

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Natálie Preslová

Ďáblové, lidožrouti a jiní outsideri

(Současné francouzské divadlo pro děti a mladé publikum)

The Devils, Ogres and Other Outsiders

(Contemporary French Theatre and Drama for Children and Young Public)

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, PhD.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu diplomové práce Mgr. Petru Christovovi, PhD., a to nejen za odborné vedení a konzultace všech problémů, se kterými jsem při psaní práce setkala, ale také za pomoc s realizací studijní stáže v Théâtre de Villeneuve a tedy se sběrem zásadních podkladů a materiálů. Dále bych chtěla poděkovat Martine Combréas, ředitelce Théâtre de Villeneuve za cenné konzultace zvoleného tématu a propůjčení obtížně dostupné odborné literatury.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. července 2015

.....

Natálie Preslová

Klíčová slova:

divadlo, drama, děti, mládež, Francie, současné divadlo, analýza, jeune public

Key words:

theatre, drama, children, young public, France, contemporary theatre, analysis, jeune public

Abstrakt:

Cílem této diplomové práce je poskytnout čtenáři obraz současného francouzského divadla určeného dětem a mladému publiku. Práce je rozdělena do dvou hlavních částí. První z nich se zabývá současnou francouzskou dramatikou pro toto publikum, jejím stavem, proudy a tendencemi, které popisuje na příkladech jednotlivých dramatických textů, které vznikly v posledních dvaceti letech, včetně těch nejnovějších. Druhá část práce se věnuje podobám současného francouzského divadla pro děti a mladé publikum, představuje nejvýznamnější režiséry a jejich přístupy k tvorbě pro toto publikum.

Skrze tyto dva pohledy na danou problematiku se práce snaží představit fenomény a specifika francouzského divadla pro děti, také ve srovnání s tímto typem divadla v České republice. Pro lepší představu toho, jakou pozici má současné francouzské divadlo pro děti v rámci francouzské kultury a jaké vlivy ho formovaly, je součástí práce také stručná historie tohoto divadla ve Francii.

Autorka vychází z řady monografií a vědeckých prací, z osobní zkušenosti s francouzským divadlem pro děti, z poznatků z řady navštívených francouzských konferencí, týkajících se tohoto tématu, a také z pracovní stáže v Théâtre de Villeneuve.

Abstract:

The aim of this thesis is to provide the reader with an image of contemporary French theatre intended for children and a young audience. The thesis is divided in two main parts. The first discusses contemporary French drama for this kind of audiences, its state, trends and tendencies, described using examples of individual plays written in the past twenty years, including the latest ones. The second part of the thesis details the facets of contemporary French theatre for children and a young audience, presents the most influential directors and their specific approaches to working with this kind of audiences.

From those two outlooks of the given topic, the thesis aims to present the phenomena and specifics of French theatre for children, including comparison with the Czech equivalent. For a better understanding of what the position of French theatre for children is within the context of French culture and what influences shaped it, a part of the thesis is also a brief history of this kind of theatre in France.

The author draws from numerous monographs and articles written on the subject, from her own experience with French theatre for children, from numerous topical French conferences she attended and from an internship at Théâtre de Villeneuve.

OBSAH

1	ÚVOD	7
2	HISTORIE DIVADLA „JEUNE PUBLIC“	9
3	SOUČASNOST DIVADLA „JEUNE PUBLIC“	13
4	DRAMATIKA „JEUNE PUBLIC“	17
	4.1. Proměny repertoáru divadla pro děti a mladé publikum ve Francii od padesátých let do současnosti	17
	4.2. Tendence současné dramatiky pro děti a mladé publikum	20
	4.3. Autoři současné dramatiky pro děti a mladé publikum	22
	4.4. Dramatika osobních a společenských problémů	24
	4.4.1. Catherine Zambon: Můj bratr, má princezna (Mon frère, ma princesse)	26
	4.4.2. Nathalie Papin: Sněž mě (Mange-moi)	30
	4.4.3. Suzanne Lebeau: Lidožroutek (L'Ogrelet)	32
	4.5. Klasické pohádky novými očima	35
	4.5.1. Jean-Claude Grumberg: Karkulka z Idů (Petit chaperon Uf)	37
	4.5.2. Olivier Py: Dívka, Ďábel a mlýn (La jeune fille, le Diable et le moulin)	41
	4.5.3. Bruno Castan: Šarlatový sníh (Neige Écarlate)	44
5	DIVADLO „JEUNE PUBLIC“	46
	5.1. Théâtre Nouvelle Génération a Nino d'Introna	48
	5.2. Divadlo pro mladé publikum Oliviera Py	51
	5.3. Nezávislé divadelní soubory a Kleeho malý štětec	53
6	ZÁVĚR	56
7	SEZNAM LITERATURY	58

1 ÚVOD

V březnu 2014 jsem se zúčastnila mezinárodní konference IETM (International network for contemporary performing arts) věnované současnému divadlu pro děti a mládež, která si kladla za cíl definovat podobnosti a rozdíly tohoto druhu divadla napříč různými divadelními kulturami. Ačkoli každá země má svou specifickou podobu, tradici a systémovou strukturu divadelní produkce pro děti, její konkrétnější definice se téměř vždy zpočátku pozastavily na problému definice jejího diváka. Názory divadelních tvůrců, ředitelů divadel i teoretiků na to, kdo je ještě dětský divák, od kdy mluvíme o divákovi dospělém a jak definovat divadlo, které se obrací k divákům téměř dospělým, tedy k teenagerům, byly často velmi odlišné. Francouzsky mluvící oblast používá pro tuto oblast divadla teoretický pojem, který zahrnuje všechny typy mladých diváků, „*théâtre jeune public*“ (divadlo pro mladé publikum). *Théâtre jeune public* ideově souvisí s programem *théâtre élitare pour tous*¹, formulovaným Jeanem Vilarem, o který se zásadně opíral projekt divadelní decentralizace ve Francii, ale jehož kořeny můžeme najít už v *Théâtre du Peuple* Maurice Pottechera založeném 1895. Ideál kvalitní kultury dostupné všem společenským vrstvám a skupinám přirozeně zahrnoval také mladé publikum. V současné době je však v oblasti praktické divadelní tvorby ve Francii, podobně jako ve většině jiných zemí, dramaturgie divadla určeného mladým divákům okolo adolescentního věku velmi palčivým problémem, řada tvůrců se jí cíleně vyhýbá a v dramaturgických plánech divadel tato linie často chybí. Divadlo pro děti je dnes, v návaznosti na meziválečnou a v českém prostředí ještě starší tradici, vnímáno jako výchova budoucích diváků a adresátů komunikace uměleckého díla, dospělých příjemců divadelního díla. Pojem *théâtre jeune public* v sobě nese také silnější důraz na rovnost tohoto druhu divadla divadlu „dospělému“ a na právo tohoto divadla být hodnoceno podle stejných estetických měřítek.

¹ Myšlenka *théâtre élitare pour tous* (divadla vysoké kvality, přístupného všem vrstvám) prosazuje názor, že kultura by neměla být záležitostí elit, ale jako základní lidská potřeba by měla být přístupná všem. Podobné úvahy mezi francouzskými intelektuály, nejen z řad umělců, již od počátku 20. století, vedly nejen k celému procesu divadelní decentralizace, ale také k zásadní proměně francouzského divadla. A to od podoby nově vznikajících divadelních budov, provozního systému, po proměnu repertoáru.

Rok po zmíněné konferenci, v březnu roku 2015, se v rámci festivalu *Sněž tu žábu* odehrála diskuze o podobách divadla a dramatiky pro děti v České republice a ve Francii. Čeští a francouzští tvůrci v rámci ní došli k závěru, že pro obě kultury je příznačná tendence předkládat dětskému publiku divadelní tvorbu, která je schopná komunikovat s publikem určitého věku, ale současně s publikem starším, včetně dospělých diváků. Domnívám se ovšem, že v obou divadelních kulturách se tato tendence projevuje jiným způsobem. Francouzské divadlo je na dětského diváka velmi náročné, tematikou, kterou jim předkládá, formálními postupy, které je nutí přijímat, ale také například vyžadováním divácké zpětné vazby ještě v rámci návštěvy divadelního představení. České divadlo pro děti je tematicky poměrně originální, ale typická tendence toho francouzského, tedy snaha své tematické hranice neustále překračovat a bořit tabu, která se týkají vhodnosti konkrétních motivů pro určité publikum, je mu spíše cizí. Slovy Nicolase Faura, teatrologa a odborníka na francouzskou tvorbu pro děti, se francouzští tvůrci snaží dostat od divadla „jeune public“, tedy termínu, který pro ně byl ještě nedávno dostačující, k divadlu „tout public“, divadlu pro všechny – divadlu, které se vyjadřuje k tématům, která jsou podstatná pro člověka jakéhokoli věku. Současná francouzská dramatika pro děti se často zabývá společensky tabuizovanými tématy, její hrdinové jsou mnohdy ze společnosti vyháněni, společností je potlačována jejich identita a jedinečnost. Jednou z jejích výrazných tendencí tvoří moderní přepisy klasických pohádek a jejich verzí vytvořených slavnými světovými pohádkáři. Tyto přepisy jsou mnohdy ještě temnější než jejich předlohy, například ty v podání bratří Grimmů, které jsou ve Francii obecně velmi oblíbené. Dramatičtí autoři se snaží hledat paralely mezi krutostí původních příběhů a krutostí, jaké jsou schopni se dopouštět dnešní lidé. Podobně jako pro současnou dramaturgii pro děti, i pro inscenační praxi je příznačná formální odvaha, originalita ve výtvarném ztvárnění a snaha o antiiluzivnost a odhalování principů fungování divadla.

Ve své práci se budu zabývat jednak současnou dramaturgií pro děti, jejími výraznými tvůrci a zásadními texty, jednak inscenační podobou divadla pro děti, významnými režiséry a jejich dramaturgickými i inscenačními přístupy. Snaha o různé způsoby překračování hranic divadla pro děti a zkoumání možností tohoto divadla, které s sebou často nesou i negativní zkušenosti a dopady, formulované jak samotnými tvůrci, tak divadelními teoretiky, pro mne představovala velmi zajímavý předmět studia. Pokusím se jej nejprve představit v jeho historickém kontextu, který nabídne stručné vysvětlení toho, kde se ve francouzském divadle pro děti vzala touha po experimentu.

2 HISTORIE DIVADLA „JEUNE PUBLIC“

Koncept divadla pro děti se ve Francii, podobně jako v celé evropské kultuře, zřetelně objevuje až v průběhu dvacátého století. Do té doby se děti nejčastěji zúčastňovaly divadelních představení buď po boku dospělých diváků, nebo prostřednictvím vlastního účinkování, a to nejčastěji v inscenacích kočovných divadelní společností a vzdělávacích institucí (zejména s velkým rozvojem jezuitského divadla ve Francii od pol. 16. stol.), někdy byly také dětem svěřovány role ve středověkém liturgickém divadle. Egle Becchi zmiňuje v publikaci *Dějiny dětství na západě* jako určitou výjimku (například vedle různých sportovních akcí) divadlo loutkové, jehož cílem bylo mj. „*zaujmout pozornost dětí a iniciovat jejich zapojení do sledovaného příběhu*“². S koncem středověku, zákazem pašijových her ve Francii v roce 1548 a nástupem dvorských divadel se dětské publikum začalo diferencovat podobně jako publikum dospělé. Z průběhu 17. a 18. století máme mnoho dokladů o tom, že se děti francouzských vyšších a středních tříd účastnily divadelních představení, např. v *La vie théâtrale en France au XVIII. siècle* cituje Martine de Rougemont dokumentaci blíže neurčeného představení v Comedie-Française: „*Nejvyšší balkon byl obsazen ženami z lidu (nebo volnějších mravů), uční, vojáky, mnichy a lépe či hůře oblečenými dětmi.*“³ U dvora a v nejvyšších šlechtických kruzích se děti, po boku svých rodičů, také účastnily dvorských představení různého druhu. Do konce 19. století se však nedá mluvit o profesionálním divadle orientovaném přímo na mladé diváky. Ti se tak s divadlem seznamovali v rodinách – podobně jako v našem prostředí zde fungoval koncept domácích loutkových divadel – nebo prostřednictvím divadelních inscenací „*tout public*“. Počátek 20. století přinesl první pokusy zařadit do dramaturgických koncepcí divadel také události určené přímo dětským divákům, patřily k nim například dopolední představení v kabaretu Folies Bergères nebo v Théâtre Fémina. Samotnému vzniku divadla pro děti předcházela rozvoj literatury pro děti, jejíž koncept vzniká v 18. století, a

² EGLE, Becchi a JULIA, Dominique. *Histoire de l'enfance en Occident I*. Paris : Le Seuil, 1998, p. 47.

³ DE ROUGEMONT, Martine. *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1988, p. 228.

moderních pedagogických metod. Objevení konceptu divadla pro děti úzce souvisí s rozvojem školství, které začalo divadlo využívat jako zajímavější doplněk ke klasické výuce⁴. Jeho první větší rozvoj je spojen se jménem Léona Chancerela, spolupracovníka Jacquese Copeaua z Théâtre Vieux Colombier, který začal jako první uvažovat o státem financované síti divadel pro děti, která by spojovala principy výchovy mladého diváka s ideálem uměleckého divadla, jak ho chápali tvůrci Vieux Colombier. K těmto úvahám ho inspirovala zkušenost s divadelním systémem v Polsku, kde první profesionální scéna pro děti, Teatr Szkolny, vznikla v rámci avantgardní Reduty, nebo v Sovětském svazu, kde se na tuto tvorbu zaměřovaly umělecké soubory bez stálého divadla. V průběhu sezony 1934/1935 zakládá Chancerel v rámci francouzského skautského hnutí první umělecké divadlo určené přímo dětskému publiku – le théâtre de l'Oncle Sébastien (Divadlo strýčka Sebastiána). Divadlo působilo v Paříži a často vyjíždělo na turné do menších měst, z řad jeho herců vzešli někteří pozdější ředitelé centres dramatiques jeune public jako Hubert Gignoux a Maurice Jacquemont. „(Tvůrci) aplikovali na dětské publikum bohatou a náročnou poetickou formu, což jim umožnilo, také díky sehraným, profesionálním hercům, vnést do divadla pro děti skutečnou uměleckou dimenzi.“⁵ Divadlo strýčka Sebastiána uvedlo do začátku války sedm premiér, většinou Chancerelových textů napsaných přímo pro toto divadlo. Tyto texty někdy vycházely z tradičních francouzských pohádkových příběhů, někdy byly jejich fabule zcela originální. Prvním z nich byla Chancerelova snová a anticky laděná pohádka *L'Enlèvement de Mirabelle* (*Únos Mirabelle*), kterou kritika velmi oceňovala pro originální poetiku probouzející fantazii. „*Únos Mirabelle* je pozoruhodná inscenace (...), vždy si budeme pamatovat překvapivost jejích postav, jako je krásný kůň Vrabčák, Bídák-Žrout, Jean de Žába nebo sladká Mirabelle. Rampa netvoří bariéru mezi diváky a herci, ti se tak zde setkávají a

⁴ Ve vzniku a vývoji moderní pedagogiky v první polovině 20. století, spočívající ve výzkumu nových metod, zapojení poznatků z psychologie a dalších společenských věd a reformách školských systému, který probíhal v téměř celém euroamerickém prostoru a ve Francii jej symbolizuje např. dílo Adolpha Ferriera, Célestina Freineta a dalších, l'Éducation nouvelle, můžeme pozorovat jeden z myšlenkových návratů k principům jezuitského divadla a výzkumu J. A. Komenského. Ve vztahu k divadlu však v této době již není ideálem divadelní praxe jako metoda výuky, ale je vnímáno jako samostatné umělecké dílo s estetickými funkcemi, které může být spíše doprovodnou aktivitou k samotné výuce.

⁵ MARYLINE, Romain. *Léon Chancerel, un réformateur du théâtre français*, Paris: L'Âge d'homme, 2005, s. 259.

vytvářejí spolu atmosféru přirozené komunikace nad kvalitním uměleckým dílem.“⁶ Další inscenace, *Les mystères du Bois Bourru (Tajemství mrzutého lesa)* zpracovávala příběh, podobně snově laděný, ale zároveň blízký dětské dobrodružné literatuře, o učitelce, která je ve skutečnosti zakletá princezna, která aby zlomila své prokletí, musí vzít svoje žáky do lesa plného kouzel.

Přes velký úspěch u diváků i odborné veřejnosti se po válce z finančních důvodů nepodařilo činnost divadla obnovit. V roce 1952 Chancerel předsedal první Mezinárodní konferenci o divadle pro děti, která se konala v Paříži, v roce 1957 založil organizaci ATEJ⁷ (l'Association des amis du théâtre pour l'enfance), budoucí francouzské centrum mezinárodní organizace ASSITEJ⁸ (1965). Cílem této organizace byla, a je až dodnes, podpora tvůrců, kteří se zabývají divadlem pro děti, podpora uvažování o principech této práce, organizování konferencí, seminářů, vydávání periodik, monografií, kritických sborníků, atd. Paralelně se vznikem čím dál více nových souborů se od roku 1936 divadlo pro děti také dále rozvíjelo v souvislosti se vzděláváním – v roce 1936 vznikla organizace CEMEA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active) zaměřená na propagaci moderních metod v pedagogice, podporu výchovných zájezdů, pobytů v přírodě, návštěv kulturních akcí. Miguel Demuynck⁹, jeden z vrcholných činitelů CEMEA založil v roce 1949 Théâtre de la Clairière¹⁰, centrum výzkumu možností spolupráce pedagogiky a divadla.

⁶ BRANDICOURT, Joseph. [?] *Bulletin du Centre d'études et de représentations dramatiques*. Paris: Centre d'études et de représentations dramatiques, 1935.

⁷ Organizaci ATEJ založil Chancerel spolu s Rose-Marie Modoues s cílem podporovat rozvoj divadla pro děti, které v té době postupně přestávalo být objektem zájmu mezinárodního Divadelního institutu (I.I.T. / I.T.I.) a jiných mezinárodních institucí. Vzápětí po vzniku ATEJ, začali její zakladatelé usilovat o její rozšíření na mezinárodní úrovni a organizovat za tím účelem mezinárodní setkání tvůrců divadla pro děti. Mezi první země, které se k této mezinárodní spolupráci přidaly, patřila Velká Británie, Itálie, Československo, Rumunsko a Nizozemsko.

⁸ Association Internationale du Théâtre de l'Enfance et la Jeunesse je původem francouzská mezinárodní organizace sdružující divadelní profesionály, kteří se zabývají divadlem pro děti. V současné době se skládá z 83 národních center a mj. pravidelně pořádá mezinárodní setkání nazvaná ASSITEJ World Congress.

⁹ Miguel Demuynck (1921–2000) byl žák Charlese Dullina, režisér, dramaturg a pedagog.

¹⁰ Théâtre de la Clairière vzniklo jako projekt organizace CEMEA, mezi jejíž cíle patřilo i navázání spolupráce mezi kulturními institucemi a školami a podpora nově vznikajících programových linií orientovaných na dětské publikum v divadlech, galeriích, kulturních centrech, uměleckých vysokých školách,

Zásadním bodem vývoje divadla pro děti ve Francii bylo jeho komplexní zapojení do programu kulturní politiky státu, iniciované po druhé světové válce André Malrauxem, francouzským ministrem kultury mezi lety 1958 a 1969, který se mj. velmi zasadil o pokračování procesu kulturní decentralizace.¹¹ Malrauxův plán vytvořit funkční síť státních subvencovaných divadel s různým zaměřením po celém francouzském území v sobě zahrnoval také strukturu divadel pro děti. Přímou jemu se celý tento plán uskutečnit nepovedlo, ale po skončení jeho funkčního období jako ministra kultury snahy začlenit divadlo pro děti do systému divadla jako takového dále pokračovaly. V roce 1969 organizoval Jean Vilar v rámci festivalu v Avignonu první „dny divadla pro mladé diváky.“ V roce 1973 založili Jack Lang a Antoine Vitez v Paříži Théâtre national des enfants à Chaillot (Dětské národní divadlo), od roku 1978 začala vznikat první Centres dramatiques nationaux (CDN) zaměřená na dětské publikum, čímž se konečně naplnil Malrauxův záměr. Díky Jacku Langovi, který se stal od roku 1981 ministrem kultury, a který také prosadil plnohodnotnější financování těchto divadel, se povedlo tuto nově vybudovanou pozici divadla pro děti v systému francouzské kultury udržet.

atd. Mezi činnosti tohoto divadla patřilo vedle omezeného množství vlastní produkce také hostování nezávislých souborů, pořádání festivalů, vzdělávání pedagogů základních i středních škol, společné workshopy pro pedagogy a studenty, organizování prázdninových divadelních dílen pro děti, pořádání konferencí, příprava Mezinárodních dnů dětského divadla na festivalu v Avignonu, atd.

¹¹ Projekt kulturní decentralizace se stal součástí francouzské kulturní politiky po druhé světové válce a navazoval na dlouhodobější snahy jednotlivých tvůrců i institucí probíhající již od vzniku Potecherova Théâtre du Peuple. Oficiálně začal tento proces probíhat od roku 1946 pod dohledem provizorní vlády Léona Bluma, ve spolupráci s velkým množstvím kulturních představitelů, mj. Charlesem Dullinem, Jeanem Vilarem a Louisem Jouvetem s cílem zabránit centralizaci veškeré kultury v Paříži a jejím okolí a vybudovat kvalitní síť státních kulturních zařízení fungujících po celé zemi. Průběh tohoto procesu zásadně podpořil po roce 1959 André Malraux po svém zvolení ministrem kultury ve vládě Charlese de Gaulla.

3 SOUČASNOST DIVADLA PRO DĚTI A MLADÉ PUBLIKUM

Tento kulturní systém, který pomohl dotvořit Jack Lang na pozici ministra kultury, v současné Francii stále funguje. Díky němu se vedle stálých státních scén také neustále (nejvýrazněji od devadesátých let minulého století) zvyšuje počet nezávislých divadelních souborů, divadelních festivalů a přehlídek, které se hlásí k programu orientovanému na jeune public. V současné době zaujímají všechny typy inscenací jeune public velké procento z celkové francouzské divadelní produkce. Dnes také ve Francii funguje čím dál rozsáhlejší a propracovanější spolupráce divadel, zejména státních, ale v některých případech i nezávislých souborů, se školstvím. Na druhou stranu čím dál tím silnější pozici tohoto typu divadla v kontextu francouzské kultury doložilo v roce 2005 zařazení ceny pro nejlepší inscenaci jeune public do systému ceny Molière, nejvýznamnějšího francouzského ocenění, udíleného v oblasti živého umění.

Pokusím se nyní stručně nastínit systém organizace francouzské divadelní sítě, aby bylo zřetelné, mluvíme-li o zařazení divadla pro děti do struktury divadelní sítě, jaké místo divadlo jeune public v této síti zaujímá.

Státní kulturně-divadelní sektor tvoří čtyři skupiny, čtyři druhy organizací, které se ještě dále dělí do podskupin podle zaměření, velikosti, počtu stálých zaměstnanců, apod. Tyto čtyři hlavní skupiny institucí tvoří: divadelní instituce, multidisciplinární instituce s většinou divadelní produkcí, nezávislé divadelní skupiny a instituce divadelního vzdělávání. Do skupiny divadelních institucí spadají největší státní divadla a kulturní centra, rozdělená do šesti kategorií. Do kategorie národních divadel, plně financovaných státem, patří Comédie française, Théâtre national de La Colline, Théâtre national de l'Odéon, Théâtre national de Chaillot a Théâtre National de Strasbourg. Další kategorii tvoří instituce s názvem centre dramatique, velké divadelní domy, jejichž program se skládá z vlastní produkce a z koprodukcí s jinými institucemi. Jsou typickým produktem divadelní decentralizace a tvoří zásadní součást celé divadelní sítě. Třicet devět centre dramatique, která se dělí na národní – CDN, nebo regionální – CDR je z větší části financováno státem, z menší části regionálními samosprávami. Vedle kategorie soukromých divadel tvoří další tři kategorie národní centra pouličního divadla (financovaná státem a regiony), národní centra cirkusu (financovaná Ministerstvem kultury) a divadelní festivaly, kam patří například festival v Avignonu, mezinárodní festival loutkového divadla Charleville-Mézières, festival Printemps des comédiens atd.

Skupinu multidisciplinárních institucí tvoří čtyři kategorie. Do první z nich patří instituce typu scène nationale (tuto kategorii tvoří sedmdesát kulturních center, jejichž produkci tvoří alespoň ze 40 % divadlo nebo nový cirkus), do druhé instituce scène conventionnée (čtyřicet center plně orientovaných na určitou divadelní disciplínu – činoherní divadlo, loutkové divadlo, cirkus, současnou dramaturgii, jeune public, taneční a pohybové divadlo), třetí kategorii naplňují městská divadla provozovaná městy a čtvrtou multidisciplinární festivaly, jejichž větší část programu zaujímá divadlo (např. Festival d'automne a Quartiers d'été v Paříži).

Do skupiny nezávislých divadelních souborů patří okolo 200 skupin, které mají svou stálou scénu, případně jsou spojeny s některým site specific prostorem, asi 600 divadelních souborů, 400 souborů nového cirkusu a 800 skupin pouličního umění, které mohou žádat o podporu ze strany státu nebo veřejné samosprávy v místě činnosti. Do skupiny divadelního školství patří deset vysokých divadelních škol, pět samostatných a pět fungujících při centres dramatiques, tři vysoké školy cirkusového umění a jedna vysoká škola loutkového divadla.

Instituce, které se věnují divadlu pro mladé publikum, se vyskytují na několika úrovních této divadelní hierarchie a podle jejich zařazení se značně liší podmínky, ve kterém jejich produkce vzniká. Centres dramatiques jsou velké instituce se značnou finanční podporou¹² a jejich umělecká vedení jsou prestižní pozice, do kterých jsou obsazováni významní divadelní tvůrci. Z devětatřiceti institucí typu centre dramatique jsou dvě (Théâtre Jeune Public ve Strasbourgu a Théâtre nouvelle generation v Lyonu) zaměřeny na divadlo pro mladé publikum. Většina divadelních scén pro děti a mladé publikum však spadá do multidisciplinárních institucí, přičemž polovina z celkového počtu scènes conventionnées jsou divadla pro děti, v případě scènes nationales je jich o něco méně než polovina. Tato divadla

¹² Podle francouzské občanskoprávní organizace Le Cercle Français de Droit des Médias et de la Culture se v roce 2012 průměrné celkové roční subvence na provoz jednoho centre dramatique pohybovaly okolo pěti milionů eur, podle studií francouzského Ministerstva kultury se v posledních třech letech subvence plošně snižovaly v průměru o 6 %. Do rozpočtu každého centre dramatique je stát povinen přispět mezi 50 a 60 %, zbývající část rozpočtu hradí regionální samospráva, případně samospráva jeho sídelního města.

musí počítat s nižšími rozpočty¹³ a menším počtem stálých zaměstnanců (nejen) v uměleckém vedení, a tedy obtížnějším budováním určité dramaturgické koncepce celého divadla. Velká část všech typů divadelních scén pro děti se také věnuje pořádání festivalů divadla jeune public. Některé festivaly, jako například festival Odyssée 78 v Yvelines fungují podobným způsobem jako divadelní scény, tzn. produkují své vlastní inscenace, které po skončení festivalu hostují v kamenných divadlech a doplňují jejich programovou skladbu.

U nezávislých divadelních skupin nejsou čísla tak jednoznačná, protože jejich produkce je málokdy tak dramaturgicky vyhraněna, jako u státních divadel. I v případě těchto divadel je však mnohem častější model repertoáru, který se skládá z inscenací pro dospělé a inscenací pro jeune public nebo tout public, než repertoáru zaměřeného výhradně na dospělého diváka. Soukromá divadla se podobně jako v našem prostředí divadlu pro mladé publikum z principu příliš nevěnují.

Podle studie francouzského Ministerstva kultury o letech 2001 a 2002 byl počet herců divadla pro mladé publikum v poměru na jednu divadelní scénu 3,6, oproti tomu počet herců jakéhokoli divadla určeného primárně dospělým 6,6.¹⁴ Vzhledem k tomu, jak velké množství inscenací různých žánrů muselo být do druhého čísla zahrnuto, je skutečnost, že nadneseně řečeno třetina francouzských herců se věnuje divadlu pro děti, poměrně ohromující. A to ani ne ve srovnání s Českou republikou nebo jinými zeměmi střední a východní Evropy, ale zejména s velkými zeměmi Evropy západní, kde je divadelní tradice divadla pro děti velmi odlišná. Studie dále pokračuje srovnáním průměrného počtu repríz inscenací jeune public (50,8) a „dospělých“ (31,1). To ovšem vzhledem k nerepertoárovému systému francouzského divadla může také dokazovat jen to, že dětské scény mají za rok menší počet premiér a tedy více času na reprízování jednotlivých inscenací. V každém případě za posledních dvacet let stále roste počet divadelních scén a souborů zaměřených na divadlo pro děti – podle francouzského centra ASSITEJ v roce 1997 ve Francii fungovalo 157 profesionálních divadel

¹³ Podle aktuální statistiky Association des scènes nationales France se průměrné roční subvence jedné scène nationale v současné době pohybují okolo 950 000 eur, v závislosti na zaměření scény, regionu ve kterém sídlí, atd. Průměrný rozpočet scène conventionnée je vzhledem ke scène national zhruba třetinový.

¹⁴ HUBERT, Jean-François. Les Spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue avec l'aide du ministère de la culture (années 2001 et 2002). In. *ARSEC, Observatoire des politiques du spectacle vivant*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication – DMDTS, 2004, p. 128.

pro děti, v roce 2005 už 550 a paralelně s těmito čísly rostou také počty dětských diváků, do kterých jsou zahrnuty jak školní návštěvy divadel, tak individuální. V posledních dvaceti letech také vznikla řada divadelních festivalů dětského divadla jako Le piccolo festival v Antibes, Biennale du théâtre jeunes publics v Lyonu, Festival Meli'môme v Reims nebo Odyssée 78 – Biennale de théâtre pour la jeunesse v Yvelines, které každý rok přináší program sestavený z hostujících inscenací i z vlastní produkce festivalu, která je často spojena s velkými režijními jmény jako Alfredo Arias¹⁵, Philippe Adrien¹⁶ nebo Stanislas Nordey¹⁷. V současné době ve Francii funguje čtyřicet čistě francouzských festivalů divadla pro děti a mladé publikum a také několik mezinárodních.

¹⁵ Původem argentinský režisér, autor a herec nar. 1944. Ve Francii se proslavil například inscenacemi díla Marguerite Durasové, moderními inscenacemi klasiky, například v Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, které vedl, nebo v rámci IN programu Festivalu v Avignonu, dále také operními režiiemi, např. v Opéra Bastille a Théâtre du Châtelet.

¹⁶ Francouzský režisér, scénárista, nar. 1939. Následovník Antoina Vitezeho v Théâtre des Quartiers d'Ivry, zakladatel Atelier de Recherche et de Réalisation Théâtrale à la Cartoucherie. Vedl Théâtre de la Tempête, divadlo la Cartoucherie, proslavil se zejména svými režiiemi Čechovových textů. Scenárista filmů Breakdown (1967, s Bertrandem Blierem) nebo Cocktail Molotov (1980).

¹⁷ Jeden z nejvýznamnějších režisérů současné francouzské prostřední generace, spolupracovník Didiera-Georgese Gabilyho. Jako režisér spolupracoval s Théâtre Nanterre-Amandiers, vedl Centre dramatique national de Saint-Denis. Působil jako vedoucí pedagog herecké školy při Théâtre national de Bretagne. Velmi uznávané jsou jeho operní režie, za inscenaci Pélea a Mélissandy, která byla premiérově uvedena na Salzburg Easter Festival a následně roku 2007 v Royal Opera House v Londýně, kde byla označena za „působivý divadelní zážitek“ (The Guardian 14. 5. 2007) získal v roce 2008 britské ocenění Laurence Olivier Award. Od roku 2014 vede Théâtre national de Strasbourg.

4 DRAMATIKA „JEUNE PUBLIC“

4.1. Proměny repertoáru divadla pro děti a mladé publikum ve Francii od padesátých let do současnosti

Zhruba do padesátých let 20. století tvůrce značně ovlivňovala tradice Léona Chancerela a jeho Théâtre de l'Oncle Sebastien. Inscenace pro mladé publikum často čerpaly inspiraci v klasických literárních pohádkách¹⁸, které se tvůrci snažili inscenovat invenčními způsoby, mezi texty převládaly dramatizace nad původními texty. Více než na originalitu textů se důraz kladl na inscenační postupy v duchu tradice uměleckého divadla¹⁹ a také na propojování divadla s pedagogikou. Využití principů pohybového divadla a stylizace v inscenační praxi ovlivňovala jednak tradice Théâtre de l'Oncle Sebastien, ale také otevření mezinárodní školy Jacqua Lecoqa v Paříži²⁰, které se stalo velkou divadelní událostí padesátých let. Zásadní obrat v zájmu o psaní původních dramatických textů pro děti se odehrál v šedesátých letech. Sociolog Roger Deldime přirovnává tuto uměleckou proměnu podobnému obratu, který proběhl v sociálním a politickém myšlení Francie. Zájem o občanská práva menšin a znevýhodněných skupin se podle něj v umění projevil zájmem o divadlo pro děti a snahou vnímat dětského diváka jako rovnoprávného tomu dospělému.²¹ Skutečností, které tento rozkvět dramatiky pro děti ovlivnily, je pravděpodobně více a nepatří mezi ně jen

¹⁸ Zejména v těch, které jsou často i dnes zdrojem inspirace pro dramatické autory, jako jsou pohádky bratří Grimmů, Charlese Perraulta, Hanse Christiana Andersena, mezi nimi se také objevovaly adaptace bajek Jeana de la Fontaina.

¹⁹ Ve francouzském prostředí se tradice uměleckého divadla pojí s moderními směry, naturalismem a symbolismem, které se prostřednictvím Théâtre d'Art (založeným 1889 Lugné Poem a Paulem Fortem) a později Théâtre de l'Œuvre (založeným 1893) divadelní tvůrci snažili využít pro obnovu divadla, založeného čistě na uměleckých principech. Tato tradice navazuje také na program Théâtre-Libre André Antoina.

²⁰ Jacques Lecoq (1921–1999), tvůrce pedagogické herecké metody založené na fyzické práci herce s vlastním tělem a na principech mimu, se v roce 1956 vrátil do Paříže po režijní zkušenosti s řeckým divadlem a delší spolupráci s Dariem Fo. Školu École internationale de théâtre et de mime chápal také jako laboratoř výzkumu možností pohybu herce v divadle a možností kombinace pohybového a výtvarného vyjádření. Mezi jeho žáky patřili například Luc Bondy, Ariane Mnouchkine, Christoph Marthaler.

²¹ DELDIME, Roger. Un miroir sociologique. *Théâtre aujourd'hui*, 2003, č. 9, s. 136-137.

čistě umělecké faktory, ale také určitá proměna tendencí dramaturgie velkých francouzských divadel, festivalů. Na moderní podobu dramatiky jeune public měly vliv výrazné autorské osobnosti, pro které šedesátá léta znamenala nejproduktivnější léta jejich kariéry. Patří mezi ně například Catherine Dasté²², vnučka Jacqua Lecoqa a zakladatelka prvního CDN jeune public nebo André Pomarat, zakladatel CDN ve Strasbourgu a festivalu Les Giboulées de la marionnette. V této době se podle mne rodí jedna ze dvou výrazných tematických linií současné dramatiky jeune public, v souvislosti s tím, že tehdejší autoři postupně upouští od přebírání témat z tradiční literatury pro děti a začínají formulovat požadavek dramatiky pro děti postavené na původních námětech, která je schopna reflektovat současný svět, ve kterém její diváci vyrůstají.

Mezi další faktory, které ovlivnily překotný vývoj dramatiky jeune public od šedesátých et, patřil také dramaturgický tah Jeana Vilara, který na avignonském festivalu v roce 1969 poprvé uvedl programovou linii inscenací jeune public. Ta se pro tento ročník skládala ze tří inscenací, z nichž každá byla spojena s významným tvůrcem divadla pro děti – již zmíněnými Catherine Dasté a Miguelem Demuynckem a dále Mauricem Yendtem²³, režisérem, autorem a zakladatelem Théâtre des Jeunes Années v Lyonu, které se po roce 1981 stalo CDN zaměřeným na mladé publikum, Théâtre de la Nouvelle Génération.²⁴ Nepřímý vliv na tuto dramatiku měl bezpochyby také vzrůstající zájem francouzských tvůrců o autorské divadlo založené na kolektivní tvorbě, které lze právě od šedesátých let pozorovat na příkladech různých typů divadel, od nezávislých souborů po velká státní divadla. Tento způsob práce, kdy je výsledný tvar společným dílem režiséra, dramaturga, herců a kdy text inscenace z velké části vzniká až v průběhu jejího zkoušení, na základě společných improvizací, rychle

²² Catherine Dasté (*1929) je režisérka, herečka a autorka divadelních textů. Od roku 1967 spolupracovala s Arienne Mnouchkine, založila jedno z prvních CDN zaměřených na mladé diváky, Théâtre de Sartrouville. Vedle vlastní divadelní práce, nejčastěji režii vlastních textů pro mladé publikum, vede multikulturní centrum, Dům Jacquese Copeaua.

²³ Maurice Yendt (*1937), krom současného Théâtre de la Nouvelle Génération založil také Biennale du Théâtre Jeunes Publics v Lyonu.

²⁴ Pro srovnání – v současné době jsou zařazovány inscenace jeune public jak do OFF, tak díky novému vedení Oliviera Py v poměrně velkém počtu také do IN programu Festivalu v Avignonu. Z celkového počtu cca 1600 inscenací, které jsou pravidelně uváděny v rámci OFFu, je jich přes 100 označeno jako jeune public a okolo 1200 čili přes dvě třetiny inscenací spadají do kategorie tout public a jen 74 je označeno jako inscenace výhradně pro dospělé diváky.

pronikl také do oblasti divadla pro mladé publikum. Přestože takto vzniklé texty se málokdy staly součástí repertoáru jiných divadel a často byly spojeny jen s jedinou inscenací, představovaly bezpochyby jeden z inspiračních zdrojů nové podoby dramatiky pro děti a pomohly iniciovat zájem autorů o tuto oblast divadla.

V divadle pro děti se také proměnil poměr původních textů a dramatizací, adaptací. Na počátku devadesátých let představila revue *Théâtre en France* vlastní průzkum složení repertoárů divadel jeune public mezi léty 1970 a 1990. Výsledky jsou sice spíše orientační, protože ve výzkumu nefigurují všechna divadla tohoto typu, ale mohou podat zprávu alespoň o stavu na větších scénách orientovaných na mladé publikum²⁵. 56 % repertoáru těchto divadel tvořily podle průzkumu různé podoby autorského divadla, ze zbývajících 44 % tvořily 24 % adaptace literárních předloh z oblasti literatury pro děti i pro dospělé a 20 % dramatické texty. Průzkum potvrzuje velký zájem o autorské divadlo, který ve Francii vrcholil právě v devadesátých letech. Od konce devadesátých let se poměr autorských inscenací a inscenací původních textů jeune public začal postupně obracet ve prospěch dramatiky. Za posledních dvacet let se zájem o původní dramatické texty pro děti za strany inscenátorů stále zvyšuje. Tato tvrzení dokládá i další jev, kterým je čím dál tím častější pronikání inscenací současných textů určených mladému publiku na repertoár velkých státních divadel. Například v roce 2003 uvedla první inscenaci jeune public od doby svého vzniku Comédie Française – hru uznávaného dramatika Fabrice Melquiota *Bouli Miro*²⁶ v režii Christiana Gonona. S dramaturgickou koncepcí, která nově zahrnovala velký podíl inscenací jeune public se do vedení pařížského Théâtre de la ville dostal v roce 2008 jeho současný umělecký šéf, režisér Emmanuel Demarcy-Mota, režisér, autor a současný ředitel Avignonského festivalu Olivier Py zase již od počátku svého vedení začal tyto inscenace prosazovat do prestižního IN programu festivalu.

²⁵ Vedle již zmíněných divadel typu centre dramatique, Théâtre nouvelle génération a Théâtre jeune public de Strasbourg, k nim patří například také původní Théâtre national des enfants à Chaillot, dnes samostatná instituce La belle saison, divadlo Le Créa, scène conventionnée Le Laval.

²⁶ Tento text (2002), i jeho druhý díl (2006) od stejného autora, který Comédie-Française uvedla rok poté, vyšel v dětské edici nakladatelství L'Arche.

4.2. Tendence současné dramatiky pro děti a mladé publikum

Další velký rozvoj této dramatiky v posledních dvaceti letech dokládají také stále se zvětšující počty vydaných textů. Specializované ediční řady zaměřené na dramaturgiu pro děti a mladé publikum jsou součástí nabídky všech velkých francouzských vydavatelství domů zaměřených na dramatické texty a divadelní literaturu, Actes-Sud, Edition Théâtrales, L'Arche, existují ale i nakladatelství, jejichž produkci tvoří výhradně texty jeune public, jako je například l'École des loisirs. Od roku 2002 figurují vybrané hry jeune public jako povinná četba v osnovách základních a středních škol, mezi tyto texty, schválené francouzským Ministerstvem školství, patří například *Sněz mě (Mange-moi)* Nathalie Papin nebo *Dívka, Dábel a mlýn (La jeune fille, le Diable et le moulin)* Oliviera Py. Co se týče poměru textů pro mladší děti a pro starší diváky (zhruba od třinácti let), platí i v současné době tvrzení z úvodu této práce, že pro druhou zmíněnou skupinu vzniká mnohem méně textů než pro tu první. Tento fakt potvrzuje právě i produkce současných her u zmíněných nakladatelství, ve které se texty určené přímo publiku od třinácti let a staršímu objevují spíše zřídka, naopak nejčastější věkovou kategorií, pro kterou tyto texty vycházejí, je věk prvního stupně základní školy.

V současné dramaturgii pro děti a mladé publikum dnes můžeme sledovat dva hlavní proudy, které navazují na výše zmíněné tradice této dramaturgie, která se formovala od konce 2. světové války. Jedním z těchto proudů jsou texty, které se tematicky vztahují k současné společnosti a světu, věnují se aktuálním problémům, které se mohou dotýkat jak dětské, tak dospělé populace, jako například rasismus, šikana, problémy v rodinných, přátelských, partnerských vztazích. Jejich fabule jsou většinou zcela původní, nejsou nijak spojené s francouzskou literární tradicí, tvůrci se snaží o co největší autentičnost a originalitu námětů.

Druhý proud představují naopak texty, které výrazně čerpají z literární tradice, konkrétně z lidových pohádek a jejich literárních úprav slavných pohádkových autorů, nejen z frankofonní oblasti, nejčastěji pohádek bratří Grimmů, Charlese Perraulta, Hansa Christiana Andersena. Velmi často jde o razantní úpravy a odvážné přepisy původních příběhů, autoři často využívají pohádkový kontext pro tvorbu vlastních originálních děl a poetiky. Tyto dva principy tvorby se v případech některých textů prolínají, autoři často kombinují oba přístupy. O prolínání zmíněných dvou principů se dá hovořit i na jazykové a formální rovině textů, autoři často kombinují prostředky klasické pohádky s postupy současného dramatu a literatury, mnohdy také ve svých textech používají stylové prostředky více různých žánrů (tato kombinace mnoha přístupů je zcela typická například pro tvorbu dramatika Bruno Castana).

Obrazný a poetický jazyk textů, která často využívá básnická pojmenování, obrazná vyjádření a různé druhy veršů, je mnohdy prokládán úsečnými až ironicky strohými dialogy. Poetičnost a obraznost autoři často používají jako prostředek vyjádření, například jako charakterizace postav nebo prostředí. V textu *Můj bratr, má princezna (Mon frère, ma princesse)* Catherine Zambon jsou poetické pasáže textu dílem jedné z postav, desetileté básnířky Niny, sedmiletý lidožrout Šimon z *Lidožroutka (L'Ogrelet)* Suzanne Lebeau mluví stylizovaným jazykem lidových pohádek, protože do nich svou vlastní existencí (jeho otec byl lidožrout, tedy pohádková postava) sám patří.

Naprostou většinu současných francouzských textů nápadně spojuje jedno téma, téma odlišnosti, jinakosti, vyčleněnosti z většinové společnosti, které zosobňuje hlavní hrdina, outsider. Za okolnosti, které ho ze společnosti vyčleňují, přitom většinou sám nemůže, může to být původ, vzhled, náboženská příslušnost, vrozená vada nebo třeba jen příslušnost k jiné pohádce, než jaká se okolo něj odehrává. Tento princip osamělého hrdiny možná do určité míry reaguje na společenskou situaci ve Francii v průběhu druhé poloviny 20. století a zejména posledních dvaceti let, kdy se Francie vyrovnává se všemi následky v té době teprve nově vznikající silně multikulturní společnosti. Francouzské umění, zejména literatura, má tendence tuto multikulturalitu bránit, upozorňovat na individualitu každého jedince. Autory divadelních her pro mladé publikum také spojuje snaha neustále překračovat hranice toho, čeho je divadlo pro děti schopné a co vše může svým divákům sdělovat. Silné propojení divadla a školství patrně u autorů iniciuje snahu o jistou edukativnost a o dialog s diváky o různých názorech na současný svět. Tyto snahy s sebou nesou určité problémy, například ten, že edukativnost ve vztahu k tématu se v některých případech stává hlavním principem textu, který tak přestává být materiálem pro inscenátory a stává se spíše učebnicí občanské výchovy.

4.3. Autoři současné dramatiky pro děti a mladé publikum

K těm, kteří významně ovlivnili rozvoj dramatické literatury pro děti, patří ve Francii několik osobností různých divadelních profesí, narozených převážně krátce před 2. světovou válkou. Patří mezi ně již zmínění Catherine Dasté a Maurice Yendt, dále spisovatel, prozaik Jean Claude Grumberg, celá generace režisérů, která začíná tvořit v 70. letech a kterou k psaní přivedla vlastní režijní praxe v divadlech pro děti, kam patří například již také zmíněný Bruno Castan. Významný vliv na rozvoj této dramatiky ve Francii měli také autoři frankofonní Kanady²⁷, mezi nimi zejména Suzanne Lebeau a Jasmine Dubé²⁸, obě herečky, autorky a zakladatelky významných quebeckých divadel pro děti – divadla Le Carrousel (Lebeau) a Théâtre Bouches Décousues (Dubé). Všichni tito autoři v čele s Catherine Dasté jsou považováni za průkopníky divadla pro děti ve Francii.

Od osmdesátých let a dále začínají tvořit další generace autorů, jako je Nathalie Papin, Fabrice Melquiot²⁹ nebo Dominique Paquet³⁰, pro které je typické, že se věnují více oblastem tvorby a k divadlu pro děti se dostávají až po určité době strávené v jiných divadelních nebo literárních profesích. V současnosti se téměř všichni autoři dramatiky pro děti věnují paralelně mnoha dalším oblastem, jak psaní, tak praktické tvorbě. Touto dramatikou nebo divadlem se

²⁷ V současné době z 97 vydávaných autorů pro děti v oblasti Francie je jich 23 zahraničních a z nich 13 kanadských. Z ostatních zemí jsou zastoupeni zejména autoři belgičtí, italská, španělští, ale i němečtí, přičemž ovšem mnohem živější mezinárodní kontakt probíhá spíše mezi inscenátory než mezi dramatiky, zejména díky řadě divadelních festivalů.

²⁸ Jasmine Dubé (1957) je kanadská autorka, herečka a dramaturgyně, pravidelně se věnuje také psaní scénářů k televizním seriálům pro děti, např. *Télé-Pirate (Telepirát)* nebo *Michou et Pilo (Michou a Pilo)*.

²⁹ Fabrice Melquiot (*1972) patří k nejuznávanějším a nejčastěji inscenovaným současným francouzským dramatikům, jeho texty jsou pravidelně uváděny na scéně Comedie-Française, Théâtre de la Ville, atd. Jako dramaturg pravidelně spolupracuje s režisérem Emmanuelem Demarcy-Motou.

³⁰ Dominique Paquet je herečka, dramatička a autorka filozofických esejů, umělecká ředitelka divadelního souboru Groupe 3.5.81 a ředitelka kulturního centra Espace culturel Boris Vian. Mezi její nejuznávanější díla patří texty pro mladé publikum, např. *Les Escargots vont au ciel (Hlemýždi jdou do nebe)* nebo *La consolation de Sophie (Sofiina útěcha)*.

částečně zabývají i někteří nejslavnější francouzští divadelní tvůrci současnosti, například Olivier Py, Wajdi Mouawad³¹, Joël Pommerat³² a Jean-Claude Carrière³³.

³¹ Wajdi Mouawad (*1968) je libanonsko-kanadský režisér a scénograf, žijící ve Francii. Mezi jeho nejznámější texty patří například *Seuls (Sami)*, představený v roce 2008 na IN programu festivalu v Avignonu nebo *Incendies (Požáry)*. Věnuje se režii klasických i současných textů, filmovým adaptacím a paradivadelním projektům, jako byl například *Avoir 20 ans en 2015 (Je mi dvacet let v roce 2015)*, pětiletý divadelní projekt s padesáti spolupracovníky, kterým bylo na jeho začátku okolo patnácti let a který mapoval život jedné generace mladých lidí ve Francii, Kanadě a na ostrově Réunion.

³² Joël Pommerat (*1963) je významný francouzský dramatik a režisér. Převážně inscenuje své vlastní texty a velký prostor dává při zkoušení invenci herců, zejména proto pracuje se stálou skupinou svých spolupracovníků, mezi které patří například herec Pierre-Yves Chapalain. Spolupracoval s Peterem Brookem v Théâtre des Bouffes du Nord, dlouhodobě spolupracuje s Théâtre national de Belgique a od roku 2014 spolupracuje s Théâtre Nanterre-Amandiers.

³³ Jean-Claude Carrière (*1931) je světově známý francouzský spisovatel, dramatik, scénárista a režisér. Jeho tvorba je neobyčejně rozsáhlá, jako scénárista často pracoval na filmech Miloše Formana (např. *Taking Off*, *Goyovy přízraky*, atd.), v divadle často spolupracoval s režiséry Peterem Brookem a Jeanem-Louisem Barraultem. Řada jeho textů byla přeložena do českého jazyka.

4.4. Dramatika osobních a společenských problémů

Pro představení prvního ze dvou výrazných proudů francouzské dramatiky pro děti využiji tři texty autorů různých generací a různého zaměření i stylu psaní. Tyto čtyři texty spojuje velká tematická odvaha, každý z nich se zabývá jedním nebo více závažnými problémy, které momentálně hýbají francouzskou společností, ale zároveň jsou to problémy natolik obecně rozšířené, že se domnívám, že jsou schopny rezonovat v celé současné, zejména evropské, společnosti. Transsexualita, anorexie, bulimie, šikana, rasová odlišnost, imigrace, a další témata těchto her jsou ve všech případech vyprávěna skrze originální formální postupy.

Současnou francouzskou dramatu pro děti charakterizují další dva rysy, ve kterých se poměrně výrazně liší od té české. Jedním z nich je způsob, jakým autoři využívají komiku. Mezi současnými texty určenými dětskému publiku se v našem prostředí málokdy objeví takový, který by s principy komiky výrazně nepracoval. Přestože nemusí být nutně dominantním principem textu, využití různých druhů komiky je jak v dramate, tak v inscenační tvorbě běžné. Téma textu nemusí být veselé a žánr inscenace nemusí vycházet z komedie či grotesky (příkladem takového díla je text Tomáše Jarkovského *Jak kohouti obarvili svět*, který vychází z pohádek Ivana Magora Jirouse a byl inscenován Jakubem Vašíčkem v pražském Divadle Minor), přesto tvůrci téměř vždy určitým způsobem a skrze různé složky inscenace komické principy využijí. Slovní i situační humor je v českém divadle pro děti navíc mnohdy používán jako prostředek k vyřešení dějových problémů a konfliktů. Hlavní záporní hrdinové bývají často poraženi poukázáním na jejich vlastní směšnost. Francouzští tvůrci divadla pro děti pracují s komickými principy také, ale zdaleka ne vždy a většinou je práce s nimi velmi nenápadná. To platí hlavně na rovině textu, ale i inscenační praxe, kde bývá komika využita například v rámci drobných point jednotlivých scén, ale například při charakterizaci postav jen velmi zřídka. Francouzská dramatika pro děti je ve srovnání s tou českou smutnější. Její příběhy jsou temné a depresivně laděné, záporné postavy málokdy zesměšňovány a k jejich porážce dochází jedině jasnou logikou a přesným dodržáním podmínek, za kterých může zvítězit dobro, skrze postavu kladného hrdiny. Také kladný hlavní hrdina mnohdy vybízí spíše k lítosti, než aby působil směšně, a po překonání všech překážek, které ho v průběhu děje potkají, ho čeká mnohem častěji rozporuplný, otevřený konec, než absolutní happyend. Dalším rysem, který je pro francouzské divadlo pro děti příznačným, je velký důraz na tematizaci lásky. Koncept lásky v klasických pohádkách je sice u nás i ve Francii velmi podobný, ale věnujeme-li se současné dramate pro děti, která

se v obou zemích od klasických pohádek spíše vzdaluje, je zajímavé sledovat, co se s pojetím lásky na obou stranách děje. Francouzské texty často rozebírají pojem lásky z různých stran, zaobírají se tím, co pro koho znamená a kdo ji jak prožívá, ale také otázkami typu kdo má na lásku právo a jestli je možné ji někomu upírat. V textech se často objevují velmi netradiční páry, jako například holčička a lidožrout, mezi témata, která rozebírají současné texty pro děti, patří sexuální orientace, problémy s hledáním partnera atd. V současných českých textech, určených mladému publiku, autoři rovněž používají téma lásky, to je ale mnohem více využíváno jako funkční princip, který podporuje motivace postav, posouvá děj, apod. Hlubší úvahy o podobách lásky jsou v českém dramatu pro děti spíše výjimečné.

4.4.1. Catherine Zambon: *Můj bratr, má princezna (Mon frère, ma princesse)*

Catherine Zambon (*1957), původem z francouzského Villefranche-sur-Saône, vystudovala hereckou konzervatoř v Lille a krom psaní textů a režie se věnuje také herectví. Dosud napsala více než třicet divadelních textů, z toho dvanáct pro dětské publikum. Text *Můj bratr, má princezna* vyšel v nakladatelství L'École des loisirs v roce 2012, ale teprve v listopadu 2014 se dočkal první inscenace, přestože jinak je Zambon velmi často uváděnou autorkou. V červenci 2014 byla jeho autorka hostem setkání dramatických autorů v rámci konference o divadle jeune public pořádané francouzskou autorskoprávní agenturou SACD na festivalu v Avignonu, které se účastnilo velké množství tvůrců i teoretiků, kteří se této oblasti divadelní tvorby věnují.³⁴ Velký prostor v rámci tohoto setkání zabrala diskuze o tomto textu, který, i přes velkou otevřenost francouzských tvůrců vůči kontroverzním tématům, vyvolal bouřlivou výměnu názorů na to, co by ještě divadlo mělo dětskému publiku vyprávět a co je již mimo jeho kompetence. Hlavním hrdinou textu *Můj bratr, má princezna* je totiž pětiletý transsexuál Alayn.

Text je francouzskou divadelní veřejností kritizován za přílišnou otevřenost, se kterou jeho autorka popisuje Alaynovu odlišnost. Text je určen divákům od prvních tříd základních škol, čili publiku, které věkově koresponduje s hlavním hrdinou. Již dříve okolo něj proběhly diskuze, týkající se vhodnosti takového tématu pro diváky daného věku, podobně jako v některých jiných zemích velké diskuze vyvolaly divadelní adaptace nizozemské pohádky *Princ a Princ*.³⁵ Podle sexuologa Petra Weisse se přitom projevy poruch sexuální identity (kam je transsexualita řazena) začínají projevovat zhruba od dvou let věku, ve většině případů od tří let, jak uvádí i publikace *Transsexualita a jiné poruchy pohlavní identity*.³⁶ V kapitole *Porucha pohlavní identity v dětství* zmíněné publikace Weiss uvádí věkovou hranici pěti let, jako období, ve kterém si transsexuální dítě již plně uvědomuje svou vlastní odlišnost ve

³⁴ Konference SACD, ASSITEJ France a LABO/07 l'Écriture contemporaine jeune public se odehrála 17. 7. 2014 v Conservatoire d'Avignon v rámci 68. ročníku festivalu.

³⁵ NIJLAND, Stern. *Princ a Princ*. Praha: Meander, 2013. Pohádka pro čtenáře od tří let o princí, který musí převzít království a měl by se oženit, ale žádná princezna se mu nelíbí, u nás vyšla v nakladatelství Meander, které získalo prostředky na vydání publikace skrze crowdfundingový server hithit.com. Její divadelní adaptace zatím vznikly například v Německu, Rakousku nebo v Mexiku.

³⁶ WEISS, Petr. Porucha pohlavní identity v dětství. In *Transsexualita a jiné poruchy pohlavní identity*. Eds. Maria Arnautovová. Praha: Grada, 2008, s. 44-45.

srovnání s běžnou pohlavní diferenciací, se kterou se setkává u svých vrstevníků. Z toho vyplývá, že šestileté dítě je schopno téma textu *Můj bratr, má princezna* pochopit. Otázkou, která také mnohokrát padla na zmíněné konferenci, zůstává, zda velmi složitá situace, do které text Catherine Zambon staví své potenciální inscenátory, je od jeho uvádění nebude i nadále spíše odrazovat. I přesto je však tento text příkladem kvalitního výsledku francouzských tendencí překračovat hranice v oblasti divadla pro děti, který citlivým způsobem a obrazným jazykem hovoří o závažných problémech, se kterými se jeho čtenáři již mohou setkat. Z formálního hlediska je proto *Můj bratr, má princezna* typickým zástupcem tohoto proudu dramatiky pro děti. Autorka často využívá princip střídání civilních dialogů a poetických, obrazných pasáží, stylem připomínajících poezii francouzské moderny, Jacquese Préverta nebo Raymonda Queneaua. Obsahově tyto poetické pasáže odpovídají monologům Alaynovy sestry Niny, která čte i píše poezii a často se ve svých úvahách zabývá lidmi okolo sebe, zejména bratrem, o kterém ví, že ho něco trápí, ale nedokáže mu sama pomoci. V některých případech tento poetický rámec vytváří také Alaynovy výstupy v roli víly, která kouzelnou hůlkou nechává zmizet různé věci, zvířata a lidi. Zatímco Ninin jazyk je velmi obrazný, jazyky ostatních postav jsou oproti němu poměrně strohé až přízemní, s výjimkou Alayna, který stojí mezi oběma těmito principy.

„Jednoho dne postavím domy, které nebudou mít žádné dveře a my budeme moct vejít dovnitř, aniž bychom se někoho ptali, projít se v kuchyni, budeme moct jít kam chceme, aniž by nám někdo vynadal, aniž by se maminky a tatínkové chytali za hlavu, byly by tu jen domy s hodnými lidmi a každý by si dělal, co chce, kdybych já chtěla jezdit na kole, mohla bych, kdyby si Alayn chtěl hrát s mojí panenkou, mohl by, kdyby maminka chtěla malovat, mohla by (...), mohli bychom jít do domu paní učitelky, abychom ji uklidnili, když jsme ji ve škole moc otravovali a kluci by viděli, že se spolu můžeme normálně bavit a mně by to šlo taky líp. Protože není jednoduchý mluvit v takových domech, jak vypadají dneska.“

Tyto promluvy, které fungují většinou jako monology k divákům, případně k dvěma Nininým kamarádům, Benovi a Dilovi, neposouvají příběh dál, ale komentují ho z pohledů hlavních postav a nabízejí přitom hlubší vhled do charakterů obou z nich. Na postavách Niny a Alayna se nejzřetelněji ukazuje schopnost autorky přiblížit se skrze jazyk a uvažování svých postav nejmladším vnímatelům. Kontrast jazyků obou dětí a jazyka jejich rodičů pak zcela jasně, bez nutnosti dalšího vysvětlování, objasňuje, proč se jim Nina nedokáže svěřit s tím, co ji trápí. Přestože své rodiče miluje, je jim zkrátka příliš vzdálená.

Hlavní děj hry se odehrává skrze dialog, zejména skrze rozhovory Alayna s Ninou, ale také Alayna s rodiči, rodičů mezi sebou a Niny s jejími dvěma kamarády. Samotná fabule je velmi jednoduchá – Nině se její spolužáci posmívají za to, že má bratra, který si hraje s kouzelnou hůlkou na vílu a na princezny. Ta následně utíká z domova, ne proto, že by jí vadilo, že se jí někdo směje, ale hlavně proto, že je jí líto, že svému bratrovi nedokáže pomoci. Při hledání Niny pomůžou jejím rodičům dva Ninini spolužáci, kteří se jí nejprve posmívali. V závěrečné scéně, ve které je Nina nalezena, se oba její spolužáci, rodiče a následně i zbytek třídy domluví na plánu na podporu Alayna – další den půjdou všichni, bez rozdílu pohlaví do školy v ženských šatech, aby se mu už nikdo nemohl posmívat. Hra na vílu, v sestřiných růžových šatech a s její kouzelnou hůlkou, je hlavním prvkem, který naznačuje Alaynovu transsexualitu. Jeho odlišnost je tedy vyjádřena především tím, že si hraje s jinými hračkami než většina kluků. Více se o Alaynovi dozvídáme z jeho dialogů se sestrou, jeho otázky jsou ale zcela přirozené a příliš se neliší od jiných běžných dětských dotazů.

ALAYN *Nino? Co děláš? Pracuješ? Hraj si se mnou. Půjčíš mi svoje vílí šaty? Chtěla bys, abych ti učesal vlasy? Chceš být princezna a já budu drak? Nebo můžeš být drak ty a já budu princezna. Ty...*

NINA *Dělám úkoly, Alayne.*

ALAYN *Nino, proč jsi velká a já jsem malý?*

NINA *Zeptej se maminky.*

ALAYN *A proč jsi holka?*

NINA *Nevím.*

ALAYN *Proč to nevíš? Kdo tohle vybírá?*

NINA *Já. Já jsem si to vybrala.*

ALAYN *Takže ty jsi měla právo si to vybrat?*

Autorka navíc často pracuje s prohazováním mužského a ženského principu, čímž Alaynovu odlišnost činí ještě přirozenější. Postava Alaynovy sestry je prototypem holčičky, která nemá typicky holčičí zájmy, se spolužáky hraje fotbal a zatímco Alayn si hraje s její vílí hůlkou, ona jezdí na jeho kole. Alaynovou jinakostí mnohem více trpí Nina než samotný Alayn, protože je postavena do role jeho ochránce, považuje za svou povinnost vybojovat pro něj místo na světě a trápí se, když v tomto úkolu selhává.

ALAYN *Jednou bych chtěl být maminka, Nino. To bych chtěl. A taky bych chtěl být princezna.*

NINA *Princezny jsou blbý. Princezna hrozně dlouho čeká, než jí někdo přijde dát pusy, a pak je celej život zavřená, má děti, pere prádlo, vaří, tráví hroznýho času natáčením vlasů, malováním pusy, tím jak se snaží být hubená, a přitom není nic jinýho než holka, která se nudí a která neumí ani číst. V nejlepším případě se z ní stane čarodějnice.*

ALAYN *Takový jsou princezny?*

NINA *Jo.*

ALAYN *To není dobrý. Co budeš ty?*

NINA *Nevím. Letkyně nebo něco takovýho.*

ALAYN *Jako strejda Jean?*

NINA *On je letec. To není to samý.*

ALAYN *Nino?*

NINA *No?*

ALAYN *Nechci být ani princezna, ani kluk.³⁷*

Ačkoli je text Catherine Zambon obecně vnímán jako text o malém transsexuálovi, všechny zmíněné postupy (a vlastně už samotný název) vedou spíš k tomu, že jako hlavní postavu vnímáme jeho sestru. Čtenářům tak Zambon nenápadně sděluje myšlenku, že bojovat za respekt vůči všem lidem nemusí jen ti, kdo trpí nějakou odlišností, ale také jejich okolí. Jejich postoje totiž rozhodují o tom, jestli bude život těch „jiných“ chápán jako normální a běžný, nebo jako odchylka od normy. Tento posun pozornosti od hlavního hrdiny outsidersa směrem k jeho okolí je podle mě největším přínosem tohoto textu, který je i přes mírně šokující téma dalším příspěvkem k problematice osamělých dětských hrdinů a v budoucnosti by podle mne mohl výrazně ovlivnit a proměnit podobu tohoto „společenskokritického“ proudu dramatiky pro mladé publikum.

³⁷ Všechny úryvky z: ZAMBON, Catherine. *Mon frère, ma princesse*. Paris: L'école des loisirs, 2012, 61 s.

4.4.2. Nathalie Papin: *Sněž mě (Mange-moi)*

Nathalie Papin (*1960) patří k nejvýznamnějším francouzským tvůrcům divadla a dramatu pro mladé publikum, její hra *Sněž mě* z roku 1999 je ve Francii jedním z nejhranějších původních divadelních textů pro děti. Jeho první inscenace v režii Dominique Lurcel na Scène nationale de Quimper odstartovala velkou oblibu tohoto textu u nezávislých souborů i stálých divadel a dodnes se pravidelně objevuje na jejich repertoárech. Obrovský zájem o hru *Sněž mě*, určenou prvnímu stupni základní školy, ze strany inscenátorů, pedagogů, ale i dětského publika, se může z našeho pohledu zdát zvláštní, uvážíme-li, že jeho hlavními tématy jsou anorexie a bulimie. Podobně jako u předchozího textu jsou však obě témata citlivě zapracována do poetického, pohádkově laděného příběhu, který tentokrát využívá i prvky fantasy žánru a líčí vztah holčičky Alie a obra lidožrouta.³⁸

Text je formálně rozdělen do devíti různě dlouhých výstupů, které ještě obsahově spadají do tří jasně oddělených částí. Prvky, které je oddělují, jsou změny prostředí, postavy, které se v nich vyskytují, jazyk, který tyto postavy používají, atd. První část se odehrává ve škole, kde se spolužáci posmívají hlavní hrdince Alie, že je tlustá a nosí si do školy obří svačiny. Alia se na konci scény rozhodne utéct ze školy i z domova. Druhá část se odehrává ve fantazijním prostředí na obzoru, kde se setkává nebe a země. Alia se tu potkává s obrem Lidožroutem, který se rozhodl, že nebude jíst lidi. Nejprve holčičce lže, že se místo lidí živí mraky, nebem a okolní krajinou, ale nakonec se ukáže, že to není pravda, protože nic takového nedokážou sníst ani lidožrouti. Přestože obr nechce lidem ubližovat, občas je spolkně, nechá je bydlet ve svém břiše a zase je vyplivne. Ale taky je možné, že i tohle si Lidožrout vymýšlí.

LIDOŽROUT Jednou jsem snědl celou hudební třídu, měli s sebou své nástroje. Nejdřív hráli zlehka, na flétnu, to mě uspávalo. Pak ale začali hrát rock a já jsem musel tancovat.

ALIA A potom?

³⁸ Obr lidožrout (ve francouzštině “l’ogre”, v anglickém jazyce “ogre”, do češtiny nejčastěji překládán jako zlobr) je klasická postava zejména západoevropské pohádkové tradice a folkloru. Je typickou postavou díla Charlese Perraulta, ve kterém někdy figuruje i jeho ženská varianta, například v Perraultově verzi Jenička a Mařenky. Jako mytologické předobrazy této obrovské bytosti pojídající lidi, speciálně malé děti, bývají označováni například Grendel ze staroanglické epické básně Beowulf nebo Kyklóp z Homérově *Oddyseu*, nejstarší zmínka o lidožroutovi ve francouzské literatuře pochází z díla Chrétiena de Troyes, *Perceval*. Tento typ postavy také často figuruje ve fantasy literatuře, kde najdeme mnoho různých druhů lidožroutů s různými vlastnostmi a charaktery. Patrně nejznámější verzí této postavy v současné popkultuře je filmový obr Shrek.

LIDOŽROUT Potom jsem je vyplivl. Byli moc spokojeni, šli domů a slíbili, že mě přijdou navštívit.

ALIA A přišli?

LIDOŽROUT Ne.

ALIA Tak vidíš.

LIDOŽROUT Co vidím?

ALIA Že děti opravdu nejsou hodné.

LIDOŽROUT Prostě... Zapomněli. To je celý!

Celou druhou část textu tvoří dialogy Lidožrouta s Aliou, které ukončí příchod zvláštního, v přesmyčkách hovořícího ptáka (protože již na obzoru žije příliš dlouho), od kterého se dozvedí, že obr umírá, protože nechce jíst. Alia se tedy vydává daleko za obzor, aby pátrala po tom, co by mohl Lidožrout jíst. Třetí část připomíná putování po planetách z Exupéryho *Malého prince* a skládá se z dialogů Alii a podivných nadpřirozených bytostí, které za obzorem žijí. Setkává se s Pojídačem paměti, Žroutkou knih, Dobrákem a dalšími postavami, které zdaleka nejsou vždy jen kladné, někdy musí Alia bojovat o vlastní život, ale zkušenost s nimi (a zejména s jejich jídelními zvyklostmi) jí pomůže zachránit Lidožrouta a tím i sebe samotnou, protože v něm najde přítele.

Tematika poruch příjmu potravy je v textu pojímána symbolicky, podobně jako u *Mého bratra, mé princezny*. Avšak na rozdíl od tohoto textu, ve kterém slovo transsexualita přímo nepadne, se ve *Sněž mě* objeví pojmenování těchto poruch jejich skutečnými jmény. Děje se tak pomocí slovníku, který si Alia odnesla ze školy a který jí pomáhá chápat svět kolem ní. Slovník se přizpůsobuje prostředí, ve kterém se nachází a tomu, kdo v něm čte, proto ve chvíli, kdy se seznámí s Lidožroutem, se v něm pod heslem „anorexie“ objeví definice: „*Hluboká nechuť k čerstvému masu dětí. Pro lidožrouty je často smrtelná.*“³⁹ Jako mnohem významnější téma, než jsou samotné zmíněné nemoci, chápe autorka vzájemný vztah Alii a Lidožrouta. Její text není návodem, jak se zbavit anorexie a ani nemá takové ambice. Problémy s jídlem jsou tu využity jako další možnost odcizení hlavních hrdinů, oba jsou za ně také odsuzováni svým okolím – Lidožrout ostatními lidožrouty proto, že nejí lidi, Alia svými spolužáky proto, že je tlustá. Celkové vyznění hry Nathalie Papin tkví nakonec v tom, že díky vzájemnému přátelství, ať je jakkoli zvláštní, jsou nakonec oba dva silnější a jsou schopni své problémy překonávat.

³⁹ Všechny úryvky z: PAPIN, Nathalie. *Mange-moi*. Paris: L'Ecole des Loisirs, 1999, 79 s.

4.4.3. Suzanne Lebeau: *Lidožroutek (L'Ogrelet)*

Suzanne Lebeau (1948) je, jak již bylo řečeno, kanadská autorka z provincie Québec, jejíž tvorba má ale na francouzské divadlo pro děti zásadní vliv. Mezi její nejúspěšnější texty, které byly přeloženy do mnoha jazyků a hrané v řadě nejen evropských zemí, patří *Měsíc mezi dvěma domy (Une lune entre deux maisons)*, určený předškolnímu publiku, o zvláštním přátelství dvou velmi odlišných sousedů, *Zvuk praskajících kostí (Le bruit des os qui craquent)* o dětských vojácích v povstaleckém táboře v blíže neurčené zemi a *Lidožroutek (L'Ogrelet)*. *Lidožroutek* vznikl roku 1997 a od té doby je ve francouzském prostředí velmi často inscenován – téměř každý rok vzniká ve Francii několik dalších inscenací tohoto textu, jejichž jednotlivé inscenační postupy se velmi liší a jejichž tvůrci se snaží pro tento oblíbený text nacházet stále nové formy (viz *Současná inscenace jeune public*).

Text vypráví příběh sedmiletého Šimona, který žije s maminkou v lese a je o něco větší a silnější než všichni jeho vrstevníci. Maminka mu totiž tají, že jeho otcem je obr lidožrout. Když začne Šimon chodit do školy, všechno se zdá být v pořádku, ale setkávání s ostatními dětmi brzy způsobí, že se synova lidožroutí povaha začne naplno projevat a Šimon začíná být svým spolužákům nebezpečný. Až poté mu matka prozradí, kdo byl jeho otec a že měl kdysi sedm sester, které jeho otec postupně snědl. Když se Šimon dozví tuto hroznou pravdu, rozhodne se splnit tři zkoušky, které lidožrouta zbavují jeho prokletí – zůstat přes noc o samotě s kohoutem, týden o samotě s vlkem a měsíc o samotě s malým dítětem. Šimon se odebere do malé chaty v lese, kde se mu všechny zkoušky podaří splnit. S tou poslední mu pomůže jeho kamarádka ze školy, kterou si vybral jako dítě, které celý měsíc nesmí sežrat, a také vlastní otec, který se od doby, kdy po Šimonově narození odešel od své rodiny, také pokouší o splnění těchto zkoušek. Šimon je nyní uzdravený, je z něho normální sedmiletý kluk, kterému se podařilo změnit vlastní osud.

Suzanne Lebeau se, opět skrze velmi poetickou, pohádkovou formu, a skrze příběh hrdiny, který musí bojovat s prokletím, které zdědil po svém otci, dotýká různých podob vztahu rodičů a dětí. Šimonova matka řeší synovo prokletí tak, že se ho od něj snaží držet dál. Nikdy mu nepodává k jídlu maso, snaží se syna držet z dosahu červené barvy, která připomíná krev, například tak, že okolo domu nenechala růst žádné červené rostliny. Pečuje o něj přehnaně starostlivou láskou, která ho dusí – tři zkoušky, které Šimon i přes její zákaz splní, se tak stanou i určitým rituálem vedoucím k dospělosti, který má ukázat rodičům, že je dítě schopno vlastních rozhodnutí. Otce, jehož postava je v textu přítomna jen skrze dopisy matce,

zase synův úspěch ve zkouškách donutí k tomu, aby konečně také sám zkusil splnit tu poslední, ke které se celých sedm let bál přistoupit.

Lebeau používá poměrně statickou formu postavenou na vyprávění, které je ostatně obvyklým postupem celé frankofonní dramatiky a i autoři všech zde rozebíraných textů jej do jisté míry využívají. Většinu textu tvoří dialogy Lidožroutka a jeho matky, ostatní postavy (Šimonova paní učitelka, spolužačka Pamela, otec) nejsou v textu přímo přítomny, ale dozvídáme se o nich skrze dopisy nebo vyprávění Šimona matce. Jediné scény, kde je Šimon sám, jsou scény prvních dvou zkoušek, kde komunikuje s němými partnery kohoutem a vlkem. O poslední zkoušce se dozvídáme opět retrospektivně od již uzdraveného Šimona, který se vrátil k matce. Autorka tak vytváří atmosféru intimity a blízkosti mezi matkou a synem a rozehrává i drobné nuance jejich vzájemného vztahu. Ten se vyvíjí od naprosté důvěry k postupné podezřívavosti matky k synovi, ve kterém se probouzejí vlčí pudy a naopak k jeho snahám utéct její přehnané péči a ochraně. Prostředí domečku na kraji lesa, kde Šimon s matkou žijí, je oba přirozeně izoluje od okolního světa, do kterého se Šimon snaží dostat, matka ho naopak před ním uzavírá. Dialogy syna a matky jsou tak hlubokou sondou do rodiny, ve které figuruje jen jeden rodič, Lebeau postavě matky přisuzuje skutečně až přehnanou snahu syna „chránit“, která ale s jeho nástupem do školy přestává fungovat.

MATKA Slyšel jsi ve škole slovo „otec?“

LIDOŽROUTEK Ano, znám ho. Děti ve třídě musejí nějakého mít, protože se zdálo, že to slovo dobře znají.

Postava Lidožroutka je i přes jeho zálibu ve zvířecí i lidské krvi velmi sympatická, což z velké části způsobuje to, že je na svůj boj sám, jeho matka ho od splnění zkoušek, a tedy od osvobození z jeho prokletí zrazuje, protože by v nich nemusel uspět.

„Nakonec si vás dovolím požádat o laskavost, mohla byste do konce tohoto týdne nenosit vaše, podle všeho velmi krásné, červené šaty? Tato barva má na křehkou duši mého syna takové účinky, že jsem i kolem našeho domu nechala růst jenom ty stromy, které na podzim nezčervenají.“ (Z dopisu Šimonovy matky jeho učitelce.)

„(...) Ale dnes se stala zvláštní věc, o které bych vám ráda řekla. Děti potichu pracovaly, když najednou začala Tomášovi téct krev z nosu. To se ve třídě někdy stává. Překvapilo mě Šimonovo chování. Vstal jako hypnotizovaný, se strnulým pohledem. Seskočil

na všechny čtyři a s podivným úsměvem se dal po stopách krve, které se táhly od Tomášovy lavice k záchodům. Měla jsem strach a poslala jsem děti na přestávku, i když ještě nebylo devět hodin. Umyla jsem krev, a když se Šimon vrátil, už měl zase svůj milý výraz a usmíval se jako každé jiné dítě.“ (Z dopisu Šimonovy učitelky jeho matce.)

Symbolika barev má v celém textu velký význam. Krom motivů červené barvy šatů, nehtů a rostlin, které připomínají krev a které procházejí celým příběhem, autorka používá protiklad bílé barvy. Na jedné strany barvy růží, jejichž vůně Šimona opakovaně zbavuje lidožroutích záchvatů, na druhé straně barvy zimního lesa, smutného a bez života, kterého se Šimon bojí. Jeho touha po normálním životě ve světě lidí je formulována jeho touhou po barvách, jiných než jen zelené nebo bílé, tedy barvách lesa, kde bude odsouzen žít, pokud zůstane lidožroutem.

LIDOŽROUTEK Už dávno vím, jak šedivé jsou kamínky, jak je hnědá kůra a jak zelený je na jaře mech, jak žluté je léto a jak bílá pěna je na potůčku. To všechno už znám. A dneska poznám, jak červená je škola.

MATKA Červená by tě moc zajímat neměla, Lidožroutku.⁴⁰

Lidožroutek se mnohými motivy hlásí k tradici klasických pohádek, tuto tradici ovšem autorka relativizuje tím, že naplnění pohádkových principů zde neprobíhá tak, jak by mělo. Zkoušky, které Šimon splní, vlastně nesplní do důsledků, protože kohouta po uplynutí jedné noci zabije a přinese mamince, aby ho uvařila, vlčici, se kterou tráví týden, pustí o pár hodin dříve, aby mohla za vlčaty, a Pamelu sice nesežere, ale ukousne jí palec, což prozradí jenom divákům ve svém závěrečném monologu. Tato trochu šokující pointa může dokazovat to, že Šimon přece jen uspěl, protože se dokázal ovládnout, nebo také to, že lidožrout zůstane lidožroutem. Tento relativní konec je jedním z mnoha míst v textu, ve kterých autorka nabízí inscenátorům velkou svobodu v jejich interpretaci. Možná právě pro tuto nejednoznačnost je *Lidožroutek* mezi tvůrci divadla pro mladé publikum tolik oblíbenou předlohou.

⁴⁰ Všechny úryvky z: LEBEAU, Suzanne. L'Ogrelet. Paris: Théâtrales Jeunesse, 2003, 83 s.

4.5. Klasické pohádky novými očima

Teoretických přístupů k pojmu pohádky existuje obrovské množství, většina z nich respektuje dělení literární vědy na pohádku na tradiční (lidovou) a autorskou (umělou). Je třeba upozornit na to, že dramatické texty pro mladé publikum, které spadají do tohoto proudu dramatiky, nemůžeme dávat do souvislosti s autorskými pohádkami, tak jak je chápe literární věda. Tyto texty nemají originální, nové fabule, jsou adaptacemi pohádek v rámci jejich tradiční podoby, ale přesto jde o originální díla, která sice vycházejí ze struktur klasických příběhů, ale tyto tradiční struktury často záměrně porušují, proměňují nebo zasazují do zcela jiných kontextů.

Uvažování současné francouzské literární vědy o tvorbě pro děti velmi ovlivnila jednak práce Vladimira Proppa, *Morfologie pohádky*⁴¹, jednak kritika této teorie od Léviho-Strausse, který s ní sice zčásti souhlasil, ale doplnil k ní řadu faktorů, které podle něj Proppovi k úplnému výzkumu žánru chyběly, jako je například lokální zasazení pohádky. Hana Šmahelová ve své knize *Prolamování struktur*, v kapitole o práci Vladimira Proppa, naznačuje posun vnímání Proppova díla francouzskými strukturalisty jako Claude Bremond nebo Roland Barthes, kteří vycházeli z jeho teorie funkcí, ale navíc z nich vyvozovali „obecná pravidla rozvíjení naratologických žánrů.“⁴² Jeho teorie variování ustálených syžetů, kterým probíhá metamorfóza pohádek, je francouzské teorii vlastní také tím, na což upozornil jako první roku 1929 Petr Bogatyrev⁴³, že odpovídá francouzskému lingvistickému modelu jazyka Ferdinanda de Saussura. Pevný, neměnný systém pravidel u Proppa odpovídá abstraktní formě jazyka (langue), přičemž ale žádná pohádka neodpovídá jen jednomu konkrétnímu schématu, ale je individuálním textem, i když začleněným do sémantických souvislostí (parole). Proppův vliv na konkrétní podobu francouzské literární pohádky je podle mne patrný zejména v dodržování struktur funkcí (v případě literárních pohádek), ale i v zájmu autorů o žánr kouzelné pohádky

⁴¹ Proppovu pojetí pohádky se blíží také myšlení J. Mukařovského na základě jeho studia Bogatyrevových textů o folklorní kultuře. Podle Šmahelové se Mukařovský k Morfologii pohádky dostal později než k Bogatyrevovým studiím o folkloru, ale dochází k velmi podobným závěrům o syžetových schématech, které prokazoval právě na příkladech pohádky a které se velmi podobají Proppovým pohádkovým funkcím.

⁴² ŠMAHELOVÁ, Hana. *Prolamování struktur*. Praha: Karolinum, 2002, s. 84.

⁴³ BOGATYREV, Petr. Folklór jako zvláštní forma tvorby. In Týž. *Souvislosti tvorby*. Praha: Odeon, 1971, 36–47 s.

(conte merveilleux), na kterém Propp staví svou teorii, a jeho rozvíjení za stálého dodržování Proppových definic žánru, týkajících se například i postav, jejich motivací, atd.

Zatímco současní prozaičtí autoři, kteří se zabývají literaturou pro děti (Mario Ramos, Fred Bernard, Joan Sfar⁴⁴, atd.), se již francouzskou pohádkovou tradicí téměř nezabývají, určitá část autorů dramatických textů se k ní naopak vrací a jejich díla často využívají tradiční pohádková schémata. Tato tradiční schémata jsou však často pozměňována a tematika, postavy nebo jazyk zmíněných dramatických textů jsou tradiční pohádce často velmi vzdálené.

Francouzská moderní literární pohádka, která je nejčastějším materiálem, zpracovávaným současnými dramatickými autory, má kořeny v klasicismu, přesněji mezi nízkými literárními žánry. Vedle vysoké literatury, reprezentované románem nebo tragédií, v jejímž rámci by se nadpřirozená postava objevit nesměla, měly mezi nízkými lidovými žánry poměrně velkou oblibu tzv. „povídky o vílách“ (histoires de fées, později contes de fées). Z této doby také pochází patrně největší autor francouzské literární pohádky Charles Perrault, jehož dílo vyvolává ještě v současnosti protichůdné výklady o poměru původnosti z tradičního folkloru a jeho autorského vkladu. Dalšími francouzskými autory, jejichž dílo využívají současní autoři dramatických textů, jsou Jeanne-Marie Leprince de Beaumont a madame d'Aulnoy⁴⁵, z nefrancouzského prostředí jsou to nejčastěji již zmíněné pohádky bratří Grimmů a Hanse Christiana Andersena, které jsou ve frankofonní oblasti velmi oblíbené.

⁴⁴ Mario Ramos (1958–2012) je původem belgický autor literatury pro děti, jehož díla patří ve Francii v oblasti této literatury k nejprodávanejším titulům. Nejznámější z jeho vydaných děl jsou např. *Král nemá čas* (*Le roi est occupé*, 1998) nebo *Můj balón* (*Mon ballon*, 2012).

Fred Bernard (*1969) je francouzský autor literatury pro děti, věnuje se také psaní i ilustracím komiksů. Mezi jeho oblíbená díla patří *Dcera samuraje* (*La fille de samuräi*, 2012).

Joann Sfar (*1971) je francouzský autor literatury pro děti i dospělé, filmový scénárista, ilustrátor. Čtenářsky oblíbené jsou jeho knižní série pro mladé čtenáře jako je *Malý vampír* (*Petit vampire*, 1999–2005), jednou z jeho nejprodávanejších knih v poslední době je *Největší filozof Francie* (*Le plus grand philosophe de France*, 2014).

⁴⁵ Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711–1780) byla francouzská spisovatelka, pedagožka a novinářka, autorka mnohých dnes velmi známých pohádek, např. *Kráska a zvíře* (*La belle et la bête*, 1757) a filozoficko-pedagogických pojednání.

Madame d'Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1651–1705) byla autorka pohádek a dobrodružných příběhů a průkopnice fr. pojmu „conte de fée“.

4.5.1. Jean-Claude Grumberg: *Karkulka z Idů. (Petit chaperon Uf)*

Jean-Claude Grumberg (*1937) je francouzský spisovatel, původně prozaik, který se o drama a divadlo začal zajímat díky herecké zkušenosti v souboru režiséra Jacquese Fabbriho. Fabbri také později inscenoval většinu Grumbergových dramatických textů. Většina z nich byla také uvedena na významných francouzských scénách jako je Comedie-Française, dvůr papežského paláce v rámci IN programu Avignonského festivalu, Théâtre de l'Odéon, atd. Psaní divadelních her pro mladé publikum se věnuje od roku 1999, ze kterého pochází jeho první text spadající do tohoto typu dramatiky, *Housličky (Le Petit Violon)*. Jak bylo zmíněno v úvodní části této práce, Grumbergovo jméno dnes figuruje mezi autory vybranými Ministerstvem školství do osnov povinné četby pro základní a střední školy. V mnoha Grumbergových prozaických i dramatických textech, jako *Ateliér (1979)*, *Dreyfus (1974)* či *Svobodná zóna (1990)*, se odráží jeho zkušenost z dětství, kdy mu nacisté odvěkli otce do koncentračního tábora, kde nejspíš brzy zemřel (jeho rodina o něm již nikdy nedostala zprávu).

Mezi ně patří i jeho hra určená prvnímu stupni základní školy z roku 2005, *Petit chaperon Uf*, která otevírá dětem téma nacistické krutosti skrze klasickou pohádku o červené karkulce. Název textu, *Petit chaperon Uf*, je slovní hříčkou s originálním francouzským názvem pohádky o Karkulce „petit chaperon rouge“ = malá červená karkulka. Slovo „rouge“ (červená) je nahrazeno podobně znějícím slovem „uf“, které nemá žádný význam, ale nápadně připomíná jiné francouzské slovo „juif“ (žid), nebo spíše druhou polovinu tohoto slova. Nejkonkrétnější překlad slova „uf“ do českého jazyka by byl pravděpodobně „id“, závěr slova „žid“ a celý název by se dal přeložit například také jako *Idovská Karkulka*. Slovní hříčky s původními motivy se objevují v celém textu, ve kterém Vlk s německým přízvukem, hovořící špatnou francouzštinou, komolí nejen Karkulčino jméno, ale i jméno babičky či názvy potravin, které jí Karkulka nese v košíčku. Karkulka na rozdíl od něj mluví přirozeným spisovným jazykem, přiměřeným řeči asi desetiletého dítěte. Její projev je celkově výrazně kultivovanější než Vlkův, místo Vlkova typického rozčilování a používání ošklivě znějících citoslovcí se ona snaží bránit bezpráví logickým myšlením a klidnou úvahou.

Grumberg se při práci s původním příběhem poměrně věrně drží struktury pohádky o Červené karkulce, ovšem už od začátku se začíná skrze určité motivy ukazovat, že v téhle verzi příběhu je něco špatně. Holčička s červenou čepičkou opravdu potká na kraji lesa vlka, ovšem tenhle vlk ji donutí se legitimovat a na základě jejích dokumentů, ve kterých najde značku I, která znamená Id, jí začne nařizovat, jak se má chovat.

VLK *Idi nesmí nosit červenou čepici.*

KARKULKA *Proč?*

VLK *Červená zakázaná pro Idy. Idi musí nosit žlutou.*

KARKULKA *Proč?*

VLK *Protože žlutá je barva Idů.*

KARKULKA *Proč?*

VLK *Zákon.*

KARKULKA *Ale to nejde, pusťte mě! Co když mám červenou ráda?*

VLK *Červená je rezervovaná.*

KARKULKA *Pro koho?*

VLK *Červenou nosí ne-Idi. Idi žlutou. (Strhne jí červenou čepici a hodí odpornou žlutou.) Žlutá je barva pro Idy.*

KARKULKA *Ale proč to tak vlastně je?*

VLK *Malá Idovská čepice se uklidní. Idi nosí žlutou proto, aby je poznali ty, co nejsou Idi.*

Výměnu čepice následuje kontrola potravin v košíku, vyřazení toho, co Idi nesmí jíst, výslech, kde se schovává babička, a děsivá hra na schovávanou, kdy se Vlk snaží, aby mu Karkulka prozradila heslo, na které ho babička pustí dovnitř. Od scény u babiččina domu, od které je nacistický vlk divočejší a divočejší, už se Grumberg osnovy původního příběhu drží méně. Babička k sobě Vlna nepustí, ale objeví se prodavač tabáku, který jí domeček v lese pronajal, Vlk ho zatýká proto, že Idovskou babičku skrýval před zákonem. Následuje scéna, kdy Vlk telefonuje své domovské anti-ID brigádě s prosbou o posily, protože chytil zrádného prodavače, brzo dostane Karkulku s Babičkou a také má tip na Karkulčiny rodiče. Závěrečnou scénou se uzavírá rámeček hry, který na začátku nastolil Vlk svým úvodním monologem k divákům:

VLK *Dobrý den, dobrý večer děťátka, je tady váš starej strejda Wolf, kterej vám poví příběh o starých dobrých časech, příběh malý kark, kark... Karrrrrrr...aúúú! Prostě příběh tý malý červený čepice. Znáte ho? To je fuk, Wolf vám ho stejně poví. Ticho, pozor, pohov. Wolf začíná. Byla jednou jedna – a nebudu pokračovat žádným rybníkem brčálníkem za mlhou hustou, že by se dala krájet, chci říct, prostě byla jednou jedna vesnická holka, hele, zrovna sem jde.*

Na začátku nastolený princip vyprávění příběhu a hry na divadlo se opět připomene v závěru, kdy se červená Karkulka rozhodne vyprávění přerušit a požaduje skutečný příběh červené Karkulky, bez Id komplikací a tento původní příběh také sama krátce odvypráví. Poté se na scénu se opět vrátí jedna ze součástí Vlkovy hry – policista, který mu přijel pomoci se zatýkáním Idů, ostatní postavy jeho jednání opět zastaví a společným zpěvem „veselé Id hudby“ text končí.

POLICISTA Kde je tady trafika a kde jsou ti Idi?

VLK Neunavuj se, kámo, už nehrajem.

POLICISTA Nehrajem?

VLK Hra končí.

POLICISTA Končí? Nikdo neuvidí, jak je nakonec zatknem? Ani jak budeme honit maminku s tatínkem tím velkým policejním autem?

VLK Ne, stopli jsme to.

POLICISTA No dobře. A to to skončí takhle?

VLK No, ano.

POLICISTA To je teda hroznej konec. Chtělo by to aspoň nějakou hudbu.

VLK Jakou?

POLICISTA Nějakou Idovskou hudbu. Lidi to milujou.

KARKULKA Dobře, ale nic smutnýho, jo?

POLICISTA Takže nějakou veselou Idovskou hudbu?

KARKULKA Tady ji máte.

KONEC⁴⁶

Poněkud zvláštní konec s náhle utnutou hrou na vlka a karkulku působí velmi cynicky už samotnými promluvami, kdy například policista, který chtěl před chvilkou zneškodnit všechny, kdo jsou Id, říká, že lidi milují jejich hudbu. Zejména ale tím, že zlo není v závěru pohádky explicitně potrestáno. Hra na vyprávění, kterou na začátku nastolil vlk, je sice logicky ukončena, přesto je závěrečné vyznění rozporuplné, chybí mu pointa, která by čtenáři přinesla uspokojení. Grumberg tím vytváří v rámci své tvorby jednu z nejlépe vybudovaných paralel s historickým nacistickým zlem. Zlo, které tolik ubližovalo Karkulce i dalším postavám, nejen že není správně potrestáno, ale ani kdyby bylo, nejspíš by nám to nepřineslo žádnou katarzi.

⁴⁶ Všechny úryvky z: GRUMBERG, Jean-Claude. Petit chaperon d'uf. Paris: Actes Sud, 2005, 43 s.

Tuto paralelu v textu pochopitelně uvidí ti diváci, kteří již mají určité znalosti o druhé světové válce, na druhou stranu tísnivý pocit, který vyvolávají scény Vlka a Karkulky, kdy je Karkulka Vlkem ponižována a viněna z toho, že je špinavá nebo nedodržuje na první pohled absurdní zákony, a nechápe proč, je velmi obecný a srozumitelný komukoli.

4.5.2. Olivier Py: *Dívka, Ďábel a mlýn (La jeune fille, le Diable et le moulin)*

Jeden z nejvýznamnějších francouzských divadelních režisérů a autorů současnosti, Olivier Py (*1965)⁴⁷, se tvorbě divadla pro mladé publikum věnoval téměř od začátku své divadelní kariéry. *Dívka, Ďábel a mlýn* z roku 1995 patří mezi jeho první texty tohoto typu a je jedním z těch, ve kterých autor zpracovává náměty z díla bratří Grimmů (dále např. *Živá voda*, 1999 nebo *La jeune fille avec des mains d'argent*, 2000) některé jeho texty jsou naopak zcela původní, jako například *Noc v cirkuse* (1991). Pohádka *Dívka, Ďábel a mlýn*⁴⁸, patří k méně známým úpravám pohádek od bratří Grimmů (u nás překládaná jako *Bezruká dívka*). Pyova adaptace této pohádky je původní předloze, co se týče příběhu, velmi věrná, ale současně velmi osobitá. Autor předlohu posouvá (v rozporu s rysy pohádkového žánru) do roviny psychologického dramatu, klade velký důraz na rozpracování jednotlivých charakterů a na vztahy mezi nimi. Jeho dialogy neztrácejí nic na drsnosti a přímočarosti a určité pohádkové zkratce předlohy, zároveň v nich ale využívá psychologizující postupy. Psychologií se autor staví proti jednomu z rysů žánru kouzelné pohádky, tedy poněkud plošším charakterům postav, jejichž motivace nespočívají v psychologii, ale vycházejí z událostí samých. Ve výsledném tvaru je sice jasně patrná původní pohádka, jeho originální temně poetická atmosféra a příběh vyprávěný skrze soustavu netradičních symbolů však připomíná spíše moderní fantasy povídky.

Původní pohádka v podání bratří Grimmů vypráví příběh o chudém mlynáři, který v lese potkal d'ábla a ten ho učinil bohatým za to, že mu dá věc, která se nachází za jeho mlýnem. Za tím se ten den procházela jeho dcera, pro kterou si d'ábel po letech přichází, ale její vlastní

⁴⁷ Olivier Py je divadelní a operní režisér, autor a herec, od roku 1997 umělecký ředitel Centre dramatique national d'Orléans, mezi léty 2007 a 2012 umělecký ředitel Théâtre national de l'Odéon, v současnosti ředitel Avignonského festivalu. Kromě psaní dramatických textů a režie se věnuje také překládání z angličtiny, například je autorem překladů Shakespearova Krále Leara a Romea a Julie.

⁴⁸ Pohádkou o bezruké dívce je inspirováno francouzské symbolistické drama Paula Quillarda *La fille aux mains coupées*, které mělo premiéru 20. března 1890 v rámci jednoho ze zahajovacích titulů uměleckého Théâtre d'art Paula Forta, které mělo představovat opozici naturalistickému divadelnímu směru. V rámci dalších večerů bylo uvedeno například Maeterlinkova *Vetřelkyně (l'Intruse)* nebo Mallarmého báseň *Smůla (Le Guignon)*. Olivier Py se tedy ve svém textu vrací k titulu, který je spojený s francouzskou divadelní historií a povědomí o tomto příběhu patrně bude u francouzského publika o něco větší než v našem prostředí, kde je tento příběh, ať už v podání bratří Grimmů nebo v jiných verzích, téměř neznámý.

čistota ji před ním ochrání, přestože ďábel donutí jejího otce, aby jí usekl ruce a ona se tak mohla méně bránit. Dívka poté odchází sama do světa. Za čas přijde ke královské zahradě, kam začne v noci chodit jíst hrušky, to zjistí princ, který ji přistihne a poté si ji vezme za ženu. Po svatbě princ opouští svou již těhotnou ženu a vyráží do války, do příběhu opět vstupuje ďábel, který zamění dopis pro prince o narození dítěte za ten, že se mu narodila nestvůra a laskavý dopis pro ženu od prince za příkaz vyhnat ji ze zámku a dítě zabít. Princova matka to neudělá, jen je oba posílá pryč, aby je zachránila. Po návratu domů se princ dozví pravdu, vydá se svou ženu a syna hledat a přivádí je zpět domů.

Olivier Py ve svém textu rozpracovává některé situace, které byly v původním příběhu převyprávěny několika větami, do celých scén. Jednou z nich je například souboj Ďábla s Dívkou o její duši. Výrazně větší prostor než v původním příběhu, a to i přesto, že přímo na scéně se vyskytuje poměrně málo, dává Py postavě Ďábla. Vnímáme ho nejen skrze jeho vlastní promluvy, ale i tím, jak o něm mluví jiné postavy a jak on sám ovlivňuje jejich životy. Sám je přítomen jen v první scéně dialogu s Otcem a v následující scéně, ve které si jde pro Dívku, která mu byla nevědomky slíbena. Přesto i na tomto rozsahu stihl autor realisticky vypracovat jeho charakter, což ho činí děsivějším než v již tak dost krutě vyznívající předloze, a také ho pomáhá zpřítomňovat čtenářům i později za jeho nepřítomnosti. Pyův Ďábel se vyznačuje bystrostí, inteligencí a pohotovostí, místy používá jazyk básnické imaginace, který z něj činí přitažlivou postavu, kruté soudy pronáší s lehkostí, jako by mluvil o poezii.

ĎÁBEL *Je čas. (Přistoupí k dívce.) Podívej se na mě, dívko, jsi krásná jako ticho u stolu.*

OTEC *Krásná jako ticho u stolu. A ona na to nic neodpoví.*

(Ďábel kolem ní tančí valčík, aniž by se skutečně přiblížil.)

ĎÁBEL *Udělal kolem sebe křídový kruh. Nemůžu se přiblížit. Smaž ho, prosím. (Otec maže kruh.)*

OTEC *Tak.*

ĎÁBEL *Podívej se na mě, dívko, jsi krásná jako čistě uklizený pokoj za zimního večera.*⁴⁹

Druhou nejvíce propracovanou postavou je Dívka, později Princezna, mnohokrát zkoušená Ďáblem, kterou nakonec definitivně zachrání láska jejího manžela, prince. Zatímco

⁴⁹ PY, Olivier. La jeune fille, le Diable et le moulin. Paris: L'Ecole des loisirs, 1995, 62 s.

v původní pohádce je Dívka prototypem pokorné oběti bez výraznějšího charakteru. U Pyho jí zůstává víra v Boha, ale tím, co jí pomáhá přežít, je hlavně její vlastní morální síla a odvaha. Její archetypální morální čistotu ale narušuje například její scéna odchodu od otce, kde v původní verzi Dívka tiše odchází beze slova kritiky vůči němu, snad proto, že se stydí. V Pyově příběhu sice Dívka původně také souhlasila s tím, aby ji otec předal Ďáblu a useknul jí ruce, protože je jeho dcera, ale následně odchází proto, že si uvědomila, že ten, kdo ji měl chránit před zlem, ji zradil a dává mu to jasně najevo.

Pohádka o bezruké dívce je již v podání bratří Grimmů vykládána jako podobenství o souboji Ďábla s Bohem (zastoupeným postavou Anděla) o osudy lidí a jako moderní zpracování tradičního motivu sporu o duši. Olivier Py tento výklad podporuje, jeho zpracování mu jen dodává větší nejednoznačnost právě skrze originální charaktery lidí, kteří si stejně všechno dělají po svém, místo aby poslouchali vnuknutí z vnějšku.

4.5.3. Bruno Castan: Šarlatový sníh (Neige Écarlate)

Bruno Castan (*1939), o kterém již v této práci několik zmínek padlo, je jedním z francouzských režisérů a dramatiků, kteří se věnují téměř výhradně divadlu pro mladé publikum. Je absolventem herectví, pantomimy a akrobacie, žákem Charlese Dullina a Pierra Valdeho a školy Jacquese Lecoqa. Na počátku své kariéry se podílel na procesu divadelní decentralizace. Byl uměleckým šéfem divadla pro mladé publikum Théâtre du Pélican v Clermont-Ferrand, kde mj. režíroval i svůj text *Šarlatový sníh* (1994). Tento text používá velmi netradiční formu střídání tří zdramatizovaných pohádkových příběhů bratří Grimmů s formátem sitkomu o čtyřech mladých přátelích z prostředí internátní školy. Tyto dvě obsahové linie stojí vedle sebe zcela odděleně a mohly by být vnímány jako dva samostatné texty. Stejně tak by celý *Šarlatový sníh* bylo možné rozdělit do tří sekvencí složených vždy z jednoho dílu sitkomu a jedné pohádky. Tyto dvojice jsou totiž propojeny jednotlivými motivy i celkovým příběhem, kdy většinou pohádka dovysvětluje dějové linie sitkomu. Postavy sitkomu jsou pořád stejné, jejich vztahy se během jednotlivých dílů vyvíjí, typicky pro tento žánr se v něm opakují určité situace a slovní gagy, patřící ke konkrétním postavám. V pohádkové linii se postavy více střídají, ale objeví-li se v ní jedna postava vícekrát (například postava princezny), je to pořád ta samá, která v Castanově univerzálním pohádkovém vesmíru figuruje ve více příbězích. Autor oba žánry lehce parodicky, ale pečlivě buduje i formálními drobnostmi jako předtočeným smíchem předepsaným k určitým pasážím sitkomových částí nebo přehnaně květnatými popisy prostředí v pohádkových sekvencích. Pouhým postavením těchto dvou žánrů za sebe autor odhaluje určité překvapivé podobnosti mezi nimi a také některé jejich časté nešvary jako přílišnou jednoduchost a zkratkovitost nebo zase přehnaně šroubovaná řešení jinak prostých zápletek.

Například ve druhém díle sitkomu nazvaném *Podezření*, rozebírají dvě ze čtyř hlavních postav nejlepších přátel, kteří zároveň tvoří dvě partnerské dvojice, Charlotte a Thomas situaci druhého páru, Cedrica a Nej. Mezi nimi se něco děje, protože Nej si Charlotte stěžovala, že Cedric je poslední dobou divný, je nervózní, bledý, má kruhy pod očima a nepřítomný pohled. Thomas se své dívce přiznává, že zjistil, že Cedric už dlouho nespí v jejich společné chlapecké ložnici. Charlotte a Thomas spolu s Nej uspořádají nesmírně složitě koordinované detektivní pátrání po tom, co se s Cedrikem děje. Nakonec se od něj dozví, že Cedrik prostě jen začal v noci pracovat v supermarketu, protože jeho otec má dluhy a potřebuje víc peněz, jeho kamarádi mu vynadají, že jim jako přátelům neřekl pravdu. Po tomto díle sitkomu následuje pohádka *Kmotříčka smrt* o chlapci, kterému šla za kmotru smrt a on od ní získal schopnost

vidět, zda se nemocný uzdraví, podle toho, zda smrt sedí u jeho hlavy nebo nohou. Na první pohled nesmyslné spojení dvou příběhů se ukáže o něco pochopitelnějším až se závěrečnou pointou, kdy chlapec kvůli tomu, že se snažil přelstít smrt, která ho měla ráda, umírá. Spíše při zpětném vnímání se ukazuje, že celá pohádková část je přehnanou vizí toho, co se stane, když se snažíme lhát svým kamarádům. Podobně se první díl sitkomu zabývá sbližováním Nej a Cedrika a pohádka ilustruje jejich počáteční odpor a následnou lásku pohádkou o králi žabákovi a princezně, která se o něj kvůli svému neuváženému slibu musela starat, ale prokletí ho zbavila až ve chvíli, kdy ho našťvaně hodila na zem. Autor s velkou nadsázkou zábavně paroduje oba žánry a vyznění textu postupně směřuje k úvahám o tom, za jakých podmínek může v dnešní době přežít klasická pohádka a jestli její příběhy dnes mají ještě nějakou hodnotu a sílu. Stejně parodicky si na tuto otázku odpovídá v epilogu, kde se jedna z postav sitkomu ztratí v zasněžené krajině z pohádky o Sněhurce, nemůže ven a je pohádkou obrazným způsobem „snědena“. Velmi netradiční (i v rámci jeho vlastní tvorby) Castanův text může být vnímán jako poměrně vtipný příspěvek do diskuze o tom, jaké cesty by mělo divadlo pro děti následovat, ovšem primárně je spíše jen zábavnou formální hříčkou. Mísení žánrů však možná způsobilo, že je tento text v kontextu francouzské dramatiky výjimečný v naprosté absenci vyprávěcích postupů, jak v hlavním, tak ve vedlejším textu. Používá jen velmi živé, krátké dialogy a nechává velký prostor pro jevištní akci a především tím je této dramatiice velkým přínosem.

5 DIVADLO „JEUNE PUBLIC“

Výrazný vývoj režie divadla pro děti a mladé publikum, který Nicolas Faure nazývá přechodem od „inscenace pro děti k inscenaci jeune public a od pedagogického záměru k záměru uměleckému“⁵⁰ probíhal paralelně s vývojem moderní dramatiky, tedy od šedesátých let 20. století. Faure k tomuto vývoji dodává: „Vše se začalo měnit, když šedesátá léta začala vnímat způsoby vnímání mladého diváka a osmdesátá léta se pak seznámila s jeho schopností reflexe.“ Vývoj dramatu byl nutným předstupněm vývoje moderní podoby inscenace, s rostoucí kvalitou textů rostl zájem významných tvůrců o divadlo pro děti, ale také zájem ze strany kulturních institucí a výše podpor ze strany státu.

Velké nadšení francouzských divadelních tvůrců pro autorské divadlo v šedesátých letech tehdy zasáhlo i divadlo pro děti. S postupem let zájem o čistě autorské divadlo v původní podobě ustupoval, vedle interpretačního divadla se ovšem až do současnosti uchoval silný proud inscenací textů vznikajících ve spolupráci režiséra s herci a s velkým autorským podílem všech složek. Toto opět platí i pro oblast divadla pro děti. Vedle inscenování současné dramatiky, francouzské i zahraniční, vznikl velký počet inscenací pro toto publikum právě autorským způsobem, kterým jsou zpracovávány originální náměty. Další silnou tendencí v rámci divadla pro děti jsou adaptace původně nedramatické literatury a výrazné, osobité úpravy klasické dramatiky, Williama Shakespeara, antických děl, mýtů, pověstí, děl zpracovávajících historické události. Francouzským divadlem pro děti prošlo od druhé poloviny několik výrazných režijních generací. Na režiséry, kteří začínali tvořit v šedesátých a sedmdesátých letech, a kteří se často stávali zakladateli stálých divadel pro mladé publikum, jako Bruno Castan, Alfredo Arias a Nino d'Introna, navázala v této oblasti divadla velmi výrazná generace tvůrců v šedesátých letech narozených, do které patří nejvýraznější současní francouzští režiséři – Olivier Py, Stanislas Nordey, Emmanuel Demarcy-Mota, Joël Pommerat o kterých již byla řeč jako o současných uměleckých šéfech velkých francouzských divadel, a další. Možná právě to, že se divadlu pro mladé publikum věnují velmi výrazné umělecké osobnosti, k němu přivádí také mnoho režisérů, kteří v současné době stojí teprve na počátku kariéry. Do této nejmladší generace patří například francouzská režisérka, herečka, loutkářka

⁵⁰ FAURE, Nicolas. *Théâtre jeune public: un nouveau répertoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, s. 34.

a performerka alžírského původu Michèle Nguyen, jejíž inscenace „loutkového monodramatu“ *Vy (Vy)* získala v roce 2011 cenu Molière pro inscenaci jeune public.

Pokusím se nyní představit podobu inscenací, které formují velké scény a vedle toho inscenací nezávislých souborů, u kterých se velmi často objevuje princip divadla jednoho herce, který někdy využívá práci s loutkou, ale častěji je na jevišti úplně sám. Přitom nejde o interpretace textů, monodramat, ale velmi často právě o díla vznikající autorským vkladem herce a režiséra, choreografa, výtvarníka, atd.

5.1. Théâtre Nouvelle Génération a Nino d'Introna

V roce 1960 založil Maurice Yendt v Lyonu Théâtre des Jeunes Années, ve kterém od roku 1977 společně s Michélem Dieuaidem organizoval festival Biennale du Théâtre Jeunes Publics, který je dodnes patrně nejvýznamnějším festivalem divadla jeune public ve Francii. V roce 1981 se Théâtre des Jeunes Années stalo státním Centre dramatique National zaměřeným na mladé diváky. Od roku 2004 vedl TGN původem italský režisér Nino D'Introna, který se ve své práci zaměřil na spolupráci s jinými velkými lyonskými divadly. Tematicky se zajímal o velká díla světové literatury a dramatu adaptovaná pro dětské publikum. První jeho inscenací zde byla *Dobrodružství krále Odyssea (Les aventures du roi Odyssée)*, úprava Homérova díla od Sandra Gindra, dále například v roce 2006 uvedl ve spolupráci s Opéra National de Lyon inscenaci *Děláme operu: O malém veslaři (Faisons un opéra: le petit ramoneur)* a v roce 2007 připravil se šesti muzikanty Orchestre National de Lyon *Poslední titány (Les Derniers géants)* podle hudebního alba Françoise Place. Významné jsou také jeho spolupráce s autorkou a dramaturgyní Stéphanie Jaubertie, například inscenace z roku 2007 *Yaël Tautavel neboli umění dětství (Yaël Tautavel ou l'enfance de l'art)*, nominovaná na cenu Molière, která vypráví příběh dvou bratrů na zemi, ze které odešla všechna zvířata. Dále jsou oceňovány i jeho autorské inscenace, které vytváří ve spolupráci se svými herci, jako je *Strom (l'Arbre)* z roku 2005, příběh o neobvyklém přátelství holčičky a stromu. Za jeho vedení divadlo začalo výrazně prosazovat program, který podporoval již Maurice Yendt, program intergeneračního divadla, neurčeného výhradně mladému, ani výhradně dospělému publiku, ale oběma z nich a současně divadla multižánrového, které kombinuje loutky, předmětové divadlo, muzikál, tanec, cirkus, operu, ... V tomto duchu pokračuje ve vedení divadla od roku 2015 Joris Mathieu. V současné době se navíc tvorba Théâtre Nouvelle Generation skládá z velké části z mezinárodních koprodukcí, produkuje další festival Ré-génération, který představuje tvorbu mladých nezávislých divadelních souborů.

Umělecky nejvýraznějším obdobím tohoto divadla bylo bezpochyby období vedení Nina d'Introny (počínaje sezonou 2015/2016 ho v pozici uměleckého šéfa vystřídá režisér Joris Mathieu). Italského režiséra, herce a autora dramatických textů ovlivnila na počátku jeho kariéry tvorba Living Theatru, Jerzy Grotowského a Meredith Monk, která v té době výrazněji proniká na území Itálie. V celé jeho tvorbě, včetně tvorby pro děti, je tento vliv jasně patrný. Snahu o očištění jeviště i hereckého projevu většinou doplňuje jednoduchým, ale výrazným

výtvarným gestem. Jak již bylo naznačeno, jeho inscenace pro děti často propojují různé divadelní žánry a styly, mnohdy záměrně buduje každou složku divadelního díla zvlášť s cílem vytvořit na první pohled nesourodý, ale vnitřním smyslem propojený tvar. Krom zpracovávání původně nedramatických předloh nebo předloh z repertoáru „dospělého“ divadla také často pracuje se současnými autory, se kterými na textové předloze spolupracuje po celou dobu zkoušení inscenace.

Chleba plný kapsy (Du pain, plein les poches) je inscenace z roku 2010 určená publiku od devíti let. Na scénáři k inscenaci režisér spolupracoval s Matěm Visniecem, na evropské úrovni úspěšným dramatikem, básníkem a novinářem rumunského původu, který z politických důvodů v roce 1987 emigroval do Francie. *Chleba plný kapsy* je krátký dramatický text z roku 1984, který byl ve Francii vydán v roce 2004. Je určený dospělému publiku a na první pohled připomíná variaci na *Čekání na Godota* – muž s rákosovou hůlkou a muž s kloboukem pobývají okolo studně, kam někdo hodil psa. Pes je naživu, ale jim se moc nechce ho vytahovat, jen mu občas hodí něco k jídlu. Jenomže pro psa nikdo nepřichází, začíná se stmívat a on je pořád uvnitř a ti dva sedí u studny a čekají. Lehce absurdní text interpretoval d'Introna spolu s dramaturgyní Sophie Jaquet jako souboj dvou násilnických klaunů, z nichž každého mnohem více než drama se psem, ale i než to, že vystupují jako postavy v divadelním představení, zajímá jejich vlastní ego. Dramaturgická úprava tedy Visniecův text zasazuje do vlastního rámce, který funguje mimo probíhající inscenaci a porušuje principy divadelního média. „Gothic“ klaun (rachitický běloch Philippe Nesme) a „swing“ klaun (robustní černoch Jean-Erns Marie-Louise) si vybíjejí svou agresí na divácích a na sobě navzájem skrze text, který je svazuje a nutí se věnovat problému se psem, který je ale nezajímá. Proto z něj často utíkají a tráví čas hrami na život a na smrt nebo akrobatickými čísly, které se ne vždy povedou, ale vlastní zranění klauny také nezajímají. Drobné prvky nového cirkusu, které režisér pro tyto kratochvíle využívá, nejsou samoúčelné, pomáhají naplnit hlavní myšlenku, kterou vložil do své inscenace – jak ve zdraví přežít život, který se nám zdá jako absurdní divadlo.

Velké jeviště TGN d'Introna rozdělil na malé jeviště a okolní prázdný prostor – na kruhové vyvýšené plošině se pohybují obě postavy „zavřené“ v inscenaci a nesmí se z ní vzdálit, ani by to nebylo možné, protože se zdá, že okolo nich není nic. Uprostřed plošiny se nachází studna, která je jenom hladkým, holým okruhem s otvorem uprostřed, stejně šedé barvy jako celé malé jeviště. Na vysoké stěny kolem divadelního sálu se promítají obrazy světa okolo plošiny, který se zdá být velmi vzdálený, projekce ještě podporují pocit bezvýchodnosti

situace na plošině. Fyzicky i výrazově náročný výkon obou herců je umocněn právě malým prostorem, na kterém se pohybují v kontrastu s velikým prázdným prostorem okolo nich. Obě postavy, které nemají jména, ale oslovují se jako „ten s holí“ a „ten s kloboukem“ jsou stylizované do dvou protichůdných stylů hudby, které jsou zároveň životními styly a které ovlivňují jejich podobu, ale i pohyb, rytmus, hlas, jednání i uvažování a reakce v určitých situacích. Jejich chování, sklony k agresi, hrubost a arogance je ovšem jenom způsobem obrany, představuje pubertální vzdor. D’Introna tento pocit vzdoru vůči okolí představuje jako pocit naprosto logický a postavy vlastně ospravedlňuje, protože jejich jednání je v dané situaci normální.

D’Intronova inscenační poetika se za jeho působení v TNG průběžně vyvíjela díky jeho snaze vynalézat stále nové prostředky vyjádření a komunikace s mladým divákem. Jako jeden z mála tvůrců se také pravidelně věnuje divadlu určenému dospívajícím divákům, kam by se bezpochyby dala řadit i tato inscenace. Obecně je d’Intronova tvorba pro děti velmi uznávaná divadelní veřejností i kritikou, o čemž svědčí i několik nominací jeho inscenací na cenu Molière pro inscenaci jeune public.

5.2. Olivier Py – *Dívka, Ďábel a mlýn (La jeune fille, le Diable et le moulin)*

Inscenace textu Oliviera Py v jeho vlastní režii, *Dívka, Ďábel a mlýn*, je příkladem inscenace pro mladé publikum uváděné na velkých scénách, primárně nezaměřených na tuto diváckou skupinu (inscenace vznikla v koprodukcí Centre dramatique national d'Orléans a Théâtre national d'Odéon a byla uvedena v IN programu festivalu v Avignonu v roce 2014). Jak již bylo řečeno, *Dívka, Ďábel a mlýn* je jednou z Pyových adaptací grimmovských pohádek – mezi které patří kromě *Živé vody*, jejíž předloha je v českém prostředí známá, také *Skutečná snoubenka*, o dívce, kterou macecha vyžene z domu, ale zamiluje se do ní princ. Ovšem když se pro ni vrací domů, kde se měli sejít, macecha mu dává napít vody zapomnění a on na svou snoubenku zapomene. Její macecha ji nechá vsadit do vězení. Až na princově svatbě dívka s herci, se kterými ve vězení byla, zahraje před princovým očima celý příběh, jak se opravdu stal, a princ si na ni vzpomene. Inscenace *Dívka, Ďábel a mlýn* vypráví všechny tyto tři pohádky za sebou na jednom jevišti a jejich spojením Olivier Py nabízí divákům pohled do světa pohádek bratří Grimmů, kdy před ně předstupují jednotlivé postavy, zejména tři hlavní hrdinové – dvě dívky a nejmladší princ – aby jim vyprávěli svůj příběh.

Stylově: inscenace Oliviera Py s poetickým a vznešeně znějícím jazykem jeho textu, na jevišti je postavené jednoduché podium s malou oponou, vedle něj stojí pultík s rozladěným minipianem, u kterého se všechny postavy střídají. Celou zadní stěnu jeviště pokrývají svítící žárovky a na něm se odehrávají jednotlivé scény jako výstupy z pouličního, pouťového kabaretu – herci mají na bílo natřené obličejy a rudé rty, jejich herectví je pouličně estrádní a antirealistické. Výtvarník, stálý Pyův spolupracovník, Pierre-André Weitz, využívá k ilustraci příběhu jednoduché výtvarné metafory, jako např. červené stuhy, které Dívka drží v rukou poté, co jí její otec usekl ruce⁵¹, které také odpovídají pouličně laděné stylizaci. Jednotlivé části scény jako podium, mlýnské lopatky, apod. se v průběhu inscenace recyklují a jsou dále využívány při tvorbě nových prostředí. Naopak hudba, kterou složil rovněž Pyův stálý spolupracovník Stephen Leach, jde proti této stylizaci a je spíše inspirovaná melancholickou, smutnou atmosférou textu.

Režisér pracuje s archetypální stavbou pohádek tak, že klade důraz na scény, které se opakují v každé z nich, jako je například scéna odchodu všech tří hrdinů z domova. Ať už

⁵¹ Které jsou patrně Weitzovou aluzí na inscenaci Tita Andronica v režii Petera Brooka z roku 1955. V Pyově díle se obecně často objevují různé způsoby tematizace umění, např. v textu *Dívka, Ďábel a mlýn* se Dívka, při jinak dějově bezvýznamném vystoupení dvou kostlivců, ptá na otázku, co je to umění. Kostlivci jí odpovídají: „*Umění je říct slovo smrt s úsměvem na rtech.*“

odcházejí dobrovolně nebo jsou vyhnáni, jakmile na tuto scénu dojde, zopakuje se ve dvou případech aranž, hudba, reakce ostatních postav, atd. z první pohádky a pohyby tří hlavních hrdinů se pro tuto scénu lehce zrychlí, zmechaničtí, jakoby nejednali tak úplně sami za sebe, ale byli ovládání vyšší silou, která je vede příběhem. S třetím příběhem v pořadí se tyto opakující se scény objevují čím dál častěji, jejich mechanismy se zrychlují, čímž nás režisér vede k domnění, že každou scénu, kterou vidíme, jsme již viděli někdy dřív. Inscenace končí dlouhým tichem, které vystřídá závěrečný stále hlasitější herecký projev i hudbu a destrukci scény, která zůstává prázdná, jen osvětlená množstvím žárovek a stejně jako na začátku inscenace jeviště čeká na nový příběh.

Inscenace sklídila velký úspěch na avignonském festivalu, Olivieru Py byl kritiky přiznáván inovativní přístup ke klasické pohádce, na úrovni textu, ale zejména na úrovni inscenace, která nevyužívá drsnost pohádek bratří Grimmů k tvorbě hororových efektů, ale spíše ji ponižuje a zároveň napomáhá nesmrtelnosti nejen těchto tří pohádek.⁵²

⁵² „Bratři Grimmové tu potkávají Goethovo dílo, *commedii dell'arte* i Shakespeara, jejich dívka s useknutýma rukama mohla také klidně vystoupit z *Tita Andronica*. Díky Olivieru Py vidíme na jevišti italskou hereckou školu, *Hôtel de Bourgogne* i *Globe*.“ FRANÇOIS-DENÉVE, Corinne. Cour d'école et cour d'honneur. [online]. [cit. 10. 7. 2015]. URL: <<http://www.lestroiscoups.com/article-la-jeune-fille-le-diable-et-le-moulin-d-olivier-py-critique-bientot-chapelle-des-penitents-123887935.html>>.

5.3. Nezávislé divadelní soubory a *Kleeho malý štětec*

V této části práce se pokusím přiblížit tvorbu nezávislých divadelních souborů, které se věnují divadlu pro mladé publikum. Podobně jako v českém prostředí, ve Francii existuje velké množství čistě komerčně zaměřených soukromých divadelních společností, hrajících pro dětské publikum, jejichž tvorba nedosahuje uměleckých kvalit. Měřítkem uměleckého úspěchu takových souborů je ve francouzském prostředí například jejich pravidelná účast na divadelních festivalech, zejména těch zaměřených na dětské publikum. Nezávislé divadelní soubory jejichž tvorba dosahuje určité úrovně, se také ve Francii mohou snažit o začlenění do státního grantového systému, jak bylo uvedeno výše, tento systém s nimi počítá a v ročním francouzském rozpočtu na kulturu figuruje konkrétní poměrná částka, určená přímo těmto souborům. Při udílení grantů se jako obvykle přihlíží k tomu, zda daný soubor disponuje divadelní budovou, v poslední době se začalo také přihlížet ke kritériu site specific prostorů, které některé divadelní soubory „spravují“. Aby mohl takový soubor žádat o podporu ze strany státu, musí buď vlastnit případně mít v nájmu divadelní budovu (případem takového souboru je Théâtre du Soleil Arianne Mnouchkine sídlící v divadle la Cartoucherie) nebo být držitelem licence d'entrepreneur de spectacles, kterou je možné získat po určité době fungování divadelního souboru za produkce umělecky hodnotných inscenací a projektů.

Produkce nezávislých společností v oblasti divadla pro mladé publikum se liší od produkce větších, institucionalizovaných divadel především rozměrem inscenací, který se odvíjí od jiných finančních podmínek. Repertoár nezávislých souborů se poměrem uvádění současné dramatiky pro děti, adaptací, dramatizací a autorsky vznikajících inscenací podobá velkým divadlům. Častěji se u nich objevuje model autorského divadla jednoho herce, režiséra, výtvarníka, příp. autora hudby, což je v první řadě bezpochyby také dáno jejich finanční situací, ale tyto inscenace jsou také určitým současným trendem v divadle pro děti. Nezávislé soubory se dnes čím dál častěji zabývají tvorbou divadla v nedivadelních prostorech, v galeriích, koncertních sálách, historických budovách, památkách, které ovlivňují témata výsledných inscenací. Výraznou aktuální tendencí těchto souborů je tvorba inscenovaných, interaktivních výstav, skrze které je často vyprávěn konkrétní příběh, ale které nevyužívají principů např. imerzního divadla a zůstávají sice částečně teatralizovanou, ale stále jen expozicí. Příkladem takové výstavy je hudebně-výtvarný projekt muzikanta Marca Calase, který měl premiéru v rámci festivalu v Avignonu 2015, *L'Orchestre*. Statická výstava skutečných hudebních nástrojů symfonického orchestru nabízí návštěvníkům (či divákům) od předškolního věku možnost všechny přítomné nástroje osahat, otevřít a vyzkoušet, jak fungují.

Následně začne jejich vzájemný dialog, kombinovaný se snahou o to, dát dohromady symfonii, i bez dirigenta, kterého orchestr vyhnal ze sálu. Nástroje nejsou nijak animované, veškerý děj se odehrává prostřednictvím jejich nahraných hlasů a zvuků, které znějí na každém místě výstavního sálu trochu jinak. Vznik podobných projektů na pomezí žánrů je v současném francouzském divadle velmi častý, a to nejen v oblasti divadla pro mladé publikum.

Zmíněný proud inscenací jednoho herce se pokusím představit na příkladu inscenace nezávislého divadelního souboru s názvem Carré blanc sur fond bleu (Bílý čtverec na modrém pozadí), který odpovídá zájmu tohoto souboru o výtvarné umění a o multidisciplinární přesah jeho tvorby. Soubor vznikl v roce 2010 z absolventů l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Paris (ESAD) a jeho dramaturgie se skládá převážně z divadelních inscenací nebo performancí pro diváky předškolního a mladšího školního věku. Nejčastěji se na jeho repertoáru objevují texty Emmanuelle Marquis, umělecké ředitelky souboru, herečky, režisérky, mimky, ale také absolventky fakulty výtvarného umění na univerzitě ve Štrasburku.

Divadelní tvorbu Emmanuelle Marquis výrazně formálně i tematicky ovlivňují její další práce na výtvarných projektech. To se týká i inscenace *Kleeho malý štětec*, která prostřednictvím jedné herečky a principů pohybového a předmětového divadla vypráví dějiny moderního výtvarného umění dětem od osmnácti měsíců do tří až čtyř let. Přestože divadelní inscenace pro nejmladší diváky okolo jednoho roku se ve francouzském divadle občas objeví (v českém divadle se podobná inscenace s názvem *Brum* nedávno objevila na scéně divadla Minor v režii Jiřího Jelínka), málokdy se však jedná o plnohodnotnou inscenaci ve smyslu výstavby děje a charakterů. Tomuto publiku jsou mnohem častěji určeny různé zážitkové performance, postavené více na vnímání různých zvuků, barev a tvarů než na klasickém ději. *Kleeho malý štětec* je příběhem postavy ze skutečného obrazu Paula Kleeho, nazvaného Hlava muže (1922). Tato malá bytost žije sama uvnitř obrazu a nechce chodit spát, protože se bojí. Schovává se proto pod postel, kde objeví svět plný neznámých prostředí a fantazijních postav pocházejících nejen z jiných maleb Paula Kleeho, ale také například Vasilije Kandinského. Potká tak měsíc, loďku, geometrické obrazce, a když si s někým z nich rozumí, vezme si ho s sebou domů na prázdnou červenou plochu, která po něm zůstala, čímž nakonec vytvoří zcela nové umělecké dílo. Inscenace malým divákům průběžně vysvětluje, jakými způsoby může vzniknout obraz, ale i rozdíly mezi různými výtvarnými směry nebo mezi realismem a abstrakcí (to, že na obrazu není namalovaný tvar postýlky, neznamená, že na něm žádná postýlka není).

Přestože divácký dojem bude u této inscenace silně individuální, protože mezi dítětem ve věku osmnácti měsíců a tří let je vývojově značný rozdíl, přesto je poměrně vstřícná i ke spodní věkové hranici svých diváků. Inscenace, která vznikla autorskou spoluprací herečky a autorky námětu Emmanuelle Marquis a dramaturgyně Sophie Stalport, se skládá z dvou příběhů, dvou možností vnímání – za pomoci slov nebo jen skrze výtvarná vyjádření, loutkové a pantomimické principy, jejichž použití je zde velmi rozmanité. Podle autorů aktualizovaného vydání *Vývojové psychologie*⁵³ z roku 2006 je však průměrné rok a půl staré dítě schopno použít průměrně dvacet až třicet slov a výrazně většímu počtu slov již rozumí, rychle lokalizuje zvuky a chápe, že předměty mají své názvy, proto je možné, že divácký zážitek i u tak malých dětí bude konkrétnější, než by se mohlo na první pohled zdát.

⁵³ LANGMEIER, Josef., KREJČÍŘOVÁ, Dana. *Vývojová psychologie*. Praha: Grada, 2006, s. 72–88

6 ZÁVĚR

V této práci jsem se zabývala různými podobami současného dramatu a divadla pro děti a mladé publikum ve Francii a jeho specifickými rysy, mezi které patří některými tvůrci až přehnaně vyžadovaná experimentálnost a inovativnost, a to jak na rovině dramatických textů, tak v dramaturgicko-režijních přístupech. Tyto nároky na divadlo pro mladé publikum, které se objevují již od šedesátých let 20. století, z něj však činí velmi dynamicky se rozvíjející svébytnou uměleckou disciplínu, ve které najdeme mnoho různých, často protichůdných směrů a tendencí, spojených s výraznými režijními či autorskými osobnostmi.

Nicolas Faure uvádí ve své knize *Théâtre jeune public* výsledky vlastního výzkumu, ve kterém se zabýval nejčastějšími tématy současného dramatu pro mladé publikum (do současného dramatu přitom zahrnuje texty vzniklé zhruba v posledních dvaceti letech, tedy od druhé poloviny devadesátých let do současnosti). Podle jeho údajů je hlavním tématem těchto textů ve 39 % láska, u 30 % her je to dospívání, jako hlavní téma 23 % textů označuje hru, fantazii a umění, u 21 % lidskou identitu, u 20 % vyloučení ze společnosti, u 16 % je to přátelství, u 15 % smrt, u 13 % samota, u 10 % textů uvádí jako téma rasismus, násilí, nemoci, chudobu, atd., ale připouští, že tato témata jsou často silně přítomna i v předchozích kategoriích.⁵⁴ Autor tohoto průzkumu také přiznává, že zmíněná čísla jsou orientační už proto, že u velké části textů je pochopitelně složité určit jedním slovem jeho hlavní téma, ale určitý obraz o podobě této dramatiky průzkum přece jen podává.

Přestože, jak tato práce dokazuje, jen určitá část z celkového počtu inscenací pro mladé publikum pracuje s původní dramatikou určenou tomuto publiku a rozhodně větší procento inscenací využívá jiné náměty, tato dramatická tvorba již od šedesátých let až do současnosti výrazně ovlivňuje poetiku tohoto divadla. Pokud bychom se pokusili vypracovat průzkum hlavních témat pouze v případě inscenací pro mladé publikum, výsledný poměr témat by byl velmi podobný, jako je to u dramatiky. Koncept hlavního hrdiny outsidera, zmíněný v kapitole o dramatece, funguje velmi podobně i například u autorsky vznikajících inscenací, v tomto typu divadla je pevně zakořeněn, pravděpodobně kombinací vlivu tradiční francouzské pohádky a společensko-kulturní situace země v průběhu 20. století i v současnosti. Divadlo

⁵⁴ FAURE, Nicolas. *Théâtre jeune public: un nouveau répertoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009, s. 49.

pro děti si za dobu svého vývoje vybudovalo pevné postavení v rámci celého současného francouzského divadla, které jeho formální i tematická odvaha může často velmi obohatit.

7 SEZNAM LITERATURY

ABIRACHED, Robert. *La Décentralisation théâtrale vol. 4: Le temps des incertitudes : 1969-1981*. Paris: Actes-Sud, 2005, 240 s.

BECCHI Egle et JULIA Dominique. *Histoire de l'enfance en Occident I.*, Paris: Le Seuil, 1998, 480 s.

BOGATYREV, Petr. Folklór jako zvláštní forma tvorby. In Týž. *Souvislosti tvorby*. Praha: Odeon, 1971, 209 s.

BOUTEILLET, Maïa. On peut parler d'un véritable répertoire - entretien avec Marie Bernanoce. In *Ubu- scènes d'Europe: Théâtre jeune public, théâtre TOUS public*, č. 46/47, Paris, 2010, 89 s.

BRANDICOURT, Joseph. [?] *Bulletin du Centre d'études et de représentations dramatiques*. Paris: Centre d'études et de représentations dramatiques, 1935, [?]

CARASSO, Jean-Gabriel. Théâtre, éducation, jeunes publics : un combat ...peut en cacher deux autres. Paris: Lansman, 2002, 116 s.

DELDIME, Roger, PIGEON, Jeanne. *Des spectacles et des artistes: Tendances actuelles du théâtre jeunes publics*. Carnières: Lansman, 2012, 47 s.

DELDIME, Roger. Un miroir sociologique. *Théâtre aujourd'hui*, 2003, č. 9, s. 136-137.

FAURE, Nicolas. *De „jeune public“ à „tout public“, analyse du répertoire théâtrale francophone pour la jeunesse*. Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006, 350 s.

FAURE, Nicolas. L'Émergence d'un répertoire. In *Le Répertoire jeune public en question*. Paris: Théâtrales, 2000, 121 s.

FAURE, Nicolas. *Le théâtre jeune public: un nouveau répertoire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009, 369 s.

FRANÇOIS-DENÉVE, Corinne. Cour d'école et cour d'honneur. [online]. [cit. 10. 7. 2015]. URL: <<http://www.lestroiscoups.com/article-la-jeune-fille-le-diable-et-le-moulin-d-olivier-py-critique-bientot-chapelle-des-penitents-123887935.html>>.

FRÉBOT, Marie. *L'influence du conte dans le théâtre jeune public contemporain français*. Paris: Etudes théâtrales, Paris 3, 2012.

GABLIN, Anne. *Le Théâtre jeune public: un espace en débat*. Toulouse: Institute d'études politiques, 2007, [?].

GRUMBERG, Jean-Claude. *Petit chaperon d'uf*. Paris: Actes Sud, 2005, 43 s.

HUBERT, Jean-François. Les Spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de la rue avec l'aide du ministère de la culture (années 2001 et 2002). In. *ARSEC, Observatoire des politiques du spectacle vivant*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication – DMDTS, 2004, 128 s.

Kol. autorů. *Le théâtre et les jeunes publics (Avignon, 20 ans après)*, Paris: Actes-Sud, 1989, 112 s.

Kol. autorů. *Théâtre & jeune spectateurs, itinéraires, enjeux et questions artistiques*. Carnières: Lansman, 2013, 121 s.

LALLIAS, Jean-Claude, BERODY, Dominique, LAHMANIET, Sylvie-Martine. *Théâtres et enfance: l'émergence d'un répertoire*. Paris: SCÉRÈN-CNDP, 2003, 151 s.

LANGMEIER, Josef., KREJČÍŘOVÁ, Dana. *Vývojová psychologie*. Praha: Grada, 2006, 368 s.

LEBEAU, Suzanne. *L'Ogrelet*. Paris: Théâtrales Jeunesse, 2003, 83 s.

LHERMITTE, Florence. *Entretien avec Fabrice Melquiot*. Paris: Journal de la Comédie Française, n°7, 2003.

MARYLINE, Romain. *Léon Chancerel, un réformateur du théâtre français*, Paris: L'Âge d'homme, 2005, 429 s.

NIJLAND, Stern. *Princ a Princ*. Praha: Meander, 2013, 32 s.

PY, Olivier. *La jeune fille, le Diable et le moulin*. Paris: L'Ecole des loisirs, 1995, 62 s.

PY, Olivier. *Mille et une définition du théâtre*. Paris: Actes-Sud, 2013, 248 s.

ROSENCZVEIG, Jean-Pierre. L'enfant, Le jeu, Le théâtre. In *Cahiers Anrat théâtre* č. 2. Paris: Actes-Sud Papiers, 1990, 88 s.

PAPIN, Nathalie. *Mange-moi*. Paris: L'Ecole des Loisirs, 1999, 79 s.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s.

PAVICE, Patrice. *La mise en scene contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2011, 336 s.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris: Les edition de minuit, 1986, 328 s.

PROPP, Vladimir Jakovl. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha: H+H, 2008, 343 s.

ROUGEMONT de, Martine, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris: Honoré Champion, 1988, p. 228.

ŠMAHELOVÁ, Hana. *Prolamování struktur*. Praha: Karolinum, 2002, 342 s.

VEILLAS, Karine. *Théâtre francophone contemporain pour la jeunesse: Jeux et enjeux (personnage, écriture et réception)*. Créteil: Université de Paris-Val-de-Marne, 2007, 66 s.

WEISS, Petr. Porucha pohlavní identity v dětství. In *Transsexualita a jiné poruchy pohlavní identity*. Eds. Maria Arnautovová. Praha: Grada, 2008, 216 s.

ZAMBON, Catherine. *Mon frère, ma princesse*. Paris: L'école des loisirs, 2012, 61 s.

1. PŘÍLOHY

a)