ve volném prostoru bez nucené účelovosti – hrají si volně s životem! Já si také stále ještě hraji . . .

Kirchdorf 13. prosince 1988

Brigitte Zelenyová,
ředitelka školy a odborná pracovnice
pro školní divadlo
v Horním Rakousku





KDL

1974 - 1989

I. kaplické divadelní léto 1974

24. – 30. 6. 1974 (semináře 20. 6. – 5. 7. 1974)

Lektorský sbor: Zábaj Čampula, Karel Dittler, Bedřich Hájek, Vratislav Kubálek, Eva Machková, Václav Martinec, Helena Mikešová, Soňa Pavelková, Jana Vobrubová, Marina Volšická

Semináře: praktikum dramatické výchovy – Jana Vobrubová a Václav Martinec.

autorská a dramaturgická práce – Zdena Josková,
pedagogické a metodické otázky dramatické výchovy
(metodika a teorie) – Eva Machková
seminář o dětském loutkovém divadle – Hana Budínská, Jiří Oudes a Milada Mašatová

Soubory: pionýrský rozhlasový kolektiv PIRKO, KDPM Brno (ved. Jindra Delongová)

Gyula Urbán: BLEDEMODRÝ PETR

Divadélko v cihelně, LŠU Pardubice-Polabiny (ved. Miloslav Kučera)

Miloš Macourek: JEDNIČKY MÁ PAPOUŠEK

DDS ObKASS Bratislava II (ved. Xénia Gracová)

Maurice Maeterlinck-Juraj Bindzár:

CESTA ZA MODRÝM VTÁKOM, DLHÁ, PREDLHÁ,
NEKONEČNÁ...

DDS Klobouček, LŠU Klimkovice (ved. Eva Magerová)

Josef Mlejnek: ZLATÁ BRÁNA

DDS ZDŠ Velešín (ved. Jana Vápeníková)

Josef Mlejnek: ZLATÁ BRÁNA

pionýrský divadelní soubor RACEK, MDPM Kaplice (ved. Květa a Jaromír Sypalovi)

Jaromír Sypal: HRY A SNY

divadelní kroužek MDPM Vrchlabí (ved. Miloslav Zavoral)

Jaromír Sypal: DOCELA OBYČEJNÉ VĚCI

DDS Boubínáček, 1. ZDŠ Vimperk (ved. Marie Jiskrová, Jarmila Hanzalová, Václav Mild)

Josef Lada-Marie Jiskrová-Jarmila Hanzalová-Václav Mild
a kolektiv dětí: NEZBEDNÁ POHÁDKA

II. kaplické divadelní léto 1975

21. – 26. 6. 1975

Lektorský sbor: Karel Dittler, Bedřich Hájek, Brigita Hanáková, Zdena Josková, Leona Klementová, Eva Machková, Jiří Oudes, Soňa Pavelková, Eduard Vavruška, Marina Volšická, Jana Vobrubová

Semináře: praxe dramatické výchovy a její metody:

– noví zájemci – Soňa Pavelková

– pokračující – Jana Vobrubová

autorská a dramaturgická práce – Zdena Josková

Soubory: DLS ÚDPM JF Praha (ved. Jiří Trnka)

ŘÍKADLA (pásmo lidové poezie)

DLS ÚDPM JF Praha (ved. Hana Budínská)

Josef Jarolímek-Hana Budínská: ZPÍVAJÍCÍ FONTÁNKA

DLS Vrabčáci, PO ZDŠ Krásná Lípa (ved. Vlasta a Jaroslav Veselí)

Eduard Vavruška: SAMBO A TYGŘI

DLS LŠU Ústí nad Labem (ved. Irena Solanová)

František Hrubín ZAČAROVANÝ LES

pionýrský divadelní soubor Racek, MDPM Kaplice (ved. Květa a Jaromír Sypalovi)

Jaromír Sypal: CO MĚSÍC VYPRÁVĚL

DLS LŠU Žerotín, Olomouc (ved. Milada Mašatová)

Ľubomír Feldek-Milada Mašatová: SNĚHURKA

František Hrubín-Milada Mašatová: POHÁDKY

Divadelní studio 11, ZDŠ Horní Počernice (ved. Vladimír Stoklasa)

Vladimír Stoklasa: PULCI

DDS Boubínáček, 1. ZDŠ Vimperk (ved. Marie Jiskrová, Jarmila Hanzalová, Václav Mild)

Alois Jirásek-Jarmila Hanzalová-Václav Mild:

NOVÉ POVĚSTI ČESKÉ

DLS loutkového divadla Jitřenka, DK ROH Zbrojovka Brno,
n. p. (ved. František Písek)

Alois Mikulka: ZAHRAJEM SI NA POHÁDKY

DDS Kamarát, DK ROH TEES Martin (ved. Emília Hajdú-
chová)

Jules Verne-Lubomír Vajdička: DVA ROKY PRÁZDNIN
Školní divadlo ZDŠ na Jiráskově ulici a dětský dramatický
kroužek ZK Karosa, Vysoké Mýto (ved. Josef Mlejnek)

Josef Mlejnek: HADROVÝ PANÁČEK

DDS LŠU Praha 5-Radlice (ved. Šárka Štembergová-Krato-
chvílová)

Josef Kainar: ZLATOVLÁSKA
dramatický kroužek ZDŠ Dubňany (ved. Ludmila
Dohnálková)

Alois Mikulka: ZAHRAJEM SI NA POHÁDKY
Zahraníční host: DDS DP J. Gagarina, Varna (Bulharsko)
HA, UVIDÍM KDO S KOHO

III. kaplické divadelní léto 1976

18. - 27. 6. 1976

Lektorský sbor: Vratislav Kubálek, Juraj Bindzár, Jaroslav Černý,
Bedřich Hájek, Brigita Hanáková, Zdena Josková, Soňa
Pavelková, Jana Vobrubová, Eva Machková

Semináře: praktická cvičení - Jana Vobrubová
praktická cvičení pro nové účastníky - Soňa Pavelková
autorsko-dramatizátorský - Zdena Josková
praktika elementární dramatické výchovy pro vedoucí nespecia-
lizovaných oddílů PO SSM a pracovníky DPM (zaměření na
uplatňování dramatické výchovy ve výchovném systému
PO SSM) - Bedřich Hájek, Josef Mlejnek

Soubory: dramatický kroužek Očko, ZDŠ Roztoky u Prahy (ved.
Marina Vošická)

Josef Lada-Jana Weberová-Ivan Bednář:

BUBÁCI A HASTRMANI

pionýrský divadelní soubor Racek, MDPM Kaplice (ved.
Květa a Jaromír Sypalovi)

Jaromír Sypal: PLANETA SATRÓ

dětské divadelní studio Ochotníček, DK ROH Púchov (ved.
Elena Zlatošová)

Elena Zlatošová a kolektiv dětí O VLKOVI A KARKULKE
Školní divadlo ZŠ na Jiráskově ulici, Vysoké Mýto (ved. Josef
Mlejnek)

Erich Kästner-Josef Mlejnek: LÉTAJÍCÍ TŘÍDA

PIRKO, KDPM Brno (ved. Jindra Delongová)

Daisy Mrázková: JAK ŠUMÍ LES
dramatický kroužek Ludus ObKASS Bratislava II (ved.
Xénia Gracová)

Nikolaj Nosov-Peter Kuba: NEVEDKO

DDS Boubínáček, ZŠ Vimperk (ved. Jarmila Hanzalová,
Marie Jiskrová, Václav Mild)

Jarmila Hanzalová-Marie Jiskrová-Václav Mild:

HRY A NEHRY

DDS Kamarát, ZDŠ Košice-Ľahanovce a ZDŠ Bernolákova 8
(ved. Magda Drangová, Agnesa Tesárová)

Vlado Bednár-Tomáš Janovic-Magda Drangová:
VZDUCHOLOŤ

IV. kaplické divadelní léto 1977

17. - 23. 6. 1977

Lektorský sbor: Karel Dittler, Bedřich Hájek, Silva Macková, Jiří
Oudes, Jaroslav Provazník, Jaromír Sypal, Hana Budinská,
Vratislav Kubálek

Semináře: metodika dramatické výchovy - Jana Vobrubová
autorsko-dramatizátorský - Zdena Josková

hodnocení inscenací + divadelní dílny - Eva Machková

Soubory: DDS Klobouček, LŠU Klimkovice (ved. Eva
Magerová)

Vítězslav Nezval–Marie Boková:

ANIČKA SKŘÍTEK A SLAMĚNÝ HUBERT

DLS Kohútek, KP Vsetín (ved. Milena Matkovičová)

Zdeněk Skořepa: O KOHOUTKOVÍ A SLEPIČCE

DDS Hop-hop, LŠU Ostrov nad Ohří (ved. Soňa Pavelková)

Zuzana a Jaroslav Novákovi–Soňa Pavelková: STŘEPINKY
pionýrský divadelní soubor ZDŠ Velešín (ved. Jana Vápeníková)

Alois Mikulka: ZAHRAJEM SI NA POHÁDKY

Školní divadlo v Jiráskově ulici ve spolupráci s LŠU Vysoké
Mýto (ved. Josef Mlejnek)

Vladimír Lastočka–Josef Mlejnek: DRUHÝ DUBEN

pionýrský divadelní soubor Racek, MDPM Kaplice (ved. Kvě-
ta a Jaromír Sypalovi)

Jaromír a Květa Sypalovi: KOUZELNÍK DIK

pionýrský soubor Radoňáček, ZDŠ Radonice (ved. Jaroslava
a Vladimír Valešovi)

Jaroslava a Vladimír Valešovi:

TŘESKY PLESKY – ANEB HUDEBNÍ VÝLET DO
PLUS QUAMPERFEKTA

Zahraniční host: Pionýrské divadlo Okresního kulturního do-
mu Berlín–střed (NDR) (ved. Monika Genzelová)

bří Grimové–Monika Genzelová:

O VLKU A SEDMI KŮZLÁTKÁCH

scénografie dětského divadla – Miloslav Melena

Soubory: dramatický kroužek ODPM Prostějov (ved. Jana Ku-
bíčková)

Josef Lada–Alex Königsmark:

BYL JEDNOU JEDEN DRAK

soubor Bublínky, školní družina ZŠ Velká Hleďsebe (ved.
Jiřina Kovaříková)

Dagmar Jandová: ZTRACENÝ KLÍČ

pionýrský soubor Paprsek, DPM Volary (ved. Ludmila
a Zdeněk Krausovi)

Josef Mlejnek: LÉTAJÍCÍ TŘÍDA

DDS PIRKO, MDPM BRNO (ved. Jindra Delongová)

Josef Lada–Jindra Delongová:

TŘI PRINCEZNY NA VDÁVÁNÍ

DLS Ústředního domu pionýrů a mládeže Julia Fučíka, Praha
(ved. Hana Budínská)

Hana Budínská: O PODIVNÉM VEJCI

DLS Drápek, DK Ústí nad Labem (ved. Drahomíra Pra-
žáková)

Z. K. Slabý–Drahomíra Pražáková: POHÁDANÁ PÍSMENKA

DLS LŠU Žerotín, Olomouc (ved. Milada Mašatová)

Milada Mašatová: JAK SE CESTUJE DO POHÁDKOVÉ
ZEMĚ (pásmo veršovaných pohádek)

Alois Mikulka–Milada Mašatová:

O TŘECH MALÝCH PRASÁTKÁCH

V. kaplické divadelní léto 1978

16. – 24. 6. 1978

Lektorský sbor: Karel Dittler, Bedřich Hájek, Vratislav Kubálek,
Jiří Oudes, Soňa Pavelková, Jaroslav Provazník

Seminář: metodika dramatické výchovy – Jana Vobrubová
autorskoo-dramatizační – Zdena Josková

základy práce s loutkou v dětských divadelních souborech – Mi-
lada Mašatová

hudba v práci s dětským divadelním a loutkářským souborem –
Jiří Kolafa

Kaplické divadelní léto 1979

15. – 22. 6. 1979

Lektorský sbor: Vratislav Kubálek, Boris Bouda, Jaroslav Černý,
Bedřich Hájek, Zdena Josková, Marian Lajcha, Miro Matejka,
Jiří Oudes, Hana Budínská, Brigita Hanáková

Semináře: třída pro začátečníky – Jana Vobrubová

praktikum dramatické výchovy – Jindra Delongová

dětský přednes a práce se slovem - František Skřípek a Štěpán Žilka, později Vladimír Halada
 pohybová výchova - Václav Martinec
 Soubory: DDS Klobouček, LŠU Klimkovice (ved. Eva Magerová)
 Jordan Radičkov: ŽELEZNÝ KLUK
 DDS Úsmev, DK ROH Šal'a (ved. Ludmila Melicherčíková)
 Astrid Lindgrenová-Ludmila Melicherčíková:
 PIPI A JEJ PRIATELIA
 DDS Lúč, ZŠ Gorkého ulice v Martině (ved. Anna Kozáková)
 Sergej Michalkov-Anna Kozáková:
 SVIATOK NEPOSLUŠNÍKOV
 DDS ZŠ Dubňany (ved. Ludmila Dohnálková)
 František Nepil-Ludmila Dohnálková:
 U NÁS V HOLOUBKOVĚ
 DDS ZŠ Velká nad Veličkou (ved. Marie Hrbáčová)
 Alexandre Dumas-Marie Hrbáčová:
 MUŠKETÝRSKÁ KOMEDIE
 DDS ZDŠ Raková, okres Čadca (ved. Milan Bumbala)
 Jaromír Sypal: KORÁB RACEK
 Malá scéna PKO a LŠU Gottwaldov (ved. Antonín Navrátil)
 Alois Mikulka: O CHECHTAVÉM MRAVENIŠTI
 Školní divadlo v Jiráskově ulici, Vysoké Mýto (ved. Josef Mlejnek)
 Ilija Hurník-Josef Mlejnek: ČERT S HOUSLEMI

Kaplické divadelní léto 1980

13.-21. 6. 1979

Lektorský sbor: Vratislav Kubálek, Karel Dittler, Boris Bouda,
 František Sokol, Eva Machková
 Semináře: třída pro začátečníky - Jana Vobrubová
 praktikum dramatické výchovy - Jindra Delongová
 herecká výchova - Soňa Pavelková
 autorsko-dramatizačtorský - Zdena Josková
 Soubory: pionýrský divadelní soubor Racek, JKP Kaplice (ved.

Květa Sypalová)
 Jaromír Sypal: ZA STRÝČKEM PŘÍHODOU
 pionýrský loutkářský soubor Paravánek, ZDŠ
 Štefcova ulice Hradec Králové (ved. Jan Merta)
 František Hrubín: VELKÁ POHÁDKA O ŘEPĚ
 kroužek estetické výchovy, ÚDPM JF Praha (ved. Hana Budínská)
 Z. K. Slabý-Jiří Oudes:
 O SEDMI TRPASLÍCÍCH A JEŠTĚ O JEDNOM NAVÍC
 DDS Klobouček, LŠU Klimkovice (ved. Eva Magerová)
 Antoine de Saint-Exupéry-Eva Magerová: MALÝ PRINC
 loutkářský soubor 3. LŠU Leninova ulice Plzeň (ved. Jiří Oudes)
 Dušan Radovic-Jiří Oudes: POHÁDKA O KOLÍČCÍCH
 Elena Čepčková: VELKÝ KRÁL A MALÁ MYŠ
 pionýrský soubor Nové Město pod Smrkem (ved. Krista a Jiří Bláhovi)
 Miloš Macourek: JEDNIČKY MÁ PAPOUŠEK
 loutkářský soubor Radost ODPM Strakonice (ved. Ivan Křešnička)
 Josef Křešnička: PAMPELIŠKY
 soubor Zlatovtáčík, Detské mesto Trenčín-Zlatovce (ved. Marta Skorkovská)
 Ludmila Podjavorinská: DIVADLO
 DLS LŠU Žerotín, Olomouc (ved. Milada Mašatová)
 Hans Christian Andersen-Milada Mašatová:
 PASÁČEK VEPŘŮ
 Gina Ruck-Pauquetová-Milada Mašatová:
 POVÍDKY Z MALÉHO NÁDRAŽÍ

Kaplické divadelní léto 1981

19. - 26. 6. 1981

Lektorský sbor: Karel Dittler, Zdena Josková, Jiří Oudes, Soňa Pavelková, František Sokol, Eva Machková

Semináře: metodika dramatické výchovy - Jana Vobrubová

herecká práce - Soňa Pavelková

práce s předmětem a loutkou - Milada Mašatová

autorsko-dramatizátorský - Zdena Josková

pro zahraniční účastníky - Jindra Delongová

Soubory: PIRKO, MDPM Brno (ved. Dana Svozilová)

Dana Svozilová: ANDERSENOVY POHÁDKY

loutkářský soubor Paravánek, PS při ZŠ Štefcova ulice Hradec Králové (ved. Jan Merta)

Ľubomír Feldek-Milada Mašatová: O ŠÍPKOVÉ RŮŽENCE

DDS Pídivadlo, PS ZŠ Nové Město pod Smrkem (ved. Krista a Jiří Bláhovi)

Zdeněk Adla-Jiří Černý-Jiří Kalousek-Krista a Jiří Bláhovi:

OBRÁZKY Z ČESKÝCH POVĚSTÍ

divadelní soubor Hop-hop, LŠU Ostrov nad Ohří (ved. Irena Kotová)

Soňa Pavelková: SÍDLIŠTĚ (pásmo veršů)

DDS LŠU Písek (ved. Marie Chytrová)

Marie Chytrová: JSME VAŠE RADOST (pásmo veršů a próz)

Dětská scéna, ZK ROH Slaný (ved. František Polata)

František Nepil-Ludmila Dohnálková:

U NÁS V HOLOUBKOVĚ

DLS Kohútek, KP Vsetín (ved. Milena Matkovičová)

Libuše Tittelbachová: KDO TO BYL VALENTÝN?

DLS Sluňáček, DK JRD Semerovo (ved. Imrich

a Marta Hrabovští)

Miřo K. Adamov: GAŠPARKO

Melánia Jakubisková: NEBOJSA

Kaplické divadelní léto 1982

18. - 25. 6. 1982

Lektorský sbor: Soňa Pavelková, Jana Vobrubová, Jan Merta, Dana Svozilová, Luděk Richter, Zdena Sidonová-Machová

Semináře: pro začínající vedoucí - Jindra Delongová

autorsko-dramatizátorský - Zdena Josková

pohybová výchova - Eva Magerová

pro krajské metodiky - Eva Machková

Soubory: divadelní soubor Vločky, SZK ROH Kdyně (ved.

Jaroslav Hrubý)

Jaroslav a Zuzana Nováková-Soňa Pavelková: STŘEPINKY

DLS Paravánek, DK ROH AZNP Mladá Boleslav (ved.

František Grosman)

Milada Mašatová:

ČTYŘI POHÁDKY O JEDNOM DRAKOVÍ

kroužek estetické výchovy ÚDPM JF, Praha (ved. Hana Budínská)

Milan Pavlík: TŘI SNĚHULÁCI

DDS ZŠ Velká nad Veličkou (ved. Marie Hrbáčová)

Jaroslav Tafel-Marie Hrbáčová:

PŘÍHODY SHERLOCKA HOLMESE

pionýrský divadelní soubor Pídivadlo, ZŠ a SZK ROH Nové Město pod Smrkem (ved. Krista a Jiří Bláhovi)

Václav Čtvrtek-Krista a Jiří Bláhovi: KOČIČINY

Školní divadlo při ZŠ v Jiráskově ulici, Vysoké Mýto (ved. Josef Mlejnek)

Karel Havlíček Borovský: KRÁL LÁVRA

DLS Radost, ODPM Strakonice (ved. Ivan Křešnička)

Alois Mikulka: O BÍLÉ KOČIČÍ PRINCEZNĚ

DLS Měšci, 3. LŠU Plzeň (ved. Jiří Oudes)

Olga Hejtná-Luděk Richter: KLUCI, BUCI, KAKTUSÁCI

DDS Radost, ZŠ Dvorníky (ved. Dagmar Melnová)

Ondřej Sekora-Dagmar Melnová: MRAVCE SA NEDAJÍ

Kaplické divadelní léto 1983

17. – 24. 6. 1983

Lektorský sbor: Milada Mašatová, Jana Vobrubová, Jiří Oudes,
Marián Lucký, Štěpán Filčík

Semináře: metodika pro začátečníky – Ludmila Dohnálková
pohybová výchova – Eva Magerová
inscenační práce v dětském souboru – Luděk Richter
autorsko-dramatizačtorský – Zdena Josková

Soubory: DDS Kajetánek, KaSS Žatec (ved. Eva Kaderková)
Jan Werich–Zdeněk Pojman: BRÁCHO, MOŘE,
PROČ JE SLANÉ?

soubor „R“, LŠU Praha 5-Radlice (ved. Soňa Pavelková)

Soňa Pavelková: PÍSEŇ O ZEMI SKŘIVÁNČÍ

Dětská scéna, ZK ROH Slaný (ved. František Polata)

Marie Hrbáčová: HASTRMAN A DETEKTIVOVÉ

DLS Radost, ODPM Strakonice (ved. Ivan Křešnička)

Miloš Macourek–Josef Křešnička: POHÁDKY

DDS Hop-hop, LŠU Ostrov nad Ohří (ved. Irena Kotová)

Josef Lada–Irena Kotová: HRA NA POHÁDKU

Žlutá skupina loutkářského souboru Kohútek, MDPM Vsetín
(Milena Zbranková)

Ljuba Štíplová–Hana Budínská: POVÍDÁM, POVÍDÁM
NEPLECHY

DDS ODPM Havlíčkův Brod (ved. Ludmila Honzová a Eliška
Kubátová)

Ludmila Honzová–Eliška Kubátová: BÍLÁ KOČIČKA

DDS Za Dunajem LŠU Bratislava–Petržalka (ved. Alexandra
Skořepová)

Ottfried Preussler–Alexandra Skořepová: MALÁ BOSORKA

3. oddíl souboru PIRKO, MDPM Brno (ved. Petr. Peňáz

a Jarmila Žáková) Ota Hofman–Petr Peňáz:

O TRAMVAJI TEREZCE

Kaplické divadelní léto 1984

15. – 22. 6. 1984

Lektorský sbor: Jana Vobrubová, Soňa Pavelková, Eva Oplištilová,
Eva Ichová, Jan Merta, Eva Machková

Semináře: pro začátečníky – Silva Macková, Dana Svozilová
práce se zvukem – Štěpán Filčík
Inscenační práce v dětském souboru – Luděk Richter
autorsko-dramatizačtorský – Zdena Josková
pro zahraniční seminaristy – Jindra Delongová

Soubory: DLS LŠU Žerotín, Olomouc (ved. Milada Mašatová)

Olga Hejtná–Eva Oplištilová–Milada Mašatová:

JAK JSME SPRAVOVALI BAČKŮRKY

DDS Tyl, OB Bakov nad Jizerou (ved. Václav Pěnkava)

Václav Mild–Jarmila Hanzalová–Marie Jiskrová:

HRY A NEHRY

soubor Bílá sň, LŠU Praha 4 (ved. Ljuba Fuchsová)

Alois Mikulka–Hana Kratochvílová:

POHÁDKA VE TŘINÁCTI

dětské divadelní studio „O“ Púchov (ved. Elena Zlatošová)

Astrid Lindgrenová–Elena Zlatošová: POZVANIE

dětský divadelní kroužek ZŠ Dubňany (ved. Ludmila
Dohnálková)

Václav Cibula–Ludmila Dohnálková:

FRANCOUZSKÉ POVĚSTI

DDS Vitamín S, JKP Litomyšl (ved. Vladimír Šauer)

Vladimír Šauer:

DISKOTÉKA PRO POKROČILÉ ZAČÁTEČNÍKY

DLS Drápek, ODPM Ústí nad Labem (ved. Kristina Haso-
ňová)

Ladislav Dvorský: SKÁKAVÁ PRINCEZNA

dětský dramatický soubor HUDRADLO, PS Zlív (ved.

Miroslav Slavík)

Miroslav Slavík: BERCIUS

Zdeněk Lahoda: PŘÍBĚH Z BÍLÉ PLANETY

Kaplické divadelní léto 1985

14. – 21. 6. 1985

Lektorský sbor: Milada Mašatová, Libuše Nováková, Jaroslav

Hrubý, Soňa Pavelková, Luděk Richter, Eva Machková

Semináře: metodika dramatické výchovy pro začínající vedoucí

souborů – Jana Vobrubová a Jiří Oudes

hudebně pohybová výchova – Eva Polzerová-Magerová

a Štěpán Filčík

scénografie dětského divadla – Karel Vostárek

autorsko-dramatizátorský – Zdena Josková

úvod do režie (letní soustředění kursu KDP a středočeské konzervatoře) – Luděk Richter a Jiří Pokorný

Soubory: DDS Klobouček, LŠU Klimkovic (ved. Eva Polzerová-Magerová)

Michail Rožin: KDE BYDLÍŠ, HOLČIČKO?

divadelní soubor LŠU Žerotín, Olomouc (ved. Věra Pánková)

Jan Vladislav-Věra Pánková: O TŘESCÍCH A PLESCÍCH

DLS ÚDPM JF, Praha (ved. Hana Budínská)

Hana Budínská a kolektiv souboru: TŘINÁCTKA PRO

OSMIČKY ANEB ŠKOLNÍ LÁSKY A NELÁSKY

divadelní kroužek DPM Úpice (ved. Pavel Švorčík)

Karel Čapek-Pavel Švorčík-Josef Kábrt:

LOUPEŽNICKÁ POHÁDKA

DLS Radost, ODPM Strakonice (ved. Ivan Křešnička)

František Čechetka-Josef Křešnička: ŠTĚNATA SE NEBOJÍ

DDS Lúč, ZŠ Gorkého ulice v Martině (ved. Anna Kozáková)

Karel Jaromír Erben: KYTICE

DDS Desatero, při ZŠ Konstantinovy Lázně (ved. Václav Vedral)

Václav Vedral: ZLOBA KNÍŽETE ZOLTÁNA

DDS ZK ROH Kordárny Velká nad Veličkou (ved. Marie Hrbáčová)

Zuzana Nováková-Marie Hrbáčová: HORNÁCKÉ POHÁDKY

dětský dramaticko-recitační soubor Ťapka, ODP Znojmo

a MěOB Znojmo (ved. Petr Žák)

James Krüss-Petr Žák:

JAK TO BYLO NA PAPAMANAKASCE

Kaplické divadelní léto 1986

13. – 20. 6. 1986

Lektorský sbor: Libuše Nováková, Eva Machková, Jiří Pelán, Luděk

Richter, Jaroslav Provazník, Jiří Pokorný

Semináře: zavádění do dramatické hry – Soňa Pavelková

literatura jako východisko inscenování – Ljuba Fuchsová

materiál, prostor a zvuk – Karel Vostárek, Štěpán Filčík

autorsko-dramatizátorský – Zdena Josková

pohyb a řeč – Věra Pernicová, Šárka Štembergová

Soubory: dětský dramatický soubor HUDRADLO, PS Zliv

a MěKS Zliv (ved. Miroslav Slavík)

kolektiv souboru: MANGÁ

pionýrský divadelní soubor Pídivadlo, ZŠ a SK ROH Nové

Město pod Smrkem (ved. Krista a Jiří Bláhovi)

Ondřej Sekora-Krista a Jiří Bláhovi:

ČTENÍ O MĚSTĚ KOCOURKOVĚ

dětský divadelní kroužek ZŠ Dubňany (ved. Ludmila Dohnálková)

Ludmila Dohnálková: CO TO JE, KDYŽ SE ŘEKNE:...

NĚCO JAKO POKUS O JAZYKOVÝ KABARET

DLS LŠU Spišská Nová Ves (ved. Viera Šabeková)

Viera Šabeková: NEPOSLUŠNÍCI

kroužky estetické výchovy ÚDPM JF, Praha (ved. Hana Budínská)

Daniela Fischerová-Hana Budínská: DUHOVÉ POHÁDKY

DDS Tyl, OB Bakov nad Jizerou (ved. Václav Pěnkava)

Hans Christian Andersen-Dana Svozilová-Václav Pěnkava:

CÍSAŘOVY NOVÉ ŠATY

dětský soubor Stálého loutkového divadla, DK
 ROH ZSE EPL Louny (ved. Zdeněk Raška)
 Octav Pancu Iasi-Jiří Daviděk:
 O KŮZLÁTKU A TŘECH KOZÁCH
 Malá scéna, LŠU a OKS Gottwaldov (ved. Anežka Navrátilová)
 Alois Mikulka: HASTRMANÍ PRINCEZNIČKA
 DLS LŠU Žerotín, Olomouc (ved. Milada Mašatová)
 Milada Mašatová: STOJÍ HRUŠKA

Kaplické divadelní léto 1987

12.- 19. 6. 1987

Lektorský sbor: Libuše Nováková, Milada Mašatová, Jan Merta,
 František Zborník, Eva Machková, Eva Horáková
 Semináře: základy dramatické výchovy - Jindra Delongová
 úvod do metodiky dramatické výchovy - Eva Polzerová
 pohyb a řeč (2. ročník) - Věra Pernicová, Šárka Štembergová
 autorsko-dramatizátorský - Zdena Josková
 režie dětského divadla - František Zborník, Luděk Richter
 Soubory: DDS Kvítka, ZŠ Lesní Liberec (ved. Azalka Horáčková)
 Azalka Horáčková: O DÍVCE VASILISE
 třídní kolektiv 3. LŠU Plzeň (ved. Dagmar Jandová)
 Ljuba Štíplová-Dagmar Jandová: POHÁDKA O HONZOVI
 dětské dramatické studio ZK ROH Železáren Bílá Cerekev,
 Hrádek u Rokycan (ved. Dana Krabcová)
 Alois Mikulka: HASTRMANÍ PRINCEZNIČKA
 hudebně dramatický soubor Hostivít, ZŠ Hostivice (ved. Dana
 Říhová)
 HRA O DOROTĚ
 DDS LŠU Písek (ved. Marie Husinecká)
 René Goscinny-Marie Husinecká: BUĎ FIT!
 dramaticko-recitační soubor Ťapka, ODPM a MěstOB
 Znojmo (ved. Petr Žák)
 Vojtěch Stekláč-Petr Žák a kolektiv souboru: MEJDAN
 NA DÁLNICI

DDS Klobouček, LŠU Klimkovic (ved. Eva Polzerová)
 Milada Mašatová: BAJAJA
 DLS Gong, ÚDPM KG Bratislava (ved. Marica Mikulová)
 Tomáš Janovic-Krista Bendová-Jozef Pavlovič-Marica Mikulová-Iveta Žáková a kolektiv souboru:
 ROZPRÁVKY O PRINCEZNÁCH - ALEBO KDE
 BOLO,TAM BOLO
 Divadélko v cihelně, LŠU Pařubice-Polabiny (ved. Nina
 Martínková)
 Zlata Černá-Miroslav Novák-Nina Martínková: JUKIKO

Kaplické divadelní léto 1988

11. - 17. 6. 1988

Lektorský sbor: Libuše Nováková, Jaroslav Provazník, Soňa Pa-
 velková, Jiří Pokorný, Eva Machková, Eva Horáková
 Semináře: kultura řeči a mluvní výraz - Šárka Štembergová
 pohyb a prostor - Eva Polzerová
 věc, rekvizita a loutka - Jan Dvořák
 autorsko-dramatizátorský - Zdena Josková
 od záměru přes cvičení a etudy k tvarování jevištního celku -
 Milada Mašatová a Jitka Tláškalová
 dramatická výchova pro učitelky MŠ - Krista a Jiří Bláhovi
 Soubory: DDS HUDRADLO, MěstOB Zliv (ved. Miroslav
 Slavík)
 Miroslav Slavík a kolektiv souboru: TERKA
 DLS LŠU Praha 10 (ved. Věra Dřevíková)
 Alois Mikulka-Věra Dřevíková:
 O PALAČINKOVÉ PEPINCE
 DDS Hlásek, 2. ZŠ Milevsko (ved. Marie Bolková)
 Karel Jaromír Erben-Marie Bolková: BOHÁČ A CHUDÁK
 DLS Myšáci, 3. LŠU Plzeň (ved. Jiří Oudes)
 J. V. Svoboda: MYŠÍ SRDCE
 DDS Kalamajka, ZIŠ Měcholupy (ved. Eliška Chudomelová
 a Bohumil Novák)

Eliška Chudomelová–Bohumil Novák: DRAHÁ DCERA
dětský hudebně dramatický soubor Hostivít, ZŠ Hostivice (ved.
Dana Říhová)

Zdeněk Šmíd–Dana Říhová:

TRAGÉDIE PŘEVELIKÁ O DOBYTÍ MILÁNA

DDS Eva, DK Čadca (ved. Eva Matysová)

Eva Matysová: VERONIKA

DLS Skřítek, SKZ Jeseník (ved. Dobroslava Šibravová)

kolektiv souboru: PRINCEZNY PRO DRAKA

pionýrský soubor Pidivadlo, ZŠ a SKZ Nové Město pod

Smrkem (ved. Ivana Špálková)

bratři Grimmové–Ivana Špálková: DOMÁCÍ SKŘÍTKOVÉ

5. ročník dramatického oddělení LŠU Žerotín, Olomouc (ved.

Věra Pánková)

Elena Chmelová–Věra Pánková:

HRA NA ROBINA HOODA

DDS PIRKO, MDPM Brno a soubor KDPM Brno (ved.

Dana Svozilová a Silva Macková)

Vladimír Železníkov–Stanislava a Petr Weigovi–Silva Macko-

vá–Dana Svozilová: JE TO JENOM HRA

Kaplické divadelní léto 1989

16. – 23. 6. 1989

Lektorský sbor: Eva Machková, Soňa Pavelková, Ljuba Fuchsová,

Libuše Nováková, Jiří Pokorný, Jaroslav Provazník

Semináře: téma – tvořivá hra – tvar – Krista a Jiří Bláhovi

návraty k přírodě – Jan Dvořák

dramatická výchova pro učitelky MŠ (2. ročník) – Jindra De-
longová a Sylva Havelková

seminář pro vedoucí dětských loutkářských souborů – od cviče-
ní a etud k tvaru – Milada Mašatová a Jitka Tláskalová

soustředění východočeské lidové konzervatoře – Radmila Svo-
bodová, Eva Polzerová a Eva Machková

Soubory: DLS LDO LŠU Žamberk (ved. Olga Strnadová)

František Hrubín–Olga Strnadová:

ČTYŘI MALÉ POHÁDKY

DDS LDO LŠU Žatec (ved. Eva Kaderková)

Karel Čapek–Eva Kaderková: POHÁDKA POŠTÁČKA

DLS Slavkováček, SKP Horní Slavkov (ved. Anežka Drti-
nová)

Pavel Polák: ČERVENÁ KARKULKA

DDS HUDRADLO, MěstKS Zlív a KDPM České Budějovi-
ce (ved. Miroslav Slavík)

Alexandr Sergejevič Puškin:

POHÁDKA O RYBÁŘI A RYBCE

bratři Grimmové–Miroslav Slavík: BRÉMŠTÍ MUZIKANTI

Jan Werich–Miroslav Slavík: PALEČEK

Malé studio P, ODPM Jindřichův Hradec (ved. Libuše Jevna-
kerová a Josefa Procházková)

Eduard Petiška–Libuše Jevnakerová–Josefa Procházková:

V LABYRINTU ŘECKÝCH BÁJÍ

DDS LDO LŠU Mělník (ved. Jiřina Lhotská)

Jan Werich–Jiřina Lhotská: KRÁLOVNA KOLOBĚŽKA

dramaticko-recitační soubor Tápka, MěstOB a LŠU Znojmo
(ved. Petr Žák)

Miloš Macourek–kolektiv souboru:

O CHLAPEČKOVÍ, KTERÝ SE STAL KREDENCÍ

Guram Petriašvili–kolektiv souboru:

MOŽNÁ ŽE TO NENÍ JEN PÁR ULIC

DLS ÚDPM JF, Praha 2 (ved. Hana Budínská)

Ľubomír Feldek–Milada Mašatová:

SNĚHURKA

KRABIČKA (pásmo nonsensových veršů světových autorů)

dramaticko-recitační soubor Saturnin, ZŠ Slapy (ved. Bohu-
mila Marková)

Milada Mašatová–Bohumila Marková:

MODRÉ KRÁLOVSTVÍ

dramatické oddělení LŠU Žerotín, Olomouc (ved. Věra

Pánková)

Jan Vladislav-Věra Pánková: O TŘESCÍCH A PLESCÍCH

DLS LDO LŠU Praha 10 (ved. Věra Dřevíková)

Karel Čapek-Věra Dřevíková:

O PRINCEZNĚ SOLIMÁNSKÉ

DDS ATĎ, LŠU a ZK ROH ZSNP Žiar nad Hronom (ved.

Irena Novotná)

Jiří Žáček-Daniel Hevier-Štefan Moravčík-Tomáš

Janovic-Irena Novotná: APRÍLOVÁ ŠKOLA

JMENNÝ REJSTŘÍK

Adamov, Mišo (pseud.; vl. Kováč, Mišo) – 60

Adla Zdeněk – 59

Andersen, Hans Christian – 17, 59, 62

Bednár, Vlado – 19, 57

Bednář, Ivan – 57

Bendová, Krista – 62

Bezděk, Zdeněk – 27

Bidnzár, Juraj – 56, 57

Bláha, Jiří – 6, 27, 44, 57, 60, 62, 63

Bláhová (Říhová), Dana – 62, 63

Bláhová, Krista – 27, 44, 59, 60, 62, 62

Boková, Marie – 57

Bolková, Marie – 17, 63

Bouda, Boris – 58, 59

Budínská, Hana – 19, 22, 23, 24, 26, 28, 39, 40, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64

Bumbala, Milan – 59

Cibula, Václav – 61

Čampula, Záboj – 56

Čapek, Karel – 61, 63, 64

Čečetka, František – 61

Čepčecová, Elena – 59

Černá, Zlata – 63

Černý, Jaroslav – 57, 58

Černý, Jiří – 59

Česal, Miroslav – 27

Čtvrtek, Václav – 60

Davídek, Jiří – 62

Delongová, Jindra – 27, 30, 37, 40, 42, 44, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

Disman, Miloslav – 32

Dittler, Karel – 56, 57, 58, 59

Dohnálková, Ludmila – 19, 42, 57, 58, 60, 61, 62

Drangová, Magda – 57

Drda, Jan – 43

Drtinová, Anežka – 63

Dřevíkovská, Věra – 15, 63, 64

Dumas, Alexandre – 19, 59

Dvorský, Ladislav – 61

Dvořák, Jan – 43, 63

Erben, Karel Jaromír – 17, 61, 63

Feldek, Lubomír – 14, 15, 22, 56, 59, 64

Filcik, Štěpán – 43, 60, 61, 62

Fischerová, Daniela – 15, 62

Fuchsová, Ljuba – 15, 43, 50, 61, 62, 63

Genzelová, Monika – 58

Goscinný, René – 18, 62

Gracová, Xénia – 56, 57

Grimm, Jakob – 58, 63, 64

Grimm, Wilhelm – 58, 63, 64

Grosman, František – 60

Hajdúchová, Emília – 57

Hájek, Bedřich – 56, 57, 58

Halada, Vladimír – 43, 58

Hanáková, Brigita – viz Koppová, Brigita

Hanzalová, Jarmila – 56, 57, 61

Hasoňová, Kristina – 61

Havelková, Sylva – 63

Havlíček Borovský, Karel – 18, 60

Hejná, Olga – 15, 60, 61

JMENNÝ REJSTŘÍK

Hevier, Daniel – 64
Hofman, Ota – 61
Honzová, Ludmila – 60
Horáčková, Azalka – 17, 62
Horáková, Eva – 62, 63
Hrabovská, Marta – 60
Hrabovský, Imrich – 60
Hrbáčová, Marie – 58, 59, 60, 61
Hrubeš, Jaroslav – 60
Hrubín, František – 22, 24, 56, 59, 63
Hrubý, Jaroslav – 61
Hurník, Ilja – 15, 59
Husinecká, (Chytrová), Marie – 18, 59, 62

Chmelová, Elena – 63
Chudomelová, Eliška – 63
Chytrová, Marie – viz Husinecká, Marie

Ichová, Eva – 61

Jakubisková, Melánia – 60
Jandová, Dagmar – 58
Jandová, Dagmar (LŠU Plzeň) – 62
Janovic, Tomáš – 19, 57, 62, 64
Jareš, Miloslav – 31, 37
Jarolímek, Josef – 56
Jevnakerová, Libuše – 64
Jirásek, Alois – 56
Jiskrová, Marie – 56, 57, 61
Jonsson, Runer – 19
Josková, Zdena – 42, 43, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

Kábrt, Josef – 16
Kaderková, Eva – 60, 63

Kainar, Josef – 57
Kalousek, Jiří – 59
Kästner, Erich – 57
Keroušová (Oplištilová), Eva – 61
Klementová, Leona – 56
Kolafa, Jiří – 43, 58
Komenský, Jan Amos – 31
Königsmark, Alex – 58
Konývková (Kotová), Irena – 59, 60
Koppová (Hanáková), Brigita – 56, 57, 58
Kotová, Irena – viz Konývková, Irena
Kováč, Mišo – viz Adamov, Mišo K.
Kovaříková, Jiřina – 58
Kozáková, Anna – 58, 61
Krabcová, Dana – 52
Kratochvílová, Hana – 61
Kratochvílová, Radmila – viz Svobodová, Radmila
Kratochvílová, Šárka – viz Štembergová, Šárka
Kraus, Zdeněk – 58
Krausová, Ludmila – 58
Krüss, James – 62
Křešnička, Ivan – 23, 59, 60, 61
Křešnička, Josef – 59, 60, 61
Kuba, Peter – 57
Kubálek, Vratislav – 56, 57, 58, 59
Kubátová, Eliška – 60
Kubíčková, Jana – 58
Kučera, Miloslav – 56

Lada, Josef – 15, 16, 43, 56, 57, 58, 60
Lahoda, Zdeněk – 61
Lajcha, Marián – 58
Lastočkin, Vladimír – 58
Lhotská, Jiřina – 64

JMENNÝ REJSTŘÍK

Nepil, František - 15, 58, 60

Nezval, Vítězslav - 15, 57

Nosov, Nikolaj - 57

Novák, Bohumil - 63

Novák, Jaroslav - 18, 57, 60

Novák, Miroslav - 63

Nováková, Libuše - 61, 62

Nováková (Renčová), Zuzana - 18, 57, 60, 61, 62, 63

Novotná, Irena - 64

Oplištilová, Eva - viz Keroušová, Eva

Oudes, Jiří - 22, 23, 26, 28, 40, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63

Pancu-Iași, Octave - 22, 43, 62

Pánková, Věra - 16, 61, 63, 64

Pavelková, Soňa - 14, 15, 18, 30, 37, 42, 43, 44, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

Pavlík, Milan - 60

Pavlovič, Jozef - 62

Pelán, Jiří - 62

Peňáz, Petr - 61

Pěnkava, Václav - 61, 62

Pernicová, Věra - 10, 43, 62

Petiška, Eduard - 64

Petriašvili, Guram - 64

Písek, František - 22, 56

Podjavorinská, Ludmila - 59

Pojman, Zdeněk - 60

Pokorný, Jiří - 8, 61, 62, 63

Polák, Pavel - 64

Polata, František - 60

Polzerová (Magerová), Eva - 14, 17, 18, 27, 42, 43, 48, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

Pražáková, Drahomíra - 22, 58

Lindgrenová, Astrid - 58, 61

Lucky, Marián - 60

Lukešová, Milena - 38

Macková, Silva - 18, 26, 42, 57, 61, 63

Macourek, Miloš - 15, 23, 56, 59, 60, 64

Maeterlinck, Maurice - 15, 56

Magerová, Eva - viz Polzerová, Eva

Machková, Eva - 6, 20, 23, 26, 30, 31, 39, 44, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63

Machová (Sidonová), Zdena - 60

Marková, Bohumila - 64

Martínková, Nina - 63

Martinec, Václav - 42, 43, 56, 58

Mašatová, Milada - 14, 17, 22, 23, 24, 26, 28, 30, 40, 43, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64

Matejka, Miro - 58

Matkovičová, Milena - 22, 57, 60

Matysová, Eva - 63

Melena, Miloslav - 43, 58

Melicherčíková, Ludmila - 58

Melnová, Dagmar - 60

Merta, Jan - 23, 59, 60, 61, 62

Michalkov, Sergej - 58

Mikešová, Helena - 56

Mikulka, Alois - 15, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

Mikulová, Marica - 62, 63

Mild, Václav - 15, 56, 57, 61

Mlejnek, Josef - 15, 17, 18, 30, 37, 40, 56, 57, 58, 59, 60

Moravčík, Štefan - 64

Mrázková, Daisy - 15, 57

Navrátil, Antonín - 59

Navrátilová, Anežka - 62

Němcová, Božena - 17

JMENNÝ REJSTŘÍK

Preussler, Ottfried – 15, 61
Prévert, Jacques – 50
Procházková, Josefa – 64
Provazník, Jaroslav – 6, 26, 27, 30, 45, 57, 58, 62, 63
Puškin, Alexandr Sergejevič – 64

Radičkov, Jordan – 19, 58
Radović, Dušan – 59
Raška, Zdeněk – 62
Renčová, Zuzana – viz Nováková, Zuzana
Richter, Luděk – 43, 60, 61, 62
Roščin, Michail – 14, 18, 61
Ruck-Pauquetová, Gina – 15, 59

Řihová, Dana – viz Bláhová, Dana

Saint-Exupéry, Antoine de – 15, 59
Sekora, Ondřej – 60, 62
Sidonová, Zdena – viz Machová, Zdena
Skorkovská, Marta – 59
Skořepa, Zdeněk – 57
Skořepová, Alexandra – 60, 61
Skřípek, František – 43, 58
Slabý, Zdeněk K. – 58, 59
Slavík, Miroslav – 18, 19, 61, 62, 63, 64
Sokol, František – 59
Solanová, Irena – 22, 56
Steklač, Vojtěch – 62
Stoklasa, Vladimír – 56
Strnadová, Olga – 63
Svoboda, Jiří V. – 63
Svoboda, Radim – 19
Svobodová (Kratochvílová), Radmila – 63
Svozilová, Dana – 17, 18, 26, 42, 59, 60, 61, 62, 63

Sypal, Jaromír – 6, 14, 15, 18, 19, 30, 37, 40, 56, 57, 58, 59
Sypalová, Květa – 56, 57, 58, 59

Šabeková, Viera – 62
Šauer, Vladimír – 61
Šibravová, Dobroslava – 63
Šmíd, Zdeněk – 63
Špálková, Ivana – 63
Štembergová (Kratochvílová), Šárka – 10, 43, 48, 57, 62, 63
Štíplová, Ljuba – 60, 62
Švorčík, Pavel – 61

Tafel, Jaroslav – 60
Tesárová, Agnesa – 57
Tittelbachová, Libuše – 60
Tlaskalová, Jitka – 63
Trnka, Jiří (malíř a spisovatel) – 39
Trnka, Jiří (ved. DLS ÚDPM JF, Praha) – 22, 56

Urbán, Gyula – 15, 56

Vajdička, Lubomír – 57
Valeš, Vladimír – 15, 58
Valešová, Jaroslava – 58
Vápeníková, Jana – 56, 57
Vavruška, Eduard – 56
Vedral, Václav – 61
Verne, Jules – 19, 57
Veselá, Vlasta – 22, 56
Veselý, Jaroslav – 56
Vladislav, Jan – 61, 64
Vobrubová, Jana – 27, 42, 56, 57, 58, 59, 60, 61
Vodňanský, Jan – 24
Vošická, Marina – 56, 57

JMENNÝ REJSTŘÍK

Vostárek, Karel – 43, 61, 62

Weberová, Jana – 57

Weig, Petr – 18, 63

Weigová, Stanislava – 18, 63

Werich, Jan – 43, 60, 64

Zavoral, Miloslav – 56

Zborník, František – 43, 62

Zbranková, Milena – 60

Zezula, Rudolf – 22

Zlatošová, Elena – 15, 57, 61

Žáček, Jiří – 64

Žák, Petr – 62, 64

Žáková, Iveta – 63

Žáková, Jarmila – 61

Železníkov, Vladimír – 18, 63

Žilka, Štěpán – 43, 58

POPISKY K FOTOGRAFIÍM

Str.9

Pidivadlo, Nové Město pod Smrkem – Čtení o městě Kocourkově,
KDL 1986

Str.25

LDO LŠU Praha 10 – O palačinkové Pepince, KDL 1988

Str.35

PIRKO, Brno – Je to jenom hra, KDL 1988

Str. 36

Kroužky estetické výchovy ÚDPM FP, Praha 2 – Duhové pohádky,
KDL 1986

Str.49

HUDRADLO, Zlív – Mangá, KDL 1986

LDO LŠU Žerotín, Olomouc – Stojí hruška. KDL 1986

OBSAH

Jaroslav Provazník: PATNÁCT KAPLICKÝCH LET (5)

Zdena Josková: KAPLICKÁ DRAMATURGIE. Letmé
ohlédnutí za patnácti ročníky národních přehlídek dětských
divadelních a loutkářských souborů
v letech 1974–1988 (13)

Jaroslav Provazník: NADĚJNÁ PREHISTORIE, ROZPAČITÁ
PŘÍTOMNOST. Několik poznámek o dětských
loutkářských souborech (21)

Milada Mašatová-Jindra Deleongová-Josef Mlejnek-Soňa
Pavelková-Jaroslav Provazník:
SPOLEČNÁ PAMĚŤ DĚTSKÉHO DIVADLA. Záznam
diskuse k problematice inscenační práce s dětským
souborem (29)

Eva Machková: KDL JAKO DÍLNA (41)

Jana Vobrubová: TŘI NAHLÉDNUTÍ DO KAPLICKÝCH
SEMINÁŘŮ. Ze zápisníků kaplické lektorky (47)

Brigitte Zelenyová: 11 x KDL –
POHLED, POCHOPENÍ, NÁZOR (51)

KDL 1974–1989 (55)

JMENNÝ REJSTŘÍK (66)

20 KAPLICKÝCH LET

Kaplické kapitoly dětského divadla

Sborník materiálů o vývoji dramatické výchovy a dětského divadla v zrcadle přehlídek dětských dramatických a loutkářských souborů v Kaplici

Uspořádali Eva Horová a Jaroslav Provazník

Fotografie Karel Kerlický

Graficky upravila Jolana Kimlová

Vydaly Koordinační centrum pro dramatickou výchovu ÚKVČ a organizační štáb Kaplického divadelního léta ve spolupráci se Sdružením pro tvořivou dramatiku Praha 1989

Odpovědný redaktor Jaroslav Provazník

Vytiskly Jihočeské tiskárny, provoz 11, Český Krumlov

Náklad 3 000 výtisků

Vydání první

59-358-89

09/20



