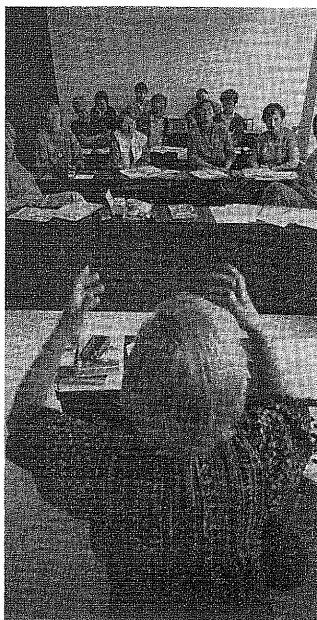


## k dramaturgii a dramatičce v divadle hraném dětmi

# DĚTI HRY DIVADLO

„Dramaturgie je jednou z klíčových funkcí divadelního systému, uplatňuje se bez zřetele k tomu, zda je spojena s dramaturgickou profesí, nebo je rozdělena mezi profese jiné. Její specifická povaha spočívá právě v tom, že svým způsobem proniká do všech divadelních složek a všechny se na ni svým způsobem podílí... Dramaturgie se v divadelní práci bez zbytku rozpuští: nevytváří žádné „hmátatelné“ hodnoty, nezprostředkuje se přímo ve scénickém tvaru, funguje jako pouhý prostředník, prostředník mezi autorem a inscenátory. Podstatou dramaturgie je spolupráce a služba. V tom je její pokora i její závažnost: jsouc zprostředkovatelem, je zároveň funkcí, jež působí ve všech složkách a procesech divadelní tvorby, je funkcí uskutečňující dialogický princip v divadelním systému. Uvažovat o dramaturgii proto znamená uvažovat o divadle.“

(Zdeněk Hořínek: Úvod do praktické dramaturgie, ÚKVC, Praha 1981)



Uvažovat o dramaturgii dětského divadelního či loutkářského souboru znamená tedy uvažovat o divadle hraném dětmi.

Mnozí z nás ještě pamatují doby, kdy dětské divadlo bylo mechanickou nápodobou amatérského divadla dospělých, ve své převážně větší bohužel jeho nejpokleslejší podoby. Ostatně dodnes můžeme i na některých okresních přehlídkách vidět inscenace, v nichž děti olepěné vousy šaržirují krále, čerty, vily či trpaslíky. Zdrojem těchto počinů nebyla samozřejmě snaha o šíření nevku, ale většíinou usilující a nezištně osvětářské úsilí udělat „něco pro děti“, hlavně pro děti v hledišti, které ve své převážně větší měly přiležitost přiležitostí kontaktů s „živým“ divadlem. Čtení žijící se a smyslu této divadelní aktivity v dětském divákově s pramajím ohledem k dětskému interpretovi pochopitelně vedlo k automatickému zřetení celé řady omýlných a nedorozumění: proces takto koncipované tvorby ve všech složkách mechanicky kopiroval postupy divadla dospělých, hrajech pro děti, počínaje volbou textu přes čtení a aranžovací zkoušky, přičině se na děti kladly v podstatě tytéž nároky jako na dospělé herce, až po výsledný tvar, normovaný v převážně většině ohledem na „luzivní věrohodnost“. Tento omýlný přístup, pokládající dítě na jevišti za jakousi miniaturu dospělého herce, se logicky a zákonitě promítl

Zásadní obrat nastal ve chvíli, kdy někteří osvícenější a citlivější vedoucí dětských souborů (nikoli náhodou to byli především divadelní učitelé pedagogové) pochopili, že těžší dramaticky výchovné činnosti se musí přesunout od dětí v hledišti k formováním osobnosti a rozvíjení tvořivosti dětí na jevišti. Toto na počátku patrně intuitivní poznání vedlo k postupnému přestrukturování všech složek tvořivého procesu, z něhož nás bude zajímat především proměna dramaturgie. Pevně fixovaný „pravidelný“ dramatický text, který je v divadle interpretačního typu více či méně závazným a normujícím východiskem, se začal jevit jako činitel spíše svažující a omezující než podněcující vlastní tvořivosti dětí. Základním dramaturgickým impulsem se stálo více stávala nikoli se vším vsuďte „hotová“ divadelní hra, ale téma rezonující s dětským kolektivem a obsahující potenciální možnosti jevištního sdělení, které by si děti postupně osvojovaly a v aktivní spolupráci s vedoucím hledaly způsoby jeho scénického tvarování. Předloha pro jevištní tvar realizovaný dětmi tedy nevzniká v zeleného stolu, není závazným východiskem, ale vlastně až výsledkem dlouhodobého procesu dramatické hry, při kterém se neustále prolínají podněty vedoucího s tvořivou iniciativou dětí, které spolu s ním „píší hru“ v prostoru, v proudě etud, cvičení a improvizací.

Je tedy zřejmé, že divadlo hrané dětmi je alespoň ve svých nejprogresivnějších trendech divadlem neinterpretacího typu, ve kterém spíše než o autorství dramatického textu můžeme hovořit o autorství tématu a scénického tvaru, na němž se vlastně podílí všichni členové tvořivého kolektivu. Toto zjištění ani v nejmenším nesníma odpovědnosti z vedoucího souboru — naopak je ještě rozšiřuje o závaznou povinnost nabídnout dětem jim blízké, přiměřené a jevištně realistické téma a být vždycky o několik kroků vpředu na cestě k jeho tvarování.

Úvaha o dětském divadle jakožto o divadle neinterpretacího typu by mohla vést k závěru, že „z kola ven“ by měl v tuto chvíli jít každý, kdo si netroufá na samostatnou autorskou práci a alespoň pro první krůčky na cestě dramatické výchovy potřebuje mít oporu v „hotovém“ textu. Ti, kteří využívají metod tvořivé dramatické výchovy, jistě pochozí a vědí, že při práci s textem, který vznikl v jiné době, budou muset projít více méně toulavě cestou, kterou procházel původní autor se svými dětmi: budou si muset ověřit, jestli téma nabídnuté předlohou děti zaujala, budou muset poznat, jsou-li na jeho tlumočení náležitě vybaveni, a pak se postupně blížit k jeho ztvárnění cestou etud, cvičení a velkého rozhovoru. Postup zvnějšku, nejkratší cestou k výsledku, při níž by „hotový“ text a jím nabídnutá scénická řešení byl pokládán za „povinný“ a jedině

možný způsob interpretace, nevede k nišemu jinému než k netvořivému plagátu a mechanické reprodukcii.

Ani zdaleka není náhodné, že dramaturgie dětských divadelních souborů je do značné míry orientována na dramatizace tematicky, žánrově i kompozičně vhodných epických látek. I v tomto směru se divadlo hrané dětmi vlastně připojuje k širšímu proudě autorského, neinterpretacího divadla, které pocituje jako přítěž a omezení limitující sílu „pravidelného“ dramatického textu a pro svou občanskou či generaci výpověď hledá spřízněné duše v autorech epických či lyrických žánrů, ba i v literatuře faktu, kde nachází více prostoru a možnosti pro osobní vyjádření. Zcela původní autorské pokusy jsou v divadle hraném dětmi dosti ojedinělé, protože přidat k přeměti nároků ještě požadavek samostatné fabulace je nad síly většiny dětských kolektivů i jejich vedoucích; většina podobných pokusů končí značnými problémy.

Je zcela přirozené, že první vlna autorské a dramaturgické aktivity, zasažené moderní dramatičce výchovou, přinesla na dětské jeviště řadu komediálních pohádek. Děti totiž nejen mlují, ale bytostně potřebují humor, tvůrčí i recesi, nadsázku, ironický odstup, parodii. A navíc komediální hyperbola umožňuje, aby se děti stylizovaly do postav a situací, které by jim byly při snaze o realistické a hodnověrné pojetí zcela nedostupné. Tato do dnešního převažující tematická a žánrová orientace by však neměla být jediná. Děti samy i jejich vedoucí pocítili potřebu vyrovnat se i s pohádkou klasickou, regionální pověstí, současným příběhem z reálného života i s látkou dobrodružnou.

Je zřejmé, jaké úskalí stávi před dětský soubor tyto tematické a žánrové oblasti. Příběh klasické pohádky je v převážně většině motivován a uváděn do pohybu krajními, dospělými emocemi — citičností, milostnou vášní, kletbou, nespravedlivým zvržením atd. Navíc je klasická pohádka v předstávách dětí spojována s očekáváním velké podivánek, kterou daleko více uspokojí výpravné velkofilmy než „chudé“ prostředky divadla hraného dětmi. Realizace příběhu ze života dětí, který chce zobrazovat skutečné a závažné problémy, a nikoli drobné lapálie z prostředí pionýrského oddílu či tábora, zase naráží na otázku interpretace postav dospělých, bez nichž se žádný opravdový konflikt z dětského prostředí neobejde. Zatím ojedinělé úspěšné pokusy o zvládnutí tohoto závažného úkolu však nasvědčují tomu, že i divadlo hrané dětmi se může po svém a s náležitou mírou apelatitativnosti vyslovovat k řadě otázek našeho složitějšího světa, bude-li si ovšem klást tyto vysoké cíle a bude-li schopno se pro ně náležitě připravit a vybavit.

Dasavadní zkušenosti dramaturgie a dramatičce dětského divadelního souboru, vycházející z metodiky dramatické výchovy, již objevily řadu specifických postupů, jak transformovat s ohledem na dětské interprety epickou předlohu ve scénický tvar. Převážná většina zdrařilých pokusů o jevištní převyprávění po-

hádkových, reálných či dobrodružných příběhů nasvědčuje tomu, že dětskému jevištnímu projevu a nakonec i percepčním schopnostem dětských diváků nejvíce odpovídá ta podoba divadla, kterému jsme se podle Bertolta Brechta naučili říkat divadlo epické. Proti snaze o autentické zobrazení skutečnosti, jak ji postulují iluzivní divadla, a zejména psychologický realismus, vychází epické divadlo z autentičnosti hry, věrohodná a životu podobná „hra o něčem“ se tu mění ve „hru na něco“. Epizující výstavba dramatického příběhu, budovaného z jednotlivých relativně uzavřených situací, jako korálky navléknutých na pevnou nitku hlavního zacílení či ústředního hrdinu, je oproti kompozici klasického dramatického textu dětem blíží, snadněji se v ní orientují a je v jejích silách ji zvládnout. Epická výstavba příběhu výrazně denaturizuje, v samém zárodku likviduje falešný nárok na iluzivní hodnověrnost dějů, postav a prostředí, a tím umožňuje dětem sdělovat postavy a situace, které by jim byly v realistickém pojetí zcela nedostupné. Divadlo hrané dětmi je tedy ve svých dosavadních nejlepších výsledcích vždy divadlem výpravným jaksi „nad podlahou“, a našlo si už řadu autorských a scénických postupů, jak pozvednout příběh z přízemí realistické popisnosti do vyšších pater metafory, znaku, stylizace.

Je tedy snad zřejmé, že dramaturgie nosných a putavých epických předloh se staly hlavním proudem v dramaturgii dětských divadelních souborů nikoli jako východisko z nouze, ale i z hlediska hravých dětí a jejich schopností koncipovat jevištní tvar. Z toho logicky vyplývá, jak rozhodujícími faktorem se stává uvážlivá a odpovědná volba předlohy pro scénické zpracování. Kritériem pro výběr předlohy nemůže být sám holý a neodiskutovatelný fakt etické a estetické hodnoty literárního díla a čtenářské zalíbení, které jsme v něm našli. Především je třeba zvážit, do jaké míry nabízí epický text možnosti pro kauzální dramatické zřetení, jak je bohatý na aktivní dramatické situace, je-li jeho příběh dostatečně nosný, skrývá-li v sobě potenciální zárodky dramatického tvaru. A v neméně míře je třeba konfrontovat zamýšlenou látku s dětmi samými, a to nejen z hlediska jejich souznění s nabídnutým tématem, ale i s ohledem na jejich vybavení pohybovými, mluvními i jinými dovednostmi.

Můžeme-li v posledních letech právem zaznamenat určitý progres v dramaturgii a dramatičce dětských divadelních souborů, musíme si současně uvědomit, že nejde o jev náhodný, jaký z nebe spadl, ale že se tu postupně zrozuje soustavná a cílevědomá metodická činnost, koncepční i organizačně znamenitě řízená Evou Machkovou z Ústavu pro kulturně výchovnou činnost. Těto aktivity předcházel zhruba tři zjištění:

1. Orientovat dramaturgii dětských divadelních souborů na koncepčnější výběr z „hotových“ textů nelze, protože není z čeho vybírat; a i to málo, co je možné převzít, neodpovídá specifické dětské jevištnímu projevu.

2. Nejprogresivnější výsledky dramatické výchovy, v nichž se citlivě kloubyly

výchovné cíle s účinným jevištním tvarem, spadají do proudu neinterpretacího, autorského divadla.

3. Spoléhát na pomoc kokoholi, ať už to jsou pracovníci profesionálních divadel pro děti, či dramatičtí autoři, prostě nelze; nezbyvá než pomoci si sami.

Proto byly od roku 1974 pravidelně zavazovány do metodickévýchovného systému národních přehlídek dětských divadelních a loutkářských souborů autorské-dramatizátorské semináře, které se později staly nedílnou součástí všech dohod proběhnuvších lidových konzervatořích. Nejschopnější frekventanti těchto seminářů se soustředili v Kruhu autorů a dramaturgů dětského divadla, který se schází třikrát do roka a jehož cílem nejsou jen dramaturgické konzultace při vytváření jednotlivých scénérů, ale snaha soustavně mapovat, obohacovat i teoreticky shrnovat problematiku dramaturgie a dramatičce divadla hraného dětmi. V průběhu oněch již čtrnácti let soustavně a snad i produktivně práce se podařilo vypracovat a prohloubit metodiku této v oblasti amatérského divadla zatím ojedinělé aktivity. Každý z potenciálních autorů se hlásí na seminář či schůzku Kruhu se zcela určitou látkou a zárodečnou představou, jak ji převést v dramatický tvar. Základní podmínkou práce je, že všichni účastníci seminářů se v domácím přípravě seznámí se všemi látkami, takže každý může být každému zasvěceným oponentem. Tento postup se velmi osvědčil z řady důvodů. Především umožňuje, aby v seminářích vzniklo velice demokratické, spravedlivé pracovní klima, v němž se nikdo necítí diskriminován, protože je podle oběma „rolemi“ — kritizovaného a podněcovaného i kritizujícího a podněcujícího. Právo uplatňovat i názory a napady „z první vlny“, „na nečisto“, uvolňuje proud někdy více, někdy méně tvořivého myšlení; účastníci seminářů vědí, že v tomto kolektivu se nemohou zesměšnit ani prokazatelným „šlápnutím vedle“, protože i omýlný názor může buďto po svém vést k cíli, nebo alespoň odhalit slepou uličku. Podstatné je, že alespoň u stálých či stáječších členů seminářů a Kruhu se zrodilo a uplatnilo poznání, že psaní nezačíná u proslulého zeleného stolu, ale u konkrétní, hmatatelné představy scénického prostoru a jednání v něm, u vytváření řešení, které se u divadla interpretačního typu „dodává“ k liteře textu jakožto az nakonec, u možnosti a schopnosti zcela konkrétních dětí; že napsat scénář tedy vlastně znamená slovem zachytit tvar vešší jeho složitě komplexnosti. Jistá pravidelnost a systematická činnost této činnosti taky umožňuje odpoutat se tu a tam od konkrétní práce na jednotlivých látkách a pokoušet se o obecnější postihování a pojmenování problémů a postupů z oblasti tematiky, kompozice, čtení žánru, souvislosti mezi výchovným a divadelně tvořivým procesem dětí, funkce a užití výtvarných či zvukových prvků atd. atd.

ZDENA JOSKOVÁ

Z úvodu ke sborníku Děti, hry a divadlo, který vychází v edici Šestý dramatické výchovy v Kulturním domě hl. m. Prahy, Štěpánská ul. 61, Praha 1