

ÚSTŘEDNÍ DŮM LIDOVÉ UMĚLECKÉ TVORIVOSTI 1964

divadelní výchova

Stati

Diskuse

Ankety

Dokumenty

Informace

Bibliografie

V praxi Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti se dnes a denně setkáváme se složitými a neúnavně se opakujícími problémy smyslu a poslání ochotnického divadla v dnešní době, s otázkami jeho kvality, výchovného vlivu na členy souborů. A dnes a denně se znovu nutně dostáváme při těchto úvahách k otázkám soustavné výchovy a vzdělávání na úseku divadla, loutek i uměleckého přednesu, kde není ani zdaleka taková tradice výchovných metod a systémů, jako v hudbě a ve výtvarnictví, ani tak bohaté a využitelné zázemí, jakým je hudební a výtvarná výchova na všeobecně vzdělávací škole, která zaručuje u každého občana alespoň základní výchovné působení a současně nutí i k teoretické a výzkumné práci na těchto úsecích. Přestože v povědomí lidí bývají spojovány divadlo a literatura, není nám literární výchova na školách v tomto smyslu mnoho platná, protože jde ve skutečnosti o umělecký druh diametrálně odlišný od divadla. A tak se někdy dost těžko a ne dost rychle můžeme vyrovnat s otázkami osnov, učebních plánů, učebních pomůcek a hlavně metodiky divadelní výchovy v nejrozličnějších kursech, seminářích a přednáškových cyklech, obtížně řešíme i organizační problémy, vyplývající z nesoustavnosti a roztržitosti jednotlivých forem, subjektivismu v práci některých organizátorů a především z nedostatečné jasnosti cílů divadelní výchovy. Chceme proto postupně zlepšovat svou práci na tomto úseku péče o amatéry, o mládež, o milovníky divadelního umění, co nejhlouběji a nejsoustavněji využít dosavadních teoretických poznatků i praktických zkušeností z divadelní výchovy, shromáždit je, zveřejnit, pokročit o kus dál v budování systému, ve vytváření metodiky, popřípadě

uskutečnit či podnítit výzkum a teoretické zpracovávání těchto otázek, jejichž řešení praxe vyžaduje. Jedním z prostředků a prostředníků má nám v tom být tento bulletin, jehož úkolem je seznamovat lektory a organizátory kursů a seminářů, učitele lidových škol umění, profesionální umělce, zkrátka celou divadelně-pedagogickou veřejnost s podnětnými názory a zkušenostmi divadelních pedagogů, s názory významných teoretiků a praktiků (pokud nejsou běžně dostupné a vyhledávané), se zkušenostmi z divadelní výchovy v zahraničí. Zahajujeme zde i rubriku recenzí, ankety k vybraným problémům; otiskujeme soupisy článků a vydaných učebních textů. Ve všech těchto rubrikách budeme pravidelně pokračovat. V některém z příštích čísel se chceme pokusit i o vydávání lístků s bibliografickými záznamy článků, studií či knih o divadelní výchově, které by bylo možno vystřihávat a zařazovat do kartotéky. Nebudeme zde ovšem otiskovat ani pokyny a směrnice pro pořádání kursů v okresech, ani osnovy, které v budoucnosti vypracujeme – tomu jsou určeny jiné publikace. Nechceme zde ani pasívně zpravodajsky registrovat vše, co se v tomto ohledu u nás či jinde děje.

Chtěli bychom naším bulletinem přispět k výměně názorů i k hlubšímu zamyšlení nad problémy, které nás sužují a nad nimiž bychom neměli dlouho zůstat bezradni, odstraňovat jím subjektivismus a empiričnost postupů, které jsou mnohde ještě na překážku skutečnému výchovnému vlivu vzdělávacích akcí a zařízení. Splní-li náš bulletin tento úkol, nebude sice ještě vše vyřešeno, ale sehraje svou vymezenou roli v úsilí o zkvalitnění mimoškolní a mimopracovní estetické a umělecké výchovy lidí.

Školení nebo divadelní výchova ?

dr. Zdeněk Srna

Myslím, že už bychom se konečně mohli -- poučení historií i současností -- shodnout na tom, že pokud jde o umění, není rozdíl mezi amatérem a profesionálem. Zdůrazňuji pokud jde o umění, v našem případě divadelní umění, nikoli pokud jde o osvětu a jiné funkce, více či méně související. Talentovaní amatéři (těch nemnoho, které mám na mysli) přinášejí vždycky do vývoje divadla nové prvky, neotřelý, osobitý projev, zhusta i přímo nové prvky divadelního názoru. Připomeňme z historie moderního divadla úředníka pařížské plynárny André Antoina (ostatně soukromě se vzdělávajícího v divadelním umění), který se svým amatérským kroužkem Circle Gaulois založil slavné Théâtre Libre; u něho přišel na mnohé myšlenky jiný "amatér" -- K.S. Stanislavskij. V našem divadelnictví není třeba sahát příliš do minulosti -- V + W je jedna dvojice študáků, kteří začali jako amatéři, S + Š -- Suchý a Šlitr -- je amatérsky začínající dvojice současnosti. Snad bychom tyto případy na prstech ruky spočítali -- to ovšem na věci nic nemění. Ale co je třeba vidět, to je skutečnost, že tento amatérský vpád se děje vždy ve jménu takových postupů, k nimž profesionálové zaběhlí v určitých kolejích nemají dost odvahy nebo je prostě nemohou přinést, protože se nějak vymykají běžnému názoru a jsou zdánlivě protismyslné; na druhé straně však tito amatéři působí a rostou vždy ve spolupráci, sousedství či bratrství s mladými, divadelně školenými lidmi a v poměrně krátké době dosahují i potřebné profesionální jistoty (i když třeba jinak chápáné než doposud). Profesionalita, rozuměna jako virtuózní zvládnutí všech prostředků potřebných herci, režisérovi, zkrátka divadelníkovi, to je základní a stále neúprosnější se uplatňující podmínka dobrého divadla. Jenomže sama o sobě je přece jenom jaksi samoučelná nebo snad spíše studená, chudokrevná, bezkrevná, zkrátka a dobře po-

lovišatá. Je třeba spojit ji s onou zvědavou snahou po osobitém divadelním názoru, po hledačství nových cest, po tom, co neustrne na dobytém. Z Wericha i Voskovce se stali vynikající herci světové úrovně, druhá zmíněná dvojice buduje svůj herecký profil dnes už zcela vědomě a záměrně. Stávají se z nich profesionálové v tom nejlepším slova smyslu, byť se tomu přízvisku ve svých začátcích s vehemencí bránili.

Proč tato úvaha? Jde totiž o to, co s mladými lidmi, jak utvářet poměr mezi nimi a divadlem, jak s mladými talenty, abychom je včas rozpoznali a vedli k divadlu; co s nimi, přivedeme-li je k amatérskému divadlu; co s ochotnickým divadlem, které žije a někdy živoří mezi námi? Je toho trochu příliš mnoho najednou a chtěl bych se tedy zaměřit jen ke smyslu a cíli toho, čím bychom tyto mladé lidi vedli k divadlu a vzdělávali je.

K tomu, aby se člověk, který má talent a lásku k divadlu, stal profesionálním divadelním umělcem, bývá potřebí buď absolvovat divadelní školu a pak jít k divadlu, anebo získat praxi přímo u divadla. I když se už dnes na celém světě v celku dává přednost cestě první, tj. plánovité divadelní výchově k profesionalismu, přece existuje a možná, ba zcela určitě, je třeba, aby existovala (i když výjimečně a ojediněle) ona přímá cesta k divadelnímu umění od talentovaného amatérství. A ta čím dále tím méně může jít cestou naprosté náhody, bez jakýchkoli znalostí a dovedností, pouze ze zanícené ochoty. Ukazuje se, že je zcela nezbytné dát základy divadelní výchovy i všem těm, kteří se divadlem amatérsky zabývají, aby se mohlo stát uměním.

Naše ochotnické hnutí má svou tradici různých vzdělávání a kursů. V té vzdálenější době, kdy se vycházelo z názoru, že elán a jadrná čeština posvěcuje všechno ochotnické konání, šlo především o to, získat dovednost k vytvoření vnějšího rámce divadla. Především se školilo v

praktických disciplínách – ve "výrobě kulis a jejich aranžování", v "umění správné a zřetelné deklamace", "umění maskovacím a vlásenkářském". Většinou se jednalo o to, jak vytvořit nezbytné podmínky k provozování divadla, jemuž byl vzorem přežívající vkus měšťanského divadla koncem 19. století, divadlo naturalistické a popisně realistické, snažící se vytvořit a okopírovat vše věrně "jako ve skutečnosti". V převážné míře zůstaly pokusy u onoho typu nárazového školení, které vedlo k napodobování určité – a to ještě konzervativnější – části oficiálního divadla; přesto však byly činěny i pokusy svědčící o snaze po hlubším vzdělávání ochotníků. Vojtěch Kristián Blahník nám zanechal statě, jimiž školil ochotníky i v teoretických disciplínách, v estetice divadla, v dějinách atp. a z ochotnické praxe zaniceného a poučeného školitele vznikly publikace, které zasáhly i do naší formující se divadelní vědy té doby (Umění divadelní, J.K.Tyla haď z ráje) a z Blahníkova pera máme doposud jediné česky psané Dějiny světového divadla.

Za pozornost stojí i amatérská divadelní činnost, která byla ve dvacátých letech součástí studentského hnutí a z níž vyšla velká část pokrokových profesionálních divadelníků první republiky. I v menších městech žili tito studenti intenzivním kulturním životem, pořádali cykly přednášek o současném divadle a leckterá československá premiéra se váže k těmto kolektivům mladých (např. v Kolíně byla prvně u nás provedena v r. 1922 hra Romaina Rollanda "Příjde den" v překladu, který si studenti – R.Fleischner a J. Janík – pořídili sami). Právě proto, že zde nešlo o úzkoprsé a maloměšťácké "divadelničení", ale že sama divadelní činnost byla součástí celkové kulturní aktivity, bylo toto prostředí líhni kulturních pracovníků i profesionálních divadelníků, kteří působili v třicátých letech a později. Tehdy se totiž velmi úzce prolínalo profesionální divadlo s amatérským, především ve své pokrokové části. Nastal boj

divadelního umění neseného novou třídou, pokrokovými názory s divadlem jako institucí, které ovládala (materiálně zcela a ideově z převážné části) buržoazie. A tady se projevila velmi vyhraněně divadelní názor, který byl společný pro amatérskou i profesionální část této divadelní kultury. Tady pro divadelní školení a kursy znamenalo divadlo nikoli cíl, ale prostředek ke společenskému působení, bylo chápáno jako výrazný ideový a umělecký spolupracovník dělnické třídy. Tato školení, instruktáže, kursy a příručky byly řízeny snahou vést k společenskému působení a aktivnímu divadelnímu názoru protiiluzionismu, a pod zorným úhlem toho byly podávány výklady i koncipováno pěstování potřebných dovedností. Mám tu na mysli např. první, byť v celém rozsahu neuskutečněnou koncepci E.F.Buriana, již si připravoval Děčko už za svého brněnského pobytu na začátku třicátých let (každý herec jeho souboru měl být patronem a vychovatelem určitého okruhu dělnických amatérů), dále činnost DDOČ a z příruček Famírovou brožuru "Co s jevištěm", která je typickým příkladem spojení výkladu divadelního názoru s praktickým poučením.

Rozkvět ochotnického školení a kursů v padesátých letech přinesl soustředění především na problémy dramaturgické. Zdůrazňování dramaturgie jako ideového základního divadla však přerostlo do té míry, že bylo pro ochotnické divadlo daleko důležitější co se hraje, než j a k se hraje. Statické chápání divadla jako ilustrativní osvěty, kde je nejdůležitější myšlenka, idea hry, bez valného ohledu na to, jak umělecky přesvědčivě je tato myšlenka realizována, vedlo mnohdy k opačnému výsledku, než byl zamýšlený účinek. Syrová teze se stávala nezáživnou, myšlenka se stávala frází. Dramaturgická školení, kladoucí důraz na výběr textu, jeho ideovost a pokrokovost, zdůrazňující a povyšující tak jednu složku syntézy divadelního umění nad ostatní, byla

sama zhusta na frázi založena a také k ní vedla. Snaha po novém, třídním výkladu klasiky vedla až k absurdním "kulackým" výkladům Maryši, později zase např. k očištné snaze inscenovat klasiku "tak, jak ji hrál před sto lety sám Tyl". Špatně vykládaný Stanislavskij hověl snahám po divadelním iluzionismu, chápaném jako detailní naturalistická kopie. Ochotníci volali po školení v praktické divadelní technice a technologii. Školili se funkcionáři, školily se aktivity, školily se soubory. Avšak skutečný efekt neodpovídal vynaložené námaze - nárazovost a nesoustavnost, povrehnost těchto akcí byla příliš velkou závadou.

V období, které se už osvobozovalo od detailně popisného divadelního "osvětáření", přihlásil se Ústřední dům lidové tvořivosti s dálkovým školením. Základní kurs, který "cvičil" začínající režiséry na Jiráskově Lucerně, nesl v sobě všechny nejnosi první půle padesátých let, a měl-li přece jen svůj pozitivní význam, bylo to především zásluhou školitelů, mezi něž patřila řada profesionálních divadelníků, kteří už byli v chápání divadla poněkud dál. Dvouleté dálkové školení vyspělých ochotníků, které bylo připravováno už po zkušenostech a s celým kolektivem, v němž měli rozhodující slovo divadelníci širšího rozhledu i velké praxe, vedlo frekventanty k samostatnému způsobu práce, byť znovu povýtce dramaturgickému. Z třikrát opakovaného dálkového kursu tohoto stupně vyšla řada pracovníků, kteří se uplatnili především při organizaci ochotnické práce, v poradních sborech apod.

Z nutnosti vypracovat co nejrychleji nějaký kurs či školení pro okresy a v souvislosti s vypracováváním základních osvětových kursů vznikla v roce 1961 v ÚDLUT jakási "první" verze školení, pro niž se měly vypracovat texty tak říkajíc "ještě včera". Vznikl tak nahonem jakýsi nesourodý celek textů různé úrovně, který z velké části ležel rok dva v rukopisech v divadelním oddělení ÚDLUT, zatímco vypracova-

né osnovy základního kursu se rozběhly na kraje a okresy. V okresech zahájili podle osnov své kursy, které navštěvovali ochotníci, ochotní jim naslouchat. Pravda, je to jakýsi náběh k jednotnému systému vzdělávání - nebo ještě školení - ochotníků, nicméně jeho zatímní výsledky jsou podle mých zkušeností (a nejen mých) dosti problematické. Není namnoze dostatek zkušených lektorů, způsob přednášek někde dokáže mladé lidi spíše odradit než nadohnout, posluchači jsou zase a opět ty staré známé tváře ze všech možných druhů dosavadních školení a seminářů atd. Místy se celá tato záležitost opět chápe jako jednorázová akce, která se splní a odškrtně (i když jsou zde náznaky - namátkou připomínám zkušenosti slovenské), kde si posluchači, převážně mladí, vynutili ještě nové a důkladnější probírání látky atd.

Protože kurs nese název základní a první, uvažuje se ještě o dalším, druhém běhu, kursu pro 2. stupeň, pro ty vyspělejší, a pak snad i o třetím pro nejvyspělejší pracovníky, metodiky atd. V Bratislavě probíhá dálkové školení vyspělých ochotníků - tuším už druhý rok. A protože je to všechno bez řádné koncepce a spojitosti s celkovou naší divadelně vzdělávací strukturou (lidové školy umění atd.), nejsem si jist, k jakým koncům by vedla další uspěchanost a improvizace. A přece máme možnost se právě v této oblasti opřít také o zkušenosti našich nejbližších sousedů, Poláků, Němců, Rumunů, kteří podobné věci nejen promysleli, ale měli možnost je už i vyzkoušet. My jsme začali, zdá se mi, stavět tento dům tak trochu od střechy. Prošel jsem před několika léty systémem NDR i Rumunska. Začínají především od těch, kteří vedou a mají základní vliv na další výchovu - především od metodiků a těch, kteří řídí (předsedové poradních sborů apod.). Pro ně organizují vzdělání v podstatě na vysokoškolské úrovni, tj. vzdělání se samostatným dálkovým studiem. Odtud pak může jít nitka dolů, protože vzdělaný metodik dovede organizovat vzdělávání ve svém obvodu, okre-

se či kraji. Je veden k tomu, aby to dělal nikoli formou jednorázového školení, ale soustavnou výchovnou činností, pro niž jsou důležité i možnosti uplatňování nabytých zkušeností v systému jakýchsi zkoušek, zkušebních režii atd. Chceme-li, aby tato forma lidové umělecké tvořivosti – divadelní amatérství – nezůstávala na formálním podkladě kvantity, vykazování množství souborů atd., musíme mít vzdělané vedoucí, kteří by chápali svou činnost jako pedagogickou práci, kteří by se zaměřovali na vedení mladých lidí, především těch, kteří absolvují literárně dramatická oddělení LUS, vedoucí, kteří by si uvědomovali důležitost a nezbytnou nutnost talentu a jeho vzdělávání i v okruhu amatérismu. Pouhé nadšení bez předpokladů, tj. bez talentu a přípravy, vede k diletantskému živoření.

Řekl jsem na začátku, že profesionální divadelnictví se v převážné míře sanuje z vysokých uměleckých škol. Pravda, i ony mají své větší či menší "mouchy", tu se jim daří lépe, tu hůře, nicméně vypracovaly se už k určitému systému, k určité skloubené soustavě, jíž vzdělávají své posluchače a ve svých nejlepších momentech vedou mladé divadelníky i k určitému uměleckému názoru. Ponechme nyní stranou jejich vlastní problémy, ty si pracovníci škol řešili už na karlovarském semináři a řeší je vlastně stále. Co nás nyní bude zajímat nejvíce, je problém odkud a jací adepti přicházejí na tyto školy. Ono to totiž úzce souvisí s tím, čemu říkáme dlouze umělecká lidová tvořivost anebo kratčeji amatérství: souvisí to se stavem tohoto druhého pólu naší divadelní kultury. U nás není herectví tak populární, jako např. v Rumunsku, kde (jak jsem se přesvědčil osobně) je touhou většiny mladých lidí stát se herečkou či hercem a teprve v druhé řadě inženýrem, lékařem, učitelem. U nás stále mají medicína, technika a filosofie přece jen solidnější zvuk, než umělecká škola. Ne, nechci naříkat nad nedostatkem počtu přihlášených mladých lidí na studium herectví; je jich stejně asi

tak o 300 až 500% více než míst na školách tohoto druhu. Jde mi o něco jiného. Jde mi o talenty a o představu mladých lidí o tomto oboru. S těmi je to už horší. Onen velký zájem v Rumunsku, na nějž jsem upozornil, vynutil si totiž velkou organizací péče o talenty, kterých ostatně nikdy není dost. Vynutil si vytvoření lidových škol umění (dávno před našimi), vynutil si určitou předběžnou výchovu a předběžný výběr, který provádějí v krajích a okresech RLR pracovníci krajských divadel, jimž jezdí pomáhat pedagogové Divadelního institutu I.L. Caragiale v Bukurešti. Podobně je organizován systém vyhledávání talentů i v Bulharsku. Proto přicházejí ke zkouškám na herectví adepti, které vybrala nějaká komise a kteří se už dávno připravovali. Divadelní institut pořádá pak otrnáctidenní a třítydenní soustředění vybraných uchazečů, při němž jsou důkladně zkoumáni a teprve pak definitivně vybírání pro studium. Ti kteří neuspějí, mají možnost normálně se zapojit do studia na jiných vysokých školách. Zcela rozumně je tedy vysokým uměleckým školám umožněno přednostně hledat a vybírat talenty. Lidové umělecké tvořivosti, amatérským souborům spolu s LUŠ je zde svěřena jedna z nejdůležitějších úloh - p o z n á n í, r o z v í j e n í, a p ř í p r a v a t a l e n t u pro další uměleckou dráhu. Úkol nemalý, čestný a nad jiné důležitý. I když jde vlastně o nepatrnou menšinu z celého počtu těch, kteří se na amatérské činnosti podílejí, přece jen by to měl být pro naši lidovou tvořivost nejen prvořadý úkol, ale i věc prestiže a cti. (Vzpomínám jak v některých rumunských LUŠ i souborech visí na stěnách fotografie profesionálních umělců, kteří vyšli ze souboru a jsou pýchou všech členů.)

Jak vypadá současná situace u nás? Z vlastní více než desetileté praxe u přijímacích zkoušek na herectví řeknu hned, že ne příliš růžově. Očekáváme sice, že se situace poněkud zlepší působením lidových škol umění, ovšem je třeba, aby v této oblasti udělala daleko více i amatérská studia. Zará-

žející bývá už na samém začátku poměrně malá informovanost uchazečů o tom, co je ke zkoušce zapotřebí, jaké jsou základní předpoklady ke studiu herectví, k vykonávání hereckého povolání. Je samozřejmě třeba, aby samy umělecké školy udělaly daleko více než doposud, kdy zatím víceméně jen sdělují písemné informace. Už z prvního pohledu na shromážděné uchazeče je patrné, že mnoho z nich nemá ani základní fyzické předpoklady pro tak namáhavé povolání jako je herectví. A je často třeba velkého taktu a dlouhého pohovoru, aby si mladí lidé tyto skutečnosti uvědomili. A kdybych měl dále vypočítávat, kolik výslovnostních vad, naprosto patrných a snadněji nebo těžko odstranitelných, kolik vadně rostlých chrupů atd. ztěžuje práci komise, bylo by toho mnoho. A ještě bolestnější je hudební zanedbanost značné části uchazečů, a člověk kroutí hlavou, kolik mladých lidí nemá vůbec cvičený hudební sluch a nedovede ani zazpívat jakoukoli písničku, o národní ani nemluvě. A není to o mnoho lepší po stránce vědomostí a celkového rozhledu po divadelním životě a kultuře vůbec. A přitom poměrně velká část uchazečů si přináší nějaké doporučení od souborů nebo tvrdí, že v souborech pracují. Tady se, abych tak řekl, lidová umělecká tvořivost podílí na stavu uchazečů o studium herectví negativně, neplněním své úlohy, tím, že pěstování talentu i vědomostí a znalostí nebyla věnována péče. Mezi uchazeči však najdeme i druhý extrém: péče jim byla věnována nebo se v divadelním souboru mnoho naučili. Často tolik, že jenom odstranování navykklých zlozvyků by dalo rok, dva práce. Chlapci a děvčata odkoukali manýry některých "hvězd" souboru tak dokonale, že se těžko lze prokousat k jejich vlastní osobitosti, pod nános klišé, "prožívání", nabubřelosti, ochotnického sebevědomí a – snad je to tvrdý výraz ale vystihující – drzosti, s níž se snaží zapůsobit na komisi a oslnit ji. Vnějšková nadřenost, s níž adept "stříhne" v ukázce stejně Cyrana, jako Radúze nebo Hamleta, svěd-

čí o neodborném vedení, o neúčelnosti a zbytečnosti takové práce. Komise přijde v takových případech často k závěru, že nános je tak veliký, že těžko lze vsadit na talent. A je-li přece uchazeč přijat, stane se i to, že učitelům se ani při dobré snaze nepodaří toto vnějškové kliše a návyk k němu odstranit za celý rok práce. Lze se potom divit, že v těchto případech projevují profesionální umělci skepsi k práci v ochotnických souborech, že hovoří o lidech pokažených ochotnictvím?

Velmi výrazně se projevili v posledních letech uchazeči ze dvou skupin. V první jsou mladí lidé z amatérských studií, vytvořených při některém profesionálním divadle nebo vedených pracovníky divadla. V jednom roce přišlo na JAMU asi šest uchazečů z gottwaldovského studia, kde se pečlivě připravovali (i v maturitním roce), a ukázalo se, že tito uchazeči měli poměrně dobrou výslovnost, byli připraveni po pohybové stránce, uměli zazpívat, byli schopni bez trémy předvést dobrou etudu, jejich fantazie byla cvičena. Byli tedy dobře připraveni pro tvrdou konkurenci u zkoušek i pro další práci. To konec konců nebyl případ ojedinělý, protože v posledních letech přišla celá vlna studií při profesionálních divadlech, kde se v různé míře projevila snaha po soustavnější a důkladnější přípravě, která by přinesla ovoce pro obě strany. Ovšem problémy vzájemné spolupráce (např. účinkování amatérů v představeních divadla) a poměrně velká ztráta času a úsilí, kterého je třeba k vedení takového studia, podstatně omezily onu první vlnu nadšení. Řada studií opět v tichosti zanikla - např. Studio u gottwaldovského Divadla pracujících, u Divadla bratří Mrštíků aj. Nastaly rozpaky: začala se výchova mladých lidí, ale když byla dovedena k jistému výsledku, neujasnili si některá divadla co s ní dál. Mladí lidé, povětšinou ze škol nebo i ze zaměstnání, nemohou hrát v představeních, kdy to divadlo vyžaduje a divadlo nemůže dlouho obětovat své sporé síly bez efektu pro

něj postižitelného. Ukázalo se, že tam, kde si nekladlo studio tak náročné úkoly, kde se věnovalo především spolupráci s ochotnickými orgány, poradními sbory, osvětovými domy, kde šlo o určitou formu pomoci amatérům, doposud tato studia a s jistým úspěchem existují (Hradec, Olomouc).

Jinou skupinou, která přistupuje ke zkouškám už prověřena, jsou uchazeči, přicházející po roce praktického působení u divadla – a nebývá to vždy bez výjimek zrovna v elévské herecké praxi – přicházejí i techničtí zaměstnanci divadel, osvětlovači atp. To jsou lidé s poměrně přesnými představami o své budoucí práci, namnoze s talentovými předpoklady, se znalostmi divadelního života a provozu. Také během studia patřívají k těm houževnatým, kteří znají svůj cíl a vědí co chtějí dosáhnout. Jak ukazuje celková situace našeho divadelnictví, nebude asi mít praxe zaměstnávání elévů u divadla příznivou prognózu. A tak by tuto úlohu měly převzít přední amatérské soubory. Některé z nich, cílevědomě a s profesionální pomocí vedené (jako je např. Studio Josefa Skřivana v Brně), mají všechny předpoklady tyto úkoly plnit.

Zkušenosti z přijímacích zkoušek a z celého dalšího průběhu studia (zejména z prvních ročníků, které bývá nutno věnovat z velké části na odstraňování vad a nedostatků, s nimiž posluchači na školu přišli), vedly brněnské pedagogy k experimentu, k přípravě uchazečů o studium herectví už na předmaturitním cyklu Státní konzervatoře. Nejde o přípravu budoucích herců, spíše o přípravu mladých lidí po všech stránkách – fyzické zdatnosti, obratnosti, mluvní schopnosti, základních hudebních znalostí, ovládání některých nástrojů, v základním rozhledu po literatuře české a světové; jde zde i o rozpoznávání a rozvíjení talentu, fantazie atp. Tito uchazeči budou skládat zkoušky na herectví jako všichni ostatní a mají možnost jít po maturitě eventuálně i na jiné humanitní obory.

Počítáme s tím, že během doby budou přicházet uchazeči z literárně dramatických tříd lidových škol umění - ovšem samo o sobě to myslím nemůže stačit. Jednak tato příprava obvykle končí v 15 letech, jednak je třeba, aby uchazeči přišli do styku s praktickým vytvářením divadelního díla, s divadelní praxí. A tady je třeba, aby amatérské divadlo bylo na takové výši, aby pomáhalo nejen rozvíjet a vyhledávat divadelní talent (konec konců ani každý talent, tedy vyložený, nebude se školit k profesionální práci), ale aby rozvíjelo tvůrčí schopnosti mladých lidí obecně. A tady myslím mají dobré předpoklady skupiny malých forem, které se rovněž v posledních letech velmi rychle rozšířily. Dávají možnost vyzkoušet tvůrčí síly mladých lidí v celém komplexu. Je příznačné, že se v těchto divadélkách vyžijí nejen "ryzí divadelníci", nejen herci (a ti snad dokonce nejméně), ale i recitátoři, autoři, malíři, skladatelé hudby, textaři, fotografové, tanečníci, pantomimové atp. A právě pro tuto komplexnost, která postihuje celou syntetičnost jevištního umění, chápou někteří organizátoři tuto divadelní činnost jako něco zvláštního a do té míry svébytného, že ji oddělili od tzv. "velkého divadla". Je třeba si uvědomit, že tzv. malé formy jsou v plné míře nedílnou součástí divadelního projevu, že je nelze zužovat na tzv. agitační formy či agitky, že se na ně vztahuje plně všechno to, co na skupiny tzv. celovečerního divadla. Vyžadují stejně velkou pozornost k výchově hereckého projevu, nejsou samostatnou kategorií, i když přinášejí do divadelního života dneška snad poněkud jiné prvky, než se zdá únosné některým zastáncům "velkého divadla". Pohledme do profesionální praxe: Otomar Krejča s velkým úspěchem režíruje v Divadle Na zábradlí a nebojí se zapojit herce této mladé avantgardní scény malých forem do inscenace Národního divadla - Shakespearova Romea a Julie. Přehrady jsou umělé a vývoji divadelnictví neprospívají. Mohlo by se stát, že by toto - i v amatérské praxi umělé - rozdělování posta-

vilo své zastánce do situace vojevůdců bez vojska. Mohlo by to vést i ke zpomalování přirozeného vývoje, k oddálení toho, že se třeba mladí jednoho dne budou vracet od těchto atraktivních malých forem k nějaké větší syntéze (jak to naznačuje ostatně vývoj profesionálních divadel tohoto druhu), aby obohatili tzv. velké divadlo. Zda a kdy k tomu dojde, ukáže budoucnost, možná ne tak vzdálená.

Závěrem je snad třeba shrnutí v tom smyslu: znovu si uvědomit, že profesionální a amatérské umění jsou nedílné a vzájemně se ovlivňující a související součásti divadelní kultury. Snad by nám z toho měla vyplynout i snaha o to, aby amatérské divadlo bylo skutečně uměním, uměleckou tvořivostí; pak bychom v oné organizační a jiné oblasti měli věnovat své úsilí nikoli kvantitativním záměrům - "co Čech to ochotník" - ale především kvalitativnímu vzdělávání talentovaných amatérů, cílevědomé a záměrné výchově. A jestliže je umění jedno, tedy i u m ě l e c k á výchova musí být v základních rysech, ve své podstatě jednotná, nikoli profesionální, cílevědomá a vědecká a ochotnická nesoustavná, diletantská. Ukázali jsme si, jak dokáže ovlivňovat - v dobré či horší míře - amatérská výchova lidí, kteří přicházejí k profesionálnímu školení. Protože tato divadelní výchova má svůj podstatný význam, je třeba podle mého soudu vytvořit všechny předpoklady k tomu, aby existovala jako systém a aby uplatňovala - v různé míře na různých stupních - zkušenosti, znalosti a výsledky práce všech, kteří mohou k tomu něco říci: vysokoškolských pedagogů - umělců divadelních fakult, učitelů LUS, pedagogů z oblasti umění atd. Je třeba skončit s nahodilým improvizováním začínajícím na ÚDLUT a zákonitě pokračujícím až na okresy. Je třeba vytvořit ucelený systém naší umělecké a divadelní výchovy, který by skloubil a navázal všechny stupně - od prvních krůčků v lidových školách umění, přes základní a jiné výchovné formy v divadelní praxi mladých lidí mezi 14-18 rokem, vzal v potaz i zkušenosti z existence dramatického oddělení brněnské konzervatoře a působil i na dal-

ší výchovu těch, kteří soustavně pracují v amatérském divadle, začlenil dálkové školení na vysokoškolské úrovni těch, kteří tuto činnost organizují i těch, kteří učí na jednotlivých stupních. Systém, který by vycházel z faktu divadelního umění jako syntézy, který by pracoval se záměrnou a vědeckou metodikou. Není pochyby, že to dá ještě dost a dost práce, ale je třeba konkrétně začít. S vypracováváním systému i s výchovou těch, kteří budou vychovávat.

recenze s ukázkami + recenze s ukázkami + recenze s ukázkami

M.N.Simkovskij, Universita umělecké výchovy. Vydala Práce 1960 v knižnici Život v klubech. Přeložil L.Šatkovský.
1.vydání, 111 stran.

Nebývá zvykem recenzovat knížku, která vyšla před čtyřmi roky, navíc ještě jako aktuální popularizační příručka. Nicméně se domnívám, že stojí za to občas se vrátit i k věcem tohoto druhu a číst je znovu, jinak, než jsme dovedli číst podobné věci v dřívějších letech. Simkovského knížka sděluje zkušenosti jediného zařízení, v určitém čase, na určitém místě - zkušenosti z jedenapůlletého trvání činnosti University umělecké výchovy při Paláci kultury železničářů v Gomelu. Už tím je předem omezena její obecná platnost. K tomu ještě - a sive snaze přiblížit čtenáři gomelské zkušenosti co nejnáznornějším způsobem - věnuje autor nejvíce místa beletrizujícím popisům zakládání a organizace práce umělecké university; je zde uváděna řada jmen lektorů, organizátorů, patronů i posluchačů university; jsou zde citovány jejich výroky, které z větší části nemají podstatnější význam ani objevnou a precizně formulovanou myšlenku; líčí se zde některé úseky zoe-

la běžných porad a jednání. A k tomu ještě přistupuje ta skutečnost, že mnohé ze zkušeností prostě nelze z objektivních důvodů přenášet jinam – snad ani do jiného města, natož pak do jiné země. Tím vším bývá – a i v tomto případě je – význam tohoto druhu popularizace a přenášení zkušeností značně omezen. Nepůjdeme-li však při čtení Simkovského knížky jen po těchto vnějších rysech, nebudeme-li jenom konfrontovat s gomelskými zkušenostmi běžnou praxi a možnosti u nás – např. fakt, že v našich městech bývá mnohem a mnohem obtížnější získat zájem a pomoc profesionálních umělců o přednáškové cykly, že u nás nejenže televizní pracovníci mnoho nepomohou, ale naopak televize odčerpává zájem i energii pracovníků divadel, že jen málokdy se podaří vytvořit neformální patronát uměleckého tělesa nad vzdělávacím zařízením v klubu atd. atd. a nebudeme-li se při četbě příliš zdržovat nad úvahami organizátorů gomelské university, zda mají posluchače na první lekci seznat raději pohlednicemi s pomněnkami a gladiolami či s reprodukcemi Ajvazovského a Levitana, tedy odmyslíme-li si všechny tyto zcela specifické rysy gomelské, pak shledáme, že knížečka jako celek (a především její úvodní a závěrečné partie, které jsou snahou o beletristické vyprávění nejméně zasaženy) přináší zajímavé podněty i zajímavé zkušenosti – byť jednotlivé a ne zcela obecné a zobeecnitelné – k vážnému zamyšlení.

Poučná je pro nás například pasáž o univerzitní radě a jejím složení:

Složení rady má zastupitelský ráz. Tento termin však naši klubovní pracovníci nemají rádi.

"Je-li v klubu vytvořen kolektivní orgán", – říkají – "složený ze zástupců různých organizací, nebude dělat nic jiného, než schůzovat."

Naše praxe však je jiná. Zřejmě všechno záleží na tom, jací lidé jsou pro radu získáni. Každý člen rady vykonává jaksi dvě funkce: jednak pečuje o účast té organizace na činnosti university, jejíž zájmy tlumočí

a v níž pracuje tím, že plní úkoly uložené mu radou. Například hlavní režisér oblastního divadla L.M.Elston zorganizoval s herci umělecké ukázky k přednáškám pro posluchače všech fakult, uspořádal besedy s tvůrčím kolektivem divadla a pomáhal lektorům při přípravě přednášek; zároveň přednášel na divadelní fakultě, na níž byl děkanem a pomáhal pedagogickému úseku při sestavování rozvrhu a při přípravě různých akcí...

Universitě vydatně pomáhá i další člen rady, starší referent oblastní pobočky Společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí K.K. Švadronov. Všechna přání našeho pedagogického úseku, se kterými se obracíme na Společnost, jsou vždy splněna. To znamená, že není nutné začleňovat do universitní rady jen vedoucí pracovníky různých organizací, jak to udělali v jiných klubech.

Referent K.K.Švadronov úspěšně zastupuje v radě zájmy oblastní pobočky Společnosti, protože není ani tak důležitá funkce, kterou zastává člen rady, jako je důležitý jeho vztah k uloženému úkolu, zájem a iniciativy, kterou projevuje při plnění své funkce. (str. 84-85)

Podobně je vylíčena činnost dalších členů universitní rady. Co je tu pro nás poučné a podnětné – ať už můžeme, či nemůžeme počítat se spoluprací vedoucího režiséra divadla či pracovníka Společnosti? Fakt, že nejen v terminologii, ale ani v praxi není nutné chápat "zastupitelství" jen a jen jako neosobní, oficiální tlumočení stanovisek jednotlivých pořadatelů akcí či zřizovatelů souborů, případně přenášení závěrů a usnesení z orgánu či zařízení do aktivu či komise a případně naopak, ale chápat je jako zastoupení odborných institucí odbornými, jmenovitě vybranými pracovníky, kteří mohou nejen pomoci v koordinaci a organizaci, ale odborně pracovat – přednášet, zpracovávat osnovy, odborně posuzovat práci.

Neméně zajímavá je jedna z úvodních kapitol knížky, nazvaná "Organizujeme universitu", v níž se popisuje vznik této instituce od prvního nápadu:

Bylo to tak: na poradě vedoucích kroužků a souborů lidové umělecké

tvořivosti paláce kultury kdosi vyslovil názor, že ve skutečnosti ani jeden z uměleckých kolektivů paláce kultury se nemůže pochlubit dobře organizovanou výchovnou prací.

S tím jsme museli souhlasit. Vedoucí souborů a kroužků skutečně pracovali neuceleně, neplánovitě, podle vlastní iniciativy. Nepořádali si- ce špatné besedy, organizovali společné návštěvy městského divadla, diskutovali v úzkém kruhu svého kolektivu o zhlédnuté hře, koncertu nebo filmu. Vedoucí kroužků a souborů však vzájemně nespolupracovali a často pořádali souběžně stejné akce.

Je sice pravda, že se čas od času v paláci kultury konaly přednášky pro všechny členy souborů a kroužků lidové umělecké tvořivosti. Témata však na sebe téměř nenavazovala, a proto pochopitelně takové přednášky nezaručovaly, že posluchači získají ucelenou soustavu vědomostí.

Výbor paláce kultury neviděl svůj hlavní cíl v tom, aby poskytl svým svěřencům určité množství znalostí v oboru umění, aby dovršil v určité době jejich estetickou výchovu. Zpravidla si vedoucí uměleckých kolektivů vytyčovali prostší úkoly: například dát členům kroužku představu o době, ve které se děj odehrává; vyprávět o žánru díla, jež právě začali nacvičovat, ukázat, jak je možno zahrát roli toho nebo onoho hrdiny.

Proto všeobecná kulturní úroveň lidí i po mnoha letech působení v kolektivech lidové umělecké tvořivosti stoupala velmi nepatrně. Tak třeba velmi nadaný člen dramatického kroužku neměl žádné znalosti o hudbě, dobrý tanečník nevynikal kulturnou řečí a ač mistrovsky předváděl lidové tance, měl mlhavé představy o literatuře a umění.

(str. 12-13)

Takové myšlenky byly tedy u zrodu gomelské University umělecké výchovy. Ruku na srdce, pokud jde o naše poměry a pokud jde o naši schopnost a ochotu si přiznat skutečný stav věcí: není u nás pro většinu ochotnických souborů teprve otázkou budoucnosti (a to mnohdy budoucnosti velmi málo vítané, chtěné a očekávané), aby se v souborech pořádaly besedy a diskuse, společné návštěvy představení, rozbory a výklady,

byť i nesystematické? Není to skutečně věcí jen výjimečných a špičkových souborů? A nelžeme si často a rádi do kapsy, když tvrdíme, že každá aktivní umělecká práce v ochotnickém souboru, ať kdekoli a jakkoli provozovaná, "má velký význam pro estetickou výchovu pracujících"? Neměli bychom v těchto věcech hledět na práci souborů diferencovaněji? A přiznat si stejně jako pracovníci Paláce kultury v Gomelu, že ani za předpokladu bohatého rozvinutí tzv. vnitřního života souborů, za předpokladu hlubokého rozboru textu, seznámení s autorem, s dobou, atd. atd. nemá ještě účast na práci souborů podstatný a patrný vliv na rozvoj celkové kulturnosti a estetického cítění jeho členů?

Ale pojďme dále a sledujme výklad autora v dalších kapitolách:

Musíme se přiznat, že jsme zpočátku přece jen počítali především s účastí kolektivů lidové umělecké tvořivosti. Vždyť jsme předpokládali, že se universita musí stát základní formou učební a výchovné práce pro soubory a kroužky. Právě proto jsme počítali původně s vytvořením pěti fakult. Tato struktura odpovídala těm druhům umění, které se rozvíjely v našem paláci kultury...

V prvních třech dnech se nepřihlásil nikdo. Pak začali přicházet dva tři lidé denně. Zpravidla vyplnili přihlášku a odevzdali ji, aniž uvedli název některé fakulty. Návštěvníků stále přibývalo. A tu se projevila mrzutá věc: mezi zájemci nebyli téměř žádní členové kolektivů lidové umělecké tvořivosti. Nyní si to dovedeme lehce vysvětlit, ale tenkrát v prvních dnech na nás tato skutečnost nepříjemně zapůsobila. Na universitu se přicházeli zapsat milovníci hudby, kteří neuměli zpívat, nehráli na housle ani na violoncello, milovníci divadla, kteří sami nikdy nehráli, milovníci obrazů, kteří nikdy neměli štětec v ruce. Samozřejmě by nebylo správné je odmítnout.

Jak bychom například mohli říci účetnímu V.I. Isakovovi, že jsme s ním nepočítali? On totiž velmi přesvědčivě vysvětlil, co ho přivedlo na universitu:

"Volný čas má každý. Proč bych ho neměl užitečně využít? Nemám

žádné hudební vzdělání, v orchestru nehraji, ale symfonickou hudbu mám velmi rád. Správně se říká, že se hudba musí prožívat a musí se jí rozumět. V tomto směru mi mnoho chybí."

(str. 23)

Je škoda, že autor se pak už vůbec nevrací k problému kulturní úrovně členů amatérských kolektivů. V tom vidím slabinu knížky, že problém na začátku jen otevřela a pak se - v závislosti na vývoji gomelské university kultury - k němu už vůbec nevrátila. Nicméně je cenné, že jej aspoň poctivě a pravdivě vyslovuje. Čteme-li takto mezi řádky, pochopíme a promyslíme i řadu našich vlastních problémů, které souvisejí se stavem a výchovným vlivem naší lidové umělecké tvořivosti i našeho systému výchovné práce v oblasti umění, našeho systému estetické výchovy mimo školu. Lze se opravdu spokojit s tím, že lidé v souborech ušlechtilě tráví volný čas, že se n ě j a k zabývají uměním, že se v některých případech dokonce soustavně a odpovědně vzdělávají ve svém oboru, že získávají vědomosti, pěstují svoje dovednosti? Je to všechno a je to to hlavní? A kdy a za jakých okolností? A co s lidmi, kteří mají zájem o vzdělání v oboru umění - ať už obecné či specializované - a kteří nikde nejsou evidováni jako "účastníci lidové umělecké tvořivosti"? Kteří jako by pro nás neexistovali, ba dokonce jako by bylo hřích na ně mrhat energií? A stačí těch nemnoho klubů přátel umění, které u nás plní obdobnou funkci (ovšem ne s tou soustavností), jako sovětské university umění, university kultury? A jaké jsou vztahy mezi takto chápanou estetickou výchovou a amatérským uměním? Mezi přednáškovými cykly Společnosti, lidovými školami umění, kursy osvětových domů a klubů (určenými převážně jen pro v e d o u c í souborů), lidovými konzervatořemi, studii při profesionálních divadlech? Existuje skutečně "návaznost", o které mnoho mluvíme? Dá se hovořit o jednotné soustavě vzdělávání, když o jednotě nemůže být řeči, o soustavě rovněž ne a ani s tím vzděláváním se nevyrovnáváme

vždy zcela se otí?

Ostatně i těchto problémů se svým způsobem dotýká Simkovského knížka. A musíme se trochu i zastýdět, když čteme v závěrečných kapitolách, které zběžně zachycují šíření universit po celém Sovětském svazu:

Postačí seznámit se s letáky, s nimiž se setkáváme na ulicích mnoha měst, abychom se přesvědčili, že není všechno ještě důkladně promyšleno. Co všechno se budoucím posluchačům naslibuje! Leták jednoho z leningradských paláců kultury mluví o obsáhlých poznatcích, které návštěvníci university získají v oboru literatury, hudby, výtvarného umění, divadla, filmu, slibuje naučit lidi soudobým společenským tancům, seznámit je s pravidly dobrého chování, ukázat nové módy, udělovat rady, jak se slušivě oblékat apod. A to vše během dvaařiceti lekcí. Vyzvedni si legitimaci, zaplať paláci kultury 50 rublů za celý kurs a za necelý rok se naučíš rozumět hudbě, obrazům, staneš se dobře vychovaným a kulturním. Prostě za nějakých osm měsíců dohoníš to, co jsi nebyl schopen udělat za dobrých deset let ...

Nemáme nic proti tomu, aby se ze všech návštěvníků klubů vychováli kulturní a zdvořilí lidé. Jsme také pro společenské tance a slušné chování. Sotva však je potřeba proto zřizovat zvláštní university. Vždyť veškerá činnost našich klubů, paláců kultury, divadel, filharmoní je zaměřena na řešení těchto otázek. Universita kultury podle našeho mínění na-prosto není rychlostní universální metoda vzestupu širokých mas pracujících na nový stupeň kulturního rozvoje, sotva se lze na ni dívat jako na jakési kursy technického minima v oblasti kultury ...

Není možné všechno nové, co s sebou přinášejí klubové university, omezit jen na název.

Není také správné snažit se zahrnout veškerou výchovnou práci do rámce university. Nezmenšujeme význam nové formy klubové práce, avšak university nemohou zahrnout všechno, co donedávna dělaly naše kluby, knihovny a rudé koutky.

Ach ta nešťastná a zřejmě všesvětová (nebo jen všesocialistická?) snaha sjednocovat za každou cenu, hlava nehla-
va, bez diferenciacce, bez ohledu na specifiku té či oné čin-
nosti! Není zde vyjádřeno i mnoho z našich problémů - poku-
sy o rychlokursy (i volání po nich "zděla"!), pokusy zahrnout
pod novou, přitažlivou hlavičku něčeho, co je objevené a pro-
gresivní, kde co, i mnohé z toho, co už je zastaralé a málo
zajímavé nejen v názvu, ale hlavně v obsahu?

Nejde o to, přečíst si knížku o gomelské Universitě
umělecké výchovy jako návod k použití, jako vodítko ke kopí-
rování sovětských zkušeností. Ačkoli i organizace, metoda
výchovy, některé prvky učebních plánů a forem vyučování mo-
hou být zajímavé a poučné pro ty, kteří by rádi cosi podob-
ného vytvořili, mají k tomu podmínky, ale ještě se nedočka-
li hotové, ústředně vydané a úředně schválené osnovy, která
by se buď přizpůsobila, anebo "přizpůsobila" místním podmín-
kám. Knižka však hlavně a především nutí k zamyšlení: jak
o konkrétních otázkách osnov a organizace, tak hlavně o šir-
ších a obecnějších problémech a souvislostech koncepce umě-
lecké a estetické výchovy.

em

anketa + anketa + anketa + anketa + anketa + anketa + anketa

(1) Je pro výchovu herce nutná také výchova

v uměleckém přednesu? A proč?

(2) Má být výchova herce v uměleckém přednesu
zeela totožná s výchovou toho, kdo se chce
věnovat pouze recitaci? Jsou-li nutné dife-
rence (zesílení či zeslabení významu některých
postupů či principů tvůrčí práce přednašeče
pro hereckou práci) - čeho se týkají?

Odpovědi na otázky ankety otiskujeme v pořadí, jak nám došly. Pokud budou zaslány další závažná a podnětná odpovědi anebo polemická vyjádření k názorům zde uveřejněným, otiskneme je v příštím čísle.

LOLA SKRBEKOVÁ

Na vaši výzvu k anketě o recitaci a herectví posílám jen několik poznámek, protože námět sám by vyžadoval obsáhlou studii a měl by být demonstrován při rozpracování na konkrétní textové předloze.

Požadavky, kladené na dnešní herecký výkon, vyžadují vedle samotného herectví i výcvik hlasový, pohybový a hudební. Studium uměleckého přednesu obohacuje herecký výkon, rozvíjí hercův hlas, sluch, cit pro řeč, její barvu, dynamiku i rytmus. Vytváření a předávání básnických obrazů rozvíjí hercovu fantazii, a všechny složky, spojené s výcvikem uměleckého přednesu vedou k upevnění hercovy techniky.

Herectví však, podle toho, jaké požadavky klade na herce ta která hra a režisér, není s recitací totožné a obě tato umění, i když jsou si v mnohém blízká, mohou každé existovat samostatně.

Přibližně stejně postupují herec i recitátor při rozbo-

ru textu, při stanovení myšlenky, při logickém členění textu, při vytváření obrazů.

Hercův děj však probíhá "teď" právě na scéně a herec je jeho nositelem, kdežto recitátor vypráví divákovi o události, která probíhala nebo probíhá.

Herec se obrací (až na některé výjimky) ke svým partnerům a působí na ně svým psychofyzickým jednáním a účín na divákovi se projevuje teprve jako výsledek vzájemného jednání herců.

Recitátor se obrací přímo k divákovi. Herec mluví "za postavu", recitátor "o postavě" nebo příběhu.

Z uvedeného je jasno, že na rozdíl od herce potřebuje recitátor jevištní pohyb jen do jisté míry. Herec má většinou k dispozici scénu, kostým, světlo - zatímco recitátor se může obejít bez toho všeho a může působit třeba i jako neviditelný "hlas" a bude posluchačem stejně pozorně vnímán.

Značná blízkost obou umění bývá příčinou, že recitátor chybí tím, že "hraje" básně, tj. interpretuje ji jako monolog, do kterého se vžívá, zatímco herec chybí pouhým popisováním, glosováním dramatické partie své role.

Přesné vymezení hranice by mělo vycházet z jasného pochopení textové předlohy i cíle, kterého chceme interpretací dosáhnout. Ke značným zmatkům dochází zejména v divadlech poezie, která si často neuvědomují, která partie jejich práce je "dramatická" a která recitační, mísí výrazové prostředky recitační, herecké i scénické a dochází k nečisté změti.

VLADIMÍR HALADA

Má odpověď na otázku, zda je pro herce kou výchovy nutná také výchova v uměleckém přednesu, je jednoznačná:

ANO!

Nebudu však do šíře rozvádět argument, kterého se tu běžně používá:

Umělecký přednes je disciplína, jejíž těžiště spočívá ve slovním jednání a je tedy jeho pěstování pro herce významným prostředkem k rozvíjení jazykového citu a vkusu, k pěstování kultury jevištní řeči, její vnější i vnitřní techniky.

To je dnes už obecně známá pravda.

Chtěl bych proto položit důraz na jiný, neméně významný moment v práci přednášeče. A tím je jeho styk s posluchačem.

Herec má svůj kostým, má svou masku, mívá dokonce k dispozici i čtvrtou stěnu, kterou i když boří, tak jen proto, aby se sblížilo jeviště s hledištěm. Ovšem i v takovém případě navazuje kontakt s divákem vždy spíše hercova postava než herec sám.

Na rozdíl od toho nese přednášeč na trh svou vlastní kůži. Je povinen obnažit svou osobnost a předstoupit před diváka bez masky, bez pláštíku divadelních rekvizit. Je nucen nést plnou osobní odpovědnost za výsledek svého ideově tvůrčího úsilí; pro něj nejsou otevřena zadní vrátka: "To já ne, to režisér..."

Tady někde jsou, myslím, příčiny toho, proč mnohý herec nechce recitovat, proč trpí ostychem ve chvíli, kdy má opustit okruh veřejné samoty a vystoupit do okruhu bez-

prostředního veřejného kontaktu, ba dokonce veřejné konfrontace svého já se společenským vědomím konzumentů.

Jestliže adept herectví prochází takovouto průpravou a zralý herec v takovéto konfrontaci prověřuje sám sebe, vznikají nesmírně cenné předpoklady pro společensky prospěšný rozvoj jejich osobnosti umělecké i lidské.

Druhá otázka ankety je nesporně těžší a složitější. Nepokládám za seriózní zde na ni jednoznačně odpovědět. Uvedu raději jen n á m ě t y k ú v a z e na okraj této otázky:

Ze své vlastní zkušenosti pokládám za maximálně prospěšnou symbiózu uměleckého přednesu a herectví.

Herec by měl recitovat (viz má odpověď na první otázku). Ale přednášeč by měl mít nejen schopnosti, ale i zkušenosti herecké.

Svého času jsme zdůrazňovali nutnost uplatňovat v uměleckém přednesu tvůrčí principy systému Stanislavského. To má platnost stále - všude tam, kde má dojít k stoprocentnímu ztotožnění přednášeče s autorem, kde je žádoucí chtít od přednášeče plné prožití toho, o čem recituje. Jestliže jsme však dnes pokročili dál a chceme nejen toto prožití, ale i vyjádření subjektivního stanoviska - nezřídka kritického k tomuto osobnímu prožitku, nemůžeme primární osobní prožitek anulovat. Naopak, ten musí být východiskem uplatnění tvůrčích principů, které jsou, dle mého názoru, pro umělecký přednes nejpotřebnější, principů izolujícího efektu epického divadla.

Teoretické vyřešení této tvůrčí otázky stojí před námi. A teprve po vyřešení tvůrčího problému budeme moci přistoupit k vědeckému řešení otázek teoretických.

Myslím si, že je škoda, že jediná kompetentní instituce, která by měla shromažďovat pedagogické zkušenosti - di-

vadelní fakulta AMU - trpí do té míry praktikismem, že nedokáže nejen publikovat, ale ani řešit zásadní teoretické otázky pedagogiky jak herectví, tak uměleckého přednesu.

Zůstává tedy na nás, "amatérech", abychom si vedle svých profesionálních starostí udělali v těchto teoretických otázkách postupně jasno.

Ovšem to chce - ne klid, ale čas.

--X-I-X-X-X-X-X-X-

EVA SEEMANNOVÁ

V otázce první zněla formulace asi tak, má-li se herec také jako recitátor školit pro recitaci, že?

Myslím, že je to samozřejmé. Recitace má už dnes - nebo skoro má - platnost samostatného reprodukčního umění, ovšem má tolik společného nebo souběžného s projevem herce, že někde je opravdu obtížné vyznačit přesnou hranici. Mám na mysli všechny tzv. stylizované role, jako je antika, která se dělá přece skoro víc recitačně než vyloženě herecky. Recitace v první řadě vyžaduje dokonalou průpravu hlasovou i dechovou, ovládnutí techniky hlasu a práci s pokud možno širokým hlasovým rejstříkem, modulaci hlasu, dokonalou a přitom nenásilnou výslovnost a znalost pravidel jevištní výslovnosti, zejména tam, kde se liší od řeči ať už spisovné, nebo běžně používané (nemyslím ovšem nářečí, dialekt ani argot). A tohle všechno se týká ovšem i projevu herce. Rozdíl bude v pojetí a postoji, který a) herec, b) recitátor ke svému textu zaujímá, nikoli v technice, jíž použije. Tedy v každém případě zůstává technika práce s hlasem a dechem stejná pro oba.

A za druhé to myslím bylo, má-li se herec školit stejným způsobem jako recitátor.

Snad by stačilo jen rozvést odpověď na první otázku. Myslím, že se má školit stejně a něco navíc – nějakou nadstavbu, víte – protože ne každý dobrý recitátor musí a může být i dobrým hercem, ale jsem přesvědčena, že každý herec by měl být dobrým recitátorem. Projev recitátora je jaksi přísněji vázaný, směřuje k akustickému vjemu posluchače jakožto k hlavnímu a jedinému cíli a účelu, zatímco projev herce musí být stejnou měrou ještě vizuální. Není chybou, když recitátor bude přednášet svých 100 nebo 150 veršů téměř staticky, ale bylo by chybou, kdyby použil přemíry gest, která nebudou dokreslovat, ale ilustrovat. Partnerem recitátorovi je posluchač, tzv. recitátor nikdy nehraje postavu, jen reprodukuje předání básníka, stává se sám jaksi kritikem ústy básníka, vyslovuje jeho myšlenku, s níž se ztotožňuje, dojem na posluchače musí vyznít tak, že posluchač rozumí myšlení, náladě i uzávěrům a názorům básníka. Naproti tomu herec není kritikem, je postavou, člověkem s dobrými nebo méně dobrými vlastnostmi a jakožto takový se představí divákovi. Myslím, že recitátor, ~~který~~ nikdy nehrál divadlo, má snadnější pozici než herec, který má recitovat; vlastně vím to ze zkušenosti. Děti naučím recitovat líp než ochotnického herce, který mi "vyrábí" hranou postavu a z recitace nezůstane nic. Recitátor totiž není sváděn zvykem a touhou předvádět postavu. Herec musí velmi zpřísnět a ukáznit svůj projev, jedná-li se o recitaci. Recitátor má možnost, vlastně nutnost, rozpracovat si svůj projev do nejpodrobnějších detailů, nesmí se dát unést ani svěst přemírou, nesmí sám brečet nad "smutným" textem, musí odevzdat přísný, sevřený, detailní projev, takovou miniaturu, kde každý puntík, každá čárka i její délka má své místo.

JIŘÍ HRAŠE

1. Myslím, že výchova v uměleckém přednesu je pro herce nutná. Za její nenahraditelný zisk považují výchovu ke kultuře řeči, či snad lépe ke kultuře mluvního projevu. Tím nemyslím ovšem jen hlasovou techniku, ale mluvní projev vcelku, který je v této disciplíně vydělen ze souvislostí s dalšími prvky hereckého projevu a rozvíjen i zkoušen samostatně. Mám za to, že čistota, hloubka, přesnost a záměrnost hlasového projevu herce je dosažitelná jen pěstováním tohoto užšího, ale přitom celistvého, v sobě úplného uměleckého vyjádření.

Herce v uměleckém přednesu zvládá základní prvek své profese (základní proto, že nejkonkrétnější, nejsdělnější – proti mimice, gestu atp.) a uvědomuje si, co všechno může beze zbytku vyjádřit slovním projevem.

To se nezmiňuji o tom, že současná společenská praxe si žádá mít herce současně recitátorem.

2. Myslím, že výchova v přednesu by neměla být stejná pro adepta herecké a adepta přednášečské práce.

Při výchově přednášeče je třeba do osnovy přibírat některé prvky (charakterizace, pohyb), které je třeba v základě objasnit, procvičit a uvést do souvislosti ze základními prvky osnovy. Pro recitátora jsou tyto prvky herecké práce něčím jako pomocnými prostředky, vypůjčenými ze zásobnice příbuzného uměleckého projevu pro určitý úkol.

Herce jsou ovšem právě tyto prvky samozřejmou součástí jeho výchovy i jeho praxe. Ve výchově herce v přednesu by měl akcent pedagogovy práce směřovat opačným směrem: jak samostatně, s vyloučením dalších prostředků vyjádřit hlasovým projevem slovesný materiál, měl by směřovat k vědomé a záměrné diferenciaci obou uměleckých projevů.

Recitátoři často trpí sklonem ke krasořečnění nebo utápění ve vlastním pocitu, náladě. To nejsou dvě věci, ale jedna: propadá-li přednášeč náladě básnického obrazu nebo zvukové malbě literárního textu, je to v podstatě stejně vnější a formálně stylizující postup, vycházející z literární, neživé a neživotné představitivosti. Proto je třeba v recitátorech pěstovat pocit souvislosti s životní realitou, která se jim za jejím slovním obrazem leckdy vytrácí.

Herci někdy postupují snadnou cestou: posunou přednášený text k herecké postavě, a to ne jako druhotně formovanému prostředku, ale jako východisku koncepce. Tak dochází nikoli ke stylizaci vlastního pocitu a myšlenky, ale ke stylizaci do uměle vytvořené, herci samému cizí figury. Proto je v herecích třeba pěstovat návyky citlivé a hluboké analýzy, jako východiska ke sdělení textu proti cestě menšího odporu – stylizaci do vnějšího naturalistického tvaru postavy, která se tváří výrazněji a nápadněji, zatímco sděluje méně.

--X-X-X-X-X-X-X-X--

prameny + prameny + prameny + prameny + prameny + prameny

S t u d i o p ř i D 34

(Zkrácený záznam diskuse na Divadelním festivalu a semináři D 34 v Karlových Varech v srpnu 1958. Přetisknuto se souhlasem sekretariátu SČDFU podle interní publikace "Festival a seminář D 34 v Karlových Varech")

D o t a z: Jak se pracuje ve Studiu s posluchači? Kdy se posluchač dostane do přímé práce herecké či režijní, jaké jsou jednotlivé etapy, zda jsou podobné organizaci na AMU?

Soudr. E.F.Burian: Naše Studio, založené při AMU, vzniklo jako experimentální škola na 8 semestrů. Má ukázat, zda by bylo možné zavést nové způsoby v divadelním vyučování. Je to velmi obtížná škola pro posluchače, a to v tom, že část předmětů, které jsou nutné jednak pro všeobecné vzdělání našich posluchačů, jednak pro školení vůbec, je ponechána AMU. Praktická část je ve středu divadla D 34. Z toho vznikají potíže, poněvadž to jsou vlastně dvě střediska, mezi nimiž musí, bohužel, naši žáci běhat. Ty 4 roky to musí vydržet, než se ukáže, zda se tento způsob přímo má praktikovat uvnitř AMU, nebo zda se má pro lepší prospěch posluchačů celý tento způsob přesunout do divadla samého.

Způsob učení. Naši žáci už od 1. semestru jsou zařazeni prakticky do provozu divadla. To znamená, že se musí vyučit inspicienty, nápovědy, technickými pracovníky, osvětlovači, maskéry, prostě vším. Já jsem toho názoru, že jsme v době, která čím dále tím méně předpokládá úzkou specializaci profese divadelníků. Tato škola není školou hereckou, ale je také školou hereckou. Je školou divadelních pracovníků, jak jsem navrhoval. Co z našich posluchačů bude, to závisí na jejich schopnostech, které projeví za 8 semestrů. Od počátku a speciálně ve 3. semestru budu brát zřetel už na určité schopnosti, které jednotliví posluchači prokáží na základě praxe a budu už pomalu rozvíjet jejich schopnosti. Budu se snažit, aby se rozvíjela hlavní vlastnost každého posluchače. Ovšem v žádném případě nemohu být takový hečštapler, abych se domníval, že jsem ve 3. semestru - to se mi nemusí pedařit dokonce ani v 8. semestru - rozeznal žákův hlavní talent.

Řeknu vám případ, který je mým celoživotním poučením, jak je nemožné pro toho, kdo má pochopení pro zákonitosti umění, poznat skutečnost talentu a jeho rozvoje. Když jsem byl jako šéf studia v Brně, dostal jsem jednou z konzervatoře na představení posluchače. Obsadil jsem ho a strašně jsem se s ním dřel. Bylo to absolutní dřivo, všemu jsem ho musil učit, neuměl ani pořádně přejít scénou. Jeho hlasové schopnosti byly cele zatíženy tzv. waltrovskou školskou metodou brněnskou. Jakžtakž jsem s ním udělal představení. Po letech, když jsem měl své divadlo, jsem přijel do Brna a potkal toho člověka. Říká: Já tu nejsem spokojen, já bych chtěl s tebou do Prahy. Odpověděl jsem: Podívej se, já si to rozmyslím,

a šel jsem pryč. Byl to Karel Höger (veselí mezi posluchači). A teď si představte, že mám říci v 2. semestru, co bude z našich posluchačů. To nemůže žádný profesor na AMU udělat, není-li hochštapler.

Co mohu udělat? Mohu dát všem posluchačům co možná nejvyšší možnost, seznámit je nejen teoreticky, ale i prakticky od samého začátku s divadelním řemeslem. Víte, že klasický rozvoj čs. divadelnictví můžeme počítat do dob, kdy naši divadelníci musili projít obrovskou, těžkou životní školou vesnické šmíry - a jak často na to vzpomínají! Naši největší herci se touto školou stali těmi, na které se odvoláváme jako na klasiky. Zkoušet dnes tento způsob je nemožné. Domnívám se, že je správné všude tam, kde jsou umělci, kteří vědí, co chtějí v divadle, zakládat během času tzv. školy kandrásů.

Dokud herec sám sobě nedovede udělat všechno, i ušít si kostým, dokud nedostane správný poměr k vlastnímu řemeslu, do té doby se nestane skutečným divadelníkem. V tom smyslu je naše škola velmi zajímavým pokusem. Zatím se nám to dařilo. Po dvou semestrech mám 10 prospívajících posluchačů. Byli vybráni ze 165 adeptů. V komisi, složené ze zástupců herců i AMU, byli lidé, kteří nedali vůbec těmto posluchačům hlas.

Soudr. C e r n e s c u (Bukurešť): Jaké jsou podmínky pro přijetí žáků do Studia?

Soudr. B u r i a n: Podmínky pro přijetí byly: vyzkoušet sluch, hudební schopnosti, rytmické schopnosti, představivost adepta, zjistit jeho záliby. Hudební schopnosti byly předpokladem, poněvadž naši žáci mají za povinnost se učit nejen tzv. obligátnímu klavíru, ale i nástrojům, jako je kytara, později harmonika a bicí nástroje. Divadelní škola má jako jeden z hlavních předmětů hudební teorii, to znamená, že ve výsledku budou žáci musit umět i napsat vlastní kompozíčku, mají hlavní předmět zpěv, ve výsledku budou musit umět nejen zpívat sólově, ale i v ansámblech. Budou musit mít teď hlavní předmět výtvarnictví a ve výsledku si budou musit umět sami vytvořit scénu i kostýmy a vše, co k tomu patří.

Soudr. Š k o l i m o w s k i (Polsko, mluví česky): Říkal jste, že přijímací zkouška trvala půl hodiny. To je příliš málo, zvláště když jste uvá-

děl příklad Högrův, který byl kdysi úplné dřevo. Vybral jste ze 160 lidí ty, o kterých jste se domníval, že jsou nejlepší? Nebylo by lepší vybrat 10 "dřevěných" (smích v shromáždění), protože z toho "dřeva" vyrostl herc a tak by mohli i z těch "dřev" vyrůst nadaní herci?

Soudr. B u r i a n: Především zkouška netrvala jen půl hodiny. Jestliže trvala v jednom případě půl hodiny, znamená to, že u tohoto žáka reakce na otázky byly tak rychlé, že to stačil zodpovědět za půl hodiny. U ostatních byla zkouška delší a kromě toho byla ještě druhá, vyřazovací zkouška, o něco těžší. Dále myslím, že by nestačilo vybrat 10 "dřev", i když jsem se tomu také srdečně zasmál. Musíme vybrat ty, kteří nejlépe reagují. Nemohu-li dost dobře určit jejich osud, není to snad otázka mé nebo jejich neschopnosti, nýbrž životního procesu. Já myslím, že člověk ve svém životě má právo na obrovské riziko rozvíjet se podle svých schopností už proto, že existují podmínky, které mu umožňují tento rozvoj.

Úkolem našeho Studia není být chytrý nad jiné. Jeho úkolem je udělat pokus, zda touto učební metodou nepůjdeme při výchově kádřů rychleji než normální učební metodou na školách. Za sebe neshledávám žádnou lepší metodu, než pracovat s mládeží po lidsku, podle jejího vývoje, a umožňovat podmínky k tomu, aby se vývoj mohl dít co nejvšestranněji. Myslím, že mám pravdu v tom, že v té obrovské době, která odpovídá nejvyššímu politickému stupni renesance, je správné tvořit takové dílny, jaké se kdysi dělávaly. Co byla michelangelovská dílna než výchova k praxi? Nemyslím, že to má být jen praxe, musí být spojena s teorií, a naopak teorie s praxí. Žák, který v teoretickém učení uvidí náhle problém, s kterým nebude moci hnout, bude si moci v praxi ověřit, co teorie říká.

Soudr. S k o l i m o w s k i: Moje poznámka nebyla jen vtipem. Je-li vaše škola experimentální, pak podmínky přijetí by měly být také experimentální a nemělo by se jít tou nejlehčí cestou a vybrat ty nejnadanější. Bylo by zajímavé experimentálně přijímat lidi, u nichž není vidět schopnost jasně. Vedle nadaného přimout nenadaného. Bylo by zajímavé, co by bylo z nadaného a co z "dřevěného".

Soudr. K o č o v á: Na experimentování s lidmi si dnes hned tak někdo ne-

troufne. Pro nás každý člověk je nesmírně cenný a drahý. a nemá ztrácet léta mezi 17. - 21. rokem, která u nás stráví ve škole, nějakým experimentem. Spousta lidí se hlásí na herectví, ale ve skutečnosti nevědí, co to je. Otvíráme školu a dovolili jsme si dokonce experiment: přijali jsme soudružku, ačkoli měla ve výslovnosti chybu. Intenzívně pracovala, pravděpodobně se vada tak lehce odstranit nedá a ona se soustředí na jiný obor než herectví. Hluboce a vášnivě miluje divadlo a musí pro ně žít. Takového člověka divadelní praktické ocenění na dálku. Vybírali jsme i podle temperamentu. Potřebujeme na jeviště mládež, která něco riskne. Když se uváží temperament a skutečná touha po divadle, pak z těch 160 jich mnoho nebylo. Každá dívka, která trochu pěkně vypadá nebo statovala ve filmu, chce dělat zkoušku. Za půl hodiny poznáme, zda je ochotna v divadle třeba zametat, jen aby u něho mohla být. Měli jsme na první pohled talentované lidi, kteří vehementně předvedli výstupy, ale přijmout jsme je nemohli, poněvadž jsme viděli, že z nich rostou hvězdy už teď.

D o t a z: Jak se díváte na perspektivu lidí, kteří ukončí studium? U nás je jedna věc problematická: režiséři, kteří ukončí školu a jsou k divadlu, jsou v hledání právě tak na začátku jako herci. Mají absolventský diplom a pracují jako režiséři. Setkávají se velmi rychle s problémy, které je přerůstají a ztrácejí vlastní jistotu a autoritu v souboru. Kde má absolvent možnost si specializaci prohlubovat?

Soudr. B u r i a n: Správná poznámka. Ukončí školení, když vyjde školu? Po osmi semestrech půjde do tzv. vyšší praxe. U mne dělají to, co by dělali po absolutoriu. Od začátku provozují praxi, musí do vyšší praxe. Já se pořád učím. Udělal jsem si celý veliký program na příští rok na doplňování vzdělání.

Doufáme, že D 34 dostane podmínky takového rázu, že bude možné, aby žák, který se mnou dělal 8 semestrů, pracoval se mnou ještě v tzv. mistrovském kursu. Budou-li to absolventi, kteří se skutečně naučí to, co bych myslel, že ještě mají umět, dostanou angažmá. Člověk, který přijde někam do divadla a vyzná se v administrativě jako v technice, v muzice jako v poezii, takový člověk bude zatraceně potřebný. To není žádná utopie, chtít od člověka v tomto věku, kdy se dělník pomalů stává inžený-

rem, aby se vyznal v různých uměleckých strukturách, aby se stal odborníkem v umění. Nemusíme se bát, že bychom to v budoucnosti nemohli zvládnout. Úroveň dělníků čím dále tím více stoupá, a proto se také my musíme zbavit buržoazní specializace.

Soudr. S k o l i m o w s k i: Nechci si hrát s lidmi. Tato léta nebudou ztracena. Říkal jste, že nevíte, zda z vašich žáků budou herci či techničtí pracovníci. Tak je to všechno v pořádku. Je možno z těch lidí vybírat: jednoho pro herectví, druhého pro techniku. Ve Varšavě máme Divadlo mládeže. Tam může přijít každý, kdo má divadlo rád. Dělá tam, nač má chuť a schopnosti. Když není pro herectví dnes, bude se dívat a dělat jinou práci, technickou, výtvarnou atd. Možná, že za rok si už zahraje, anebo ještě počká.

V každém člověku dříme umělec. Jde o to, aby se umělec v člověku probudil. Socialistická společnost jde k tomu, aby dělníci pracovali třeba o polovinu hodin méně, než nyní. Lidé nebudou vědět, co s časem. Je nutno, aby každého člověka, který má umění rád, bylo možno přitáhnout k umění. Bylo by správné, aby na středních školách byla nauka "umění", jako čeština, matematika, aby kromě výtvarné práce a zpěvu byly hodiny umění, aby se lidé mohli soukromě doma zajímat o umění, aby si něco zahráli, namalovali atd. Když se dělá selekce při přijímání do školy, je možno ztratit lidi, kteří chtějí v divadle být a jsou právě teď méně nadaní než jiní, ale jejich chuť je veliká.

Soudr. M ü l l e r s t a h l (NDR): Byl jsem 3 roky docentem na vysoké škole a znám dobře poměry na našich školách. Ještě nyní mám velmi dobrý kontakt se školou. Co mi bylo nápadné při diskusi, že žáci zde mají ve větším měřítku polytechnické vyučování než v NDR. Jsou více umělecky vzděláváni. U nás jsme zatím taktéž nevyučovali. V Československu je to náznak velmi dobrého vývoje. Jsem toho názoru, že se od vás můžeme hodně učit.

Na diskusi se mi líbilo, že jsou přijímáni jen nadaní žáci a že podle mého názoru společensko-vědecká výchova žáků nehraje velkou roli. To se mi zdá velkým problémem.- Soudružka z Bratislavy mluvila o tom, že je příliš mnoho teoretického vyučování. Podobný problém je i na našich sko-

lách. Jen se mi zdá, že teoretické vyučování nejde správným směrem. Je důležitá bezprostřední souvislost mezi teorií a praxí. U herce se musí předpokládat, že má nadání. Proto musí zaujmout stanovisko ke své roli. To je úkol teoretického vyučování. Role Hamleta se může hrát na 10 způsobů. Herec musí být schopen se pro jeden způsob hry rozhodnout. Chtěl bych vědět, jak je tento problém na školách ČSR řešen?

Soudr. B u r i a n: U nás je politické školení často přehnané, hlavně v prvních ročnících. Bylo nahromaděno tolik materiálu, který nemohli naši posluchači dost rychle vnímat. Byla chyba, že se dost dobře nepočítalo s životním růstem člověka a s jeho životními zkušenostmi, které by mu pomohly různé politické otázky lépe zažít. Nyní se v tom udělalo mnoho, je to lepší. Politické vyučování bude daleko systematictější, s větším zřetelem na člověka, který to přijímá.

Hlavním základem u mne ve studiu, i když to posluchači na sobě příliš necítí, je v podstatě politické školení. Všechny disciplíny jsou bez zvláštního upozorňování politickými disciplínami. Už sám fakt mnohostrannosti vyučování vede posluchače k tomu, že musí přemýšlet o tom, jaká vlastně je jeho funkce ve společnosti. Prakticky u nás posluchači mají výhodu, že při praktickém učení, při zkouškách musí se bezpodmínečně srážet s dovršováním hlavní myšlenky autorovy, kterou musím já jako hlavní profesor vysvětlovat po všech stránkách z politického hlediska. Oni to přijímali jako učební látku literárně, ale u mne zažili mnoho příkladů, které mohly některé z těch věcí, jimž se učili teoreticky, ukázat prakticky. Podle mne má být politické školení na vysokých školách úzce spjato s praxí. U naší mládeže jsme z politického školení udělali literární předmět. Často se podařilo, bohužel, odtrhnout politickou teorii od života našich posluchačů. Uměli znamenitě odpovédět na otázku ekonomickou, ale když vyšli ze školy, nedovedli si vysvětlit docela obyčejný životní fakt. Byli tím strhováni na stranu idealismu.

výchova v zahraničí + výchova v zahraničí + výchova v zahraničí

CPARA (Centralna poradnia amatorskiego ruchu artystycznego) ve Varšavě vede čtyřleté dálkové divadelní studio se sídlem v Krakově, jehož posluchači jsou metodici z okresů, konzultanti, instruktoři a lektori kursů, pořádaných okresními poradnami. Divadelní studio má 4 ročníky, v každém ročníku je čtyřnedělní soustředění v létě a týdenní soustředění v zimních měsících.

Rámcový program školení v Divadelním studiu CPARA

I. ročník - cyklus recitační

Délka cyklu (celkem)	250 hodin
Uzavřený kurs	180 hodin
Zkušební seminář	70 hodin

Program kursu

1. Vybrané problémy ze současné kultury polské a světové	16 hodin
2. Výchovná a osvětová úloha ochotnického divadla	2 hodiny
3. Tradice ochotnického hnutí (vybrané otázky)	4 hodiny
4. Základy estetické výchovy	12 hodin
5. Jazyková kultura (cvičení v patnáctičlenných skupinách)	20 hodin
6. Nasazování hlasu	6 hodin
7. Hlasité čtení prózy	12 hodin
8. Hlasité čtení poezie	12 hodin
9. Recitace umělecké prózy	25 hodin
10. Recitace básní	25 hodin
11. Recitace satirického díla	10 hodin
12. Recitace sborová	12 hodin
13. Přitažlivé metody pořádání recitačních a čtenářských večerů .	6 hodin
14. Rozhovory s divadelním výtvarníkem	8 hodin
15. Besedy a diskuse	10 hodin

Celkem 180 hodin

Mimoto návštěvy divadelních představení, koncertů, výstav, besedy s vynikajícími recitátory, diskuse.

Po ukončení recitátorského kursu je povinný zkušební seminář. Pro seminář si posluchači připraví samostatnou práci z oblasti recitace poezie a prózy.

Program recitátorského semináře

1. Upevňování a rozšiřování znalostí, získaných v kursu	
a) ve výslovnosti	12 hodin
b) v recitaci	12 hodin
2. Setkání s vynikajícími recitátory, recitátorské ukázky z gramofonových desek apod.	20 hodin
3. Individuální pohovory s posluchači, konzultace	20 hodin
4. Jiné akce	6 hodin
Celkem	70 hodin

Po celou dobu semináře probíhají individuální zkoušky všech posluchačů kursu.

II. ročník - cyklus malých jevištních forem

Délka cyklu	250 hodin
Uzavřený kurs	180 hodin
Zkušební seminář	70 hodin

Program kursu

1. Tradice ochotnického hnutí	6 hodin
2. Otázky estetické výchovy a společenské pedagogiky	15 hodin
3. Volba repertoáru malých jevištních forem (přednášky, cvičení)	15 hodin
a) příležitostné večery	
b) literární a básnické večery	
c) zábavní večery	
4. Hudební inscenace	30 hodin
5. Inscenace poezie a prózy	30 hodin
6. Příležitostná pásma	10 hodin
7. Jednotlivé části večera malých forem:	
a) skeče, anekdoty, kvízy	10 hodin
b) monology, konferování, lidové vyprávění	10 hodin
c) divadelní hry	4 hodiny
8. Režie večera malých forem	20 hodin
9. Hudební náplň večera	10 hodin
10. Výprava večerů malých forem	4 hodiny
11. Diskuse a besedy	6 hodin
12. Opakování výslovnosti (cvičení ve skupinách po 15 osobách) každá skupina	10 hodin
Celkem	180 hodin

Kromě toho návštěva divadelních představení, koncertů, výstav, setkání s vynikajícími umělci malých divadelních forem, diskuse.

Po ukončení cyklu malých divadelních forem musí posluchači absolvovat zkušební seminář. Ke zkouškám si připraví tyto práce:

- a) návrh programu pro večer malých jevištních forem
- b) zprávu o uspořádání večera malých jevištních forem
- c) režijní knihu večera malých jevištních forem

Program semináře malých forem

1. Upevňování a rozšiřování vědomostí, získaných v minulých kursech:
 - a) ve výslovnosti 8 hodin (každá skupina)
 - b) v inscenaci malých forem (hodnocení prací) 16 hodin (každá skupina)
2. Setkání s herci a režiséry a autory malých forem 20 hodin (každá skupina)
3. Pohovory s posluchači, konzultace
4. Rozbor uložených kontrolních úkolů 20 hodin (každá skupina)
5. Různé akce 6 hodin (každá skupina)

Celkem 70 hodin

Po celou dobu semináře probíhají individuální zkoušky všech posluchačů kursu.

III. ročník - režisérský cyklus

Délka kursu 250 hodin
 Uzavřený kurs 180 hodin
 Zkušební seminář 70 hodin

Program kursu

1. Dějiny divadla (vybrané kapitoly) 14 hodin
2. Dějiny literatury (vybrané kapitoly) 14 hodin
3. Současná kultura (vybrané kapitoly) 10 hodin
4. Otázky volby repertoáru 10 hodin
5. Inscenační práce a režie v ochotnickém divadle 100 hodin
 - a) vypracování režijního plánu
 - b) koncepce inscenace
 - c) rozbor hry
 - d) pojetí rolí
 - e) přednes dialogu
 - f) herecká cvičení
 - g) situační zkoušky - pohyb na jevišti

6. Tanec v představení	6 hodin
7. Zpěv a hudba v představení	6 hodin
8. Jevištní maska	12 hodin
9. Spolupráce režiséra s výtvarníkem	8 hodin

Celkem 180 hodin

Kromě toho návštěva divadelních představení, koncertů, výstav, setkání s vynikajícími režiséry, spisovateli a herci, diskuse.

Školení v režii probíhá na hře, zvolené jako příklad.

Pro seminář si posluchači připraví:

- a) režijní deník
- b) vypracovanou režijní knihu

Program režiséřského semináře

1. Utváření režijní koncepce na základě setkání s divadelními pracovníky, s umělci z řad ochotníků a na základě návštěv podniků a představení
2. Upevňování vědomostí, získaných v předcházejících kursech
3. Návštěva zkoušek v profesionálních i ochotnických divadlech
4. Pohovory s přednášejícími

Po celou dobu semináře probíhají individuální zkoušky všech posluchačů. Doba trvání semináře - 70 hodin.

IV. ročník - scénografický cyklus

Délka cyklu	250 hodin
Uzavřený kurs	180 hodin
Zkušební seminář	70 hodin

Program kursu

1. Dějiny polského divadla	12 hodin
2. Tradice polského divadelního výtvarnictví	10 hodin
3. Hudba v divadelním představení	16 hodin
4. Jevištní maska	16 hodin
5. Otázky současné inscenace	60 hodin
6. Jevištní výtvarnictví	25 hodin
7. Nauka o kostýmech	15 hodin
8. Charakterizace	15 hodin
9. Jevištní technika	15 hodin

Celkem 184 hodin

Po ukončení scénografického cyklu je povinný zkušební seminář (70 hodin). Pro seminář si posluchači připraví návrhy dekorací a kostýmů pro zkušební hru anebo samostatně zhotovené makety dekorací k této hře, případně - při naprostém nedostatku výtvarnických schopností - přesný popis dekorací a jejich plán a soupis kostýmů pro zvolenou hru s udáním pramenů.

V ý s l e d k y š k o l e n í

1. Posluchač je povinen rozšiřovat a doplňovat svoje vědomosti o současné polské i světové kultuře
2. Posluchač je povinen osvojit si náležitě správné používání spisovného jazyka, musí umět bojovat proti jazykovým chybám, aby je mohl odstranit u členů ochotnických souborů
3. Posluchač musí prokázat, že je schopen vést náležitě režii celovečerní divadelní hry, stejně jako večera malých jevištních forem a že dovede v režii instruovat vedoucí divadelních souborů
4. Posluchač musí být obeznámen s vědeckými základy estetické výchovy a společenské pedagogiky a musí prokázat, že je dovede ve své instruktorské práci uplatňovat
5. Posluchač musí prokázat, že si dovede správně zvolit výtvarné prvky představení
6. Posluchač musí znát tradice své oblasti, musí umět tyto tradice objevovat, propagovat je a chránit před vulgarizací.

Ukončením recitátorského cyklu získá posluchač právo účastnit se cyklu malých forem. Absolvováním cyklu malých forem kvalifikuje se posluchač pro cyklus režie. Ukončením cyklu režie získává posluchač kvalifikaci pro cyklus scénografie.

Po ukončení každé etapy školení musí se posluchač podrobit zkoušce. Výsledné hodnocení potvrdí pedagogická rada. Kladné ocenění bude kvalifikovat posluchače pro tyto odborné práce:

- a) Vedoucí divadelních souborů a krajští pracovníci mohou pracovat v divadelních souborech na inscenování hodnotných divadelních her.
- b) Učitelé pedagogických škol (lyceí) mohou působit ve školních divadlech (na půdě lycea).

V pátém roce Studia musí účastníci, kteří chtějí působit jako instruktoři a lektori v místních pedagogických a instruktážních kursech, prodlát ještě praxi ve speciálním odvětví, které si zvolí, a to pod vedením příslušného učitele. Započítání této specializace opravňuje posluchače přednášet v tomto oboru v místních kursech základního a středního stupně.

=X=X=X=X=X=X=X=X=X=X=

Na katedře loutkářství

bude ve školním roce 1964--65 už potřetí otevřen první ročník dvouletého dálkového studia pro učitele loutkářství na pedagogických institutech, pedagogických školách a lidových školách umění. Posluchači absolvují během celého studia 12 dvou- denních konzultací (pátek a sobota) a po skončení 2. a 4. semestru týdenní soustředění o prázdninách.

Ke studiu se přijímají uchazeči s učitelskou aprobačí pro kterýkoli druh školy. Přihlášky s doporučením ředitelství školy, závodního výboru ROH a příslušného odboru školství a kultury ONV se podávají do 15. června 1964 studijnímu oddělení Divadelní fakulty Akademie múzických umění, Karlova 26, Praha 1.

VYŠLO v ÚDLUT

Divadlo

- | | |
|---------------------|--|
| Srna | - Společenský smysl divadelního umění a hlavní etapy jeho vývoje |
| Císař | - Základní principy vnímání uměleckého díla |
| Halada | - Aby slovo bylo živé |
| Scherl | - Tradice našeho uměleckého přednesu |
| Rektorisová | - O jevištní řeči. |
| Kubát | - Společenská funkce agitačních skupin |
| Votruba/
Zavoral | - O kolektivu - Základy výchovné práce v divadelním kolektivu |

Loutky

- | | |
|-------------------------|---|
| Česal | - Základy loutkářské dramaturgie |
| Lander | - O práci výtvarníka na loutkovém divadle |
| Juřena | - Výroba dekorací a loutek |
| Mezerová | - Otázky amatérského loutkářství |
| Jarolímová | - Stručný nástin duševního vývoje dítěte |
| Základy práce s loutkou | |

Kromě těchto divadelních a loutkářských publikací byla vydána řada učebních textů z ostatních oborů umění, které je případně možno využít i v divadelní a literárně dramatické výchově. Jsou to především skripta pro taneční kursy (Pohybová příprava a taneční rozvičky, Úvod do taneční gymnastiky, Kapitoly z dějin tance), ale i hudební a výtvarné příručky. Většinu materiálů zasíláme zdarma.

bibliografie + bibliografie + bibliografie + bibliografie

Osvetový ústav v Bratislavě rozeslal koncem minulého roku osvětovým zařízením seznam překladů článků a studií ze zahraničního osvětového tisku, které jsou uloženy v archivu dokumentačního oddělení. Pro potřeby učitelů a lektorů divadelních kursů a divadelních oddělení různých učilišť vybíráme alespoň některé bibliografické záznamy článků a studií, které se týkají estetické výchovy a metodických otázek výchovy dospělých.

Osvetový ústav překlady článků půjčuje institucím na 14 dnů podle evidenčních čísel, která v našem výběru rovněž uvádíme.

Alexandrov, J.: Univerzity kultúry (1961, Agitator, SSSR)	770
Belik, A.P.: Estetika a komunistická výchova (1962, Voprosy filosofii)	895
Carter, G.G.: Charakteristika mimoškolských pracujúcich (1962, Adult Education, USA)	953
Cohen, Ch.S.: Výzkum o duševných schopnostiach a starnutí (1962, Adult Education, USA)	914
Didaktické otázky vo výchove dospelých	501
Dieter-Friber, H.: O výskume didaktických zvláštností pri výchove dospelých	504
Dieter-Friber, H.: O výskume otázky zvláštností výchovy dospelých vo vyučovacím procese	386
Emerling, E.: Didaktika a metodika osvety ako učebný predmet a predmet výskumu	362
Green, E.: Dejiny medzinárodnej spolupráce vo výchove dospelých (1951, L'education des adultes, Francie)	503
Hallenbeck, W.C.: Metóda a technika výchovy dospelých (1951, L'education des adultes, Francie)	448
Lavin, O.V.: Úloha umenia v estetickej výchove pracujúcich) Voprosy komunističeskovo vospitaniya)	862

Lúbumudrov, M.: Škola pripravuje režisérov (1959, Kulturno-prosvětitel'naja rabota)	627
Méme učebné osnovy základního školenia (1961, Volkskunst, NDR)	872
Meissner, G.: Problémy ľudovej školy umenia (1961, Volkskunst, NDR)	790
O príprave kádrov verejných pracovníkov - vedúcich umeleckej tvorivosti v pedagogických a roľníckych školách	885
Suchdolaki, B.: Súčasné problémy estetickej výchovy (1959, Kwartalnik pedagogiczny, PLR)	582
Szelagowski, K.: Školské formy vyučovania dospelých	520
Trichaud, L.: Kultúrne strediská vo Francúzsku (1962, International journal of adult and youth education, UNESCO)	929
Učebný plán a vysvetlivky pre základné školenie (1962, Volkskunst, NDR)	876
Urbanczyk, F.: Pojem a oblasť didaktiky dospelých (1958, Oświata doroslych, PLR)	663
Urbanczyk, F.: Teoretické základy výchovy dospelých (1957, Towarzystwo wiedzy powszechniej, PLR)	486
Wroczyński, R.: Systém a klasifikácia foriem výchovy dospelých (1958, Oświata doroslych, PLR)	521

Divadelní výchova č.1. Bulletin Ústředního domu lidové umělecké tvorivosti, Praha 1, Jungmannova 15. Odpovědný redaktor - Eva Machková. Návrh obálky - Jiří Pavlín a Gustav Šeda. F - 12 * 41120. Uzávěrka čísla - 6.března 1964. 500 výt. Neprodejné, zasílá se zdarma.

