

ÚSTŘEDNÍ DOM LIDOVÉ UMĚLECKÉ TVOŘIVOSTI 1964

divadelní výchova

Stati

Diskuse

Ankety

Dokumenty

Informace

Bibliografie

Mejercholdova předrevoluční studia

Karel Martínek

V uplynulém dvacetiletí vznikly značně osobité a ne-
jednou jednostranně zkrácené představy o odkazu sovětské
divadelní avantgardy, o osobitém uměleckém proudu nesporně
spojeném s modernistickými směry, kterému však vtiskla vý-
razné rysy bouřlivá a romantická doba počátků sovětské spo-
lečnosti. Zjednodušování výkladů vztahů mezi tzv. akademic-
kými divadly, reprezentovanými především Moskevským akade-
mickým uměleckým divadlem a Moskevským akademickým malým di-
vadlem a avantgardními soubory, vedené v duchu krajně posu-
nutých kritérií, která neměla příliš pochopení pro novátor-
ské výboje avantgardních scén a vycházela z ideálů stylu z
předělu století, v mnohém konzervativního – a ještě mnoho
dalších faktorů zapůsobilo na vytvoření nespočetného množ-
ství legend a smyšlenek v neprospěch divadelní avantgardy.

Nehodlám jakkoli zastírat, že režisér avantgardního
divadla zaujímal v souboru vskutku vedoucí postavení, kte-
ré obhajoval nejen s pomocí všech svých uměleckých přednos-
tí, ale také za pomoci dosti drastických postupů. Éra diva-
delního expresionismu, skutečnost, že avantgardní režisér
pracoval převážně s málo připraveným hereckým souborem a ne-
měl vždy dostatek času na jeho postupné zformování – to
všechno posílilo postupy, které spíše bičovaly hercovu nervo-
vou soustavu, dráždily jeho uměleckou samolibost a donuco-
valy jej k výkonu v intencích režisérova záměru. Herecké
memoáry přinášejí dostatek materiálu o despotismu tvůrčích
režisérů typu V.E. Mejercholda, S.M. Ejzenštejna, V.G. Sach-
novského, A.J. Tairova a mnoha jiných. Zásadně to však ne-
znamená, že podobné konstatování nás vede k automatickému
převzetí a rozvíjení legendy o absolutním ignorování herec-
ké výchovy, neexistenci metodiky divadelní výchovy v avant-
gardních souborech.

Sovětská divadelní avantgarda přes veškeré rozpory a rozdíly v uměleckém směřování byla jednotná ve své představě o aktivním poslání umění, které nikdy nechápala jako nicotnou ozdůbku, ale jako nezbytnou součást socialistického způsobu života. Takto pojímané umění vyrůstalo z představ o jednotě estetického působení životního a pracovního prostředí, reálného zvažení všech těžkých důsledků, které vnesla do lidského myšlení a mentality kapitalistická společnost. Sama formulace poslání divadelního představení, postupné vyjasnění úlohy divadelního umění v celém socialistickém životě, zdůraznění požadavku dokonalé syntézy všech uměleckých prostředků, které mohou takový cíl realizovat, musely přivést avantgardní režiséry k výchově souboru a jejímu zafixování v metodických postupech.

Odmítám proto předem paušální představu o tom, že právě V.E. Mejerchold podceňoval výchovu ansámblu a nedospěl nikdy k nějakým zobecňujícím analytickým závěrům, které by měly pro naše dnešní úvahy o metodice divadelní výchovy jistý význam nejen jako historické poučení, ale byly současně i příspěvkem k poznání tajů tvůrčího procesu v duchu výsledků experimentální psychologie i fyziologie. Právý opak je pravdou: stěží mezi režiséry světového významu najdeme umělce, který by se tak systematicky zajímal o tyto otázky a zasvětil jim značnou část svých výbojů, teoretických úvah a náročných experimentů.

Už v předrevolučních letech dospěl V.E. Mejerchold k jednoznačnému přesvědčení, že proměny v dobovém repertoáru (kam nastoupila především nová symbolistická dramatika, kde se objevily lyrické komedie A.P. Čechova i rané sociálně kritické hry M. Gorkého) si vynutí změny hereckého stylu. Nepředpokládal však, že změna hereckého stylu proběhne zcela samočinně, proto o výchově souboru uvažoval právě z pozic nároků a požadavků nového repertoáru. Jeho předčasně vykrytalizovaná záliba v symbolistickém repertoáru, znásobená a

v mnohém vyvolaná nesouhlasem s naturalistickými výstřelky v představeních prvního desetiletí činnosti Moskevského uměleckého divadla, musela jej spojit s hnutím stylizovaného divadla, jehož obrysy se rodily v úvahách G. Fuchse, G. Craig a M. Reinhardta. Proto v Moskevském divadle – studiu (1905) soustřeďuje veškerou pozornost k principům stylizace, odvozaným ze zcela logických a správných poznatků o specifičnosti hereckého projevu, stejně jako vyprovokovaným jeho vášnivým odporem k pouhé autostylizaci, k mechanickému napodobování předlohy a vnášení citového prožitku na scénu v umělecky neztvárněné podobě.

Mejerholdovo úsilí v tomto směru narazilo na značné překážky; nemám na mysli jen tradiční konzervativnost předplatitelského obecenstva a běžné interpretační potíže s přec jen odlišným typem repertoáru. Zdá se mi, že Mejerholdovo snažení nevzalo v úvahu tu skutečnost, že v ruském divadle v celém průběhu 19. století sehrála více než významnou úlohu škola psychologického herectví, která dovedla proniknout do hlubokého filosofického světa ruského kritického realismu a postavila své umění cele do služeb napřimování lidského charakteru, vyzvednutí lidské důstojnosti příslušníků méně majetných tříd. Nepopírám, že v ruském předrevolučním divadle existovala linie bujného komediantského projevu, tryskající z jarmarečního balagánu, improvizovaného herectví v duchu rozmarných lidových podíváných. Ovšem pro divadlo pokrokové ruské inteligence s jejími humanistickými ideály byla mnohem vhodnější škola psychologického herectví, která se plně podřídila jevištní iluzi a vytvářela logicky motivevaný životní typ se všemi realistickými znaky. Poměrně rychlé sklouznutí k šabloně, detailizace postavy a její rozmělnění, zjevně popisné rysy a sklon k vytváření spíše figurek než skutečné scénické postavy, jak k němu došlo nejen na jevišti Moskevského uměleckého divadla, ale především v plagiátorských souborech, uzavřelo Mejerholdovi cestu ke správnému

odhadnutí významu a možností školy psychologického herectví.

A tak vyhlašuje Mejerchold za základní princip Moskevského divadla-studia statické herectví, založené spíše na pózách a oddělující dokonce přednes od pohybu. Správný a zákonitý požadavek, aby herecký výkon byl zbaven naivního kopírování běžných hovorových intonací a řadových gestikulačních prostředků, vyústil tu v dosti samoučelné herectví nemožně nadsazené stylizace. Režisér Mejerchold chtěl překonat hovorové intonace monotónním přednesem textu, kde citový přístup byl vykázan do hudebního doprovodu; analogicky chtěl ze scény vypudit naivní autostylizaci, k níž se podnes uchyluje každý méně umělecky zkušený herec – překonat ji pomocí spontánního hereckého projevu. Již tehdy režisér Mejerchold bystře rozpoznal, že nepostačí omezit výpravný rámec a odejmout z rukou herce reálnou rekvizitu, nahradit okenní rám nebo telefonní přístroj pomyslnou rekvizitou, aby herec bez umělecké stylizace jen zopakoval dříve nacvičené pohyby s pomocí reálných předmětů a rekvizit. Právě v Moskevském divadle-studiu dospěl k přesvědčení, že pro odlišný herecký styl v duchu požadavků symbolistického repertoáru musí být herec dokonale připraven, a v tomto duchu také vypracoval některé metodické postupy.

Když pomíneme veškeré dobové podmíněné krajnosti, vzájemně vyostřené polemické názory, dílčí postřehy, které další vývoj nepotvrdil (což neznamena, že nesplnily svoji úlohu a nepomohly v poznání toho hlavního), musíme se pozastavit u některých metodických postupů, jak je V.E. Mejerchold realizoval na podzim roku 1905 při zkouškách "Tintagilovy smrti" a "Komedie lásky".

Mejerchold nebyl zastáncem metody úvodních zkoušek za stolem, při nichž Stanislavskij s Němirovičem-Dančenkem vysvětlovali smysl díla, rozšiřovali kulturní rozhled souboru a vyjasňovali převážnou většinu dějových událostí tak, aby

herec před vstupem na scénu měl jasnou a celistvou představu o postavě, jejích proměnách, chronologickém vývoji atd. ^{+/} Mejerchold správně rozpoznal nebezpečné stránky tohoto uspořádání zkoušek, proto je nahradil čtením úryvků literárních děl, které přibližovaly hercům nejen myšlenkovou sféru díla, ale především je uváděly do jeho atmosféry, tj. přibližovaly jeho uměleckou specifičnost a pomáhaly nalézat správný tvar pro vlastní výraz. Prakticky tak chtěl omezit negativní vliv racionálních úvah, což však neznamená, že by neusměrňoval tvůrčí proces a spoléhal na jeho živelný průběh. Snažil se jen nalézt styčné body zkušebních postupů s uměleckým tvarem představení, jeho metodické postupy směřovaly k stylové jednotě představení.

Již v této etapě práce rozpoznal V.E. Mejerchold, že převážná část herců je pro vskutku uměleckou tvorbu nedostatečně vybavena. Nezbyvá než poznamenat, že tehdejší divadelní školy byly vedeny v úzkém prakticistickém duchu a s výjimkou Moskevské filharmonie byly jejich metody založeny na předvádění hereckých pedagogů, na napodobování jejich předehrávání studenty a neustálém "připomínkovém" usměrňování. K vlastní metodice herecké výchovy směřovali ojediněle A.P. Lenskij a V. I. Němirovič-Dančenko, ale i v těchto případech šlo spíše o cílevědomé usměrňování empirických poznatků. V evropském měřítku byla tehdy divadelní pedagogika spoutána nepředstavitelnými šablonami, kdy se posluchačům divadelních škol vštěpova-

^{+/} Myslím zde pochopitelně počáteční etapu úsilí Stanislavského, kterou později zakladatelé MCHAT v mnohém revidovali a na sklonku života dokonce dospěli k přesvědčení, že herce nelze "lekat" terminologií a vnášet do tvůrčího procesu výrazné racionální prvky zbytečným prodlužováním zkoušek u stolu. V desátých letech Stanislavskij i Němirovič-Dančenko trvali na tomto opatření, které souviselo s potřebou dalšího vzdělání a zdokonalování souboru v souladu s náročnými repertoárovými úkoly.

ly krajně řemeslné postupy, s jejichž pomocí měli studenti zvládnout základní typy repertoáru. Mejerchold musel tedy zápasit s těžkými důsledky takto zaměřené výchovy, musel překonávat značný prakticismus a mnohé špatné návyky spojené s požadavky divadelní praxe, kdy pět až šest nových rolí měsíčně bylo považováno za dobrou uměleckou příležitost a samostatná práce na roli prakticky neexistovala, protože si herec vypomáhal přenášením již dříve objevených rysů z jedné role do druhé.

V takové situaci Mejerchold nemohl počítat se samostatnou domácí přípravou, se samostatným přístupem k roli a musel se omezit na vlastní zkoušky, jejichž rozsah a celkové uspořádání obsáhlo v sobě veškerou přípravu. Přestože Moskevské divadlo-studio mělo výlučně experimentální charakter a nebylo podřízeno požadavkům pravidelného provozu s jeho finančními zřeteli, ukázalo se složení souboru záhy nevhodné, když byly v mnohém zopakovány principy Moskevského uměleckého divadla (dvě skupiny, přivedené uměleckými osobnostmi, postavenými do čela divadla). Mejerchold tehdy nevyslovil kategoricky své přesvědčení o potřebnosti přípravy, o ztrátách času, vynakládaného později na odstraňování všemožných zlovyků, špatných návyků a neodstranitelných vad. Tyto myšlenky zformuloval A.J. Tairov na základě zkušeností ze Svobodného divadla – přesvědčení o nutné výchově hereckého dorostu již v útlém věku a vytvoření jakéhosi předstupně divadelního školství v mnohém analogického vzdělání hudebnímu a baletnímu.

Studium Ibsenovy "Komedie lásky" přivedlo V.E. Mejercholda k některým postupům divadla typů, ukázalo mu, že omezení výpravného rámce a zavedení zvláštního způsobu osvětlení z jednoho osvětleného bodu (násobícího pochopitelně stíny a zkreslující rysy tváře) nedovede ještě herce zcela automaticky k novému výrazovému projevu. Studium Maeterlinckovy "Tintagilovy smrti" naznačilo možnosti komponování hereckého výkonu jako součásti scénického prostoru; možnosti, jak sladit sta-

tický projev s výpravným rámcem tak, aby připomínal výjevy z fresek a basreliéfů. Kategorickým způsobem však zamítl napodobování historických stylů a nastolil stylizaci jako princip pro všechny jevištní složky. Nedospěl ještě k požadavkům deziluzionistického divadla, které vzniklo pod neúprosným tlakem buržoazní společnosti a jejího oficiálního pseudoumění, přesto však začal zdůrazňovat jistý odstup herce od role, požadavek stálého racionálního sledování výkonu a "kontrolování" postavy, který měl pomoci, aby se herecký představitel nedostal do vleku vzpomínek, bezprostředního či zprostředkovaného citového zážitku. Takto akcentovaný odstup herce od postavy umožnil později vyjádřit jeho vlastní umělecké stanovisko, podat jakýsi kritický komentář v některých pasážích role tak, aby bylo vzájemně odlišeno rozdílné stanovisko. Nešlo jen o tradiční zesměšnění postavy, odhalování divadelních tajů a podtržení deziluze, ale nejednou také o navázání kontaktu s publikem ironizováním běžného buržoazního vkusu a životních představ. Právě tyto stránky hereckého výkonu, které Mejerchold díky svému postavení režiséra petrohradských dvorních divadel nemohl vždy důsledně realizovat, našly své uplatnění v sovětském divadle dvacátých let, na jehož scéně vyvstal herec-tribun, herec-agitátor, nadšený zastánce velkých společenských myšlenek.

Později v Divadelním studiu v Žukovské ulici, v divadelním souboru "Lukomoří" i v tzv. Mejercholdově divadelním studiu (1908-1914) pokračoval V.E. Mejerchold v těchto pokusech a především se snažil uvést dřívější poznatky do vzájemného souladu, a tak překonat jejich dílčí a nejednou náhodný ráz.

Při zkouškách kladl důraz na rozvíjení fantazie a představivosti, neustále vyžadoval, aby herečtí představitelé rozvíjeli jeho podněty a obměňovali text. Akcentoval nadále hercův intelekt, který považoval za nedílnou součást talen-

tu spolu s pohybovými a výrazovými schopnostmi. Nedobré zkušenosti s herci, kteří vyšli z tanečních škol a odnesli si odtud nepředstavitelné množství šablon a návyků nevhodných pro dramatické umění, odvedly jeho pozornost od baletní průpravy spíše ke gymnastickým cvičením. Učil herce pohybovat se v přesně vymezeném prostoru, zvláštní důraz kladl na němé scény a etudy, kdy výrazný pohyb musel nahradit mluvené slovo. Používal dokonce zvláštních cviků převzatých ze švédské gymnastiky, které měly hercům pomoci v momentálním soustředění, v uvolnění svalstva i neustálé pohotovosti. V jeho představách vystupoval stále výrazněji do popředí všestranný herec, jehož intelektuální potence by neustupovala pohybové plastičnosti, mimické výraznosti a zvláštnímu citu pro divadelní prostor i jeho specifické stylizační požadavky. Odtud nebylo již daleko k představám o syntetickém herectví, jak k nim později dospěli J.B. Vachtangov i A.J. Tairov. Spojujícím podtextem a společným jmenovatelem těchto představ byl vášnivý odpor k hereckým "řemeslníkům", nutnému produktu buržoazního divadelního podnikání, zásadové přihlášení se ke skutečným a zdravým zásadám hereckého profesionalismu, jak je například vyložil A.J. Tairov v kapitolách své knihy "Odpoutané divadlo".

Režisér Mejerhold rozvíjel především improvizální schopnosti budoucích herců, předpokládal, že speciálně připravený herec bude schopem reagovat na partnera. Princip souhry, dokonalého kontaktu považuje za rozhodující v době divadelních hvězd. (Ojedinělou výjimkou v tomto směru bylo Moskevské umělecké divadlo, protože veškeré jeho principy vycházely z požadavku jednoty stylu ve jménu životní pravdy.)

Snaha o vyrovnání se s neúprosným tlakem buržoazní společnosti a stále zesilující protest umělce, který je s touto společností spojen, ale staví se k jejím nedostatkům stále otevřeněji a kritičtěji, dovádí Mejerholda k zájmu o žánr grotesky. Právě tento "deformovaný" dramatický žánr nejlépe

vyhovoval jeho představám a umožnil mu na jedné straně takřka manifestačním způsobem zveřejnit své umělecké krédo a vrhnout ostré světlo na negativní stránky typicky buržoazního myšlení a cítění, stejně jako na druhé straně vyloučil z hereckého arzenálu popisné prvky, protože nekompromisně vyžadoval maximální zhuťnění a vyvinutý smysl pro porušování proporcí. Volné přepracování Gozziho "Lásky ke třem pomerančům" bylo jistým kompromisem mezi bujnou podívanou v duchu komedie dell' arte a groteskním zkreslením některých typů (bez ohledu na to, do jaké míry podobné postupy literární předloha vůbec umožňovala, což je jeden z rysů přístupu avantgardní režie, který byl v sovětských montážích V.E. Mejercholda doveden k maximální účinnosti).

Uchvácení improvizace mělo však své záporné stránky; převážná část členů Mejercholdova studia se příliš inspirovala pohybovými cvičeními, proto režisér obnovil jakési historizující exkursy, které vysvětlovaly smysl a poslání jednotlivých výrazových prostředků. Ve vlastních cvičeních a etudách nadále vycházel ze švédské gymnastiky a vypracoval dokonce některé zvláštní cviky, které neměly jen upevňovat svalstvo, ale měly především rozvíjet herecovo cítění pro jevištní prostor (skoky, nošení partnera na ruku, skoky na ramena, odnášení partnera aj.).

Tak zvolna zrále Mejercholdovo přesvědčení o tom, že existují vzájemné zákonité spojitosti a souvislosti mezi pohybem a psychickým stavem, pro jejichž hlubší vyjasnění nebyly v tehdejších vědních disciplínách dány potřebné předpoklady. Mejerchold se krok za krokem blížil k objevení některých zásad biomechanické metody, která podle jeho přesvědčení v dvacátých letech měla značně zrychlit přípravu představení a především zbavit herce negativních důsledků stálého přetěžování jeho psychofyzického aparátu. Veškeré Mejercholdovy úvahy v předrevolučních letech se soustřeďovaly ko-

lem zákonitostí tvůrčího procesu, v nichž právem hledal rozhodující článek celé divadelní metodiky. Jeho ideálem nadále zůstával herec schopný obejít se bez rampy i sufit, bez výpravy i kostýmování. A právě pro takové úkoly hodlal herce připravovat. Skutečnost, že v předrevolučních letech nedospěl ke konečným závěrům v průběhu takřka dvacetileté umělecké činnosti, nepřipisujeme jen na jeho osobní účet, ale mějme také na paměti podmínky, v nichž musel pracovat a všechny dobové okolnosti, které nebyly příliš nakloněny experimentátorským výbojům. Přiznejme popravdě, že mnohé z těchto otázek zůstávají nadále "bílými místy" na mapě divadelní metodiky a teprve v poslední době na základě výzkumu mozkových proudů, postupně utvářených modelů nervových buněk aj. zvolna dospíváme k odhalování důsledků těchto slabín v našich představách.

recenze + recenze + recenze + recenze + recenze + recenze

Janáčkova akademie múzických umění v Brně vydala v roce 1963 v edici Učební texty vysokých škol práci s titulem J E V I Š T - N Í R E Č. Napsala E.F. Saričeva, přeložila a upravila zasloužilá umělkyně Lola Skrbková.

Odborné literatury s touto tematikou vychází u nás poměrně málo a v malých nákladech. O brněnská skripta se jistě budou zajímat nejen žáci divadelních fakult našich vysokých uměleckých škol, ale i mnozí jiní - profesionálové i amatéři (a ti možná v míře největší). Bylo by tedy možno ediční počin JAMU hodnotit kladně. Ovšem kdyby ...

Začnu otázkou koncepce. Jsem na rozpacích, komu jsou skripta určena, zda žákům či pedagogům (nebo eventuálně širšímu kruhu odborných zájemců).

Neustále a ne zcela organicky se tu prolínají dvě polohy: základní teoretický výklad a popis praktických cvičení na jedné straně, což je zaměřeno k potřebám žáků, a na druhé straně metodické pokyny pro pedagoga. Protože práce E.F. Saričevy se plně opírá o metodiku systému K.S. Stanislavského, která předpokládá velmi citlivý a taktický postup při realizaci pedagogických záměrů, je vhodnost a účelnost takového prolínání poloh značně problematická.

Skutečnost, že metodické pokyny, které se ve skriptech porůznu objevují, jsou příliš prakticistické a nesystematické, nedává možnost širšího zobecnění, které by mělo význam pro praxi mimo půdu školy.

To jsou tedy chyby vzešlé už z pera autorčina. Překladatelka k nim připejuje další:

Na straně 17. čteme, že "musí profesor ověřit vhodnost úryvku, vybraného studentem, brát v úvahu, že ... texty na vzdálené náměty ... nemají být zpracovávány v prvním ročníku." To je bezesporu správné. Proto také užívá autorka jako příkladů pro rozbor úryvků z děl Puškina, Turgeněva, Katajeva, Nikolajevové apod. Překladatelka však tento výběr zachovává bez ohledu na výše citovanou zásadu o vhodnosti volby materiálu. Tím nechci říci, že by českému čtenáři a navíc umělci byla díla z ruské literatury vzdálená, ale rozhodně nejsou našemu osmnáctiletému studentovi blízká natolik, aby práce na nich splnila pedagogický záměr. Zde by bylo třeba použít úryvků z literatury naší, úryvků, které pochopitelně vyhovují intencím příslušného teoretického výkladu a exemplárního rozboru. Jestliže Lola Skrbková práci Saričevy nejen přeložila, ale i upravila (jak se uvádí v titulu), pak by snad bylo žádoucí, aby právě tyto pasáže byly upraveny pro potřeby našich pedagogů a studentů. Jedině tak by mohla JEVIŠTNÍ ŘEČ řádně plnit úkol vysokoškolských skript.

Ovšem přílišná závislost překladatelky na originále a

nedostatek její vlastní iniciativy jako upravovatelky způsobuje další chyby:

Autorka Saričeva vysvětluje metrum. Překladatelka Škrbková její výklad přejímá včetně příkladů bez ohledu na českou prozodii, na rytmus českého jazyka. A tak se tu setkáváme s anapestem, amfibrachem a pirrichijem. Jistě nikomu neuškodí, když se s nimi seznámí, byť se v češtině nevyskytují. Horší však je – a to už je škodlivé, když jako příkladů používá českých překladů, které byly pořízeny s ohledem na české metrum. Tak například jako ukázka anapestu (na straně 36.) je uváděn Někrasovův verš "Ale vládce těch paláců všech ..." bez jediné poznámky o tom, že první slabika slova "ale" není v češtině nepřízvučná a že se v důsledku toho v českém překladu původní čistý anapestový verš mění ve verš daktylský s první stopou trochejskou.

A tím jsme se už dostali ke druhé skupině nedostatků skript JEVIŠTNÍ ŘEČ, k věcným chybám, které jsou v rozporu se současnými poznatky věd. E.F. Saričeva používá zastaralých a překonaných tvrzení anebo se dokonce dopouští omylů z neznalosti.

Na straně 113. například čteme, že "vzduch procházející hlasovou šterbinou vzbuzuje chvění napnutých hlasivek a přitom (jako při chvění struny) vzniká hlas." Dnes ale víme, že tón nevyvolává vibrace hlasivek, ale jejich prostřednictvím rozkmitaný vzduchavý sloupec v prostoru nad hlasivkami.

Na straně 95. autorka říká, že "hrudní koš se skládá z dvanácti párů žeber, připevněných soustavou vazů vzadu k páteři a vpředu chrupavkami k hrudní kosti (s výjimkou pěti spodních párů)." Ale jen letmý pohled do elementární učebnice anatomie nás poučí, že těch tzv. volných žeber jsou jen páry dva.

Korunou diletantství je tvrzení o místě vzniku svrchních harmonických tónů tištěné na straně 114. Snad stačí

citovat bez komentáře: "Tyto charakteristické zvláštnosti a vlastnosti přibírá zvuk v hrdelní dutině (tj. v hrtanu, v dutině nosní a ústní)."

Uvedl jsem jen tři z dlouhé řady dalších kardinálních omylů autorky.

Avšak překladatelka je převzala, přestože v závěru uvádí seznam literatury, kterou je nutno český překlad skript doplnit. A je v něm i kniha Hála-Sovák: Hlas-řeč-sluch. Nemohu si odpustit otázku, zda překladatelka sama četla knihu, kterou doporučuje. Kdyby ji totiž znala, musela by rozpoznat omyly Saričevy a opravit je.

Ovšem pochyby o fundovanosti překladatelky pokud jde o současný stav nejen vědeckého poznání, ale i dnešní pedagogiky vzbuzují také jiné skutečnosti. Zastavím se na chvíli alespoň u jedné z nich, u terminologie.

Autorka ve své práci používá převážně terminologie z díla K.S. Stanislavského, především z "Mé výchovy k herectví, II. díl". Je už delší dobu v pedagogických kruzích známo, že tato terminologie není ve shodě s terminologií vědeckou. Stanislavskij mluví například o intonaci tam, kde jde o všechny modulace řeči (tedy nejen o intonaci samotnou jako melodickou modulaci, ale o dynamiku a barvu hlasu, event. o rytmus). Překladatelka nekoriguje tyto nepřesnosti. Tím máte čtenáře.

Současná terminologie v oboru kultury řeči stále ještě není sjednocena, ale určitých pokroků přece jen už bylo dosaženo. Ovšem překladatelka proces konsolidace ignoruje a buď otrockým překládáním, nebo nevhodnou volbou synonym už ustálenou terminologií narušuje. Tak například:

mluví o konévkovitých chrupavkách (strana 113.), přestože se dnes běžně užívá označení chrupavky hlasivkové,

mluví o objemu hlasu (strana 55. a další) tam, kde jde o rozsah hlasu,

veršovaná řádka (strana 34.) říká tomu, co běžně nazýváme veršem,

dává (zřejmě v rozpacích) do uvozovek slovo "zakrytost" (strana 117.), i když máme český výraz krytý tón (bez uvozovek),

právě tak "dobírání" dechu (strana 103.), když běžně říkáme příděch,

mluví o zaměření zvuku (strana 123.), což česky znamená posazení hlasu,

používá pojmů jako např. čtěc (strana 46.), který se už před deseti lety v češtině neujal, i když byly značné snahy imputovat jej proti duchu českého jazyka do naší odborné terminologie,

a vnucuje dokonce do našeho odborného slovníku i takový výraz, jako je luftpauza (strana 30.).

A tak by bylo možno uvádět další a další příklady.

Zcela zvláštní pozornost je třeba věnovat celé kapitole o dikci. V ní se totiž bezradnost překladatelky projevu je nejmarkantnější. To proto, že artikulace, ortofonie a dikce jsou jedním z projevů svébytnosti každého jazyka. Zásady správného dýchání, posazení hlasu právě tak jako metodika práce s textem při uměleckém přednesu jsou doslova internacionální. Ale každý jazyk má svou vlastní hláskovou soustavu, svůj způsob výslovnosti každé hlásky této soustavy a pochopitelně i své zákony o výslovnosti hláskových skupin.

Toho si byla překladatelka zřejmě do určité míry vědoma, a proto některé pasáže z práce E.F. Saričevy jednoduše vypustila a označila to v textu. Ale tím nic nezachránila.

Na straně 60. sice vypouští normy výslovnosti ruských hlásek, ale na předcházející stránce ponechává výklad o "akání" a "okání" v ruské výslovnosti a poučení o normách vytvo-

řených v polovině XIX. století. Proč? K čemu je to dobré našim studentům? Copak nemáme dost svých problémů se svými dialekty?

A dál: Překladatelka vypustila popis některých specificky ruských hlásek. V oblasti samohlásek se zabývá výslovností základních pěti: I, E, A, O, U. Ale ve cvičných tzv. tabulkách uvádí také Y a dokonce říká "hláska Y je uvedena jen jako párová k U" (strana 73.). A vůbec jí nevádí, že v české ortoepii neexistuje rozdíl mezi I a Y a že se vůbec v naší hláskové soustavě neobjevují páry samohlásek. Ale na druhé straně zcela ignoruje skutečnost, že máme také dlouhé samohlásky, které se od krátkých liší kvantitativně i kvalitativně.

V oddílu souhlásek se pak setkáváme se skupinou jakýchsi sonorních hlásek (strana 79.), ačkoli taková kategorie v české hláskové soustavě není, ale vůbec zde nenajdeme hlásky Ř a H. Je to svým způsobem pochopitelné, když tyto hlásky v ruštině nejsou.

Ale není pochopitelné a ani omluvitelné, že se takové torzo předkládá českým studentům.

A teď už snad zbývá jen jediné zamyšlení: zda JEVIŠTNÍ ŘEČ E.F. Saričevy a Loly Skrbkové i přes uvedené chyby neotevívá alespoň nějaké nové pohledy na problematiku jevištní řeči. Žel, domnívám se, že i tady přinese analýza negativní výsledek.

Práce E.F. Saričevy je zastaralá. Velmi často se dovolává různých autorit a cituje je. Jde však jenom o citáty, které jsou i když vhodné, přece jen půl století staré. Vzniká dojem, jako by se od doby K.S. Stanislavského neobjevil jediný podnět pro rozvoj kultury jevištní řeči. A to by přece jen bylo zkreslování skutečnosti.

Ovšem daleko horší je, že argumentace opřená pouze o myšlenky starších generací vyvolává škodlivé tendence pokládat stará anebo dokonce zastaralá kritéria za současné normy. A tyto poněkud staromilské tendence pronikly v hojné míře do skript JEVIŠTNÍ ŘEČ. Projevují se výrazně v řadě kapitol: ať už jde o technická cvičení směřující k přepjaté artikulaci nebo o přeceňování významu interpunkce v uměleckém přednesu, což vede k rétorické deklamaci.

A konečně: Domnívám se, že v současné době je nutné doplnit jevištní řeč speciálními kapitolami o mluvě na mikrofon a před kamerou. Není snad činoherce, který by kromě práce na jevišti nevystupoval také v rozhlasu, v televizi nebo ve filmu, kde jsou kladeny specifické požadavky na vnější i vnitřní techniku jeho mluvního projevu. Tomu by bylo třeba každého herce učit také. A protože podíl filmu, televize a rozhlasu v současném uměleckém dění je stále větší a výraznější, je pochopitelné, že se jejich vliv projevuje i v utváření základních kritérií na kulturu vlastní jevištní řeči.

Uvedl jsem důvody, proč pokládám za zásadní omyl, že byla práce E.F. Saričevy JEVIŠTNÍ ŘEČ vydána jako skripta pro naše vysoké školy. A pozastavuji se nad tím, že byla vydána v tak špatném překladu a v tak neseriózní úpravě. Výsledkem takového edičního počínu nemůže být nic jiného, než zatemňování hlav studentů a komplikování problematiky kultury jevištní řeči.

Kdo za to nese odpovědnost? – Rektorát Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, který svým výnosem vydání povolil?

Nebo jsou příčiny někde hlouběji? Snad ve vleklé krizi naší divadelní pedagogiky vůbec a pedagogiky jevištní řeči zvláště?

Stojí to za úvahu!

Vladimír Halada

K u r s p r o u č i t e l e l o u t k á ř s t v í

Otto Rödl

V naší době se loutkové divadlo stalo důležitou výchovnou pomůckou na mateřských školách. Ale příprava pro práci s loutkou byla stále podceňována a donedávna se věřilo, že se těmto dovednostem učitelka naučí až během své praxe. I když práce s loutkovým divadlem našla své místo v osnovách mateřských škol, nebylo považováno za nutné, aby se s prací s loutkou učitelka seznámila už během svého studia. A ještě v současné době je této přípravě učitelé věnován jenom jednorázový kurs v rozsahu třiceti hodin. Pro výuku byli zatím zpravidla sháněni loutkáři ze souborů profesionálních i amatérských, ačkoli užití loutky v mateřské škole má zcela jiný charakter, než normální loutkové představení.

Důležitým požadavkem se tedy stala výchova učitelských kádří pro loutkářství na pedagogických školách i pedagogických institutech, protože se loutky uplatňují jako didaktická pomůcka a jsou i součástí kulturní práce našeho učitelstva. Katedra loutkářství divadelní fakulty AMU v Praze proto vypracovala plán studia pedagogů, kteří by vyučovali loutkářství na pedagogických školách a pedagogických institutech. *) První běh školení byl zahájen 1. října 1960. Studium je dvouleté, přijímají se učitelé, kteří mají odbornou způsobilost pro kterýkoli druh školy. Posluchači si tímto studiem odbornou způsobilost rozšiřují a získávají kvalifikaci pro vyučování loutkářství na pedagogických školách a pedagogických institutech.

Otevřením oboru loutkářství na lidových školách umění získává studium dvouletého kursu na AMU další perspektivu uplatnění - aprobace získaná absolvováním dálkového školení je nyní rozšířena i na tyto školy.

Posluchači se v každém semestru účastní tří dvoudenních konzultací a o prázdninách po skončení prvního i druhého ročníku vždy šestidenního soustředění po osmi hodinách denně. Obsah studia tvoří čtyři předměty: Herectví s loutkou, praktická dramaturgie a režie, mluvní složka loutkářského herectví, hlasová výchova a pedagogika hlasové výchovy.

Cílem studia je připravit posluchače teoreticky i prakticky tak, aby dovedli tomuto předmětu vyučovat správně metodicky; aby si osvojili dovednost rozvíjet mravní, estetickou i rozumovou výchovu dětí pomocí loutkového divadla i přispívat loutkovým divadlem k veřejné kulturně osvětové práci. Úkolem studia je naučit posluchače didakticky využívat maňáskové divadlo ve výchovné a vzdělávací práci na mateřských a národních školách, vykládat náročné učivo národních škol zajímavou formou. Vyzbrojit posluchače dovednostmi vybírat náměty vhodné pro určitý věk dětí, samostatně improvizovat drobné hříčky, dramatizovat prozaickou, veršovanou i hudební předlohu, citlivě upravovat text a promítnout si dramatický útvar na loutkové jeviš-

*) Směrnice pro organizaci tohoto školení byly vydány výnosem MŠK ze dne 11. července 1960, čj. 34074/60-U

tě. Naučit posluchače kultivované mluvě a vést je k tomu, aby se taková mluva stala na školách působivým příkladem. Seznámit posluchače se základy hygienicky správné a esteticky účinné živé řeči a vychovat z nich odpovědné strážce čistoty mateřštiny a citlivé obhájce její hudebnosti. Učit posluchače, jak zábavnou formou vést děti k vědomí, že práce technická a umělecká spolu mnohdy souvisí. Vést je k tomu, aby pomáhali rozvíjet loutkářství amatérské. Seznámit posluchače s vedením loutkářských kroužků na národních školách. Tyto poznatky a dovednosti uplatní absolventi kursu buď přímo v práci s dětmi (na LŠU, na národní škole, v práci s kroužky), anebo jako učitelé pedagogické školy či institutu seznámí s nimi budoucí učitele.

Úspěšné výchově učitelek mateřských škol prospěje (snad tomu pomůže nová úprava studia) větší pochopení pro význam tohoto předmětu a jeho zařazení v průběhu celého studia. A na pedagogických institutech je nutné pomýšlet na návrat loutkářství do osnov. V didaktice byly vždy loutky znamenitým pomocníkem učitele a nebylo by jistě zdravé, kdyby moderní škola tuto pomoc odmítala.

V tomto oboru bude ještě třeba doplnit výchovu pedagogů i výchovou metodiků loutkářství pro kraje i okresy. Tato záležitost je dosud ve stavu úvah o náplni učiva, která by se do značné míry lišila od učiva pedagogů.

/Poznámka: Přihlášky k dálkovému dvouletému studiu loutkářství na AMU doporučuje zaměstnavatel - ředitelství školy -, závodní výbor ROH a příslušný odbor školství a kultury ONV. Podávají se divadelní fakultě AMU, Praha 1, Karlova 26, vždy nejpozději do 15. června. Ředitelé škol a odbory školství a kultury ONV přihlížejí při doporučení jak k předpokladům uchazeče pro loutkářský obor a k jeho zkušenostem v tomto oboru, tak i k možnému upotřebení absolventa. Přihlášky se dokládají vysvědčením o učitelské způsobilosti a stručným životopisem. Uchazeči o přijetí se podrobují přijímací talentové zkoušce, o přijetí rozhoduje MŠK na návrh AMU. Účast posluchačů na předepsaných konzultacích a soustředěních je povinná./

literatura + literatura + literatura + literatura + literatura

Institut osvěty a novinářství vydal letos v zimě ve Státním pedagogickém nakladatelství skripta doc. dr. Františka Hyhlíka "Základy pedagogiky a úvod do výchovy dospělých". Skripta jsou určena posluchačům všech kateder Institutu - budoucím novinářům, knihovníkům i osvětářům - a mají je zasvětit do vědní disciplíny, s níž tak či onak ve své praxi přijdou do styku. A tímto určením je také dán jejich charakter: jsou to vskutku jen "základy" a "úvod". Podávají zhuštěnou informaci, např. o dějinách pedagogických směrů, podávají

mnohdy spíš jen rozšířenější definici základních pojmů, než jejich důkladné objasnění. Sotva by takováto skripta uspokojila náročnějšího zájemce o vědeckou pedagogiku či praktika, který hledá poučení pro každodenní práci ve škole. Avšak nad některými částmi III. kapitoly (Rozumová výchova) je co litovat, že jejich četba je povinná jen pro budoucí a ne i pro stávající osvětové pracovníky. Zde se totiž zabývá autor do největší šíře metodami vyučování, aplikovanými na potřeby výchovy dospělých. Uveďme zde jeden příklad za mnohé:

Seminář a cvičení: Semináře a cvičení slouží k prohloubení vědomostí získaných v přednášce nebo při samostatném studiu a k vyjasnění sporných a obtížných otázek. Nemáme zde na mysli funkci a pojetí seminářů vysokoškolských. V seminářích a cvičeních se žáci učí tvůrčím způsobem zpracovávat uložené otázky, spojit teorii s praxí a používat vědomostí získaných studiem k řešení konkrétních úkolů. Semináře přispívají k systematickému studiu, vedou k výchově důslednosti a přesnosti v práci a zvyšují u každého žáka cit osobní a kolektivní odpovědnosti za vysokou úroveň studia, protože práce v semináři je hodnocena všemi žáky.

Úspěšný průběh semináře a cvičení závisí na jejich organizaci. Otázky, které se ukládají, jsou v nich předmětem živé tvůrčí diskuse a nikoli otázkami, na které se odpovídá jednoduše naučenou větou. V semináři a cvičení nejde o formální zkoušení vědomostí. Spíš jde o to, aby tyto vědomosti byly teoreticky správně podloženy, prohloubeny, opraveny a připraveny jako návod k realizaci. Seminář se v podstatě připravuje již v přednášce, a proto v každém semináři se hlouběji rozebírají základní otázky a problémy přednášky. V semináři a při cvičení se učitel sbližuje s žáky, poznává jejich přednosti a nedostatky, ví, které partie jsou pro ně zvláště obtížné a snaží se je učinit předmětem důkladného rozboru. Aktivita žáků v semináři závisí na samostatné přípravě na seminář. Jestliže žáci dovedou správně a výstižně zachytit nejpodstatnější myšlenky, provádět zobecnění a vyvozovat závěry, pak se mohou dobře vypořádat s úkoly v semináři. Dobře vedené semináře podstatně zlepšují organizaci a metodiku samostatného studia žáků.

Charakter a metodika semináře a cvičení se mění podle obsahu a obtížnosti uložených otázek. Hlavními metodami semináře bude prohlubování učiva, diskuse nebo beseda k obtížným problémům, procvičení konkrétních příkladů, které jsou aplikací na teoretické učivo, případně krátký referát s diskusí apod. V některých předmětech se setkáváme se seminářem, jehož hlavním úkolem je upevnění faktických znalostí, zobecnění a prohloubení učiva. Jsou i semináře, v nichž musí učitel znovu systematicky rozebrat a objasnit některé obtížné partie látky, která byla uložena k prostudování. Úspěšná příprava seminářů závisí na organizaci studia žáků a zejména na jejich pracovních metodách. Těžiště má být v promýšlení otázek, ve zdůvodňování, důkazech, v rozboru všech příčin, které mohou jakkoli ovlivnit řešení problému. Proto učitel má vědět o každém žákovi jak pracuje, jakých metod používá při studiu, jak si dovede uspořádat materiál, jak dochází k závěrům apod.

Každá otázka v semináři nebo ve cvičení má být zevrubně objasněna. Je to úkol především žáků, ale učitel musí u každé, zejména obsáhlejší otázky učinit závěr. Závěr musí být sice obsažný, ale výstižný. Netýká se jen obsahové stránky učiva, ale také výstupů žáků, jejich výrazných kladných a záporných vlastností, jejich aktivity a schopnosti samostatně pracovat.

V dnešní praxi se pod název semináře skryje mnohé: mnohdy právě to, co je bez vnitřního řádu, co má zатуšovat nepřipravenost jak žáků, tak organizátorů, bývá to mnohdy jen posezení na zcela volné téma bez přesnějších hranic. Jen málokdy se setkáváme se semináři, které jsou hodny toho jména proto, že jsou vedeny, jak vedeny být mají, protože jsou součástí promyšleného celku, součástí vyučovacího procesu, málokdy se v nich před určitý kolektiv posluchačů vrací ten, kdo jim na dané téma před tím přednášel.

Myslím, že Hyhlíkova skriptá sotva přinesla co podstatně nového do pedagogické vědy. Jejich důkladná a všeobecná znalost by však mohla a měla přinést mnoho nového do osvětové praxe.

prameny + prameny + prameny + prameny + prameny + prameny

K o n f e r e n c e o p a n t o m i m ě

Dne 9. listopadu 1959 uspořádala Janáčkova akademie múzických umění v Brně pedagogickou konferenci o významu pantomimy v procesu herecké tvorby a výchovy. Záznam z této konference vyšel jako studijní materiál ve Státním pedagogickém nakladatelství roku 1960. Otiskujeme zde podstatnou část obou hlavních referátů i zajímavé úryvky z některých diskusních příspěvků, protože se domníváme, že ani za uplynulých pět let neztratily nejzávažnější myšlenky na konferenci vyslovené na svém významu.

Prof. Antonín K u r š:

Nechceme, aby se z hereckých tvůrčích postupů stalo řemeslo, nechceme, aby pantomima nám zešablonizovala herecký výraz, nýbrž naopak, aby pantomima herecký výraz prohloubila, zaostřila, aby se z hereckého mistrovství stala nejúčinnější zbraň k uskutečňování těch velkých idejí, za něž chceme i my bojovat.

Z díla K.S. Stanislavského vyšlo už 6 velkých svazků. K.S. Stanislavskij zamýšlel napsat ještě knihu o umění představování a o řemesle. Celé jeho předchozí dílo bylo věnováno umění prožívání. Dovršením jeho díla měla být kniha o umění režisérském. Ale o tom podle K.S. Stanislavského je možno mluvit, až budou důkladně vysvětleny tři hlavní proudy v divadelní práci, neboť umění režisérské je povoláno usměrňovat a spojovat umění prožívání a představování v jeden celek a všemi silami bojovat proti divadelnímu řemeslu a rutinérství.

Proč se tedy objevují recidivy odmítání systému Stanislavského? Objevují se proto, že systém Stanislavského u nás z vulgarizoval. Připomínám to proto, aby nás při používání prvků pantomimy v herecké tvorbě nepotkal stejný osud.

Ruben Simonov, umělecký vedoucí divadla Vachtangova, píše, že jedním z nejvážnějších nedostatků v práci mnohých našich divadel je, že v nich byl omezeně, jednostranně, a úzce dogmaticky chápán systém Stanislavského. Prožívání se stalo samoučelem a zůstalo bez formy. Ale vždyť právě umělecká forma má pro ztvárnění ideje význam prvořadý. To však nikdy nepopíral ani

Stanislavskij. I pro Stanislavského herec a režisér měli v sobě spojit psychologa se sochařem. Režisér měl vytvářet ve zkouškách takové předpoklady, aby se zkoušky staly pro herce zvláštním tréninkem, připravujícím je na dané představení. Takovým způsobem umění prožívání, jestliže nedegenerovalo do naturalistického kopírování života a zachovalo si schopnost nést velké ideje, je vždycky i forma, je vždy i styl, je podmíněn vždy vysokou technikou, je v něm vždycky prvek představování. A ve skutečném umění představování, jestliže nedegenerovalo do řemesla, do symbolického, od života odtrženého, chladného a formalistického divadla nebo do prostého řemesla, do hereckých šablon, je vždycky prvek prožívání. Neboť nelze pravdivě představovat bez prožívání, jako nelze výrazně prožívat bez představování. Podstata hereckého umění je dialekticky protikladná. Proto nemůže si lehnout na Prokrustovo lože jedné, jednostranné teorie. Když herec spojuje jedno i druhé, život herecké postavy a život herce mistra v jednotném tvůrčím procesu, dosahuje nejvyššího stupně svého umění. Nejvyšší mistrovství hereckého projevu spočívá právě ve spojení umění představování a prožívání, ve spojování techniky vnitřní s technikou vnější. Vnitřní technika se opírá o cit pravdy, vnější technika o cit nejvybroušenější formy. A vzájemné působení a pronikání citu pravdy a citu formy tvoří tu výraznost, která je vlastní velkým divadelním mistrům.

A tím se dostáváme k otázce, proč se pantomima stala předmětem našeho zájmu. Chceme pěstovat v našich studentech pravdivost jednání a citění a jeho vyjádření celým tělem. Nespoléhat se při vyjadřování citu a myšlenky jen na slovní jednání. Podle Stanislavského nejvyšší způsob, jak probudit ten nebo onen způsob prožívání, spočívá v tom, že se snažíme skrýt před partnery své neexistující city. Pravda přizpůsobování, jímž se snažíme skrýt svůj cit, i samotné fyzické jednání, nám přitom připomíná neexistující cit, jenž těmito vzpomínkami ožije. Ovšem, býváme často svědky právě opačného zjevu: herci se nesnaží skrýt své city, naopak okázale demonstrují neexistující prožívání, aniž by věnovali pozornost fyzickému jednání, v němž se má toto prožívání odrazit. Tento nesplnitelný úkol - ukázat prožívání - vede herce ke lži, znásilňuje cit, přivádí k řemeslu a v kritických okamžicích přivolává na pomoc šablonu.

Velký objev Stanislavského - fyzické jednání a metoda fyzického jednání-

ní - je materialistické vysvětlení fyzického počínání člověka, subjektivního projevu jeho psychického života. Nutno vycházet z ideologické podstaty psychologických jevů, jak je vysvětluje učení Pavlovo a jak to odpovídá i názoru V.I. Lenina o psychologii jako vědě, která odráží vliv prostředí na psychu člověka. Metoda fyzických jednání je spojena se všemi ostatními elementy systému.

Stanislavskij pod pojem fyzické jednání zahrnuje myšlenky, jednání herce, jeho vztah k partnerům, k výrazovým prostředkům i jeho psychofyzický stav. Podle něho umění rodí se v tom okamžiku, kdy se počne vytvářet nepřetržitá trvalá linie zvuků, hlasu, rytmu, pohybu. Pokud existují jednotlivé nesouvislé zvuky místo hudby, linie, škrty, tečky místo kresby nebo jednotlivá křečovitá škubání místo pohybu, nelze mluvit ani o hudbě, ani o tanci, zpěvu, kresbě, malování, ani o architektuře, sochařství, a ovšem ani o jevištním umění. Když však pomocí systematických cviků student a herec si zvykne, zamiluje a začne vychutnávat svá jednání ne po vnější, nýbrž po vnitřní linii, pozná, co je to cit pro chyby a co je to sama plastika. Základem plastiky musí se stát ne viditelný, nýbrž neviditelný pohyb tělesného napětí, tělesné energie a ten právě musí být spojován s rytmickými přízvuknými momenty v temporytmu.

Vnitřní citění energie, procházející celým tělem, nazýváme pohybovým citěním. A tady jsme u toho, proč na naší škole věnujeme tolik pozornosti múzickým stránkám výchovy našich studentů. Jsme si velmi dobře vědomi, že metoda elementů a etud, která byla zvlgarizována, dezorientovala učební proces. Jestliže studenti po dva roky se zabývali touto zdánlivou dovedností a nevěnovali se slovu, nevěnovali se hudbě, nevěnovali se pohybu a porozumění pohybu, dospívalo se k tomu, že ve III. ročníku se muselo začít při studiu rolí docela znovu.

Proto se nyní důkladně zamýšlíme nad otázkou: jakým způsobem využít spojení tak důležitého prvku herecké výchovy, jakým je pohybová výchova, jak ji využít v počátečním studiu, kdy elementy se řadí do etud a kdy vzniká právě uvědomování té pohybové vnitřní energie, jež má vytvářet vnitřní život lidské postavy, život lidského ducha v postavě.

Vidíme, že využití pohybových elementů je potřebí provádět v dějových

celcích, že je to mezistupeň k úryvkům z rolí. Nesmíme a nechceme se opírat jenom o automaticčnost pohybů, chůze, o schematizování těchto prvků, nýbrž pohyb musí sám sloužit jako prostředek uvědomělého jevištního zobrazení. A tu se nám zdá, že pantomima je nejlepší cesta k řešení tohoto problému. Ne snad jenom problému stud a větších celků, složených z prvků systému Stanislavského, nýbrž jako nejlepší cesta k tomu, aby herec žil celou svou psychofyzickou jednotou, aby ani jediná částička jeho těla při vytváření herecké postavy a při sdělování velkých myšlenek nezůstala nedotčena.

Naše pokusy navazují i na druhého velkého mistra divadelního umění - na Brechta, který ve svém Malém organonu říká: "I choreografie opět dostává úkoly realistického rázu. Je omylem nedávné doby, že při zobrazování lidí, jací skutečně jsou, nemá co na práci choreografie. Zrcadlí-li umění život, používá při tom zvláštních zrcadel ... Je ovšem nutno, aby stylizace přirozené prvky nerušila, nýbrž stupňovala, v každém případě se divadlo, jehož hlavním zdrojem je gestus, nemůže obejít bez choreografie. Už elegance jediného pohybu a něha jediného postoje zcizují a pantomimická vynalézavost pomáhá fabuli."

Tak i na základě určitých teoretických předpokladů došli jsme k tomu, že je nutno pantomimu zařadit do systému naší herecké výchovy. Ovšem je potřeba upozornit na jedno. Pantomima se uplatňuje ve třech uměleckých proudech: jako druh divadelního představení, jako zvláštní prvek baletního umění a konečně jako cirkusové představení férického rázu. V naší práci využíváme zkušeností pantomimy prvního druhu, v němž se umělecký obraz vytvářel bez pomoci slova prostřednictvím výrazného pohybu, gesta a mimiky. Vycházíme z tohoto pradávného původu pantomimy prvního druhu, v němž se umělecký obraz vytvářel bez pomoci slova prostřednictvím výrazného pohybu, gesta a mimiky. Vycházíme z tohoto pradávného původu pantomimy, z lidových obřadů a her rozličných národů, v nichž se pojil zpěv, hudba a tanec. Byl to a je dodnes nejrozšířenější druh lidové podívané. I když si odmyslíme klasické pantomimy řecké a římské, renesanční a anglické pantomimy, které se objevují např. velmi výrazně v dílech Shakespearových, vidíme dnešní obrodu pantomimy v komedii dell'arte, v Molièrovi i ve francouzském a našem jarmarečním divadle. Hlásíme se k tomuto druhu pantomimy, poněvadž tady lidový prvek ne-

využíval gesta v celé jeho šíři jenom k tomu, aby lid bavil, nýbrž tento gestický základ pantomimy v dobách středověku, u nás v dobách temna, v době komedie dell'arte byl využíván právě k tomu, že řečí gest vyjadřoval myšlenky, které se slovy nemohly, nesměly a nedaly říci. To je pro nás přesvědčivý důkaz, že pantomima není prostou formou, nýbrž že je velkou vyjadřovací formou velikých myšlenek.

Jiřina R y š á n k o v á

K pantomimě jako součásti výchovy budoucích herců jsme došli organickou cestou. Pantomimické etudy vyplynuly z důsledného metodického postupu v předmětu pohybová výchova. Od přirozeného pohybu, kdy je organicky zapojeno celé tělo, od celistvého centrálního pohybu k detailnímu propracování perifernímu. Tedy zásada: od přirozeného pohybu k vnější formální dokonalosti. Od čistého krásného pohybu k pohybovým zvrátům, k určité deformaci, jako podkladu k různé charakterizaci postav. Tyto zásady jsou v souladu se zásadami pro výchovu hereckou. Poněvadž specifická hereckého pohybového projevu spočívá v jeho vnitřní podmíněnosti, je v pohybové výchově důsledně uplatňována zásada etud, v kterých musí posluchač nově získané technické poznatky zdůvodnit, naplnit obsahem a výrazem.

Ve III. ročníku, kdy je zařazen v rámci zvyšování formální dokonalosti také klasický balet, kdy je stupňován požadavek dokonalého rytmického pohybu v každém pohybu těla, požadavek na přesnost a ukázněnost formy, na plastickou výraznost pohybu, rychlé rytmické přeměny a reakce, kdy se rozšiřuje i škála postav u jednotlivých posluchačů, dospěli jsme organicky k základním pantomimickým etudám. V těchto etudách a stylových cvičeních se posluchači také seznamují se základními zákony pantomimy jako jevištní formy.

Pantomima je především umění vyjadřovat vše tělem, pohybem. Lidské tělo musí postihnout nejen jednání, akci postavy a její vnitřní, emocionální výraz, myšlenku, slovo, ale musí zvýraznit a viditelným učinit i neviditelné - rekvizitu, popřípadě partnera, nábytek - okolní svět a elementy, v kterých se mim pohybuje. Pohybové nároky na projev lidského těla jako přímého a jediného výrazového prostředku jsou nesmírně zvýšeny: lidské tělo se musí přetvořit v poddajnou, uvolněnou, ničím neovlivněnou tvůrčí půdu, hmotu,

kteřá je zformována představou, myšlenkou, emocí. Tělo se musí stát dokonalým interpretačním nástrojem, zvládnutým do sebemenších detailů. Herec nemá hranic při zvládání profesionálního mistrovství. Na cestě k tomuto mistrovství, v kterém pohybová složka má své velmi důležité místo, je pantomima nesmírným přínosem. Dociluje na jedné straně až artistní a akrobatické jistoty, technického zvládnutí těla i v pohybech široké dimenze. Na druhé straně propracovává tělo v nejjemnějších detailech a uplatňuje i druhý pól hereckého mistrovství - "vyzařování vnitřního života" při akci bez pohybu, kdy jen lidské tělo zní myšlenkou a plastický postoj harmonicky umocňuje dramatické napětí. Tato cesta za cílem dosáhnout pohybového mistrovství - zvládnutí těla až po samu hranici fyzických možností herce - je již sama o sobě nesmírně významná a celé rozsáhlé technice herce. Pohybová technika pantomimy ve srovnání se sportovní, čistě akrobatickou nebo taneční zdatností má pro herce mnohem opodstatněnější místo.

Neboť akce především určuje všechny formy pohybu, přesná myšlenka, konkrétní utajené slovo je zrodem pohybu. Studium pantomimy učí herce vážit si gesta a uplatňovat je v přesné formě. Tak jako slovo má bohatou škálu dynamickou, rytmickou, barevnou, i adekvátně volený pohyb se upřesňuje ve svém zrodu, ve své dráze, rytmu, dynamice, celkové formě. Neboť umění nemůže existovat bez výrazně vyjádřené formy.

Vnitřní obsah nelze umělecky ztvárnit bez hledání jeho vnějšího výrazu. A forma se stává dokonalou jen prostřednictvím techniky. Pohyb je výrazným činitelem vnější formy herecké. A čím dokonalejší je technické zvládnutí těla, tím snáze dosahuje herec ideální syntézy vnitřního obsahu a vnější formy. Nadměrná kontrola technických pohybových nedostatků omezuje upřímnost hercových prožitků, nedovoluje svobodně a pravdivě se projevit.

Na druhé straně, nechce-li se herec zatěžovat touto kontrolou, vede nedostatek pohybové techniky ke zploštění výkonu, opakování několika již naučených a praxí ustálených gest, postojů. Charakterizační schopnost je omezena, ba často se ani nedaří odstínit jednu postavu v různých situacích a výrazně vyjádřit její vývoj.

Shrnula bych teď několika body význam pantomimy pro výchovu herce, jak vyplývá z této části mého referátu, poněvadž tento význam je podstatný.

Forma pantomimy - důležitá pohybová forma na cestě k hereckému mistrovství.

1. Její studium pomáhá k dokonalému zvládnutí těla, neboť tělo je jediným výrazovým prostředkem hercovým. Tato okolnost je ještě zesílena uvolněním jevištního prostoru jen pro herce a stylizovaným jednoduchým kostýmem, nejčastěji přiléhavým trikotem. Herec se nemá za co skrýt. Plně vystupují jeho klady i nedostatky.
2. Studium pantomimy vede ke správnému uvolnění tělesnému, k smyslu pro rovnováhu a protiváhu a k ekonomickému využívání svalových skupin. Zapojuje i nejvnitřnější svalové skupiny a objevuje v těle neobvyklé pohybové vazby.
3. Vede k přesnosti, plasticitě a formální dokonalosti pohybu. Podporuje zdravou artistnost a komediálnost na jedné straně, na druhé straně napomáhá herci při vrcholných bodech dramatického napětí, kdy tělo zůstává bez pohybu, ale zvyšuje se vnitřní aktivita. Neboť pantomima je umění držení těla a postojů. Napomáhá herci v momentech zdánlivé jevištní nezúčastněnosti, ve chvílích, kdy nemá slovní jednání nebo není přímo zapojen do jevištní akce.
4. Je bezesporu nesmírným pomocníkem pro přesnost vnější charakteristiky, pro různorodé vytváření a odstínění postav. Odstraňuje stereotypnost při projevu přetělesňování.
5. Pomáhá odlišení pohybového projevu v různých žánrech divadelního umění, neboť sama o sobě je formou mnohotvárnou.
6. Forma pantomimy je metodou boje proti šedivému, nevýraznému a naturalisticky popisnému projevu herce.
7. Vede k pohybové a mimické kázni. Odbourává nic neříkající gestikulaci a učí herce nejen zdůvodněně pohybu užívat, nýbrž také zapojovat do pohybu tu část těla, která nejvíc podepře myšlenku či slovo, aby účinek na diváka byl co největší.
8. Napomáhá také ke zvládnutí mimických svalů, neboť mimika v pantomimě má své zákony. Je-li tělo nositelem výraznosti a tlumočení obsahu, obličej zůstává v kázni, velmi často nehybný jako maska. Avšak v určitých situa-

cích, kde dochází ke zvýšení komických, lyrických nebo tragických zá-
měrů, uplatňuje se obličej ve výrazné, zkratkovité mimice.

9. Pantomima zdůrazňuje vnitřní impuls k jednání, jednání samo, neboť panto-
mima jest umění akce, pomáhá nacházet v každém úkonu činorodý smysl. Ve-
de k cílevědomé přesnosti v plnění úkolů a ke stálému soustředění. Od-
straní "jevištní pohov" herce.

V těchto několika bodech jsem se snažila vystihnout význam studia panto-
mimy pro výchovu a tvorbu herce v jejím podstatném významu z hlediska pohy-
bové kultury. Ale tím její význam není zdaleka vyčerpán. Je zde ještě mno-
ho důležitých bodů, vyplývajících ze zákonů pantomimické formy, zdánlivě
skrytých, ale v procesu herecké tvorby nesmírně důležitých.

Jdeme-li po linii tvůrčí práce v tomto oboru, je to především umění po-
zorovat, uplatňovat představivost a fantazii. Je-li pramenem všech umělec-
kých projevů zkušenost, je její metodou pozorování skutečnosti. Pozorová-
ní - jak praví Bertolt Brecht - je hlavní složkou hereckého umění. Zdůraz-
ňuje však v tomto pozorování myšlenkový proces. Říká: "Aby se herec dostal
od nápodoby k zobrazení, dívá se na lidi, jako by mu předváděli co dělají,
jako by mu zkrátka doporučovali, aby si to, co dělají, promyslel."

Musí-li herec v pantomimě pouze pohybem, beze slov učinit divákovi jas-
ně srozumitelným své jednání, své myšlenky, city, dokonce i rekvizitu, pro-
stor, scénu, nejružnější elementy její obklopující, musí vyjadřovat přesně,
beze zbytku, musí dokonale znát pohybový projev v konkrétní reálnosti. Mu-
sí si dokonale odpozorovat skutečnost, různé typy lidí, práci s rekvizi-
tou, musí si o všem udělat správný obraz.

Avšak zkratkovitost, přesnost formy, která je jedním z hlavních činite-
lů stylizace při pantomimě, nedovoluje přejímat reálný obraz bez myšlenko-
vého procesu, bez tvůrčího zapojení hercovy představivosti a fantazie. U
našich posluchačů, kde mládí je pochopitelnou příčinou nedostatku bohatých
životních zkušeností, je fantazie důležitým spolučinitelem při tvůrčím pro-
cesu. Pokud možno jsou však vedeni k tomu, aby si skutečnost, která je pod-
kladem etud, ověřovali. Nestačí-li představivost, používáme nejprve reálné
rekvizity, nábytku, partnera a pochopitelně i slova.

Pantomima je uměním jevištní zkratky. Dokáže někdy v několika vteřinách odhalit divákovi to, nač činohra potřebuje několik minut dialogu. Proto musí herec umět rozeznávat nejpodstatnější, nejcharakterističtější, nejsrozumitelnější. Musí dosáhnout schopnosti rychlých přeměn tělesných i citových. Zkratkovitost a mnohoobsažnost pantomimy vyžaduje však také pevné uchopení a rychlé přeměny rytmické. Pantomima, která ve své čisté formě je především vizuálním zážitkem - zbavena namnoze i hudebního doprovodu - je formou, vyžadující rytmickou přesnost tělesnou. Její studium má nesmírný význam nejen pro vnitřní temporytmus, ale také pro temporytmus daných situací, pro rytmické dodržování pauz, organické zhušťování, gradování rytmu atd.

Myslím, že studium pantomimy má také velký význam pro tzv. "malé role". Epizodické, krátké role se v mnohém shodují se zákony pantomimy. Výrazné pochopení vnější charakteristiky, zachycení nejtypičtějších rysů, chůze, gest mnohdy vede i ke správné stylizaci, poněvadž zhušťuje, umocňuje obsah, život, prostředí, v kterém postava žije. Veškerá vývojová linie postavy, zdůvodnění vnější charakteristiky je však zahrnuto, tak jak by to mělo být i u pantomimy, do tvůrčích procesů přetělesňování.

Nakonec bych se zmínila ještě o jednom významu pro hereckou tvorbu. Je to pohybové vyjádření vnitřního monologu, podtextů, vnikání do druhého plánu vnitřního světa role, který se skrývá za textem. Pantomima, jejíž dějová fabule je skloubena přesnými situacemi a podtexty, musí tyto podtexty výrazně tlumočit, sdělit. Seběmenší zpronevěření by mohlo změnit význam, objevil by se dějový propad, kontinuita divákovy pozornosti by byla porušena a srozumitelnost znesnadněna.

Až dosud jsem mluvila o kladech studia pantomimy pro výchovu herce. Avšak myslíme-li především na výchovu budoucího herce, musíme se nutně zamyslet nad případnými negativními vlivy. Jsou nějaké? Mohly by nastat? Za jakých okolností? Nebezpečí zde tkví především v jednostranné specializaci a v přílišném zafixování vnější formy. Kdyby vnější formální podmíněnost převažovala nad tvůrčím procesem, změnily by se klady studia pantomimy pro herce v negativní vlivy na tvůrčí proces sám.

Musíme ovšem rozeznávat, jedná-li se o použití jen určitých rysů a zákonů pantomimy pro vytváření role nebo jde-li o organické začlenění panto-

mimy v její čisté formě a vrcholné stylizaci. Poněvadž se zaměřujeme na pantomimu s určitou specifičností pro herce, je zárukou správného výsledku i výchovného procesu správný tvůrčí postup a zákony, které platí pro herce při vytváření postavy.

Eva K r ů s c h l o v á

Hovořilo se tu o zastření tváře jako prostředku pro zvýmluvnění těla. Často však je třeba zvýmluvnit samu tvář. Někteří naši posluchači mají obličej nepohyblivý, schopný jen malých výrazových variant, nedovedou jím vyjádřit všechny odstíny podtextů svých rolí. Proto jsem loni ve III. ročníku zatím zkusmo použila obličejové gymnastiky, kterou jsem pak rozvinula v mimické etudy, v nichž pohyby těla byly druhotné, jako doprovod hnutí tváře a hlavy. Tyto etudy jsme prováděli s hudbou, abychom podnítili citovou představivost.

Ovšem nelze vždycky jasně dělat čáru mezi jednotlivými druhy pantomimy. A právě z našeho pedagogického aspektu musíme umět použít nejrozličnějších druhů, jak je to právě zapotřebí. Tu se dostávám k diskutované otázce výběru. To je příliš složitá věc, než aby se dala kritizovat jen z hlediska diváka. Známe z pedagogické praxe tzv. protiúkoly, které na určitém stupni velice žákům prospívají, na jiném stupni je naopak brzdí. V pantomimě, našemu civilistickému životu tak odlehlé, musíme zpočátku u posluchačů odbourávat stud, často musíme jejich malou pohybovou fantazii podnítit právě poukazem na nejobecnější a nejvíc nasnadě ležící vzory (zde narážím na pieroty a klauny), později je zas musíme provokovat neobvyklými úkoly třeba jen s ohledem na zvýšení temporytmu a podobně.

Doc.dr. Karel B u n d á l e k

Chtěl bych zcela stručně zdůraznit zařazení předmětu pantomimy do herecké výchovy z hlediska divadelní teorie..

Jaroslav Pokorný ve své knize "Složky divadelního výrazu" ukázal, že v zásadě je každé divadelní dílo syntézou několika výrazových složek o růz-

ném stupni intenzity a v různé výrazové funkci. Tyto výrazové složky tvoří v syntéze různé kombinace a ty se v průběhu historického vývoje mění. Jak se liší od sebe jednotlivé divadelní útvary, tak se od sebe liší jednotlivé druhy herectví sestavou složek a jejich intenzit.

V průběhu historického vývoje vyhranovaly se základní divadelní kategorie a jejich herectví. Současně však docházelo k narušování divadelní syntézy. Proto také většina velkých divadelních reformátorů od Monteverdiho přes Wagnera až po příslušníky avantgardy usilovala (vždy ovšem svým způsobem) o syntetickou formu divadla.

Tradiční divadlo buržoazní éry učinilo z herce pouhého interpreta - třeba dokonalého - básnickových slov. Avantgardní divadlo usilovalo oprostit herce od tradičního námětu a plně využít všech duševních a tělesných schopností. Mnozí umělci se při tom dopouštěli omylů, jako např. Mejerchold se svou teorií biomechaniky, avšak snaha po rozvíjení všech složek hereckého výrazu, vycházející z poznání, že materiálem nového jevištního projevu je v první řadě herec sám se svým tělem, hlasem, gestem a pohybem, byla v podstatě správná.

Tak národní umělec E.F. Burian si dobře uvědomoval, co např. znamená funkce hercova svalu; že je to hmota v rytmickém pohybu. "Pohybuje-li se sval přímo pod reakcí světla, znamená to rytmickou součinnost tří elementů prostoru, a to elementu sochařského, malířského a hudebního. Tento sval je však živý, má své centrum v srdci a mozku člověka. Člověk-herce pohybem svalu vyjadřuje mimicky buď stav svého těla, nebo situaci, v které do tohoto určitého stavu přišel. Souhrn stavů a souhrn situací, není-li ponechán náhodě, je nejlepším obrazem divadelní poezie, která se zakládá na konstrukci těchto elementů." (E.F. Burian: Zameťte jeviště)

Jestliže dnes usilujeme o nejvšestrannější rozvíjení lidské osobnosti, požadujeme pro socialistické divadelnictví herce, kteří by dokonale vládli všemi složkami divadelního výrazu. Není naším úkolem vychovávat herce pro pantomimu, chceme však, aby každý příští herec se více či méně (podle svého nadání) naučil vyjadřovat jejími výrazovými prostředky. Chceme, aby syntéza výrazových složek dnešního divadelního umělce byla co nejúplnější. Jen takové divadelní umění bude moci plně obsáhnout všechnu bohatost zítřků, které se před námi otvírají.

výchova v zahraničí + výchova v zahraničí + výchova v zahraničí

Mezi anglickými společnostmi amatérů zaujímá Britská dramatická liga místo společnosti oficiální; existuje od roku 1919 a pracuje pod patronací královny-matky. Vzdělávací oddělení Britské dramatické ligy pořádá každý rok řadu víkendových akcí, nazvaných "divadlo v akci" (my bychom hovořili asi o semináři), pořádaných ve spolupráci s profesionálními divadly; v létě je několik týdenních internátních kursů ve venkovských kolejích (některé z nich jsou určeny speciálně mládeži od 14 do 19 let.) Hlavní vzdělávací akcí sezóny je každým rokem desetitýdenní internátní kurs pro režiséry a instruktory amatérského divadla, pořádaný vždy na počátku léta (duben až červen).

Před časem se nám podařilo získat od Britské dramatické ligy některé materiály o tomto kursu, jak probíhal v letech 1961 a 1962. Vybíráme z něj některé zajímavé pasáže.

Šestnáctý celodenní kurs pro režiséry a instruktory amatérského divadla

24. dubna - 29. června 1962

Kurs, který je vhodnou přípravou ke zkoušce Divadelního sboru (Drama Board), byl rozvržen tak, aby poskytl v oboru amatérského divadla doplňkové vzdělání těm, kteří již mají zkušenosti a kteří již pracují nebo si přejí pracovat jako režiséři s plným nebo částečným úvazkem, jako učitelé a instruktoři v klubech mládeže, ve večerních školách, městských střediscích, odborných kolejích a ve všech typech divadelních souborů dospělých, ať britských, či zahraničních. Kurs má velký význam pro učitele, z nichž mnozí se ho již zúčastnili a zjistili, že jim školení v jejich školní práci velmi pomohlo.

Je to jediný existující kurs s celodenním školením divadelních učitelů a instruktorů, pracujících v místních vzdělávacích ústavech, avšak tito instruktoři kurs nemohou navštěvovat bez pomoci svých zaměstnavatelů. Žádáme proto místní vzdělávací úřady, aby uvážily čas od času uvolnění vhodných kandidátů a pomohly jim zúčastnit se kursu, aby se potom zvýšila jejich užitečnost pro práci ve vlastním okrese. Ministerstvo školství uvádí, že "osoby, které si přejí navštěvovat tento kurs, mohou požádat své místní školní úřady o pomoc. Osoba, která podléhá Zákonu o učitelích (penzionování) a které je poskytnuta zvláštní dovolená s plným platem, aby se mohla

účastnit kursu, bude mít tuto dovolenou započítanu jako službu navíc."

Vítáme zvláště zámořské a zahraniční studenty i mladé profesionální režiséry.

Na výlohy ústředí a vzdělávacího oddělení přispívá ministerstvo školství.

Britská dramatická liga vždycky usilovala o udržení vysoké umělecké úrovně a uznává důležitost úlohy, kterou má hrát divadlo ve všeobecném vzdělání. Divadlo podporuje tvořivou fantazii a poskytuje možnost svébytného vyjádření; zvyšuje porozumění životu a lidem; vyvolává porozumění pro divadelní literaturu a mluvenou angličtinu a jako společenská činnost přispívá velmi výrazně k vytváření života obce. Liga je toho názoru, že je nesmírně důležité, aby ti, kdož vyučují divadlu a jejichž práce je podporována z veřejných fondů, měli schopnosti a znalosti, umožňující zvyšovat divadelní práci tyto hodnoty.

Aby se studentům dostalo individuální péče a aby byla individuální i jejich režijní praxe, bude přijat jenom omezený počet studentů a přednost bude dána uchazečům, doporučeným místními vzdělávacími institucemi, univerzitami (britskými a zahraničními), školskými úřady a Britskou radou. Zbývající volná místa budou nabídnuta těm, kteří se přihlásí jednotlivě. Kandidáti budou vybíráni na základě dotazníku, doporučení zaměstnavatele a podle možnosti i na základě pohovoru. Studenti mají být ve věku od 18 let do 45 let.

Program kursu bude mít mimořádně velký význam pro studenty, kteří se připravují ke zkoušce Divadelního sboru, s nímž je Britská dramatická liga v těsném spojení. Vysvědčení "Člena Divadelního sboru" (A.D.B.) je kvalifikací zvláště pro učitele amatérského divadla a studenti našeho kursu v případě, že získají dostatečné zkušenosti, mohou využít příležitosti a přihlásit se ke zkoušce.

Tento kurs se bude i v budoucnosti konat v Londýně, aby si udržel svůj zvláštní charakter. Studenti z minulých kursů jsou jednomyslně toho názoru, že k významu a inspirativnosti kursu velmi přispívá příležitost ke styku s některými velkými herci našich divadel. Londýn také umožňuje bohatý vý-

běr návštěvy divadel a další divadelní činnosti, které rozšíří obzor studentů.

P r o g r a m

Od pondělka do pátku se budou denně konat schůzky od 10 hodin dopoledne do 13 hodin a od 14 hodin do 17.30 hod. Ve středu večer mají studenti možnost použít knihovnu Ligy. Podle okolností budou organizovány návštěvy divadel, amatérských představení a festivalů. Návštěva je dobrovolná.

Instruktaž bude prováděna ve vztahu ke zkušebním osnovám Divadelního sboru a bude zahrnovat tyto předměty:

Všeobecná znalost divadla a dějin divadla

Důležitost širokého "divadelního zázemí", tj. znalost divadelní literatury, dějin divadla, znalost současného divadla, současná divadelní kritika, pěstování uměleckého vkusu a úrovně.

Očekáváme, že studenti jsou poměrně sečtělí v divadelní literatuře již před příchodem do kursu a přijatým studentům bude zaslán seznam knih pro předběžnou četbu.

Režie

Studenti získají co možná největší individuální praxi v režii. Každý z nich bude režírovat krátké scény, při nichž použije ostatních studentů jako herců; režijní metody posluchačů budou pak hodnoceny instruktory. Budou uspořádány přednášky o divadelní estetice, o interpretaci a rozboru hry, o vztahu mezi herci a režisérem, o přípravě textu, přípravné práci, aranžmá, vedení herců, uspořádání zkoušek a o jevištní technice.

Vyučování režii a herectví

V prvních týdnech kursu improvizace jako metoda přístupu, cvičení v soustředěnosti rozvine obrazotvornost; znalost základních divadelních principů a prostředků; důležitost řeči, pohybu a mimiky, použití těchto metod ve skupinách dětí, mládeže a dospělých.

Jevištní technika

Dekorace, výprava a konstrukce, osvětlení, líčení, kostýmy.

Kritika

Kritikova odpovědnost; klasifikace uměleckých norem; systémy hodnocení a klasifikace; styk s obecností atd.

Studenti provádějí praxi v kritice.

Hodnocení studentů

Práce každého jednotlivého studenta jako režiséra a instruktora bude hodnocena učitelským sborem a doplněna názorem hostujících profesionálních režisérů. Všem studentům bude vystaveno potvrzení o návštěvě kursu a individuální zpráva, vysvědčení Britské dramatické ligy bude vystaveno jenom těm posluchačům, jejichž práce bude mít dostatečně vysokou úroveň.

Denní praktické vyučování režii a demonstrace metod vyučování divadelním předmětům bude vedeno učitelským sborem školního oddělení BDL. Hostující lektori se budou zabývat speciálními předměty.

Poplatky

Školné za desetitýdenní kurs je £ 25. Zkušební taxa za zkoušku Divadelního sboru je £ 5,5 za osobu.

Očekáváme, že se studenti sami postarají o svoje ubytování v Londýně v průběhu kursu.

1. týden : Přístup k dramatu, úvod do kursu. Praktická cvičení v pohybovém výrazu. Základní prvky divadla a dramatu. Improvizace.
Dějiny divadla: středověk
Jevištní technika: výprava
Kritika: Shakespeare

2. týden : Cvičení pohybu, mimiky, neformální drama (pokračování)
Dějiny divadla: Alžbětinské divadlo, Shakespeare
Scénická výprava
Kritika: Brecht

3. týden : Začátky formálního dramatu
Cvičení v pohybu, mimice, líčení a osvětlování
Dějiny divadla: 17. století
Technická práce, zkoušky
Kritika: Ionesco, Pinter

4. týden : Přístup k režii - přípravná cvičení v režii
Dějiny divadla: 18. století
Písemná práce
Kritika: Osborne a Delaneyová
"Divadlo v akci" - víkend ve spolupráci s Mermaid Theatre.
Pro účastníky kursu poplatek snížen na 15 s.

5., 6. a 7. týden:

Cyklus režii vybraných scén, režii vedou jednotliví studenti.
Dějiny divadla: 19. a 20. století, současné divadlo
Kritika: Shakespeare, Bolt, Mortimer

8. a 9. týden:

Studenti režírují další scény podle vlastního výběru s herci - hostujícími studenty. Kritika. Technická cvičení. Písemná práce ke zkoušce Divadelního sboru.

10. týden : Opakování a příprava pro závěrečnou veřejnou schůzku. Čtené zkoušky a individuální praxe v improvizaci.

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Z podrobného rozpisu přednášek a cvičení na jednotlivé dny a hodiny kursu přinášíme zde jen nejzajímavější jeho část - dny dobového divadla: v kursu Britské dramatické ligy je vždy jeden den v týdnu věnován historickým přednáškám, které obsáhnou určitou epochu v jejím celku:

Den středověkého divadla

10,00 - 11,00	Divadelní vývoj ve středověku
11.30 - 13,00	Středověké hry
14,15 - 14,45	Středověká hudba
14,45 - 16,00	Středověké divadlo
16,15 - 17,15	Kostým ve středověku

Den alžbětinského divadla

10,00 - 11,00	Divadelní vývoj alžbětinské doby
11.30 - 13,00	Alžbětinskí dramatikové
14,15 - 14,45	Alžbětinská hudba
14,45 - 16,00	Alžbětinské divadlo (budova)
16,15 - 17,15	Alžbětinský kostým

Den Shakespeara

10,15 - 13,00	Přístup k Shakespearovi
14,15 - 15,45	Čtení ze Shakespeara
16,00 - 17,00	Přístup herce k Shakespearovi

Den divadla doby restaurace

10,00 - 11,00	Divadelní vývoj a tanec v době restaurace
11,30 - 13,00	Dramatikové doby restaurace
14,15 - 14,45	Hudba doby restaurace
14,45 - 15,45	Divadelní budova doby restaurace
16,00 - 17,15	Kostýmy doby restaurace

Den divadla 18. století

10,00 - 11,00	Divadelní vývoj a tanec 18. století
11,30 - 13,00	Dramatikové 18. století
14,15 - 14,45	Hudba 18. století
14,45 - 15,45	Divadlo 18. století
16,00 - 17,15	Kostýmy 18. století

Den divadla 19. století

11,30 - 13,00	Dramatikové 19. století
14,15 - 14,45	Hudba 19. století
14,45 - 15,45	Divadlo 19. století
16,00 - 17,15	Kostýmy 19. století

Na tyto ucelené cykly (v nichž ovšem jeden z lektorů pravidelně přednáší o divadelním vývoji, druhý o dramaticích, třetí o hudbě a divadelní budově, čtvrtý o kostýmnictví každé doby) navazují už jen jednotlivé přednášky - o divadelním vývoji 19. století, o Ibsenovi, Čechovovi, přednáška o řeckém divadle a rozhovor o náboženském dramatu, přednáška o dobovém tanci.

XXXXXXXXXXXXX

Divadelní sbor

=====

(výťah z ustanovení o zkouškách pro rok 1962)

Divadelní sbor je zkušební útvar pro učitele amatérského divadla, který slouží k tomu, aby velký počet učitelů, instruktorů a poradců s

částečným úvazkem, kteří nyní pracují v oboru amatérského divadla, mohl získat uznanou kvalifikaci. Tím usiluje o zvýšení a udržení pracovní úrovně a významu těch, kteří tuto práci konají.

Cíle Sboru, vytyčené v jeho Statutu, jsou "zvýšit vzdělání zvyšováním úrovně vyučování amatérskému divadlu na území Britské koruny; stanovit osnovy zkoušek; jmenovat zkoušející; kontrolovat zkoušky; vystavovat úspěšným kandidátům vysvědčení a titulem Člen divadelního sboru (A.D.B.)."

Sbor sám neporádá ani nepomáhá pořádat školení kandidátů ke zkouškám.

Osnovy zkoušek

Zkouška se skládá ze dvou částí: A) písemná - 3 hodiny
B) praktická (sobota a neděle)

A. Písemná zkouška ukáže znalost kandidáta v těchto předmětech:

1. Anglické drama. Kandidát musí ukázat, že zná vývoj divadla od středověku, změny v jeho struktuře, představení a v obecnstvu, že dovede uvést hry, charakteristické pro určitá období včetně současných evropských a amerických her. Nebude vyžadován podrobný popis a citace, avšak hodnotí se, ukáže-li kandidát nějaký zvláštní zájem.
2. Technika divadla. Omezí se na otázku o všeobecných zásadách herectví a režie.
3. Výběr hry. Kandidáti musí být připraveni poradit vhodné celovečerní i jednoaktové hry různým typům souborů.

B. Praktická zkouška

1. Režie. Každý kandidát bude vyzván, aby uvedl jednu krátkou scénu z předepsaného seznamu se skupinou herců, kteří jsou mu k dispozici a s nimiž se dříve nesetkal. Má s sebou přinést pracovní exemplář vybrané scény s režijními poznámkami, s popisem scény a osvětlení. Tato práce bude trvat až 30 minut.
2. Posudek. Každý kandidát bude přítomen režijní práci jiného kandidáta a bude požádán, aby po skončení zhodnotil předvedenou práci v rozhovoru se zkoušejícím.
3. Líčení. Každý kandidát bude vyzván, aby se naličil na určený charakter a výsledek předvedl zkoušejícím.
4. Herecké schopnosti. Každý kandidát bude bez přípravy krátce improvizovat na téma určené zkoušejícími.
5. Kandidáti přečtou krátkou nepřipravenou řeč, aby ukázali, že rozumějí zásadám kontroly hlasu a přednesu.

6. Na tyto zkoušky naváže krátký ústní rozhovor.

edice údlut + edice údlut + edice údlut + edice údlut + edice

V Y Š L O

dr. Eva Vodičková: Přehled vývoje loutkářství

Jan Martinec: Některé autorské problémy smíšených uměleckých skupin

Jiří Kolařík: Cesta k teorii divadla poezie

Vladimír Halada - Jiří Hraše: Rozbor Šrámkových básní
Raport a Haluzka

Marie Šašková: Práce loutkoherce - řeč

V T I S K U

(vyjde ve 3. čtvrtletí)

Jiří Beneš: Specifické rysy ochotnického divadla

František Bařka: Základy herecké práce

Stanislav Zindulka: Jeviřtní řeč

Natařa Rybínová - Věra Urbánková: Pohybová kultura herce

Miroslav Česal: Malé loutkářské formy

P Ř I P R A V U J E M E

Prevence hlasových poruch v recitaci

Příručka pro vedoucí dětských recitačních kolektivů a skupiny a pro učitele bude zpracována lékaři-foniatry, kteří ve své denní praxi často shledávají u dětí hlasové poruchy, způsobené neodborným vedením dětí při recitaci. Vyjde počátkem roku 1965.

Praktikum loutkářské režie

Obsáhlou studii o loutkářské režii zpracovává doc. dr. Erik Kolár. Bude určena pro lektory vyšších stupňů loutkářských kursů. Vyjde v lednu 1965.

Pohybová výchova v dětských divadelních kolektivech

Určeno vedoucím dětských divadelních souborů a učitelům literárně-dramatických oddělení lidových škol umění. Obsáhne metodiku průpravy dětí v jevištním pohybu a řadu cvičení i pohybových etud. Asi 80 stran. Vyjde v 1. čtvrtletí 1965.

Divadelní výchova č.2. Bulletin Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti, Praha 1, Jungmannova 15. Odpovědný redaktor - Eva Machková. Návrh obálky - Jiří Pavlín a Gustav Šeda. Uzávěrka čísla - 15. května 1964. 500 výtisků. Neprodejné, zasílá se zdarma.

DISMAN, Miloslav

K osnovám práce na IŠU pro literárně
dramatický odbor

"Estetická výchova", r. 6, 1963-64, č.5

JANOVIC, Vladimír

Jejich obzor

"Divadelní noviny", r. 7, 1963-64,
č. 7-8. 27.11.63

Výsledky ankety, uspořádané mezi žáky
literárně dramatického oddělení IŠU
Jaroslava Kvapila v Brně. Anketa sledo-
vala zájmy a zaměřenost mládeže a při-
nesla v tomto směru některé nové po-
hledy na problém zájmu mládeže.

MEZEROVÁ, Alice

O mládeži a poezii, o verších ze školní
lavice, o kance na lásce

"Estetická výchova", r. 6, 1963-64, č.4

STRÁNSKÁ, Alena

Čím budu

"Divadelní noviny", r. 7, 1963-64,
č. 16, 11.3.64

Zkušenosti s literární soutěží žáků SVVŠ
v Boskovících, její výsledky, účast členů
literárního kroužku v soutěži "Strážnice
Marušky Kudeřkové"

Článek o přijímacích zkouškách na AMU,
o problému výběru a předběžné příprave-
nosti i informovanosti uchazečů o stu-
dium na divadelní fakultě. Podíl STM
a práce ochotnických souborů na při-
pravenosti uchazečů.

VOLKOVÁ, Vladislava

Výchova dětí v recitačních kroužcích

"Estetická výchova", r. 6, 1963-64, č. 8

Význam práce v recitačním kroužku pro
pěstování kultury řeči. Vedení dětí po-
dle věkových předpokladů. Metoda práce
na studiu textu.

MATERIÁLY

Materiály z pedagogické konference "O vý-
znamu pantomimy v procesu herecké tvorby
a výchovy" 9.11.1959 na JAMU v Brně. 1.vyd.

Praha-Brno, Státní pedagogické nakladatel-
ství a Janáčkova akademie múzických umění,
1960, 45 s. (rozmnoženo)

Záznam z referátů a diskuse na konferenci
(Ant. Kurš, J. Ryšánková, E. Kruschlová,
P. Šmolk, A. Hodek aj.)

MARTÍNEK, Karel

Mejerchold, 1.vyd.

Praha, Orbis 1963. 429 s.

Mejercholdovu divadelnímu studiu, je-
ho pedagogickým zkušenostem a názorům
věnovány pasáže na stránkách 11-15,
131-133, 140-141, 41-50, 100-102 aj.

TAIROV, Alexandr

Herec

(Obs. v kn. Tairov, A.: Odpoutané di-
vadlo, Praha, Orbis 1927, 236 s., a v
kn. MEJERCHOLD-TAIROV-OCHLOPKOV: Moder-
ní tvář divadla, Praha, Čs. spisovatel,
1962, 155 s.)

Problém výchovy herců. Tairov srovnává
jejich nepřipravenost s dobrou tech-
nickou přípravou tanečníků. I pro čino-
herní divadlo žádá výchovu od útlého
mládí.





