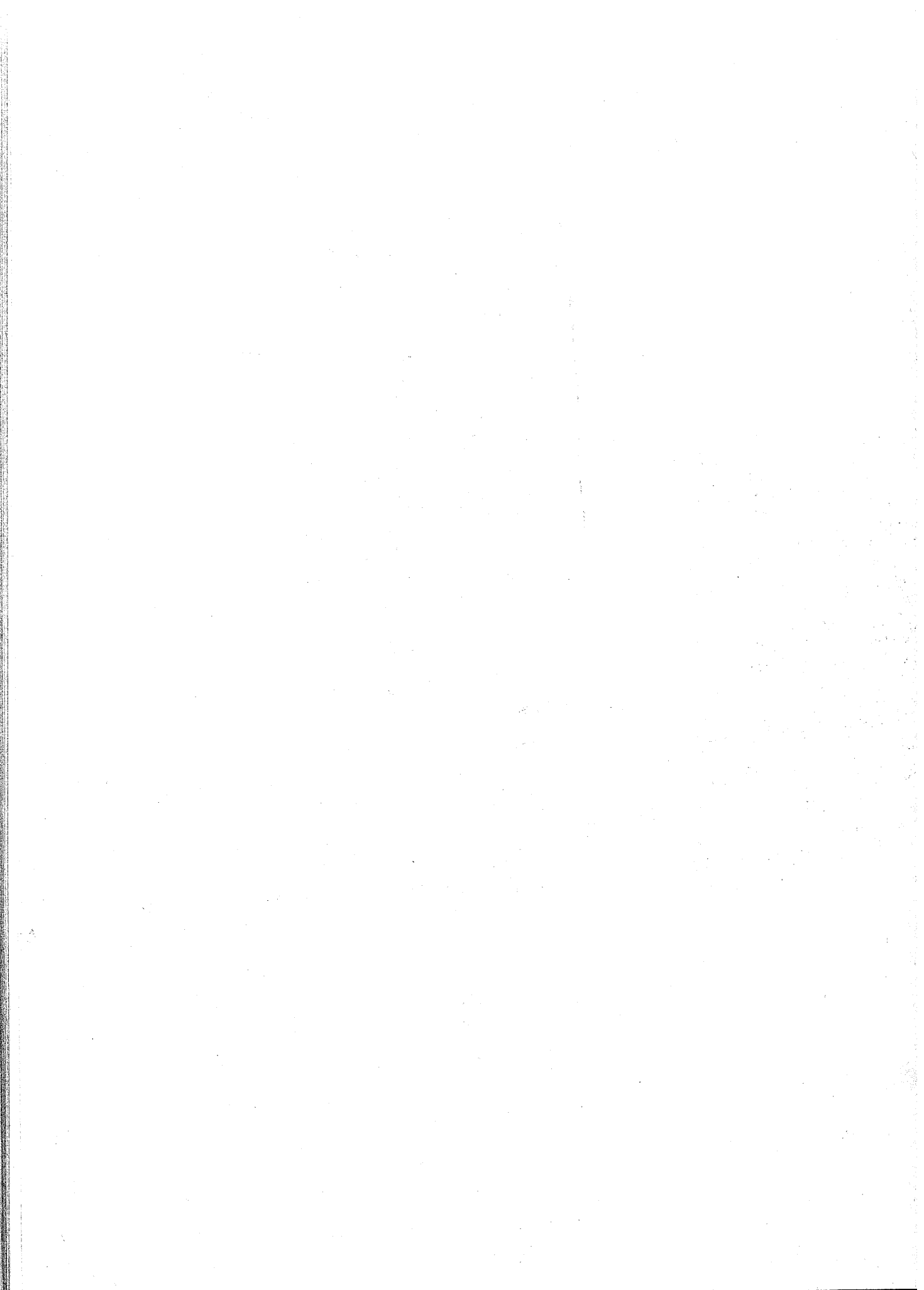


divadelní výchova

ročník IX

**Praha
1972**

**dokumenty
statí
ankety
informace
bibliografie
diskuse**



P ř e h l í d k y a p r o b l é m y k o l e m n í c h

Eva M a c h k o v á

Letos v červnu se konaly dvě přehlídky dětské tvořivosti ve slovesných oborech, zvláštní shodou okolností obě na Vysočině : začátkem června Národní přehlídka dětské recitace ve Svitavách, ke konci měsíce Národní přehlídka dětských divadelních souborů ve Žďáru nad Sázavou. Po mnoha letech to byly první rozsáhlejší akce v těchto oborech. Tradice přehlídek dětských divadelních souborů byla přerušena od poloviny šedesátých let, kdy doznívaly a skoro skomíraly v Písku; loňskou žďárskou přehlídku se seminářem připravili pracovníci České ústřední rady PO SSM narychlo a víceméně "na koleně", z toho, co bylo v dané chvíli k dispozici. Podobná seminární přehlídka dětského přednesu byla naposledy při Wolkrově Prostějově v roce 1967, na ni navazovaly jen semináře při WP a krajská kola Jihomoravského kraje. Letošní přehlídky byly tedy do značné míry akcemi průzkumnými. Pokusme se tu ne o jejich zhodnocení, ale spíše o probírku problémy, které letos při přípravách přehlídek nebo v jejich průběhu vyšly zřetelněji najevo.

Obě přehlídky poskytly jistou možnost seznámení s kritérii, uplatňovanými na obou úsecích krajskými porotami nebo krajskými kulturními středisky. (Bohužel však nelze podle dosavadních poznatků říci, zda se situace v krajských porotách a v KKS kryje se situací celého oboru v kraji - spíš asi většinou ne.) Nejnápadnější je zjištění, že náročnost a promyšlenost kritérií v dětském přednesu je nesrovnatelně vyšší než při hodnocení dětských divadelních souborů. Zatímco na svitavskou přehlídku pronikly vyslovené omyly v tak malém počtu, že je lze z větší části přičíst na vrub náhodě a okamžité situaci v porotě popř. v dané věkové kategorii, v úrovni představení navržených do konkursu o účast ve Žďáru byly tak značné výkyvy, že na Národní přehlídku mohly postoupit a s úspěchem se na ní uplatnit všechny tři navržené jihočeské soubory. Byly to také jediné tři soubory vybrané z toho, co navrhly kraje. Brněnské PIRKO i pražský soubor ZDŠ z Prahy 5 byly do konkursu zařazeny až když příslušná zařízení návrh souborů nepodala. Situace v dětském přednesu a případ Jihočeského kraje svědčí o tom, že pravidelné pořádání krajských přehlídek a seminářů má značný význam jak pro rozvoj oboru, tak pro sjednocování a hlubší promyšlení kritérií.

Výsledky svitavské recitační přehlídky jsou převážně potěšující. Zásada, že výběr přiměřeného textu je základní podmínkou hodnotné výchovné práce s dětským přednesem, už zřejmě zdomácněla alespoň na úrovni krajských porot stejně jako požadavek, aby projev dítěte odpovídal mentální vyspělosti i stupni rozvoje výrazových prostředků dítěte a aby byl především přirozený. Neméně důležité je i to, že se prohřešky proti vkusu vyskytly jen zcela sporadicky, a že poroty dbaly i na uměleckou úroveň literárních předloh.

Bohužel toto vše nelze říci o mnoha představeních, navržených do výběru na žďárskou přehlídku krajskými, v ojedinělých případech i okresními porotami. Nejvíce zaráží, že hezká řádka představení je dokladem nerespektování základního požadavku, kladeného na každou činnost, která má být nazývána činností kulturní, totiž požadavku vkusu. Nevkus se nejčastěji objevuje ve výpravě - přecpaná, barevně přeplácaná jevištěátka už na pohled urážejí estetické cítění. Nadto v premíře "realistických" kulis, rekvizit a zbytečných krámů se děti tlačí a motají, a mnohdy je v křiklavé nádheře malovánek sotva vidíte. O příslovecných olepených dětech je už skoro stydno mluvit, stejně jako o ošoupaných, ošklivých kostýmech z půjčoven a pochybených divadelních fundusů.

Ale nevkus to nejsou jen kulisy, kostýmy a vousy, mohou to být i stále tak oblíbené "vločky", převážně taneční. Bývají motivovány snahou zaměstnat co nejvíce dětí, ať je to ke hře přilepeno jakkoli nesmyslně a bez ohledu na to, jaký výchovný smysl mají tyto slepence pro zúčastněné děti. Pohybový projev je ovšem dětem vlastní, pro mnohé je dokonce přiměřenější než slovní vyjadřování. Měl by to být ovšem pohybový projev těch dětí, které ve hře hrají a na celé přípravě se podílejí v plné šíři; a jestliže se připravuje veřejné vystoupení, pak také musí být v souladu se stylem a žánrem hry a s jejím obsahem. Vtírá se otázka, zda na "výpravná" představení neplatí dosud slova, napsaná před čtyřiceti lety: "Čím více dětí na jevišti, tím plnější hlediště a mocnější kasovní úspěch. A tak co nejvíce tedy světlušek s lucerničkami, květinek, pidi-mužiků, broučků, víl a podobně... Jsou to přímo fabrické výrobky a je velmi snadno je vyráběti." ^{x)} Přinejmenším je to houževnatě přežívající pozůstatek vkusu oné doby, ale i dob mnohem dávnějších - "výpravné" pohádky se na dětském jevišti objevovaly už kolem přelomu století. Ten úspěch, po němž vedoucí více či méně uvědoměle baží, nemusí být vždy jen kasovní. A je v tom také kus duševní pohodlnosti. Na tyto "fabrické výrobky" je zapotřebí něco peněz a skupinka pomocníků, a to se vždy nějak obstará. Dosáhnout však skutečného úspěchu a v tomto případě zejména úspěchu výchovného, originalitou nápadů, uvolňováním a rozvíjením tvořivosti dětí, překonáním odumírající rutiny, to vyžaduje duševní námahu vedoucího a chuť znovu a znovu objevovat. Dětem na jevišti i v hledišti by však vždycky jen prospělo, kdyby vedoucí neutrácel energii v shánění peněz, materiálu a pomocníků a raději ji věnoval dětem, s nimiž pracuje.

Literární úroveň textu se při výběru představení do konkursu také mnohdy nepovažovala za kritérium závazné. Mluvit znovu o počtu dobrých a špatných her a o tom, že se i při té bídě dají najít hry alespoň slušné, není snad nut-

Otakar Pospíšil v časopise Úhor v r. 1932 - citováno podle publikace dr. D. Čeporanové : Divadelní tvorba pro děti v zrcadle kritiky, Knihovnička divadelní výchovy 1972.

né : zájemce o tuto problematiku odkazují na rubriku Naše tipy a zejména na úvodní článek k ní v minulém čísle. Přesto je třeba k dramaturgii říci několik slov. Vedoucí souborů výběr slabé hry často vysvětlují a omlouvají tím, že dobré hry jsou prý obtížné. Je to naprosto mylná domněnka. Není nic těžšího než udělat obstojné představení ze špatné hry. I největší režiséři se do takového úkolu pouštějí jen tehdy, mají-li k tomu nějaký mimořádný důvod. Hodnotná hra naopak inscenátorům práci usnadňuje. Má-li výrazně dobrou stavbu, pomáhá udržet tvar představení. Má-li originální, bohatě napsané postavy a situace, poskytuje vedoucímu i dětem podněty, působí na jejich představivost, vyvolává nápady a provokuje k tvořivému přístupu. Viděli jsme to na představení Werichových : "Tři veteráni" v Koryčanech. Je to soubor prakticky začínající, pracuje druhou nebo třetí sezónu. A nebýt těch veteránů (to opravdu nejsou role pro dvanačtileté kluky), bylo by to představení pěkné : bylo totiž, co hrát, čím se bavit, co na scéně rozvíjet.

Neméně mylná je představa, že dobrý a jevištní text je ten, kde se toho hodně děje, ať je to cokoli. Jako příklad za všechny připomínám Stránského Kašpárka a loupežníky, hru velmi často hranou a uvedenou i v konkursu. Akce je základem dramatu a pro děti by měly být psány hry živé a s postavami činorodými a aktivními. Každé hýbání se po jevišti není ale ještě akce a jsou také akce povrchní a plytké, v úrovni pověstných kopanců do určitých částí těla. Hodnota hry rozhodně nestoupá úměrně s počtem pádů komického hrdiny.

V konkursu se objevila i řádka textů původních; dva z nich byly zařazeny na přehlídku. I u většiny nejlepších autorů strádají často nedostatky stavebními, až určitou netečností k technice dramatu. Někdy jsou stavební nevyváženosti kompenzovány originalitou, nápaditostí, humorem, živostí a životností postav, jak je tomu tradičně u Jaromíra Sypala, anebo zase závažností tématu a hlubokým zaujetím pro morální a citové problémy dětí, jako u mladé vodňanské autorky Marie Chytrové. Jestliže však je těchto nedostatků příliš mnoho a celé dění se rozdrobí do nepřehledných útržků situací a vztahů, jak se to stalo jediné reprezentantce Středočeského kraje Marině Volšické, nevyváží je ani výborná znalost dětského prostředí, ani přirozený, svěží projev dětí.

Jak již bylo řečeno, na základě konkursu lze těžko posoudit situaci v krajích vcelku. Zajímavé je však porovnat, jak se konkursu zúčastnily různé kraje. Praha a Severočeský kraj se pro nedostatek kvalitních souborů účasti vzdaly. Středočeský kraj přihlásil jen jedno představení, a to souboru ZDŠ z Libčic nad Vltavou, jehož dobrá inscenační úroveň i znamenitá výchovná práce s dětmi byly poškozeny nedostatky textu, které je vyřadily i z účasti na přehlídce. Západočeský kraj ohlásil jen dvě představení, obě však byla z karlovarského okresu, kde řádně a včas proběhla okresní soutěž. Srovnání obou souborů karlovarského

okresu bylo natolik pozoruhodné, že donutilo zrušit systém určování pořadí. Soubor Jana Jílka z Nejdku zahrál výtečnou prvotinu své vedoucí Dagmar Jandové "Soví princezny", která jistě výrazně obohatí repertoár dětských souborů. I představení nese zřetelné stopy tvořivosti vedoucí, která navrhla i scénu a kostýmy, nakreslila pěkný program a pečlivě představení narežirovala. Výsledek však je trochu zarážející : těžko najít chybu, krom toho, že to není to dětské představení, ale jen slušná napodobenina divadla profesionálního; na scéně se jaksi vytratily děti, kterým nezbylo, než správně a vytrénovaně interpretovat nápady své vedoucí. Není to hra, je to jenom divadlo. Zato "pátáci" dalovické ZDŠ si na pohádky, (které četli ve škole i mimo ni), na jevišti hrají a jejich učitelka Marta Kotoušová se v "tylovském" sálku místní hospody nestačí divit a smát tomu, že se dostala až do konkursu. Bylo to představení, které by mělo vidět co nejvíc pracovníků dětského divadla. Patřilo však k těm, která by mohla přenesením do jiného prostředí, na velkou scénu, před početnější publikum značně utrpět. (Text pohádek zařazujeme do přílohy tohoto čísla.) Jihomoravský kraj přestože má řadu výborných nebo aspoň dobrých souborů, původně nehlásil představení žádné. Teprve dodatečně se přihlásil soubor PIRKO přímo a Krajské kulturní středisko upozornilo na dvě další představení doporučená okresními porotami - z nich koryčanské bylo (s výhradou výše uvedenou) nesrovnatelně lepší, než gottwaldovské. Soubor PIRKO vystoupil na přehlídce s vlastní úpravou Komenského Školy hrou, původně připravovanou k předloňským oslavám Komenského. Je to inscenace, která má všechny rysy vážného pokusu o nové vyrovnání se s textem velmi obtížným a proto také byla na přehlídku zařazena. Budí však určité rozpaky, v první řadě nad jejím diváckým určením : myslím, že není náhodné, že Komenského text je hrán jen velmi zřídka, i když mezi těmi, kdož jej inscenovali, je vedle řádky středoškolských souborů i Národní divadlo (v roce 1892 k výročí narození J.A. Komenského). Konec konců není divu, Škola hrou je spíše předchůdcem populárně naučného filmu než dramatem v pravém slova smyslu. Druhým zdrojem rozpaků je rozpor mezi charakterem předlohy a pirkovským stylem hry i souborové práce - vymýšlením a domýšlením často až na scéně a při reprízách, občasnými výměnami rolí a zaskakováním za nepřítomné členy : představení PIRKA nebývají nikdy fixovaná. To je způsob práce, který zcela odpovídá lidovým hrám a dobře se uplatní i v moderních pohádkách Mikulkových, Trnkově "Zahradě" a zřejmě i v připravované Čapkově "Velké loupežnické pohádce." Ale při práci na výrazně literární předloze, v níž záleží na každém slůvku, která strádá téměř úplným nedostatkem akce a nedává tedy prakticky žádnou příležitost k bezprostřední dětské hře, se tento způsob práce vymstí při únavě nebo roztěkanosti souboru, kdy se naplno ukážou všechny nedostatky a nedokonalosti malých interpretů. Ostatně nejdůležitější role mají děti už hezky odrostlé - ve věku kolem osmnácti,

avaceti let. Jindra Delongová se tu minula sama se sebou, její největší síla je v tvořivé hře dětí. Nepochybné ovšem je, že dlouhodobé obírání se textem Komenského mělo pro soubor nemalý význam. Podmínky konkursu splnily tedy jen tři kraje. Východočeský kraj byl oslaben neúčastí souboru vysokomýtského (pro nemoc J. Mlejnků), jedno z navržených představení nemohla výběrová porota shlédnout; rovněž pro nemoc vedoucí souboru. Zbývající dvě představení patřila bohužel k těm slabším. Severomoravský kraj navrhl tři představení, vybraná zřejmě velmi zodpovědně, žádné z nich však nebylo natolik dobré, aby mohlo být zařazeno na přehlídku, i když u každého z nich je třeba vyzdvihnout kladné stránky. Soubor ze Senice na Hané teprve začíná a hledá si cestu - dobrý výběr hry (Lichého Kouzelná lampa Aladinova) i vkusná práce inscenátorská jsou příslibem dobrého dalšího vývoje. U souboru ZDŠ Frenštát pod Radhoštěm je třeba připomenout dobrou volbu hry (Novák-Oubram : Strašidlo Bublifuk) i některé dobré výkony dětí a režijní nápady. Soubor JKP z Frýdlantu nad Ostravicí příjemně překvapil přirozeností dětského projevu a pěknými improvizovanými kostýmy. Jihočeský kraj v konkursu vyhrál na celé čáře, hlavně díky organizátorům Kaplického divadelního jara, kteří soustavnou prací, vysokými nároky na tvořivý přístup k práci s dětmi a soustavným pořádáním seminářů dokázali za pouhé čtyři roky udělat z jižních Čech velmoc dětského divadla. Za zvláštní zmínku stojí fakt, že hlavními iniciátory celé té tak cenné práce jsou manželé Sypalovi, vedoucí dnes nejlepšího jihočeského souboru, kteří "táhnou" ostatní soubory, bez ohledu na to, zda tím neohroží svoji vlastní pozici. Jejich představení nové pohádkové hry "Jak děti zachránily svět" bylo nejpoutavějším, nejoriginálnějším představením celé žďárské přehlídky a krátce na to s úspěchem reprezentovalo české dětské divadlo i na mezinárodní přehlídce v rakouském St. Lambrechtu. Výborné bylo i představení vodňanského "Skumaforu", který uvedl hru Marie Chytové "Když padá hvězda" (k práci souboru se v některém z nejbližších čísel vrátíme článkem vedoucí, studentky 2. ročníku pedagogické fakulty v Českých Budějovicích). Zvláštní zmínku si zaslouží soubor z Velešína, zejména jeho vývoj. Pracuje dva roky, v malém pohraničním městečku a vloni ještě na Kaplickém divadelním jaru hráli "výpravně". Vedoucí souboru, učitelku Janu Vápeníkovou, však loňský seminář při přehlídce natolik získal pro tvořivou dětskou hru, že zcela změnila styl své práce a ukázala letos na krajské i národní přehlídce pěkné, svěží, dětsky přirozené představení Mlejnkovy "Hry na robinzony". Tu a tam slyšíme, že to a o to může dělat Dismas nebo Delongová, kteří mají "podmínky". Jaképak asi mimořádné hmotné a provozní podmínky mají na obyčejnské venkovské devítiletce?

Obě přehlídky poskytly nespočet námětů nejen k přemýšlení, ale zejména k další práci. V příštím roce se má konat znovu Národní přehlídka dětské recitace ve Svitavách a bylo by škoda, kdybychom po jejím skončení mohli jen konsta-

tovat, že byla stejně dobrá jako letos. Přinejmenším jedno by se mělo změnit : letos chyběla účast zástupců krajských kulturních středisek nebo krajských pórót, zejména z těch krajů, kde přece jen došlo k nějakým těm omylům ve výběru nebo v organizaci. Na letošní žďárskou národní přehlídku naváže napřesrok celostátní v Trnavě, před níž bude uspořádán konkurs souborů o účast. Zde by měly odpadnout alespoň hrubé omyly v dramaturgii a představení poznamenaná nevкусem nebo inscenace bez jiskřičky tvořivosti. A především by bylo si přát, aby si více krajů vzalo příklad z Jihočechů. Zase škoda, že kraje na přehlídce nebyly zastoupeny těmi, kteří soubory pro vyšší stupně přehlídek vybírají. Snad tedy si pomohou vedoucí sami - obě přehlídky byly spojeny se semináři, které vyprovokovaly několik desítek účastníků k přemýšlení o podstatných otázkách jak dramaturgie, tak zejména metody práce v sou'orech. Je teď tedy také na nich, aby si ve svých okresech a krajích vymáhali změnu přístupu k práci s dětmi kladením požadavků "zdola".

O v ý c h o v n ě m v ý z n a m u s b o r o v ě h o
r e c i t a č n í h o p r o j e v u

Daniela M u s i l o v á

SOUČASNÁ DOBA, jak se mi alespoň zdá, opět obrací pozornost k recitačnímu umění. Zdá se, že recitátoři - po určité vlně odlivu zájmu o recitaci v nedávných letech - si opět v recitačním projevu vyhledávají možnost vyjádřit se k době, k životu, ke skutečnosti. A navíc : zvýšená společenská objednávka, výrazná zejména ve výročním období padesátiletí strany a ve volební kampani, neopadá. Právě tato společenská objednávka staví do popředí zájem o kolektivní formy recitačního vystoupení. Kolektivní v širším i užším slova smyslu. Jde jak o vystoupení skupin sólistů, tak o formy divadla poezie i konečně o sborovou recitaci. Kolektivním rozumíme zpravidla každý projev, na němž se podílí více recitátorů. To je použití v širším slova smyslu, jak odpovídá potřebě např. rozlišit přihlášené soutěžící pro potřeby soutěžních kategorií. Přitom jiný, hlubší význam má tento termín, charakterizujeme-li jím způsob práce na přípravě vystoupení. Skupina sólistů je a ve většině případů zůstane vždycky pouhým skupenstvím osob, tato forma spojení recitátorů (nemá-li zvláštní pravidla vnitřní organizace a způsoby práce) nedává předpoklad ke skutečně kolektivní práci. Daleko větší příležitostí pro kolektivní tvorbu je divadlo poezie. A nejbližší k ní už samou povahou způsobu projevu, který si vynucuje určitý způsob práce a vnitřního života souboru, má sborová recitace. Právě v ní je nejobtížnější zachovat podo-

bu skupenství jednotlivců; z recitátorů, kteří se tu sešli ke společné práci, se chtěj nechtěj stává celek; kolektiv v užším slova smyslu. A to není pro výchovné stránky v nejružnějších směrech bez důležitosti.

Některé otázky po smyslu a významu sborového recitačního projevu položila diskuse po loňské pracovní přehlídce sborové recitace v pražské Viole. Jednoznačně potvrdila, že jde o formu dodnes živou, nedostatečně využitou a právě v současné době přímo volající po větší pozornosti. Současně se v diskusi (jinak mířící spíše k otázkám významu vystoupení, programového využití, významu pro diváka) objevily i některé aspekty speciální problematiky výchovného významu sborové recitační praxe pro kolektiv a jeho členy. Tyto otázky současně kladé i každá soutěž, ať už sólistů, nebo jednotlivců, která vždy znovu připomíná problémy technické připravenosti recitátorů, kultury jejich řeči i vystupování, zázemí jejich koncepce projevu atd. Proto je snad právě teď vhodné zamyslet se nad možnostmi, které tu praxe sborového projevu a jeho přípravy nabízí.

Ostatně i státní kulturní politika nás zvláště upozorňuje právě na tuto stránku zájmové umělecké činnosti, když ji označuje za "jedinečnou formu a metodu kulturně výchovné činnosti, při níž jsou desetitisíce lidí, mladých i dospělých nejen objektem, nýbrž i subjektem činnosti. Přitom jde o činnost specificky účinnou, protože svým emocionálním a estetickým působením promlouvá k rozumu i srdci člověka." ^{x)} Sborová recitace projevuje v tomto směru některé optimální vlastnosti, vyplývající jednak z rysů recitačního umění, jednak z kolektivního charakteru práce, jednak ze vzájemného umocnění obou těchto stránek a konečně ze specifické charakteristiky některých druhů sborového recitačního projevu.

RECITAČNÍ UMĚNÍ nese v sobě řadu výchovných či sebevýchovných příležitostí spjatých obecně s jeho zájmově tvůrčí povahou, s materiálem, totiž literaturou, na nějž je vázáno a konečně specificky s tvůrčí metodou neoddělitelnou od recitátorova přístupu ke zvolenému úkolu.

Obecné příležitosti se nabízejí konec konců recitátorovi vždycky, bez ohledu na hloubku jeho práce a náročnost přístupu k tvorbě. Jsou to výchovné významy tvořivé činnosti, řekněme souběžné s vlastní vnitřní hodnotou recitátorovy práce. Mám tu na mysli řadu významů, počínající nejbanálnější kultivací společenského chování, k níž nezbytně vede veřejné vystupování. Samozřejmě přistupuje další: orientace v literatuře jako celku, a v literatuře národní především i ve srovnání s příklady literatur cizích. Prostřednictvím literárních předloh setkává se recitátor s řadou jinak mu odlehlých reálií: například z prostředí české vesnice v české lidové a klasické poezii: setkává se s dobovými spole-

^{x)} Dr M. Brůžek, ministr kultury, na aktivu kulturně výchovných pracovníků v Ústí nad Labem 1972.

čenskými vztahy, ne-li v syžetu literární předlohy, tedy vždy ve spojení s životními osudy a názorovými stanovisky autora; setkává se s cizím prostředím (ať už jde o geografické, kulturní či společenské stránky) v překladové literatuře. Recitátor tu, buď si sebevětší začátečník, získává "zblízka" hlubší uměleckou zkušenost, kterou třeba podvědomě využívá při dalších i jen diváckých setkáních s jinými uměleckými díly, zejména např. s divadlem. Prohlubuje svůj vztah k mluvenému slovu vůbec, při nejmenším obohacuje svůj slovník (alespoň pasívně). Konečně pak ve větší či menší míře rozvíjí svoji tvořivou schopnost. A to není vlastnost nejméně důležitá, nýbrž snad nejdůležitější : myšlenku, že jen tvořiví lidé mohou aktivně působit na společenský pokrok, nevyslovil nikdo jiný, nežli Karel Marx. Už to jsou vlastnosti, které kultivují člověka, rozšiřují jeho životní praxi a přispívají k tomu, co nazýváme harmonizací socialistického člověka : vyrovnávají dalšími směry zájmů a poznávání jeho jednostrannosti, vyvolané společenskou dělbou práce.

Další skupina vlivů, jež na recitátora působí v jeho aktivní práci, je úžeji spjatá s literaturou, s materiálem jeho činnosti. Je proto vázána již na určité kvality a rozvíjející se nebo rozvinuté schopnosti ve zvoleném oboru, její význam roste s prohlubující se metodou tvůrčí práce. Je to rozvíjející se samostatnost myšlení a představivosti, vlastnosti nesmírně důležité pro rozvoj člověka a obklopující ho skutečnosti, pro interpretaci světa, v němž žije. Obecně aktivnější vztah k jazyku se další prací mění v hluboké poznávání mateřštiny, jejího stylistického bohatství především, a jejím prostřednictvím se zobecňuje ve vztah k národní kultuře a chápání charakteru národní společenosti. Konečně se recitátorovi nezbytně nabízí setkání s revolučním společenským a světovým názorem, vyvíjí se jeho vlastní moderní životní názor. Vždyť právě česká literatura ve svých kvalitních představitelích - a česká poezie 20. století jmenovitě - má vyhraněný společensky angažovaný charakter !

Nejlepší výkony recitátorů, vytvořené na základě vyspělé pracovní metody a bohaté umělecké i životní zkušenosti, které beze zbytku naplňují poslání recitátora, mají proto zcela specifický význam i pro svého tvůrce : dílo recitátora, jeho výkon před publikem a pro publikum, nemůže být totiž ničím jiným, nežli osobním, subjektivním vyrovnáním s objektivními vlastnostmi literární předlohy a současně s objektivizovanou zkušeností společnosti, vyjádřenou v názoru publika. Jinak řečeno : osobní angažovanost tvůrce je tu neoddelitelnou součástí kvalitního výkonu. To je osobitá vlastnost recitačního umění, která je mu daleko bytostněji vlastní než uměleckým projevům jiným. Portrétní malíř či figurální sochař nemohou konec konců výrazně vyjádřit svoji angažovanost jinak, nežli volbou objektu. Recitátor, který z nezbytnosti svého oboru musí před svými posluchači vyjádřit sebe sama, vyjadřuje svoji angažovanost každým slovem. Tím

se recitátorův výkon výrazně liší i od výkonu herce, který při sebeosobnějším projevu vyjadřuje svůj názor jen v rámci role (role vůči jiným rolím téhož představení kontrastně vyhocené), a jehož výkon přináší své ideové hodnoty jen v souvislosti celého představení. Toto subjektivní vyrovnání s objektivní zkušeností má jednoznačný název : sebevytváření osobnosti. Tento nejnáročnější a nejspecifičtější význam recitátorovy činnosti ve smyslu sebevýchovy vlastní činnosti má pochopitelně největší důležitost.

KOLEKTIVNÍ PRÁCE ^{x)} přináší další hodnoty, které nemůžeme přehlédnout při sledování výchovného smyslu sborové recitace. Především ve spojení s recitací pomáhá řešit jeden utkvělý problém, který známe ze soutěží zejména v jejich nižších stupních : odhaluje mylnou představu, že "mluvit umí každý". Tato představa, která většinou po delší dobu sráží výsledky i jinak dobře fundovaných recitátorů, se ve vzájemném srovnávání jednotlivců v kolektivu a zvláště při dobrém vedení velmi rychle rozplývá. Kolektiv tu přímo sugeruje nezbytnost pracovat na sobě, na svých vlastních technických prostředcích, na svém vývoji.

Současně tu pracují obecnější vlivy práce v kolektivu. Rozvíjejí se kladné charakterové rysy, z nichž nejvýraznější a nejnápádnější je růst pocitu odpovědnosti. Odpovědnosti k sobě, k vlastnímu kolektivu a ke společnosti. Odpovědnost prvního a třetího stupně je svým způsobem vlastní každému veřejnému vystoupení. Ale vysunutý mezičlánek odpovědnosti vůči kolektivu tu má mimořádný význam : usměrňuje a zprostředkuje oba krajní póly a podstatně znesnadňuje falešné zaměření na svoji vlastní osobu, kterému může podlehnout izolovaný solista. Tato zprostředkující funkce kolektivní práce omezuje možnosti sebeuspokojení a primadonství.

Kolektiv pracuje na uskutečnění společné touhy a společného záměru pochopitelně v dílčích názorových diferencích, v diskusi a v dialogu. Každé formulování a obhajování vlastního názoru tu nutně vede k vyjasňování stanovisek, prohlubování názoru a objevování nových hledisek. Nehledě k tomu, že současně vede k vyhranění názorové zásadovosti i k citlivosti, toleranci vůči názoru druhého.

Tento vliv na osobnost, jež se neutváří nikdy pouze sama, ale také prostřednictvím ostatních (v kolektivu všichni spoluvytvářejí každého), má pochopitelně svůj neobyčejně pozitivní význam i mimo vlastní oblast tvořivého zájmu. Jeho hodnoty se přenášejí i do běžného denního života, do školy či na hlavní pracoviště každého zúčastněného a právě tady mohou hrát velmi významnou roli. Kolektivnost soužití v tvořivé zájmové skupině stejně tak přesahuje prostředí, v němž vznikla a stává se významnou průpravou člověka pro soužití v jiných lid-

^{x)}Srv. J. Votruba : O kolektivu, ÚDLUT 1963

ských seskupeních, pro soužití vůbec.

SBOROVÝ RECITAČNÍ PROJEV je u nás spjat s revoluční tradicí naší kultury, jak amatérské, tak profesionální. Vznikl ve dvacátých letech jako realizační forma projevu Dědrasboru (Dělnického dramatického sboru), částečně i navazujících Modrých bluz, El Carovy skupiny a profesionálního kolektivu E.F.Buriana.^{x)} Vznikl samozřejmě s cílem vytvořit představení, sdělovat, hovořit k posluchačům a divákům. Ale od počátku byl zřejmý i jeho výchovný smysl pro vnitřní život kolektivů a vlastní vývoj jejich členů. Tento význam zdůrazňoval František Kubr, jednotu ve společné myšlence vložil do vínku Dědrasboru Jindřich Honzl, politickovýchovné působení na členy své skupiny připomíná Karel Jiráček (El Car) a Burian celé školení v kultivovaném mluvním projevu, jímž bylo vyhlášeno jeho divadlo, postavil právě na výchovném a cvičném významu kolektivního recitačního projevu. Tradici, cesty a formy práce připomenuly v roce 50. výročí KSČ sborníky divadelního oddělení ÚDLUT (v bulletinech Umělecký přednes) a semináře Wolkových Prostějovů 1971 a 1972.

Praxe sborového projevu těchto kolektivů se ovšem lišila rozdílnou funkcí i formou. Společné jí byly základní rysy : kolektivní hlasový projev, dělení hlasů na skupiny podle přirozené výšky a barvy, jejich spojování, eventuálně samostatné paralelní vedení rytmické, dynamické či melodické na společném základu, jednotná kompozice pro každé dílo vybraných výrazových prostředků, vycházející z předlohy a záměru vystoupení. Tyto záměry a často i dramaturgie jsou neodlučně spjaty s dobou, pro niž skupiny pracovaly. Nás budou zajímat především odlišné tvarové rysy jejich vystoupení.

Dědrasbor pracoval na velkých masových vystoupeních sboru, především na textech autorů z přelomu století a současných, nejvýznamněji při vystoupení s krátkým textem Seifertovým na maninské Spartakiádě. El Carova skupina (vedle kabaretních vystoupení a větších scénických forem) pracovala v menším složení na textech aktuálního agitačního charakteru, převážně z osobní tvorby svého vedoucího, zakladatele a režiséra El Cara. Jejich tvorbu však spojuje společný důraz na jednotný či sjednocený hlas kolektivu (který vyjadřuje to, co si sjednocené mnohohlavé publikum myslí), záměr vyjádřit a zdůraznit význam přednášeného textu a společný důležitý prostředek projevu - dynamika (ať v rozdílných kvantitách pian a forte nebo polosborů a celku). Dědrasbor byl patrně melodičtější a Elcarovci rytmičtější variantou. Výběr a důležitost jejich charakte-

^{x)} Podrobněji o nich ve sbornících bulletinu Umělecký přednes (ÚKVČ - ÚZUČ 1971) - č. 27 Dědrasbor, č. 26 Voiceband E.F.Buriana, č. 29 Modrá bluza a dále v knize K. Jiráčka: El Car vzpomíná (Orbis 1971)

ristických prostředků lze asi vyjádřit v těchto řadách :

Dědrasbor

1. Dynamika
2. Text
3. Melodie

Elcarovci

1. Rytmus
2. Text
3. Dynamika

Burianův kolektiv pracoval ^{x)} v několika základních tvarech - projevu, spjatých s povahou textu a pochopitelně rozličným záměrem vystoupení. El Carově skupině byl nejpodobnější v satirickém repertoáru (nejen dramaturgicky, ale i projevem). Osobité byly jeho grotesky, v nichž text často ztrácel důležitost, protože šlo jen o textově nevýznamné slovní hříčky, jejichž smysl, vtip a účinnost přinášelo teprve provedení. Grotesky a třetí základní poloha sboru - lyrická čísla programu - měly nejhudebnější, melodicky nejnáročněji vypracovaný part. Tyto tři typy projevu vyjadřoval Burianův sbor, nazvaný s důrazem na hlasovou formu (voice) a s dobově módním základem složeného slova "voiceband". Jestliže oba předcházející kolektivy spojoval důraz na jednotu kolektivního hlasu a tedy především dynamické vypracování sborového projevu, Burian zdůrazňuje skutečnost, že se do jednoty spojují diferencované a variabilní hlasy. Rozpracovává proto vnitřní dialektiku studovaného partu, vedle zpracovaného významu textu a často nad něj (v groteskách) staví ve významné roli výraz projevu (který nese často samostatné a přímé vlastní sdělení). Společným rysem jeho variabilních tvarů vystoupení je pak melodika hlasového projevu. Výběr a řazení prostředků Burianova voicebandu by se daly rozepsat podobně do řad :

Satira

1. Rytmus
2. Text
3. Melodie

Groteska

1. Rytmus
2. Melodie
3. (Text)

Lyrika

1. Text
2. Melodie
3. Rytmus

Typ sborové recitace, přibližně odpovídající tradici prvních dvou souborů, známe od roku 1945 v obnovené formě recitačních sborů mládeže v podstatě dodnes; přesněji řečeno s poklesem na rozhraní čtyřicátých a padesátých let, kdy tento typ projevu udržovaly pouze dětské, zpravidla školní kolektivy a důsledně bez přerušení (mj. právě také z výchovných důvodů) v něm pokračoval Dismánův soubor. Typ navazující na tradici burianovskou, se objevuje znovu až od přelomu padesátých a šedesátých let a pro svou náročnost nikdy příliš početné. (Vzpomínáme na Maršíčkovy verše v podání říčanského souboru Maják a Wolkrovu Baladu o očích topičových, nastudovanou Mühlsteinovým rozhlasovým dětským sborem z Českých Budějovic.) V posledních letech v tom pokračují zejména prostějovský soubor a pražské studio Kruh.^{xx)}

^{x)} Podle sborníku Voiceband E.F. Buriana

^{xx)}

Výběr rekonstruovaných i původních ukázek je archivován ve fonotéce divadelního odd. ÚKVČ.

VÝCHOVNÝ SMYSL těchto forem (protože v podstatě jde zhruba o vyjmenováním škálu tvarových možností, pomíjíme-li inscenační formy divadla poezie a kabaretu), ovšem zahrnuje vše, co bylo řečeno o recitaci a o práci v kolektivu zvláště. Jmenovitě však stojí za vyčíslení některé výchovné rysy, které dostávají v práci na vystoupeních recitačních sborů zvláštní důraz nebo novou podobu. Jsou to ty, které se z možnosti stávají (a s růstem náročnosti zvoleného tvaru čím dále tím naléhavěji) nezbytnou podmínkou práce.

Náročnost společné práce (počínaje potřebou pracovat na zkouškách v plném počtu, s minimální absencí) nutí ke kolektivní disciplíně a spoluzodpovědnosti za výsledek, vede k pracovní kázni v přípravě i při vystoupeních souboru.

Vystoupení je možno skládat z menších a kratších samostatných čísel, jednotlivá čísla mohou mít rozdílné podoby, práce je zajímavá a jde kupředu "poměrně" rychle, dává pocit postupující práce a při postupném zveřejňování menších čísel i pocit ukončené a odevzdané práce.

Ověření před publikem usnadňuje začátečníkům "skrytým" ve sboru psychicky se uvolnit, osmělit na veřejném podiu, získat zkušenosti s reakcí publika atp.

Vystupování ve společném programu si vynucuje toleranci a respekt k partnerovi, vzájemnou pomoc a podporu.

Charakter práce nutí každého člena kolektivu, aby zvládl, využil a ukáznil technické prostředky svého výkonu, zejména hlasovou techniku, ale i společenské vystupování, případně pohybovou techniku apod.

Vede k sebekontrolě, tedy dává možnost, po níž každý sólista marně touží. Umožní porovnávat a hodnotit vlastní výkon vedle výkonu partnerů : práce ve sboru je totiž ojedinělá právě tím, že je v ní takové porovnání možné (společný úkol několika hlasů, stejný charakter dílčích úkolů - např. navazování, vpadávání jednotlivých hlasů atp.) S možností hodnotit svůj výkon nebo některé jeho stránky a jejich vývoj se vyvíjí schopnost hodnotit se, neboť recitátoři se na pozadí kolektivu začínají sami slyšet.

Posléze společná práce dříve nebo později dává příležitost, eventuelně vyvolává potřebu, připojit svůj názor a námět ke koncepci díla k hodnocení vystoupení, tj. připojit se autorsky do společné práce.

To je, zdá se mi, sdostatek důvodů - vedle potřeby nastudovat program a vystupovat s ním - které by nás měly vést k zamyšlení nad větším využitím sborových forem recitačních vystoupení. Samozřejmě, že všechny vyjmenované výchovné přednosti těchto forem jsou svým způsobem potenciálními možnostmi. V tom smyslu je vždy možno něco předstírat. Ale ty, které jsme vyjmenovali jako nezbytné, jako nedílnou součást práce, lze ošidit jen za cenu nenáročného či slabého výsledku. A v tom je jejich nenahraditelnost. Při náročné a nároky stupňující práci, která si neulehčuje a neobchází své problémy, musí začít působit.

SPECIFICKÝ PŘÍNOS náročnějších forem sborového projevu, jak jsme je schématicky a zhruba sledovali od Dědrasboru po lyrická čísla Burianova kolektivu, vidím právě v tom, že zvyšuje nároky i na své tvůrce. Zdá se mi užitečné, účinné a účelné pracovat i s jednoduššími formami. I ty mají svůj význam, o němž byla řeč výše. Ale zdá se mi, že se vyplácí nezůstávat na dosaženém a nedat se odradit maximalistickou představou, že "tak jako Burian to stejně nedokážeme", nebo demobilizujícím, že "to mohl Burian jediný". Příklady amatérských souborů v nedávné i málo minulé době (aniž opakovaly Buriana - a také proč ?) dokázaly, že je to cesta sice namáhavá, ale dostupná.

Hlubší a diferencovanější práce je zajímavější pro recitátory i pro publikum. Snad je i přiměřenější dobovému výrazu, připomeneme-li si jen oblibu vokálních skupin a jejich bohatý repertoár z předpisů klasické instrumentální hudby pro lidské hlasy. Rozhodně myšlenková náročnost, potřeba bohaté představitivosti a nezbytné pohotové techniky projevu jsou cennější z hlediska výchovy interpretů.

Ostatně čím náročnější formu projevu souboru zvolí, tím se jeho projev stává méně opakovatelným. Snazší formy si rychleji vytvoří svoji konvenci, svá kliše, svoji automatickou abecedu : protože "už víme, jak na to", snadno se dohodneme podle vnějších znaků a příležitostí textu a můžeme si ušetřit hlubší studium, hledání originálního, svébytného řešení; není-li práce na lehčím nebo už v podstatě zvládnutém způsobu práce dost vyvážena vnitřním zaujetím interpretů, snáze propadá do formálně technického provedení s minimem užitku pro interprety i posluchače. V náročnějších formách projevu je širší a variabilnější rejstřík možností a zvolenému úkolu v něm zřídka "padne" už jednou vyzkoušené řešení. Neopak, volí si téměř vždy neopakovatelné řešení vlastní. A právě to je z výchovného hlediska výhoda.

V KAŽDÉM PŘÍPADĚ i jen základní typy sborové recitace mohou být v současné době novými barvami rozšířené palety recitačního projevu. A už to stojí za úvahu. Mimoto práce v recitačním sboru bezpochyby nabízí řadu výchovných možností a příležitostí k plnějšímu vývoji socialistického člověka, zejména socialistické mládeže v kulturní - v pravém slova smyslu - osobnost. A to je cíl, který zdůrazňuje i kulturní politika socialistického státu, která chce zejména mladou generaci mimo jiné vybavit také "smyslem pro vnímání krásna". Klade si za cíl rozvíjení osobitých vloh, nadání a zájmů každého jednotlivce, aby se každý v budoucnu mohl uplatnit podle svých schopností jak v povolání, tak v zájmové činnosti. Vždyť chceme, aby příští generace žila nejen v materiálním blahobytu, ale aby jej uměla vpravdě kulturně užívat, aby si dovedla vážít hodnot,

aby dovedla naslouchat hlasu své mateřštiny^{x)} a dovedla se v ní bohatě vyjadřovat, aby dovedla pochopit moudrost lidové písně i krásu vážné hudby a dovedla se i touto řečí správně vyjadřovat".^{xx)} Jestliže tomuto cíli, cíli bezpochyby ušlechtilému, můžeme výrazněji, účinněji a efektivněji prospět ve své pedagogické, metodické či vlastní umělecké práci, stojí to jistě za hlubší a pozornější zamyšlení.

x)

Na revoluční tradici meziválečného recitačního umění navazujeme nejen v jejím ideovém duchu, ale i v řešení tohoto konkrétního a praktického problému : "Ještě jeden blahodárny výsledek měla masová obliba sborové recitace. Znatelně se zvedla kultura jevištní řeči ve skupinách dělnických divadel. Sborová recitace se pěstovala ve skupinách DDOČ a začátečníkům bylo uloženo cvičení v recitaci jako součást členských povinností. Recitovat se učili kandidáti režisérské funkce v kursech DDOČ." (F.Kubr : O divadlo života, Orbis 1959)

xx)

Z hlavního referátu na Národní konferenci u ZUČ v Příbrami 1971

O zci z o v a c í m p r i n c i p u (e f e k t u)

jak se odráží

v zážitku dítěte-diváka a posluchače uměleckého díla,

v dětské hře spontánní

i v dětské tvořivé hře dramatické, podněcované dospělým.

Zasloužilý umělec

M i l o s l a v D i s m a n

Sledujeme-li nepozorováni nebo s živou (dítětem s porozuměním přijatou) pasivní účastí hry dítěte nebo dětské skupiny předškolního a elementárního školního stupně, vidíme, jak se dítě s rozkoší propadá do plného iluzivního prožitku a jak snadno ožívuje věci neživé a jedná s nimi jako s živými. Zosobňující dynamismus - projevující se fyziognomikou, personifikací a antropomorfismem - se tu projevuje jako jeden z nejvýraznějších znaků dětské psychiky.

Labilita dětského chování však způsobuje, že se dítě náhle - samo o sobě, a zvláště pak je-li vyrušeno nevídaným nebo necitlivým dospělým - vytrhne buď zcela lehce, jindy se zjevným zklamáním z tohoto hravého prožitku a hry přerušuje nebo v ní pokračuje s vědomím, že si j e n hraje, popř. se už toliko "předvádí". - Hopsá-li na holi-koni a vstoupí-li laskavá a usměvavá maminka, aniž by dítě rušila, hůl zůstává koněm a iluzivní jízda pokračuje, vstoupí-li nahněvaný otec a zahřmí: "Co mi lítáš po koberecích?", kůň se rázem seschne v prostou hůl a vyschne i pramen hravé dětské iluze a fantazie.

Iluzivnímu prožitku propadají tyto menší děti i jako diváci jevištních herceckých i loutkových představení, ztotožňují se tu se svým hrdinou, radí mu, varují ho atd. hlasitými zásahy do hry. Sledovali jsme nejen premiéru hry, v jejímž průběhu "zlá" postava, číhající na "hodného" musela ustoupit ze scény do zákulisí, protože bouře protestů i varování z dětského auditoria znemožnila pokračování hry, ale i brachiální útok malého diváka vůči "zlému" Verunkovi, kterého jsme museli zákrokem na scéně vyrvat z rukou rozhněvaného chlapce z obecnosti.

Někteří teoretikové literatury a divadla pro mládež i někteří pedagogové se domnívají, že je v zájmu výchovy dítěte jako vnímatele uměleckého díla, uspíšit cestu od iluzivního prožívání "v" díle, do kterého vstupuje dítě jako do reálného světa, k čistému zážitku uměleckému "nad" dílem. Jiní vidí v iluzivním dětském prožitku vysoké výchovné hodnoty etické i estetické a brání zbytečnému narušování iluze - mimo jiné i dnes tolik oblíbeným "efektem zci z o v a c í m". V oblasti loutkového divadla profesionálního i amatérského se tato otázka šířeji a za mezinárodní účasti řešila již mezinárodní anketou (1961-63) a na semináři UNIMA v Karlových Varech 1964 - zůstává ovšem stále otevřená a zdá se, že i stále naléhavější.

Naše pozorování i pokusy o průzkum dětského diváka a posluchače uměleckého díla nás přesvědčují, že mnohé děti i tzv. "realistického" období předpubertálního se rády ponořují do postav hrdinů z četby a hlavně z jeviště. Máme zaznamenané případy, že i jedenáctiletí protestovali např. proti "klanění herců" (děkování za potlesk), zvl. ve hře smrtí ztrestaných "zlých" postav. ("My si schválně myslíme, že ten zlý čaroděj je mrtev - a vy nám to takhle kazíte"). Dětem tohoto věku je již zcela jasné i v průběhu hry, že jde o fikci, "jen" o divadlo, ale ctí zákony žánru a jako kdyby si chtěli hlubší prožitek i nadále uchovat. V jedné hříčce jsme dovolili medvídkům hovořit lidskou řečí jen když byli spolu sami s jinými zvířátky, jakmile však vstoupila na scénu postava člověka (krotitel, hajný, aj.), medvídci jen mručeli jako v reálných vztazích v přírodě. Zdálo se nám to zcela logické - dětská diváci však protestovali: "Proč nemluví medvídci pořád, vždyť je to jen pohádka!"

V průběhu desetiletého pokusu o průzkum reakcí dětského diváka předškolního a nižšího věku na loutková představení a rozhlasové scénky (prováděli: dr. Věra Mišurcová, CSc, Marie Havlová, Jarmila Lisnerová, Věra Mezerová, Květa Ptáčková, Marta Smutná, prof. dr. Oto Rödl, dr. František Sokol, Jaroslav Vidlař a M. Disman) shromáždili jsme nesčetné doklady o iluzivním prožívání, v němž si však dítě zachovává - pravděpodobně vlivem konkrétismu charakteristického pro tento věk - překvapivě kritický vztah k reálnému detailu, který tuto iluzi narušuje, protože neodpovídá řádu dětské fantazie: rohlíček nebo koláček může být měsíčkem, ale nemůže jím být na divadelní obloze zavěšená dětská postýlka, ta zůstává nadále postýlkou (jde o reakci dětí na jeden z konkrétních případů režírovaného "zcizení").

V loutkářském divadelním umění se "zcizovací efekt" uplatňuje stále šířeji, zvl. v posledním desetiletí, a to leckdy až k úplnému popření specifčnosti loutkového divadla - loutkovosti, hry s loutkou. Tzv. "živáčci" se objevují nad loutkami i vedle loutek jako viditelní vodiči i mluviči, "živáčci" se přihlašují k loutkovosti tím, že si oblékají ztrnulé masky nebo si kryjí i celé tělo plochou figurínou v životní velikosti. To však ponechme umělcům-loutkářům - a psychologům i pedagogům, s nimiž by měli občas usednout mezi dětskými diváky v hledišti.

Ačkoli bychom si přáli, aby vedle nezbytných inscenačních experimentů bylo zachováno zvl. pro nejmladší dětské diváky loutkové divadlo jako jejich miniaturní svět, tj. "loutkové", nezbyvá než přiznat, že nebyvalé zpřístupnění různých žánrů dramatického umění hereckého i loutkového divadla v inscenacích televizních a zvukového dramatu od patnáctiminutových hříček pro "mateřinky" až po rozsáhlé a náročné hry pro dospívající mládež v rozhlase, rozvíjejí spolu s přímými zážitky z hledišť divadel loutkových i hereckých dětské divácké (i posluchač-

ské) zkušenosti, jež mimo jiné způsobují i posun porozumění zcizovacímu principu směrem k nižšímu věkovému stupni.

Jak se ve srovnání s problematikou "zcizování" v dětské spontánní hře i v diváckém a posluchačském prožitku uměleckého díla dramatického projevuje zcizovací princip v d r a m a t i c k é t v o ř i v é h ě, podněcované umělcem nebo pedagogem v procesu etické a estetické výchovy? - Jaký význam v procesu dramatické tvořivé hry má iluzivní prožitek, plné vcítění do fantazijní hry, tvořivé uvolnění, přicházející až do spontánní hry v etudách a improvizacích, jež se stále výrazněji uplatňují ve výchovné tvořivé činnosti v literárně dramatické větvi LŠU?

Již v prvních pokusech o vznik dramatické hříčky z dětské spontánní hry na počátku dvacátých let jsme poznali, že to není nic nesnadného s dětmi nižšího školního věku. Po dalších dvaceti letech různých pokusů s mladšími i staršími dětmi jsme byli svědky (za zcela zvláštních okolností úniku z protektorátního prostředí do volné nestřežené přírody a za plné důvěry mezi vedoucími a mládeží) hlubokých kolektivních prožitků při polodenních i celodenních dramatických hrách na tzv. I. Broučkově - a někdy i později (např. jak v troskách hradu Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdruzic a přilehlém opuštěném zámku, tak v dobovém prostředí zachovalého zámku v Bílých Poličanech aj.) i s mládeží dospívající, postpubertální.

Od samého začátku mé práce s dětmi a pro děti před více než padesáti lety jsem hledal cestu k p ř i r o z e n é m u, nehranému, nepředstíranému dětskému dramatickému projevu - tu s větším, tu s menším úspěchem, tu s nezdarem a zklamáním. Pouhé srovnání zvukových záznamů recitačního projevu našich dětí z let 1931 - 1946 - 1956 - 1965 a dnes nás překvapivě přesvědčí o rozdílnosti názorů na dětskou "přirozenost" - i o postupném nesnadném vymaňování se z (tehdy necítěného) patosu i manýr a stereotypů (tento boj samozřejmě trvá).

Od samého začátku jsem také hledal možnosti, míru a užitečnost dětského prožitku při přednesu i v dramatickém projevu a postupně vyřazoval sám sebe z funkce "režiséra" dětského kolektivu a snažil se být především podněcovatelem fantazie - což v roli vedoucího neznamena méně, nýbrž naopak nesrovnatelně více.

A přece ještě dnes stále znovu a znovu hledám cestu a podněty, jak vyvolat v dítěti co nejpřirozenější a jemu individuálně vlastní ale i s kolektivním cítěním spjatou odezvu na básníkův verš a dramatickou představu - i když jde vždy jen a jen o přednes veršů dětem věkově přístupných rolí, co nejbližších věku i povaze dítěte.

Protože základem tvořivé spolupráce s dítětem a s dětmi vůbec je tu citlivý přístup při pronikání strukturou básně a etudy, improvizace a dramatizace co

nejbližší spontánní dětské hře, střetáváme se tu rovněž s problematikou "zcizování", ovšem poněkud jiného druhu : vytržení z prožitku a náhlý přechod do postoje dětského pozorovatele sebe sama. I to má ovšem svou cenu, ale vyvstává otázka, jak se pak plynule vrátit do hry, v níž postoj "jako" nemá být pocítován.

K.S.Stanislavského jsem za návštěv "moskevských" na přelomu dvacátých let obdivoval jako herce i režiséra, ale s jeho "systémem" jsem se mohl seznamovat až mnohem později, právě tak jako se "zcizovacími" postupy Bertolda Brechta. Odkud jsem tedy v době, kdy např. čs. divadlo přinášelo pokyny, jak "svraštit čelo, pozvednout či sklopit oči, Źuknout se do čela" máme-li na scéně vyjádřit "starost", "údiv" či "náhlý nápad", čerpat naději, že prožitek si otevře cestu k dětskému srdci, aby si pak ono samo vydobylo cestu k srdci posluchače nebo diváka dětského projevu ? Jistěže především z hravé činnosti školní (měl jsem za sebou čtyři léta práce s dětmi a mládeží, ale nebyl jsem zatím vyzbrojen oficiální pedagogikou a didaktikou ani metodikami), dále z tehdejších četných pokusů o volnější, hravou, činnou, tvořivou školu, o nichž jsem se dočítal nebo je sledoval - a snad také z vlastní počáteční amatérské herecké a režijní činnosti jevištní, z toho co bylo ovšem jen autostylizací, aniž jsem to věděl a mohl tak pojmenovat.

Vzpomínám si například, jak v "Sedmnáctiletých", v místě kde autor na konci 2. aktu dal do závorky poznámku "omdlí" jsem fakticky omdlel - a tedy jistě nemohl sám sebe sledovat, jak se esteticky a zároveň bez nebezpečí složit a jak ladně vypadat směrem k obecenstvu v poloze ležmo na prknech, která tedy pro mne opravdu znamenala svět - a život. Ve "Václavu Hrobčickém z Hrobčic" v dramatickém dialogu s otcem svedené dívky mi náhle bleskla hlavou myšlenka, že tento muž má u očí tytéž vrásky jako můj otec, že mluví právě tak, jako když je můj otec rozhněván ...můj partner-herec byl tehdy totiž fakticky mým otcem. A můj prožitek na scéně byl prožitkem faktickým a nikoli umělecky scénickým - vráskyhlas byly spouštěcími signály mého "zcizení" - vteřina pohledu za hranici, kde začíná tvorba umělecká.

Kam zařadit a jak hodnotit "dětský prožitek" na veřejné scéně nebo před mikrofónem v intimitě rozhlasového studia - ve srovnání s faktickým prožitkem v krajním bodě autostylizace mladého amatéra a scénickým prožitkem profesionálního dramatického umělce ?

Kdy a jak přecházet v dramatické tvořivé hře od spontánního prožitku dětí v etudách a improvizacích k technicky pohybové a hlasově přizpůsobivé hře v procesu přípravy jevištní produkce dětí ? A zda vůbec a proč ? Kromě několika málo zdařilých inscenací - myslím například Vysokomýtské, brněnské Pírko, jihočeskou Lipku aj. - přinášel Šrámkův písecký dětský divadelní festival tak trapně myl-

né inscenace (přestože leckdy připravované s velkým úsilím i oběťmi vedoucích), že se v ústřední porotě vyskytl i návrh dát podnět k zákazu veřejných dětských divadelních představení...

Snad z tohoto letmého náčrtu mohlo vyplynout několik otázek pro anketu Divadelní výchovy :

1. Jak se podle vašeho názoru a na základě vašich pozorování promítá princip "zcizování" ve spontánní dětské hře individuální a hlavně kolektivní - souhrové ?

2. Jak se projevuje v inscenacích loutkového i hereckého divadla, kde máte příležitost sledovat dětské obecenstvo různých věkových stupňů, a jak na ně tyto děti reagují ?

3. Zda se vám a v jaké formě projevuje princip "zcizení" v dětské dramatické hře, jak brzdí vaši práci, jak jej překonáváte, resp. jak jej využíváte v procesu výchovy dětského diváka a posluchače dramatického díla ?

4. Zda a jak se projevuje vliv dramatických žánrů rozhlasu a televize v dramatické tvořivé činnosti vašich žáků v literárně dramatické větvi LŠU, popř. ve vašem dětském dramatickém (recitačním, literárním) zájmovém kroužku, sboru, souboru ?

Budeme vám vděční jak za vyčerpávající odpovědi na všechny otázky, tak i za dílčí sdělení, hlavně z vaší vlastní zkušenosti a praxe, za kritické připomínky, poznámky a podněty k této skupině otázek.

Ž i v á č c i
(K diskusi o zcizovacím efektu)
dr Karel S o u k u p

Úvodem, než se pokusím zodpovědět kladené otázky, bych rád zdůraznil, že jsem se s loutkami sešel před padesáti lety a od té doby s delšími přestávkami jsem se s nimi často setkával, až jsem jim nakonec propadl docela. Mám tedy plné právo být zkostnatělý a pěstovat mravy a zvyky platné před mnoha lety.

Jsem ovšem natolik domýšlivý, že se za takového nepovažuji. Snažím se jít (spíše asi pokulhávat) s duchem času a nevyhýbám se mnoha věcem, které by kdysi byly nápady kacířskými. Něco staromilství však ve mně asi bude a co řeknu, je třeba soudit z tohoto hlediska. Konečně značná dávka opozice jenom pomůže dostat se k jádru pudla.

O problému živáček jsem psal v Čs. loutkáři a nerad bych se opakoval. A tak se věnujme otázkám :

1. Problém zcizování v literárně dramatických odd. LŠU je spojen s celou problematikou školy. Protože jsme škola, máme dost postranních (ale stejně důležitých) úkolů, než abychom se mohli věnovat plně jen vlastní hře, ať již individuální či kolektivní. Nesmíme totiž zapomínat na teorii, na dějiny divadla, režii, dramaturgii a všecko to, co s divadlem souvisí. Tady ovšem platí zcizování naplno. Teprve zbytek určeného nám času (ovšem nejdelší a čím mladší děti, tím více převládající) můžeme věnovat a věnujeme hře. A tady je patrný základní rozdíl mezi prací ve škole a veřejnými vystoupeními, která sice považují za zlo, ale za zlo nutné.

Když se pustíme ve třídě do etud a improvizací, jsou děti plně u věci, čím mladší, tím upřímnější. Čím jsou děti starší, stále více se uplatňují získané zkušenosti, stále méně jsou děti ve hře, stále více nad hrou. Jakmile však postavíme děti před obecnost, převládne velká prostora, zvýšené jeviště, pocit odpovědnosti, někdy i tréma a přitom vypukne zcizení naplno. Děti si uvědomují, že hrají, nikoli si hrají, což věci nijak neprospívá.

2. Jako starý loutkář jsem zásadně proti zcizování čili živáčkům na loutkovém divadle. Aby mi bylo rozuměno : na pravém loutkovém divadle věnovaném dětem. Tady je třeba se zmínit o těch nadšených dětských tvářičkách, uchvácených a plně zaujatých dějem. Ale nic si nenařlouvejme, doby, kdy to platilo všeobecně, jsou nenávratně pryč. Děti "zkažené" televizí, filmem a rozhlasem se už dnes dají těžko naplno získat pro loutkové divadlo tak, jak to bývalo kdysi. Viděl jsem v Ústředním loutkovém divadle kouzelné představení, které jsem sledoval opravdu se zatajeným dechem a které se pečlivě vyhýbalo jakémukoli náznaku zci-

zování. Děti v obecnstvu však dost brzo projevovaly nezájem. Ne všechny, ale bylo jich hodně. Snad jim představení trvalo déle než bylo únosné, nevím, ale to vím, že mi bylo smutno, když jsem viděl dokonalé výkony na jevišti setkávat se s takovou nepozorností a nezájmem.

Naopak se mi jindy zase příčilo podbízení se živáčků dětem způsobem někdy až nevkusným, které však se setkávalo s živým ohlasem obecnstva. Ona je s těmi živáčky potíž. Najít pravou míru vkusu, čitelnosti a srozumitelnosti, to potřebuje moc a moc znát dětskou dušičku, nedat se svést vnějším souhlasem, nejít za dětmi, ale snažit se, aby děti šly za vámi, pokusit se dát dětem víc než pouhou zábavu.

Myslím, že pro a proti živáčkům nelze soudit jen podle reakce dětí - diváků ale podle toho, jak slouží v první řadě loutkám samotným. Bude-li dosavadní vývoj na profesionálních loutkových (správněji "loutkových") divadlech pokračovat, budeme na skutečné loutkové divadlo brzo jen vzpomínat.

Hříchy páchané na loutkách snad nejlépe vyniknou, pokusíme-li se trochu pochopit, co je to loutkovost. Tak docela to zatím nikdo neví, ale zůstává snad mimo diskusi, že součástí loutkovosti jsou určité základní znaky loutkového divadla.

Tož loutka je znakem člověka, jakýkoli pokus udělat ji člověkem - snad přesněji něčím, co je nejvíce podobné člověku, bylo by naturalistické. Živáčka na loutkovém divadle děti snadno prohlédnou a představení už potom není představením loutkovým. Místo síly osobnosti herce je loutka sama zázrakem oživé hmoty. Živáček jakkoli spoluúčinkující je sloučeninou - často nevhodnou - dvou protilehlých směrů. Loutkové divadlo je divadlem typů. Živý kašpárek poskakující na jevišti, není-li mimořádně nadaný, musí působit trapně a nechutně. Viděl jsem ho jednou a netoužím po opakování.

Před zrodem zvířecích masek profesora Leštiny sotva se objevila na jevišti sympatická zvířátka hraná lidmi. Schopnost loutek oživovat neživé předměty, uvádět na jeviště nadpřirozené jevy, provádět nepřebornou řadu kouzel, není dána živým hercům. Úspěšně létat se také živáčkům dosud nedaří. Šířit se o dokonalé schopnosti loutky jednotně stylizovat všechno, co přijde na jeviště, by bylo nadbytečné.

Viditelný vodič loutek (vynecháme-li výstupy S&H, vymykající se vůbec z rámce schopností jiných) je zbytečností, kterou si děti nevysvětlí a kterou nepochopí. Konečně já to také nedovedu. A přitom někdy ani nelze mluvit o vodění loutek, které viditelný vodič často považuje za zbytečnou přítěž.

Opakuji tedy, že otázka, jak děti na zcižování reagují, nemůže být rozhodující, protože živáček na loutkovém divadle ohrožuje existenci divadla samého.

3. Moje zkušenosti v LŠU jsou omezeny převážně na práci s loutkou, do ostatních oborů se zatím dostáváme jen příležitostně, takže na otázku v jaké for-

mě se projevuje princip zcizení v dětské dramatické hře nemohu dát jednoznačnou odpověď, pokud není odpovědí to, co jsem už řekl na začátku. Zcizování při loutkovém divadle nepěstují. Při etudách a improvizacích živého herce hledím udržovat vcítění do daného úkolu, pokud to jde.

4. Vliv dramatických žánrů v rozhlasu a televizi i při tvořivé dramatické činnosti svých žáků se snažím omezit na minimum. Děti musí svoji hru čerpat ze života a ne opířít se po řečem, na co samy nestačí a nemohou stačit. Vidím raději méně dobrý, ale přirozený projev žáka než skoro dokonalou napodobeninu něčeho z rozhlasu či televize. Zatím se mi daří vyhýbat se tomu, co děti viděly a slyšely v rozhlasu nebo v televizi, takže nebezpečí nežádoucí imitace je minimální.

Na závěr nemohu než opakovat, co jsem řekl na začátku. Suďte všecko, co jsem uvedl z hlediska mého věku. Už se mi záda tak snadno neohýbají.

naše tipy + naše tipy + naše tipy + naše tipy + naše tipy + naše tipy + naše

Tentokrát ze současného i staršího repertoáru Divadla Jiřího Wolkra v Praze

J. Veselý - J. Bartoš - P. Hradil :

K u r a n d o a Š p á d o l í n o

Obsazení : 10 mužů, 2 ženy

Dekorace : rytířská komnata, hluboký les

Věnceslav, syn rytíře šlankevaldského, horoucně a beznadějně miluje prostou dívku Adléta. Matka rytířka však nepřeje jejich lásce, protože milenci si nejsou rovni. A tak když na hrad zavítá hrabě Belengardo a přemluví rytíře, aby s ním odjel do Brazílie navštívit svého druhého syna, vyžene rytířka Adléta z domu. Hrabě Belengardo však není nikdo jiný než strašlivý lupič Kurando, který rytíře i s Věnceslavem vylákal na cestu proto, aby se se svým kumpánem Špádolínem zmocnil opuštěného hradu. Jejich plány však vyslechne Kašpárek, dá se naoko naverbovat k loupežníkům a "přepadne" vypuzenou Adléta, která mu musí slíbit, že ho doprovodí na hrad, aby mohl včas varovat jeho obyvatele. A tak když oba lupiči v přestrojení vniknou do hradu, je rytíř šlankevaldský, který prohlédl intriky falešného hraběte a závčas se vrátil, už varován a s pomocí Kašpárka a Škrholy lupiče zažene. Rád by ale dopadl zločince v jejich hnízdě a předal je spravedlnosti. Adléta se nabídne, že se dá zajmout v jejich skryš, aby byli dopadeni při činu, i když ví, že riskuje život. Co by ale neudělala proto, aby získala přízeň rodičů svého milého ! V poslední chvíli je

skutečně zachráněna, lupiči dopadeni a pyšná rytířka, ohlomená její odvahou a nezištností, jí ráda dává svolení k sňatku s Věnceslavem.

"Kurando a Špádolíno", jinak též "Spolek vrahů ze švábského pomezí aneb "Věnceslav a Adléta" či "Loupežné přepadení hradu Šlankenvaldu", strašlivá rytířsko-loupežnická činohra v pěti dějstvích, je rekonstrukcí hry z repertoáru starých českých loutkářů. Hrůzyplný a cituplný příběh, vyprávěný půvabným archaickým dialogem a uvádějící na moderní jeviště tradiční postavy Kašpárka, Škrholy, rytířů, mordýřů a nešťastných milenců, je vděčným a přitažlivým podnětem pro představení ve stylu lidového divadla. Vyhraněné, jevištně vděčné situace, nelomená charakteristika postav, ostré střídání prvků drastické komiky se scénami plnými naivního sentimentu, tvoří základ ryzí divadelnosti tohoto lidového textu, který je originální a vhodnou předlohou pro představení zejména mladých amatérských kolektivů.

Hra je určena divákům III. věkového stupně.

Jana Knitlová - Karel Šiktanc :

P o h á d k a z b r o s k v o v ý c h k v ě t ů

Obsazení : 6 mužů, 5 žen

Dekorace : před Simovou chatrčí, křišťálový palác, na návsi

Vesnice broskvových květů, královská zahrada, na palubě lodi, na cestě.

V daleké korejské zemi ve Vesnici broskvových květů žije hodná a hezoučká Čong se svým slepým otcem Simem. Její maminka už dávno zemřela, a tak musí Čong sama zastat všechnu práci. Sim ani Čong však netuší, že její matka, Nefritová víla, žije na dne Jižního moře po boku mocného vládce, který by Čong rád provdal za krále země Silla. Dívka však musí obstát v těžké zkoušce, v níž musí prokázat, že svého slepého otce miluje více než sama sebe.

Sim trpí svou slepotou, a proto na naléhání žebravého mnicha přislíbí, že věnuje klášteru tři sta pytlů rýže, když mu mnich vrátí zrak. Čong se dozví o otcově nespelnitelném závazku, a proto se rozhodne prodat svůj mladý život lodníkům, kteří musí obětovat vlnám dívku, aby propluli nebezpečnou úžinou. S bolestí opouští Čong rodnou vesnici, ale láska k otci je silnější než touha žít. Když se však dívka vrhne do rozbouraných vln, laskavé ruce ji dovedou do křišťálového paláce vládce jižních moří, kde na ni čeká otevřená náruč její matky, Nefritové víly, která mezitím králi země Silla prozradila, že jeho pravou nevěstou je dcera slepého otce, schopná podstoupit z lásky každou i tu nejvyšší oběť. Král povolá do města slepce z celé země, aby našel tu, jejíž lásku mu ve

sně přislíbila Nefritová víla. A tak se v královském paláci sejde Sim se svou dávno oplakanou Čong, vyvolenou královnou, jejíž nezměrná láska nu navrací zrak i ztracené štěstí.

"Pohádka z broskvových květů", napsaná na námět korejského lidového vyprávění, přináší do repertoáru našich divadel i souborů originální motiv. Příběh o nezměrné lásce, schopné nejvyšší oběti, je vyprávěn s básnickou invencí, v působivé baladické poloze, s poezií prostou patosu a sentimentu. Působivým svorníkem příběhu je originální a atraktivní postava prodáváče, který je komentátorem i hlavní hybnou silou děje. Poutavá zápleтка je rozvíjena přehledně, s funkčním použitím zpěvných čísel, která umocňují atmosféru, aniž by retardovala spád příběhu. Hra je nesporným přínosem i pro amatérské soubory, je ovšem realizačně dost náročná a vyžaduje citlivý smysl pro vystižení stylu a atmosféry.

Hra je určena dětem II. věkového stupně.

Jan Jílek :

J a k s e b r o u č c i m ě l i r á d i

Pohádková hra pro nejmenší

Obsazení : 6 mužů, 5 žen

Dekorace : pod šípkovým keřem, u pavučiny, na mezi

Beruška Baruška se probouzí do slavného dne - dnes má mít svatbu s Tónkem Cvrčků, muzikantem. Pozváni byli všichni hodní broučci, což velice nelibě nesou Můra Kanimůra, Krovkáč a Pavouček, na které svatebčané zapomněli. Vypraví se tedy sami na veselku pokazit, co se dá. Kanimůra ukradne Barušce její svatební sólo, ta začne s lítostí žárlit na Tónkovo přátelství s tanečnicí Motýlkou, až musí ředitel meze dát odhlasovat usnesení, že všichni se musí mít navzájem rádi. Jenže broučci přirozenost se nezapře : Krovkáč má chuť na barušku, která okouzluje svými osmi tečkami, Kanimůra ukradne dort a lucerničku Svatojáňků a nakonec unesou ženicha Tónka, takže ředitel meze se rozhodne vyhlásit zlým broučkům válku. Jenže marnivá baruška, místo aby střežila bezpečnost válečné výpravy, si z ješitnosti přimaluje devátou tečku a tak se stane, že celá brouččí armáda upadne do zajetí. Ještě ke všemu pokládají všichni nešťastnou barušku za zrádkyni a tak ta, aby napravila svou vinu, slíbí Krovkáčovi, že u něho zůstane, propustí-li ostatní broučky. Její kamarádi ji však v nouzi neopustí, zachrání ji a tak se tedy konečně po všech sporech a rozbrojích může konat slavná svatba.

Jílkova pohádka ze života broučků má prostý příběh, plný hravé poezie a vděčných situací, jemný civilní humor i pěknou ústřední myšlenku, že dobro si ce vždycky zvítězí, ale musí se mu pomáhat, protože sama dobrá vůle a rozhodnutí "mít se rádi" zdaleka nestačí. Živé a dobře charakterizované postavičky poskytují dětským představitelům řadu příležitostí zahrát si v situacích, blízkých jejich světu. Hra je vhodná pro dětské soubory a je určena divákům I. věkového stupně.

Jan Jílek :

K a š p á r e k , H o n z a a z a k l e t á p r i n c e z n a

Nová pohádka na staré motivy

Obsazení : 7 mužů, 4 ženy

Dekorace : královská síň, v kuchyni, u rybníka, u loupežnického hradu,
u Černého jezera, předscéna (4 revuálky)

Princezna Jasněnka odmítá námluvy loupežníka Josífka a za to ji jeho teta Baba Jaga zakleje v rusalku a pošle ji i s Kalupinkou do pohádky. A tak Kašpárkovi nezbyvá než poprosit Honzu, aby mu pomohl je najít a vysvobodit. Cestou se k nim přidá hastrmánek, kterému se hezká rusalka líbí a v patách za nimi uhání Šmidra. Celá ta veselá společnost putuje i s Honzovou pecí k Černému jezeru, na jehož dně v hrníčku odpočívá Jasněnkina duše. Baba Jaga je pronásledující, snaží se je svést z cesty a vyzkouší na nich všechny možné kouzelné triky, ale nakonec přece jenom dosáhnou svého cíle. Zlá Baba Jaga na ně pošle draka, který se ukrývá na dně jezera. Ale s pomocí hastrmánka, který se obětavě nabídne, že bude dělat návnadu, draka zneškodní, vrátí princezně - rusálce její lidskou duši a s veselou se vrací domů, aby oslavili Jasněnkinu svatbu s Honzou.

Pohádková komedie Jana Jílka využívá originálním způsobem tradičních pohádkových postav i situací, jejichž ustálenou podobu neustále narušuje novými podněty a motivacemi. Hra je spíš volným sledem hravých variací na známá témata, což někdy vede k tomu, že autor přeceňuje komický účín jednotlivých situací na úkor celkového spádu příběhu.

Hra je určena divákům I. věkového stupně.

Jan Jílek :

K a š p á r k o v ý J v ā n o c e

Nová pohádka na staré motivy.

Obsazení : 13 mužů, 2 ženy

Dekorace : zimní náves, černokněžníková chalupa, zimní krajina, u krále Herodesa, jesličky v Betlémě, zimní les

Do vesnice zavítají tři potentáti - Kašpar, Melichar a Baltazar, kteří se jdou poklonit Spasiteli. Kašpárek, Šmidra, Kalupinka a Honza od nich dostanou beránka a nemohou se dohodnout, komu z nich vlastně patří. A tak, když jim Anděl zvěstuje, že té noci se narodil "Král králů", rozhodnou se, že se za ním vypraví, aby je rozsoudil. Cestou se zastaví u černokněžníka, kterému právě čert sděluje olšesnou novinu o narození Vykupitele a jen neradi ho vezmou s sebou, když se nabídne, že jim bude ukazovat cestu k Betlému. Latí je přiměje k tomu, aby se zastavili u krále Herodesa, který ovšem černokněžníka zklame, protože ho dá i s ostatními uvrhnout do vězení. Tři králové prozradí Herodesovi, že se narodil nový Král světa a ten se rozhodne pro jistotu pobít všechna nemluvňátka. Jenže než se mu podaří Ježíška vypátrat, upozorní Anděl Marii a Josefa na nebezpečí a ti odejdou z Betléma těsně předtím, než k jeslíčkám doputuje Kašpárek se svými kamarády. Cestou z Betléma zachrání s pomocí černokněžníka, jehož černá duše během toho putování dočista zbělela, Mariino a Josefovo děťátko, aniž by věděli, že vysvobodili z Herodesových rukou spasitele světa.

Vánoční pohádka Jana Jílka spojuje originálním způsobem motivy betlémské legendy s tradičními postavami dětského divadla Kašpárkem, Kalupinkou, Honzou a Šmidrou. Z této neobvyklé kombinace se podařilo vytěžit hru jímavou i humornou, bohatou na vděčné komediální variace na známé motivy, kde jen postava černokněžníka a jeho přerod působí poněkud cizorodým dojmem. Hra je určena divákům I. věkového stupně.

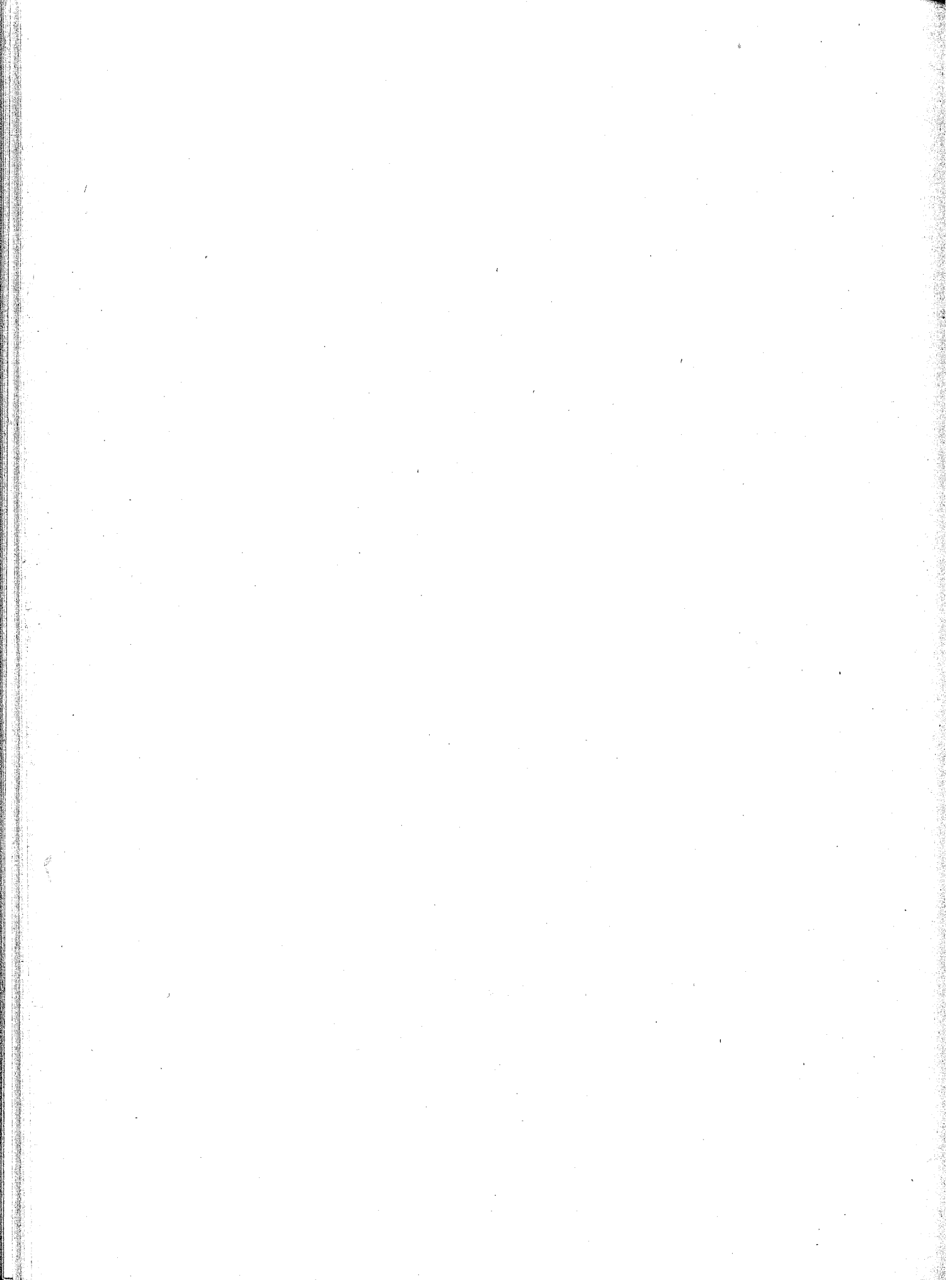
Eva MACHKOVÁ : Přehledky a problémy kolem nich	1
Daniela MUSILOVÁ : O výchovném významu sborového recitačního projevu	6
Zasloužilý umělec Miloslav DISMAN : O zrcizovacím principu (efektu) - úvod do diskuse	15
Dr Karel SOUKUP : Živácci (diskuse)	20
NAŠE TIPY - z repertoáru DJW	22

DIVADELNÍ VÝCHOVA, roč. 9, č. 5. Bulletin Ústavu pro kulturně výchovnou činnost,
útvary zájmové umělecké činnosti, Praha 1, Sněmovní 7.

Odpovědná redaktorka - Eva Machková. Návrh obálky - Jiří Pavlín a Gustav Šedav.

Jazyková korektura - Lenka Chlebečková. Uzávěrka čísla - 15. července 1972.

350 výtisků. Cena jednoho čísla - 3,-- Kčs, předplatné na celý ročník - 18,-Kčs.



PAZOUREK, Vladimír

Problémy vnitřní výstavby dětského divadla
Štěpnice, 1946/47, r.1, č.3-4, s.74-77

Problématica textu, typu osobnosti dramatické postavy a její realizace dítětem.

POSPÍCHAL, Ladislav

Poznámka k Soutěži tvořivosti mládeže
Učitel'ské noviny, 1958, r.8, č.7, s.8

Zásady hodnocení a organizace soutěže.
Propagování kroužků (pěveckých, hudebních, dramatických, výtvarných) ve všech školách.

PEŠKA, Václav

Přehlídka divadelních souborů
Učitel'ské noviny, 1956, r.6, č.32-33, s.8

1. krajská přehlídka dětských divadelních souborů Hradecka ve Dvoře Králové.

-sl-

Divadelní výchova 1969
Učitel'ské noviny, 1969, r.19, š.47, s.6

Hodnocení 6. ročníku Divadelní výchovy

SLOŽIL, Alois

6 x o lidových školách umění
Učitelské noviny, 1962, č. 42, s.7

Rozbor směrnice o posláních LŠU.

STRNAD, Emanuel

Jak rozvíjíme řeč dětí v přípravném ročníku
Komenský, roč. 80, 1956, č.4, s.244-249

Příklady aktivní činnosti dětí a her.

HANZÁLKOVÁ, Jarmila

Mezi dětmi, s dětmi a pro děti
Učitelské noviny, 1970, r.20, č.5, s.6

UN

Využití divadla ve školní praxi
Učitelské noviny, 1955, r.5, č.4, s.6

K 60. narozeninám Jarmily Hanzálkové -
její působení v dětském divadelním
souboru Lipka v Kamenici nad Lipou.

Recenze knihy O.Zukala-M.Dismana-A.Stromšíkové
"Využití divadla ve školní praxi".

VELKOVÁ, Olga

Jsou lidové školy umění luxus ?

Učitelské noviny, 1968, r.18,č.38-40,

s. 6

Problém kádrů a koncepce LŠU. Neujasněnost
náplně.

VAŇORNÁ, Marie

Proč se hraje divadelní hra "O rozmarné

Pamele ?

Učitelské noviny, 1951, r.1,č.10,s.8

Kritika ideové náplně uvedených hry (nastu-
dovala 13. národní škola v Praze XII.

vku

V knihovničce divadelní výchovy

Zlatý máj, 1970, r.14,č.7,s.483

Informace o nově vyšlých studiích v KDV
- Disman, Cestou odpovědnosti, sborník
o J.A.Komenském.

VAVRUŠKA, František

Logopedické poradny - nový pomocník školy

Učitelské noviny, 1954,r.4,č.39,s.6

Zavádění logopedických poraden.

