

## **Veřejné prohlášení ke kauze výběrového řízení na ředitele Divadla Radost**

My, níže podepsaní, bychom se rádi vyjádřili k některým aspektům diskuze, která se rozproudila kolem výsledků výběrového řízení na ředitele Divadla Radost.

Domníváme se, že celá kauza má několik rovin:

- za první jsou zde procesualní otázky výběrového řízení, na něž upozornilo např. občanské sdružení Brno kulturní, např. krátký termín na odevzdání koncepcí, skutečnost, že výběrová komise je pouze poradním orgánem náměstka pro kulturu apod.;
- za druhé rovina údajných rasistických výroků stávajícího ředitele divadla Vlastimila Pešky na adresu romské menšiny, které, pokud by se prokázaly, by podle legislativy ČR představovaly vážný problém pro jeho obnovené setrvání ve funkci;
- za třetí je tu pak odborná stránka věci, tedy umělecká kondice Divadla Radost a perspektiva, kterou této instituci nabízejí adepti na ředitele, kteří postoupili do druhého kola výběrového řízení.

Protože k prvnímu se již vyjádřilo Brno kulturní a ke druhému bodu nemáme dostatek podložených informací, soustředíme se na třetí zmíněné hledisko, a to zejména na základě komentáře koncepcí obou uchazečů o místo ředitele Divadla Radost, které odborná komise hodnotila ve druhém kole výběrového řízení.

### **Teze první: (Divadelní) umění jako cesta seberozvoje jedince, potažmo společnosti**

Jednou z nepominutelných funkcí umění, tedy i divadla, je schopnost kultivovat svého diváka ve smyslu rozvoje empatie, představitosti, citu pro vzájemné poměry věcí (estetično) a podobně. Prostřednictvím divadla dostáváme impulzy k reflexi vlastního života, k přemýšlení o svém místě ve světě a společnosti. Všechny tyto aspekty – ačkoli to samozřejmě není jediným smyslem umění – pomáhají člověku nebýt lhostejný ke svému okolí, ke vztahům, které vytváří, k místu, které zaujímá ve světě. Divadlo, stejně jako všechna umění, tedy přispívají ke kultivaci společnosti a umožňují nám lépe se zapojit do správy věcí veřejných, což demokratický systém předpokládá.

Z výše uvedeného vyplývá, že komerční aspekty divadelní tvorby nemohou být jediným kritériem pro posuzování úrovně divadla, ani kritériem nejdůležitějším. Fakt, že představení Divadla Radost jsou dlouhodobě vyprodaná, je tedy sice pozitivní, ale sám o sobě nestačí k potvrzení umělecké kvality jednotlivých inscenací. Koncepte předložená Vlastimilem Peškou se však zaštiťuje především právě argumentem vysoké návštěvnosti a výše uvedený smysl divadelního umění spíše pomíjí. Proti němu staví model, který by bylo možné charakterizovat slovy „divadlo jako zábava“. Ačkoli v žádném případě nezpochybňujeme, že součástí zážitku z divadelního představení je potěšení z jeho sledování, obáváme se, že zúžit divadlo na tuto konstantu znamená dostat se příliš blízko hranici, za kterou se umění stává kýčem. V koncepci Vlastimila Pešky jsme při nejlepší vůli dokázali najít pouze obecná tvrzení, jako např. že „sjednocujícím prvkem při tvorbě pro všechny tři výše zmíněné divácké kategorie je především rytmizace inscenací a humor“, že cílem ředitele je „pochtivě a na výsostné úrovni tvořit divadlo pro co nejširší diváckou obec“, případně že nejdůležitější je „nezklamat diváka“.

Koncepce Tomáše Pavčíka naopak explicitně odsuzuje právě tuto samoučelnou zábavnost („Zároveň nesmíme akceptovat druhý extrém – ,že jediným účelem divadla pro děti je zábava“.) a proti ní staví „živé zábavné divadlo, vyloučení podřadných forem divadla a

divadelních postupů; divadlo, které reflektuje současné společenské a lidské problémy, ale přitom se nepodbízí – kultivace vnitřního života dítěte”.

### **Teze druhá: Dítě jako partner vs. nerespektující přístup**

Dále se zdá, že Vlastimil Peška ve své koncepci příliš nepočítá s dětmi jako s partnery pro divadelní komunikaci a že poněkud podceňuje jejich schopnost vnímat a chápat umělecké dílo.

Svoji inscenační metodu popisuje Peška slovy, že „je při tvorbě stále nutné dbát na ‚akčnost‘ inscenací. Vymyšlet neustále překvapující momenty inscenování. Pokud inscenace nezaujme dospívajícího diváka již na samotném začátku hry, je ‚boj‘ (sic) nenávratně prohraný. Vůbec nejtěžší věkovou kategorií jsou pubescenti (13 až 15 roků). Pokud se inscenátorům podaří zaujmout toto publikum, může si kolem krku pověsit pomyslnou zlatou medaili.“ Ze své zkušenosti diváků či přímo inscenátorů představení pro děti nevidíme důvod pohlížet na situaci v dětském divadle jako na „boj“, ze kterého by si měl inscenátor odnášet „pomyslné medaile“, protože takovýto způsob interpretace může naznačovat, že v dané situaci existuje také poražený, což má být dítě či adolescent, kterého se podařilo takřkajíc „utahat“ nepřerušenou sérií promyšleně rytmizovaných akcí a zábavného děje.

Zarážející je Peškovo tvrzení, že „dítě je schopné vstřebávat téměř výlučně jen akční dramaturgiu“. Té mají děti totiž dostatek v komerčním televizním či filmovém způsobu vyprávění, kde se často objevují např. rychlé střihy, malý důraz na výpovědní hodnotu či zkratkovitost výpovědi. Není právě úkolem divadla nabízet dětem i jiné způsoby nazírání na svět? Nezpůsobuje důraz na akci jistou inscenační jednotvárnost? Nevymyslel Vlastimil Peška za dobu svého působení v Divadle Radost jistý jednoduchý „návod“, podle kterého se zde „vyrábí“ jedna inscenace za druhou, a chybí tudíž prostor pro umělecké hledání jak inscenátorů, tak posléze i diváků? Nepřispívá k tomu také dramaturgický výběr titulů, jenž se ve většině případů vejde do žánrového typu, který by bylo s trochou nadsázky možné označit jako „legrační pohádku“?

Koncepce Tomáše Pavčíka naopak klade důraz na variabilitu forem, tedy na stimulaci fantazie a na rozvoj chápání různých modů komunikace, které jsou zároveň divácky nesmírně atraktivní (žonglování, divadlo masek, akrobacie, groteska, pantomima). Zohledňuje také progresivní směr v inscenování dětského divadla i v pedagogice obecně, který upřednostňuje vytváření divadla pro věkově smíšené publikum (což je mimo jiné trend také v dětském animovaném filmu). Ztotožňujeme se s Pavčikovým pohledem, že „nesmíme vycházet z názorů, že k dětskému divákovi ‚je třeba se snížit, zaútočit na jeho slabosti, a přitom mu vnútit jisté normy chování a nazírání na svět““. Toto je třeba si uvědomit, chceme-li zajistit, aby se z dětských diváků časem stali diváci dospělí, připravení na formální postupy a obsahová sdělení současného živého divadla.

### **Teze třetí: Úspěch neodbornosti a selhání odborníků**

Jsme si vědomi toho, že jedním z hlavních důvodů bouřlivého průběhu výběrového řízení Divadla Radost je právě selhání odborné veřejnosti, přesněji řečeno neexistence soustavné reflexe divadelní tvorby pro děti v českých médiích, a to i v těch specializovaných. Ačkoli příčiny tohoto neutěšeného stavu jsou komplexní, nezřikáme se svého podílu viny a chceme alespoň touto cestou upozornit, že divadlo pro děti je svébytným uměleckým polem, které je možné posuzovat z odborného hlediska podobně jako třeba divadlo operní. Divadelní kritici tak mohou přinášet do veřejné debaty nikoli snad normativní prohlášení o kvalitě toho

kterého divadla, ale spíše poučená kritéria, kterých se veřejnost a politici mohou chopit v případě úvah o budoucím směřování té které instituce.

Obáváme se ovšem, co může do budoucna divadlu přinést ředitel, který je přesvědčen, že „v již zaběhnutém systému hraní [...] není nutné cokoli měnit“. Podobně ne(sebe)reflexivní způsob přemýšlení je nebezpečný snad v každé profesi a výjimkou není ani pozice ředitele dětského divadla, zvláště když se v jeho osobě snoubí s funkcí dramaturga a ve většině případů také režiséra. Taková míra hegemonie znamená v případě Divadla Radost zúžení výrazové škály a dramaturgie divadla na velmi úzký segment, což je jistě možné v soukromém divadle, ale nikoli v městem zřizované organizaci, jejíž povinností je opatřovat mnohost a jinakost.

Současná situace v divadle se nám zdá být o to horší, že současný ředitel – jak plyne z koncepce – není příliš obeznámen se současnou situací dětského divadla u nás, o cizině ani nemluvě. Jinak by totiž nemohl napsat například, že „inscenace [pro diváky od 10 do 100 let], ve kterých by dominovaly loutky, by byly předem určeny k tvrdému nezájmu“. Jak ve své koncepci zmiňuje Tomáš Pavčík, loutkovému divadlu se naopak podařilo úspěšně překonat stigma žánru pro děti a v současné době je jedním z progresivních typů divadla jak pro děti, tak pro dospělé (srv. např. soubor Buchty a loutky, liberecké Naivní divadlo, královéhradecké Divadlo Drak, plzeňské Divadlo Alfa apod.). Pavčíkova koncepce také plánuje přivést pohostinsky do Divadla Radost mimo jiné právě umělce, kteří se loutkovým divadlem zabývají, a představuje také zdatně promyšlenější přístup k práci s expozicí Muzea loutek, která v divadle vznikla za ředitelského působení Vlastimila Pešky.

V této souvislosti bychom chtěli upozornit také na dramaturgický plán stávajícího ředitele představený v jeho koncepci, který poměrně obecně shrnuje, že témata mají být vybírána „striktně podle věku dětí (nejmladším pouze klasické pohádky s happyendem, starším akčnější příběhy pohádkově laděné s hrdinou, s nímž se mohou děti toho věku ztotožnit; nejstarším už inscenace bez loutek, činoherní)“. Konkrétněji pak dodává možné budoucí tituly: „Malý princ, Hadrián z Římsů, Hobit, Čert a Káča, Budulínek, Petruška a baba Jaga, Kočka koule, Strakonický dudák, Pučálkovic Amina, Divotvorný hrnec, Pošťácká pohádka, Zlatovláska, zmíněné inscenace pro ‚mrňousky‘, Prodaná nevěsta...“ Není však jasné, podle čeho Peška jednotlivé tituly vybral, protože to v koncepci nezmiňuje. Dokument tak budí dojem, že není důležité, o čem se hraje a proč, ale že skutečně jediným rozhodujícím kritériem jsou bavící se děti (nic proti tomu, ale toho jde dosáhnout i smysluplnějšími cestami, viz výše zmíněná divadla) a vyprodané hlediště. Tuto povšechně načrtnutou koncepci nelze nesrovnávat s promyšleným dramaturgickým záměrem Tomáše Pavčíka, podrobně rozepsaným na několika stranách.

Na závěr se musíme zmínit, že s výše uvedenými nedostatky koncepce Vlastimila Pešky nepříjemně kontrastuje její agresivní rétorika, která ostře a z našeho pohledu zcela nelogicky útočí na nejrůznější osoby, či spíše velmi obecně definované skupiny osob (např. mladé umělce nebo diváky opery). Namátkou: „Jakékoliv odchýlení od této zaběhnuté linie, především rádoby moderní inscenování známých pohádek, by bylo naprostým omylem, který by se v krátké době odrazil na snížené návštěvnosti divadla.“ „Vždyť, co může být více, než skvěle vyvedená inscenace? K tomu není zapotřebí žádných převratných novinek. (Především rádoby uměleckých modernistických postupů, které tzv. „zahmyzují“ děj a divadelní řemeslo odchází vniveč.) Ostatně, na prknech, co znamenají svět se snad vyzkoušelo vše a je mi až líto mladých a začínajících tvůrců, kteří se pachtí za nepoznaným, které však již bylo dávno poznáno.“ „Vždyť se podívejme např. na kterékoliv klasické operní dílo. Jsou to vesměs

zkostnatělá díla, především jejich libreta, na která jsou diváci ochotni koukat stále dokola.“  
Domníváme se, že takové výroky nepotřebují další komentář.

### **Závěrem...**

... bychom rádi zdůraznili, že se nedomníváme, že by dvacetileté funkční období Vlastimila Pešky coby ředitele Divadla Radost bylo neúspěšné nebo bez pozitiv (za úspěch považujeme např. vybudování reprezentativní budovy se třemi scénami nebo dobře zvládnuté provozní záležitosti). Chceme pouze poukázat na skutečnost, že současný způsob uměleckého vedení má z odborného hlediska množství sporných bodů, které jsme se pokusili popsat výše. Naopak koncepce Tomáše Pavčíka je z uměleckého hlediska příkladem poučeného, promyšleného a citlivého přístupu k dětskému divákovi. Stejně tak považujeme za nutné připomenout Pavčikovy zkušenosti z vedení i provozování divadla, které od r. 1996 sbíral ve Studiu Dům, divadle Husa na provázku, Divadle Líšeň a zejména v Malém divadle kjógenu, které je dnes uznáváno dokonce i v kolébce tohoto žánru a spolupracuje s předními japonskými odborníky na kjógen. V neposlední řadě má Pavčík rozsáhlé pedagogické zkušenosti, neboť řadu let působí na Gymnáziu Pavla Křížkovského s uměleckou profilací v Brně-Komíně.

Navzdory všem kontroverzím, které se v posledních dnech kolem výběrového řízení na ředitele Divadla Radost objevily, pevně věříme, že v konečném důsledku může mít aféra pozitivní vliv na brněnské kulturní a společenské prostředí. Může totiž přispět k definování jasnějších pravidel stran řízení městských příspěvkových organizací, např. v otázce odvolatelnosti jejich ředitelů, iniciovat větší zájem odborníků o dětské divadlo a snahu konsenzuálně definovat některé obecné parametry, podle nichž bude možné hodnotit kvalitu (dětských) divadel, dále iniciovat větší zájem o inkluzi na poli divadla a v neposlední řadě může Divadlu Radost pomoci neustrnout a poskytnout mu nové impulzy pro práci s dětským divákem.

V současné době Divadlo Radost s přehledem splňuje výše uvedená formální „hodnotící kritéria“: divadlo vyprodané, dětem srozumitelné, představení krátká, styl jednotný a ověřený, anticipující dětské reakce. Je to ale skutečně to, co po divadle pro děti žádáme? Za sebe odpovídáme, že nikoli.

Mgr. Eliška Poláčková, Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity,  
Divadlo Aldente

prof. PhDr. Eva Stehlíková, Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy  
univerzity

MgA. Jitka Vrbková, Ateliér divadla a výchovy Divadelní fakulty Janáčkovy akademie  
múzických umění, Divadlo Aldente

Dále podepsaní:

MgA. Dagmar Bednáriková, Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění, kulturní  
centrum Klub Mlejn

Mgr. Martin Bernátek, Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity

prof. doc. Mgr. Pavel Drábek, Ph.D., University of Hull (VB), dříve Katedra divadelních studií  
Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, umělecký vedoucí Ensemblu Opera Diversa

doc. Mgr. Petr Francán, předseda Akademického senátu Janáčkovy akademie múzických  
umění

Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D., Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy  
univerzity

Mgr. et MgA. Barbora Herčíková, Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických  
umění, režisérka

MgA. Jonáš Konývka, Ateliér divadla a výchovy Divadelní fakulty Janáčkovy akademie  
múzických umění

MgA. Kamila Konývková Kostřicová, Ateliér divadla a výchovy Divadelní fakulty Janáčkovy  
akademie múzických umění

Mgr. Iva Mikulová, Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity

Mgr. Libor Vodička, Ph.D., Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity