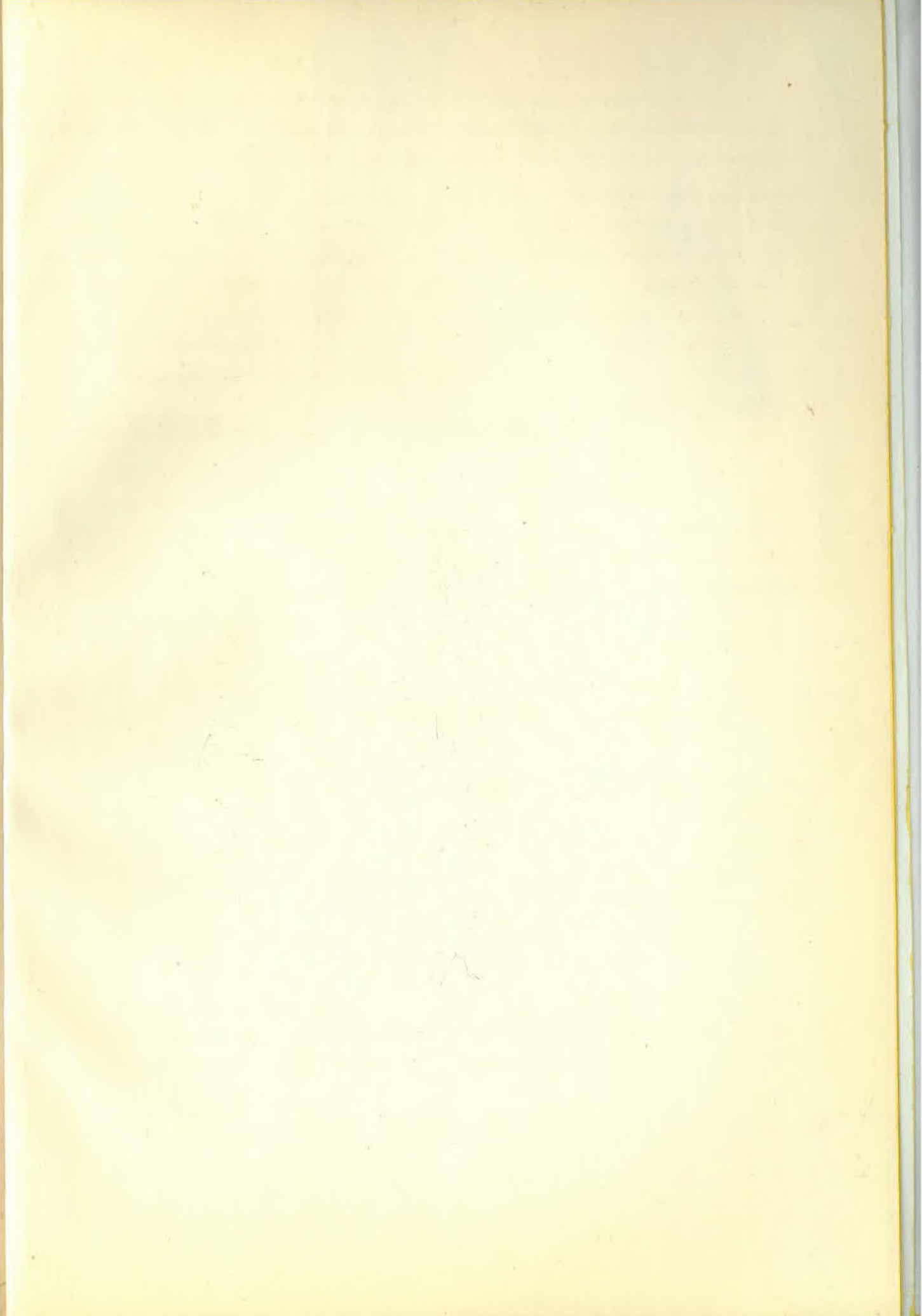


divadelní výchova

řada III.

ústřední dům
lidové
umělecké
tvořivosti
1967

dokumenty
statí
ankety
informace
bibliografie
diskuse



D I V A D L O A M L Á D Ě Ž

Marie H e j n o v á

"Divadlo a mládež" - Le théâtre et la jeunesse, Paříž 1946, 3. přepracované vydání, Editions Bourrellier, stran 184, je knížka stará víc než dvacet let, ale její reformátorský žár z ní dosud nevyvanul. Mnoho plánů a rad se zatím stalo obecným majetkem, mnoho ještě uskutečnit zbývá.

Autor dílka, pan L é o n C h a n c e r e l , divadelní vědec, praktik a vychovatel, režisér - dramatický básník, inspirátor a tvůrce dětského a mládežnického divadla ve Francii, dává tu těm, kdo pracují s dětmi a mládeží, praktické rady, podložené dlouholetou zkušeností a hlubokou znalostí problémů divadelních i výchovných. A víc než to. "Není nejmenší zásluhou Léona Chancerela, že otvírá obzory, ukazuje cestu a vyznačuje etapy", výstižně končí svou předmluvu ke knížce Charles Vildrac.

Pokouším se podat esenci názorů tohoto podnětného i leckde diskusního dílka. Opomím to, co vyrostlo z odlišných podmínek a okolností.

Z části všeobecné

Autor se nemíní obírat divadlem, jak se jeví v navyklých představách. Má na mysli spíše okouzlený pohled Wilhelma Meistra : "Já, kterého krása dramatického umění tak silně zasáhla, byl jsem tisíckrát raněn do hloubi duše, když jsem viděl největší bídáky představovat si, že se mohou obracet k našim srdcím s velkou a účinnou řečí."

"Dramatickým uměním", říká autor, "rozumíme vynalézat a předvádět fikce, tvořit osoby a dát jim jednat; rozumíme jím poetickou transpozici, interpretaci /a ne reprodukci/ každodenních realit s cíli vysokými a vzdálenými pouhého bavení, s cíli směřujícími - je-li možno - k zlepšení jednotlivce i kolektivu." Toto umění studuje L. Chancerel pod zorným úhlem výchovy /"sous un angle particulien, celui de l'éducation"/. "Půjde tedy o to, vést, formovat a reformovat děti, dospívající, ba i dospělé, vyzbrojovat je harmonicky uspořádaným souhrnem vlastností intelektuálních, tělesných a morálních, schopných zajistit duchovní a fyzické rozvinutí uvnitř velkého lidského společenství."

Co je drama ? Autor popřává slovo Magninovi, jehož se dovolává častěji /Charles Magnin, Les origines du théâtre, Paris 1868/. "Nazývám takto každé dílo, v němž básník, odpoutav se od své osoby, mluví a jedná nebo dává mluvit

a jednat hercům jménem fiktivních osob s cílem vzbudit zvědavost a sympatii diváků. Pokaždé, když se setkám se spojením těchto vlastností, ať jde o k t e r é k o l i m í s t o , h e r c e č i s h r o m á ž d ě n í /podtrhuje L. Chancerel, neboť tato slova jsou důležitá pro porozumění jeho dílu/, věřím pevně, že jsem se setkal když ne s divadelní hrou, tedy aspoň s produktem dramatického ducha, s dramatem."

Divadlo nelze spojovat jen s profesionály. Všude ve společenském životě je místo pro dramatické umění, vzkříšené k svému pravému smyslu a poslání. Jak nevzpomenout antického Řeka a výchovy mladých Athéňanů. Dramatické představení, tragické nebo komické, bylo výrazem hlubokého života obce. Tyto tendence sledujeme i ve středověku, třeba v méně dokonalé míře. Nebylo velkých dramatiků a chyběla výchova mládeže k tomuto umění. Pojem "dramatické umění" se porušuje, jakmile se stává zaměstnáním, profesí. Porušuje se tak, že mnoha současníkům autora dá hodně úsilí, aby porozuměli jeho základním zásadám, přijali je za své a uváděli v život. Divadlo na školách všech stupňů má odpůrce, potíže i nebezpečí. Jáde o to, aby bylo provozováno pod vedením poučených učitelů /"sous la direction de maîtres avertis"/.

Dramatické umění, jak se mu snažíme rozumět, může učinit živější mnohé z toho abstraktního, čemu učíme z výše katedry. Dítě nepřijímá poznatky pasívně, ale hraje je, a ne samo, s kamarády. Roste v něm smysl pro kolektiv, radost, že má své místo ve společnosti. Tělo i duch se účastní těchto cvičení, která je učí odpovědnosti a připravují na životní hru, vyžadující invenci, vytrvalost a jednání. Hra nutí dítě pozorovat, aby mohlo zobrazovat. Kolik intelektuálních a tělesných problémů musí dítě zmocit během této divadelní výchovy, kolik svých nedostatků i schopností si uvědomí !

Jaký cenný "test" se tu naskytá pro učitele ! Dítě zaujaté hrou se nepřetváří. Učitel poznává jeho povahu, těžší z tohoto "testu". Pomocí dramatické hry zbavuje dítě házlivosti nebo pýchy, rozvíjí nebo spoutává představitelství atd. Dramatická hra prohlubuje charakter; to má nesmírný společenský dosah.

Mnoho učitelů a mladých lidí se obírá studiem divadla na nových základech, ve vztahu výchovy a volného času. Ale kolik jich také nepřemýšlí o věci vážné a žije ze starých chyb !

Za skvělého pomocníka v literární a historické výuce pokládá školní divadlo Ad. Ferrière¹/. Oceňuje nastudování klasických nebo moderních divadel-

¹/ A. Ferrière : L'école active, Genève, éd. Forum, 1924

ních her středoškolskými studenty. Především však ho zajímají hry nově vytvářené učitelem a žáky. Také zakladatel skautingu Baden-Powel oceňuje význam divadla hraného mládeží. "Organizování divadelních her, představení ve vztahu k místní historii, to jsou znamenité prostředky, jak přivádět chlapce k poznatkům. Lekce z historie a morálky se jim takto většinou lépe než kázáním učitele." Ale jde dál. "Dejte látku ke krátké a prosté scéně, rozdělte role a každému určete něco, co má dělat a říkat. Pak je nechte hrát a hledat patřičná slova. To rozvíjí představitelství a snadnost vyjadřování v předem ujednaném směru. Je to cenný výchovný prostředek. Jen pro začátek bude třeba nebýt příliš náročný."

To, čemu autor říká "les jeux dramatiques" a čemu dál věnuje samostatnou kapitolu, tvoří podle něho základ pedagogické práce. Užitečné je však i studium a scénická realizace klasických nebo moderních textů.

Školní studentké představení mají důležité místo ve francouzském klasickém divadle. Jejich cenu znal Montaigne, Rabelais. Známé a slavné jsou zkušenosti paní de Maintenon s interpretací Racinových her v Saint-Cyr. Autor připomíná studentké divadlo v přítomnosti, totiž v době, kdy vznikalo první vydání knížky v roce 1938. Představení francouzských vysokoškoláků měla svou slavnou dobu na Expo 37. Iniciátory byli univerzitní profesori. "Neboť k starému textu pronikneme dobře, jen když se pokusíme vrátit mu pohyb a život, jen když ho hrajeme." Chancerelova knížka obsahuje obsáhlé výňatky článků profesora Maxe Fuchse^{x/}. Odpovídají vesměs názorům a metodám Chancerelovým. Požaduje se spolupráce profesora tělesné výchovy, kreslení a učitele dramatu. Zdůrazňují se hlasová cvičení, sebezvíjení, ne představení pro obecenstvo, i když k němu nakonec dochází.

V celém světě se čím dál více rozšiřují pokusy o školní divadelní výchovu. Téměř všechny německé university dávají studentům dramatické vzdělání, v Americe mají některé university i dokonale vybavenou dramatickou sekci. Francouzské Cahiers d'art dramatique 1945-6 informují o tom, jak je vtěleno dramatické umění do učebních programů amerických středních škol. Tradiční, od středověku téměř nepřetržitá je aktivita v tomto oboru na středních školách a universitách v Anglii. Překvapen sledává L. Chancerel dokumenty práce svému úsilí blízké v Polsku /revue Teatr w szkole ve Varšavě/. Váží si snah ruských pedagogů a sovětské vlády, která v dramatickém umění spatřuje mocný

^{x/} Max Fuchs, Revue universitaire, říjen 1934

prostředek formování budoucího sovětského občana, popisuje dramatickou aktivitu Ústředního domu pionýrů v Moskvě. Jeho pozornosti neunikl ani belgický katolický sirotčinec, v němž bylo dramatické umění začleněno do denního programu.

Z letmého historického pohledu je vidět, že ve všech zemích, takřka od vzniku civilizace, velký počet vychovatelů šťastně slučoval dramatické umění se svou výchovnou prací. V dvacátých a třicátých letech našeho století tak činili i stoupenčí tzv. činné školy.

Dramatické hry /les jeux dramatiques/

Dítě má dar imaginace a paměti a užívá ho ve svých hrách. Imituje dospělé, hraje si na rodiče, krále atd. "Nechte dítě, ať přetvořuje skutečný, reálný rámec, v němž se vyvíjí, na svět fikce, který vytváří; nechť nemá vůbec zapotřebí komplikovaných umělostí kostýmů, dekorací a osvětlení, aby vytvořilo tento rámec. Ať to vše činí z vlastní potřeby hrou, jen pro své sebeuspokojení a pro uspokojení spoluúčastníků ve hře, aniž pociťuje potřebu shromažďovat obecenstvo. Mluví o dítěti ve stavu, mohli tak říci, čistém, o dítěti v tom krátkém a šťastném okamžiku života, kdy ještě neví, že jsou divadla."

Vychovatel vychází z této přirozené dispozice dítěte, aby ji výchovně využil a rozvinul ve prospěch dětí i společnosti. Za nejlepší francouzskou knížku, v níž jsou vyloženy základy metody této práce, považuje autor práci svých žáček a spolupracovnic : Helène Charbonnier et Anne-Marie Saussoy, *Jeux dramatiques, éléments d'une méthode.*^{x/}

Dramatické umění a tedy i dramatické hry jako umění akce a pohybu chtějí od těch, kdo je provozují "výmluvnost těla". Proto začneme s gymnastikou, ale orientovanou dramaticky. Nejlepší metoda pro tento účel je přirozená metoda Hébertova. Dobrý cvičitel hébertismu je nejlepší pomocník dramatického vychovatele. Aby tato cvičení byla pro dítě přitažlivá, je dobře je dramatizovat. "Jsem mladý topol, rostu, ženu do výše, co nejvíc se natahuji k slunci. Jsem zasažen hrozným větrem a klesám" - to jsou klasická cvičení ohebnosti trupu. Smysl pro rytmus pěstujeme za zvuku gongu, tam-tamu atd. a vždy ve skupině, zárodku chóru. Cvičení chůze povede k tanci, k tanci lidovému, nikoli divadelnímu. Od přípravy těla postoupíme k přípravě hlasu. Nepracujeme hned na textech, jen na zvucích a opět hrou. Např. děti ozvučují historky, vyprávěné učitelem, přidávají výkřiky určitých pocitů, které v nich vyprávění vzbuzuje. Od chůze

^{x/} Éditions du Cerf, Juvisy, 1936

jdeme k tanci, od řeči ke zpěvu, a to ke zpěvu prostých lidových písní.

Podle těchto metod, to jest přeměňující cvičení ve hru, rozvíjíme pozorovací a reprodukční schopnost dítěte. Učíme je vybírat, transponovat a zobrazovat charakteristické rysy. Dítě se ve hře stává drvoštěpem, stromem, starou ženou, větrem, který vane. Jak to dělat? Mít duši dítěte a hrát s sebou. Společně, celým tělem budeme hledat to, co charakterizuje třeba tygra. Každé dítě se o to pokusí, i učitel. Je třeba pracovat seriózně, nespokojovat se něčím "tak trochu jako", nějakou skicou. Je třeba učit dramatické opravdovosti, poctivosti.

Došli jsme k dramatické tvorbě, tj. k jednání, které má začátek, prostředek a konec, situace a peripetie, zápletku, kterou zauzlíme a rozuzlíme. V knize je celá série témat. Třeba povídka o stromu, jejíž základ je připraven hrou o růstu topolu. Teď půjde i o život kolem stromu, měnící se roční doby atd. Vytvářejí se hry, kde pantomima je promíšena recitací, tancem, zpěvem. Autor věří, že tyto hry mají v sobě zárodky lidových slavností /fêtes populaires/. Jejich znamenitým nástrojem by se mohli stát děti, mládež i dospělí, kdyby se jim dostalo ve škole elementární dramatické formace. "Ve Francii od osvobození počali na vysokých místech naslouchat těmto přáním a pokoušejí se na ně odpovídat." Jiným pramenem dramatických témat jsou povídky, legendy, písně, bajky, celý poklad světového folklóru, historie Francie a celého lidstva, Starý a Nový zákon.

Pamatujme jen: "Jakmile hra nabude definitivní podoby, její život se pro výchovu končí. Na rozdíl od toho, co se děje v divadle, nejde tu o exploataci úspěchu pro potlesk nebo zisk. Nechceme prodlužovat život úspěchu, pustíme se do práce na nové skladbě."

"Nesluší se poctit slovem myšlenku nedokonalou," říká Shakespeare. To je třeba mít na mysli, když pracujeme na těchto hrách. Nejprve pracují děti jen tělem a neartikulovanými zvuky, kterým samy říkají "grommelots". Hluboce, tělesně musí pociťovat situaci nebo cit, který děj vzbuzuje, dříve než je začnou vyjadřovat slovy. "Pojízdní herci" /Les comédiens routiers/, kteří prošli touto metodou, vyjadřovali ve hře podle Lafontainovy bajky "Ústřice a sudičí" city a řeči bajky místy zvláštním druhem "esperanta", neznámým jazykem, kde se mísily "sonorités" ruské, italské, latinské, anglické a francouzské, a měli pozoruhodný úspěch. "Je bezpodmínečně nutné, aby učitel chránil děti před přívalem slovní prostřednosti. Ať je učí cítit, chápat důležitost řeči, ať pečlivě vybírají slovní výraz pro své myšlenky a city. Nemyslíte, kdyby mnozí

z našich dramatiků prošli v útlém mládí touto školou, že současná dramatická produkce by měla jiný rytmus, jiný tón, jiný styl? Což nebyly to "hry" *commedia dell'arte*, které orientovaly, formovaly a usměrňovaly Molièra, rozvíjely jeho gènia? - Děti se učí naslouchat šumění větru a deště, hukotu moře, zpěvu ptáků, hlasu zvonů, hučení davu, všem zvukům života. V jejich imitaci to nebude naturalistická reprodukce, ale poetická transpozice."

Za jistých okolností dává autor přednost mladému chóru, zobrazujícímu vanutí větru, před užitím stroje k tomuto účelu. "Jak současné umění zmechanizovalo, odlidštilo, odpoetizovalo umění!"

Chceme-li mít ve hře hudbu, bude ji skladatel hledat s dětmi. Nástroje mají být rozmanité, jednoduché a mají znít dramaticky. Doporučují se nástroje lidové, bicí, saxofon, klarinet, harmonika a složení libovolné.

Tyto hry je nejlépe hrát venku; ve třídě použijeme vybavení třídy. "Prostoru uijeme dramaticky, tj. podle potřeb hry, a nikdy ve vztahu k lidem přihlížejícím podívané." V dekoraci budeme asi blízcí Shakespearovi, jeho vývěskám. Stačí jen znamení, schopné pomáhat hercům vytvořit poetickou fikci. "Bude jednou čas, kdy budou na školách zvláštní místnosti vyhrazené těmto hrám. Jistě to nebude zítra. Pravdy nejprostší a nejžádoucnější se musí dlouho prosazovat."

Co se týče rekvizit a kostýmů, uijeme toho, co máme. "Čím méně prostředků budeme mít k dispozici, tím víc budeme povzbuzovat obrazivost a tím víc budeme mít naději na výsledky charakteru skutečně dramatického. Umění potřebuje překážky."

Rekvizity, kostýmy jsou dílem celé skupiny. Každý předmět bude mít mnohonásobné užití a bude dělán poctivě. Ani hřebík nedovolíme zatlouci nerovně. Často bude dobře povolat spolupracovníky odjinud, mimo školu. Budou to rodiče, herci, učitelé, přátelé, kteří budou v intimním vztahu ke skupině a stejného smýšlení. V žádném případě si nebudeme vypůjčovat kostýmy z půjčoven. Je dobře mít zásobu různých darů a hledat v ní s dětmi vhodné věci, učit je správně užívat materiálů, barev atd. Není to snadné umění. "Je k němu třeba pedagoga skutečně povolaného a dost nevšedních schopností. Úřady by měly takové hledat a odměňovat."

Improvizovaná divadelní hra /la comédie improvisée/

Dramatické hry jsou určeny předpubertálnímu věku. Na vyšším stupni přistoupíme k improvizovaným hrám; k interpretaci klasiků, k recitacím a akcím

chórovým, sborovým. Důležitou úlohu dostane slovo.

Učitel vyjde z *commedie dell'arte*. Z pracovních metod italských herců jsou pro nás zejména cenné: tvorba vlastního textu /scénário/ a kolektivní úsilí o jeho scénický život; shromažďování materiálu z nejrozličnějších pramenů /celá díla, monology, sentence, milostná vyznání, konfese, chansony atd./, široká možnost herecké invence v rámci dané hry a postavy. Dialogy byly a jsou vždy připraveny, ovšem předem s možností improvizovat na nich podle místa, publika, partnerů atd.

"Vychovatelé", obrací se naléhavě autor k čtenářům, "chcete zanedbat tento výchovný prostředek? Nechoďte mi s tím, že je to nemožné. Já jsem s Pojízdnými herci tuto tradici obnovil. Všechny hry Divadla strýčka Šebestiána /*Théâtre de l'oncle Sébastien*/ byly pojaty, skloubeny a předváděny podle těchto metod."

Improvizované hry vyžadují : 1. skupinu o 10-15 členech; 2. stálé typy, ale nemusí to být ty staré z italské komedie, inspirujte se současností; 3. scénário ze starých povídek, bajek, pohádek, klasiků. Nebojte se brát odkudkoli, co potřebujete, když tak činíte s respektem a s vkusem. Mnohdy právě takto proniknete ke krásě textů, z nichž čerpáte; 4. založení podnětného sborníčku ze shromažďovaného materiálu /*zibaldone* komediantů/.

Méně náročné je hrát proverby a šarády, tj. krátké komedie rozvádějící obsah přísloví a hádanek.

Takto dojdeme až k velkým slavnostem /*célébrations*/, které autor a jeho žáci konali s mnoha pomocníky a s velkými skupinami mládeže. Základem této práce je scénário, vypracované v jedné skupině amatérů. Je třeba znát text zpaměti. improvizují se jen místa čisté hry. Jednotlivé epizody se přidělí skupinám, Jiná skupina má generální režii, jiná dekorace, jiná kostýmy a osvětlení, hudbu, zvuk, tance. A všechno je samozřejmě pod jediným vedením. Nejschopnější dostanou nejobtížnější úkoly.

Základním prvkem kompozice je dramatický chór. Uvádí drama do pohybu, zamýšlí se nad ním, snaží se působit na myšlení a jednání osob. Ze sboru mohou vystupovat v případě potřeby jednotliví členové a mít samostatné role. Hoši a dívky z chóru projdou přípravou, jakou procházejí děti ve stadiu dramatických her, ale cvičení jsou přizpůsobena jejich věku. Také zde se kladě důraz na výcvik těla, na chůzi. Pokud se týče slovního projevu, "bude třeba někdy dvacetkrát začínat malý kousek věty, abychom se přiblížili dramatické pravdě a dostali shodu hlasů." Tato shoda hlasů je otázka sluchu vedoucího sboru

a shody citů, které máme vyjádřit. Těžko předepsat v tomto oboru práce se slo-
vem nějakou spasitelnou metodu. Je to práce hledačská. "Vrhnete se do vody,
ozbrojení láskou a trpělivostí. Dramatický chór dojde žádané dokonalosti ten-
krát, když je tvořen členy vědomými si svého společenství. Toto společenství
si buduje ústrojným způsobem svůj sborový nástroj, který potřebuje k drama-
tickému sebevyjádření. A buduje ho nejen prostředky technickými, ale i duchov-
ními." V květnu 1938 L. Chancerel složil a realizoval v Domremách v přírodě
dramatickou slavnost "Poselství Jany z Arcu", v níž recitoval veliký sbor ho-
chů a dívek texty Chennevièrovy, Julesa Bomaina a básníků revolučních.

Své místo v improvizovaných hrách má i revue. Je dcerou Aristofanovou
a středověkých satirických frašek a moralit. Mládež i profesionální divadlo
by měly čerpat z této tradice a rozvíjet ji. Jestliže půjde o poctivé umělec-
ké dílo, i revue pozvedne kulturu kraje.

Zvláštní a působivou dramatickou formu mají táborové ohně, známé skautům.
Zpívá se a hovoří, vypravuje, tančí. Noc a oheň dávají rámec této podívané.
Vždy však ji musí někdo odpovědný řídit /meneur de jeu/. "Samozřejmě je něco
jiného vystoupit z noci než vystoupit z kulis."

Představení hotových divadelních her /représentations de pièces écrites/

Abychom opravdu mohli procítit a posoudit divadelní kus, je třeba pokusit
se ho zahrát. Profesori literatury na školách se dlouho obírali dramatickou
literaturou jen z hlediska literárního, nezajímali se o divadelní představení
jako takové. Divadelní hry jsou však k tomu, aby byly hrány. "Do osnov našich
škol bude musit vstoupit studium dramatických her jako skutečných divadelních
představení, buď částí nebo celých."

Divadlo je důležitý nástroj výchovy. Mladému auditoriu mají se předkládat
veliké osudy, a protože je zobrazují jen velcí básníci, obracíme se bez bázně
k nim. Nestačí ovšem jen básníkovi rozumět, chceme-li ho hrát.

Autor cituje dále ze zápisků profesora střední chlapecké internátní školy,
kde se divadlo hrálo poprvé. Profesor se obrátil o pomoc na jednoho z žáků
L. Chancerela. Práce postupovala takto : Protože žádný ze studentů neměl he-
recké nadání, hledali se pro role ti chlapci, jejichž charakter, temperament
i fyzické vzezření rolím odpovídaly. Přitom se dávala přednost těm, jimž
mohla hra pomoci k rozvoji a zlepšení charakteru. Čtyři měsíce studovali
chlapci hru, každý den pracovali. Denně dvacet minut byla cvičení v chóru po-
dle metod Pojízdňých herců, dvacet minut studium textů, deset minut opakování.

Jednou týdně došlo pod vedením odborníka ke skutečné zkoušce, a to v přírodě. Vychovatelé, kteří s žáky pracovali, poznávali lépe jejich charaktery a sbližovali se s nimi; na škole bylo posíleno kolektivní cítění.

Je možné, aby chlapci v případě potřeby hráli i dívčí role. Jsou druhy her, kde osobní integritu, na niž tu je třeba dát pozor, zaručuje maska. Je však málo her klasického i moderního repertoáru, kde dívky mohou vystupovat v mužských rolích. V Molièrovi vůbec ne.

Při inscenaci divadelní hry doporučuje autor tyto fáze : rozdělení rolí. Děje se po přečtení hry, za účasti a debaty všech, kterou usměrňuje a obrátěně řídí vychovatel. Myslí přitom víc na výchovnou formaci žáka než na úspěch u obecenstva. Pak následují čtené zkoušky u stolu nebo v přírodě, při nichž vníkáme do krásy díla, snažíme se pochopit a vyjádřit, co do něho autor vložil. Opravujeme chyby ve výslovnosti. Vychovatel, náležitě vzdělaný a dokonale poučený o době a autorovi, doplňuje studium výklady a poznámkami. Pro učitele i žáky to budou okouzlující hodiny. "Vzít Molièra člověka - dát mu reálnou existenci a uložit ji do mladých myslí - neznám pro sebe větší radosti." Obyčejně se jde příliš brzo na scénu. Ale kvalita představení záleží právě na těchto čtených zkouškách. Při zkouškách na scéně už každý zná svůj text. Předtím však máme už připraveno schéma, první skicu, jak se budou herci na scéně chovat a pohybovat. To je to nejdůležitější z režie /mise en scène/; dekorace; kostýmy, osvětlení jsou jen další součástí. Na střední škole bude mít režii specializovaný vychovatel, který ve Francii podle ministerakých výnosů již z předválečné doby si může opatřit pro tyto takzvané řízené aktivní činnosti odborné poradce a techniky. Takovému herci-pomocníkovi vychovatele nestačí jen talent a divadelní zkušenost. Musí umět a chtít spolupracovat s vychovatelem a rozumět výchovným problémům. Režisér musí dešifrovat partituru, kterou je dramatický text, napřed slyšet a napřed vidět scénicky žít vybrané dílo, popsat předem projektované představení. Autor připojuje ke knížce hojný obrázkový materiál a podrobný režiséřský zápis jedné z menších Molièrových prací /La jalousie du Barbouillé/.

Jako jeviště bude asi k dispozici školní aula se stupínkem. Obyčejně nebude příliš vyhovovat jako ve většině klubů, kroužků atd. "Drahý režiséře, nedej se odstrašit. Dělej co můžeš s tím, co máš. Čiň se, mysle na to, že svým skromným podílem přispíváš k dalekému, velmi dalekému vítězství idejí, které jsou ti drahé."

Podle daného prostoru vytvoříme skicu scény. Kreslí všichni barevnými tužkami, celá skupina, i ti, kdo kreslit mnoho nedovedou. Nejde o uměleckou cenu

kresby, ale o to, co je v ní dramatického. Technik nám pomůže. Podle kresby sestrojíme maketu z bílého papíru a budeme ji osvětlovat. Pečujeme, aby každý z žáků se zúčastňoval na díle co nejvíce, máme stále na mysli výchovný cíl. Rozhodující jsou podmínky té které školy, autor dává jen návod, rady a zkušenosti.

Profesor a studenti budou znát, jak vypadalo řecké nebo Molièrovo divadlo, ale těmito znalostmi se budou jen inspirovat. A stejně tak bude s kostýmy a rekvizitami jako s "dekoracemi". Na jevišti toho bude co nejméně, vždyť divadlo byl původně herec ve službě básníka. Dekorace budou náznakové, konstruktivismus nebudeme systematizovat, praktikáblů užijeme, jen bude-li to opravdu třeba. Se zřasenými záclonami různých barev můžeme udělat všechno, se záclonou s aplikovanými kusy látek různých barev a materiálů dokážeme les, hory, moře. "Co se týče osvětlení, radím vám neztrácet mnoho času hledáním komplikovaných barevných efektů. Především se starejte o to, aby bylo jasně vidět. Představení špatně poslouží nedostatek osvětlení. Jinak nehledejte efekty, omezte se na to, co máte. Více než efekty noci poslouží vám lucerna v rukou herce. Cena představení není v umělostech osvětlení. Zato věnujte co největší péči zhotovování kostýmů a rekvizit. Nezanedbejte příležitost rozvíjet invenci a trpělivost, kultivovat dovednost rukou". Autor doporučuje vytvořit na škole pro divadlo zvláštní dílnu; bude to znamenitý příklad řízené činnosti /des activités dirigées/. Celkem možno říci : "V této oblasti práce není generálního pravidla, nic není zakázáno. Všechno je dovoleno, je-li obraznost usměrňována rozumem a onou nedefinovatelnou vlastností, které se říká vkus. Jste-li v rozpacích a máte-li potíže v tomto druhu činnosti, které se učíme tím, že ji provozujeme, zavolejte na pomoc umělce. Nebojte se požádat o radu, neutvrzujte se v chybách, kterým je snadné se vyhnout."

Jsou hry, pro něž se přímo nabízí maska, a jiné hry, v nichž by byla zcela nevhodná. Hra s maskou vyžaduje od herce velké ovládní těla, velmi intenzivní úsilí svalů, zvláště krku a ramen. I když herec nebude jednou s maskou hrát, jsou tato cvičení pro něho velmi důležitá. Ke knížce jsou připojeny základy cvičení s maskou a návod, jak z různých druhů materiálů masky zhotovujeme.

Závěrem ještě o interpretovi. Od amatéra nemůžeme žádat to, co od profesionála. Můžeme mu ale doporučit několik základních principů, aby o nich uvažoval, ale upozornit ho na hlavní vady, jichž se má vystríhat.

Je třeba být Alcest a ne ten, kdo hraje Alcesta. Dodržovat text, neupravovat si ho, dát vystoupit jeho krásám. Ale pro správnou dikci nezapomínat na hru,

na situaci, v níž se postava ocítá. Nenapodobovat hvězdy, které si hrají pro sebe. Hrajeme s kamarády a dáváme jim možnost hry. Respektujeme režii jednou fixovanou. Nespoléhejme na inspiraci, herec potřebuje inteligenci, práci a svědomí. Před každým vystoupením je třeba se řádně a dlouho připravovat /Stanislavského "etická toaleta"/, být střízliví před představením, při něm i po něm. Buďme prostí a pravdiví, pohybujeme se přirozeně. Gesto se objevuje tam, kde je to zapotřebí, a musí být plné. Neobětujeme dramatický výraz eleganci gest a chování, herec není tanečník.

Velmi důležitá je správná dikce. Hlasová cvičení konáme od dětství, ve hře a za řízení fonetika. Nekřičme, nedeklamujeme, nezpívejme, pozor na konec vět; často ho necháváme zapadnout.

Všichni si stále musíme uvědomovat, že dramatické umění na školách má cílem vychovávat, formovat, zlepšovat, ne vyhledávat potlesk.

-x-x-x-x-x-

Na závěr autor cituje Duhamela : "Abychom dobře připravili divadelní hru s dětskými herci, je třeba nejen hodně trpělivosti, ale i velké lásky k poezii a dokonalé znalosti divadla a jeho zákonů. Je třeba také mít rád děti. Ale milovat je bez slabosti." Dovolává se také sentence Diderotovy: "Neznám stav, který žádá formy vybranější a mravy počestnější než divadlo." A končí : "Jestliže přispějete svým dílem k šíření této myšlenky, neučiníte málo jak pro divadlo, tak pro společnost v tomto velikém přítomném úsilí po úplném dorozumění a obnově, kterých se mi zdá vyžadovat těžká a vzrušující doba, v níž žijeme."

... je lépe něco vůbec nekonati, než konati to chybně.

J.A. KOMENSKÝ : Škola vševědná, 1651

Západoněmecké nakladatelství E. Friedricha má drahou specializací ve smyslu výroby. Vydává odborné časopisy a knihy pro všechny divadelní obory - balet, pantomimu, film, loutky a činohru. Posledním zajímavým sborníkem jsou "Základy hereckého umění" - díl II /Grundlagen der Schauspielkunst II. - Rollenstudium und Improvisation. Reihe Theater heute, Band 24, Velber bei Hannover, 1966, 140 stran, DM 11,80/. První sborník "Základů" vyšel v roce 1965 /Grundlagen der Schauspielkunst I.- Bewegen, atmen, sprechen, fechten, schminken. Reihen Theater heute, Band 22, Velber bei Hannover, 1965, 124, DM 11,80/.

Agnes Schochová, autorka statí o pohybu ve výchově herce, systematicky roztříдила tak technicky rozlehlý obor do šesti bodů, ze kterých může být pohyb zkoumán - "pohyb a jeho definice," "pohyb a jeho účel", "hledisko fyziologické", "hledisko funkční", "pohybové obory" /otiskujeme nepatrně zkrácený překlad jako ukázkou/, "formální hledisko" a závěrem je uveden stručný soupis literatury. Některý titul už bude těžko dosažitelný...

Je to vlastně první pokus o pořádek v disciplíně, která je v rámci členění jevištních disciplín podřízena tanci. Neznám jiný divadelní obor, ve kterém by se tak svrchovanou měrou prolínaly všechny dosažené výsledky jednotlivých pohybových disciplín - a to zcela ve shodě s divadlem a jeho žánrově pestrými inscenacemi - jako je tomu v herecké pohybové výchově.

Nároky na pohybovou zdatnost a zejména připravenost hercova těla jsou značné. Příspěvek Agnes Schochové má velkou - i když "skrytou" hodnotu v možnosti porovnání osnov, učební látky i cílů výchovy. Snad se v budoucnu vyskytne i možnost praktického srovnání výsledků.

Jen ti, kteří by rádi příručku "Jak snadno a rychle...", budou zklamáni !

Jiří MARŠÍK

O b o r y p o h y b o v é v ý c h o v y

Agnes S c h o c h o v á

Učební osnovy západoněmeckých hereckých škol zahrnují pět základních pohybových oborů :

gymnastiku

rytmiku

klasický tanec

moderní tanec

pantomimu

Příležitostně k nim přistupuje akrobacie, sport, tělocvik, judo; dále uvolňovací technika a cvičení jako je např. joga, dechová gymnastika; tanec historický, folkloristický, společenský, džezový a step; a herecká improvizace - trvale pro všechny techniky ! Tedy ne jen příležitostně ! V základních jednotlivých oborech pokračuje členění dále : tak např. německá gymnastika a švédská gymnastika není jedno a totéž - a přesto se obě liší od rytmické gymnastiky, která je opět něco jiného než rytmika a tu zase nemůžeme zařadit do stejné skupiny s eurytmií. Umělecký tanec, lidový tanec, taneční příprava .- to všechno jsou rozdílné skupiny; dnešní pantomima se značně liší od klasické a stejně tak i klasický tanec od tance moderního. Uvolňovacích i dechových "škol" je celá řada...

Velmi dobře můžeme rozlišit cíl výchovy. Je dvojí :

a/ pohybová disciplína je zaměřena na výchovu posluchačova těla ve smyslu dokonalého "nástroje" - např. gymnastika, rytmika, moderní tanec, improvizace.

b/ obor dává posluchači schopnost uplatnit se samostatně i v jiném druhu umění než je činohra - např. společenský tanec, lidový tanec, klasický tanec, pantomima.

Obory skupiny a/ mohou disciplíny oboru b/ těžko nahradit; jsou doplňující a potřebné k dovršení výchovy. Oproti tomu obory skupiny b/ vyžadují od posluchače herectví zvládnutí specifické techniky. Požadavek můžeme přijmout jen s výhradou.

Tělesná výchova dřívějších staletí znala sport a tanec, minulé přidalo tělocvik. V opozici k vysloveně mužskému stylu výchovy prosadil se - se změnou století - ženský tělocvik a s voláním po uvolněné pohybové formě i gym-

nastika. Ještě desetiletí setrvala v seřazení statických cvičení; bez pozorování samotného pohybu "trhala" paže a trup do různých, rychle se měnících poloh. Této "směsi" prostocviků, tělocviků a gymnastiky se učí ještě i dnes. Je schopna posílit kontrakcí svaly a protáhnout jejich antagonisty, ale v pravém smyslu pohybové výchovy nemůže být vhodnou technikou.

Ve třicátých letech dostala tzv. německá gymnastika konečně svoji platnou podobu. Soustředila se pevně na pět "základních pohybů": chůzi, běh, skok, pérování, švih a na správné držení těla. /Taneční průprava - tak se nazývá technická výchova pro moderní tanec v Německu, inspirovaná gymnastikou - uvádí ještě dva další základní pohyby : poskok a točení/. Nelze bezpečně tvrdit, že by tyto kategorie byly stejně platné i pro hereckou výchovu.

Důležitou zásluhou gymnastiky je převzetí a zařazení principu elasticity pohybu ! Statické přejímání postojů i dodržování vedeného pohybu získalo ve formě pérování nebo švihání na dynamickém průběhu. Pomocí náčiní /koule, kruhy, míče, hole aj./ a s přihlédnutím k jeho vlastnostem vyprovokovala gymnastika tělo k novým pohybům, cvičení směřují k vývoji mnohonásobných pohybových kombinací. Především díky této tendenci můžeme zařadit gymnastiku do pohybové herecké výchovy. Její významná tréninková hodnota a nevtíravá technika, uvažující o plynulosti a harmonickém poměru pohybu, poskytuje herecké výchově základní a neutrální přípravu, kterou ostatní obory sotva mohou nabídnout.

Rytmická gymnastika bylo označení pro dva učební systémy. Rudolf Bode a jeho škola ve směru gymnastickém a Jacques Dalcroze ve směru hudebně rytmičtém. Jen čtyři roky vyučoval v Německu švýcarský pedagog hudby svojí metodou /1911-1914/: hudebně rytmičtá sluchová cvičení spolupomáhají ve výchově pohybu; nechává k rytům tleskat, kráčet, taktovat nebo průběh melodie pohybově ztvárnit v prostoru. V tak krátkém čase měl mimořádný vliv na současnou hudební pedagogiku. Jeho žáci a spolupracovníci v Německu v jeho díle, které nazvali "rytmickou výchovou" - zkráceně rytmikou. Změna názvu odpovídá i změně cíle a metody = od výchovy k hudbě pomocí pohybu až k výchově osobnosti prostřednictvím hudby a prostoru = nebo řečeno dnešní formulací cíle = prostřednictvím "síly, času, prostoru a formy." Rytmika pracuje velmi málo s pevně stanovenými, předepsanými pohybovými postupy. Vyhledává převážně ty příčiny, ke kterým je pohyb v podstatě reakcí. Příčiny mohou být z oblasti hudby, s úkoly obratnosti/s pomocí náčiní i bez něho/ s určitým cvičením ve "vedení a následování" partnera - ale vždy jsou úkoly stanoveny tak, aby nezbytné a nutné pohyby byly vyjmuty. Jsou objeveny až v patřičném okamžiku a ne předem

určeny ! Ačkoliv "pohyb jako reakce" je snazší než pohyb přirozený a rytmika se o něj vynalézavě zajímá - má tato výuka jiné přednosti.

Námítky - "Rytmika se nuceně a vědomě "odehrává" mezi elementárními pohyby. Zabývá se v podstatě pohybem, ale zůstává na úrovni jeho primitivních forem. Co dokázala a pokládá v hudební výchově dětí za rozumné, nemůže být považováno v pohybové výchově herce za dostačující."

Každý vpád na opravdu komplikované území pohybu a jeho uměleckého utváření vede nutně rytmiku k tanečně gymnastickým formám, jejichž technické přednosti často zůstanou za tvůrčími nároky.

Pedagog rytmiky přebírá i obor improvizace. V této disciplíně musíme nutně vést posluchače k pochopení a cítění formy - jinak zcela určitě budou námítky proti smíšení hudebních, rytmických a dynamických prvků s prvky dramatickými. Improvizace má začínat vytvořením situace a ne formálními představitelstvími. V tomto oboru budou zařazeny pohyby především z hlediska fyzického děje; mají probudit u posluchače cit pro dynamiku odpovídající konkrétní situaci. To vše může být předností rytmiky v její zaměřenosti na celkovou výchovu a důslednosti. Tím je mnohostrannější než ostatní. Pohyby, které jsou doprovázeny pozorností na taktové, sluchové nebo kinetické cítění, jsou již samy o sobě plynoucí, intenzivní, rytmické a přirozené. To vše je rytmice jen ku prospěchu a vytváří tím velký podíl své metody - soustředěnost. Snaží se vypěstovat smysl pro pohybovou melodii, dynamiku a zvýšení vnitřního napětí. Dává tím velký příspěvek pohybové výchově.

Značný počet uvolňovacích a dechových metod - některé se od sebe významně liší - sleduje v podstatě stejný cíl. Řada jich pracuje na podkladě činnosti dechu a pohybu, jiné na souhlasném rytmu jak dechu, tak pohybu, další provozují psychomatické uvolňovací studie pomocí soustředěného pohroužení, jiné opět hledají...

Posluchači mohou pomoci v překonání jeho pohybových zábran.

Extrém druhé stránky pohybové výchovy zastupuje obor akrobacie. Jejím cílem je vysoká technická připravenost a dovednost těla i umělecká úroveň provedení. Není divu, že tento zcela specifický směr výchovy - sám o sobě velmi skromný - nemá vždy v úmyslu vytvářet umění, i když technické možnosti mu to dovolují. U divadelníků je ve velké oblibě.

Námítky : Herecká pohybová technika a technika akrobacie nejsou souhlasné. Akrobatické výkony nejsou závislé jen na stavbě těla, vytočenosti kloubů,

vytaženosti a pružnosti šlach, ale i na věku, ve kterém bylo se specifickou výchovou započato. Technika akrobacie se může zcela osamostatnit jako "působení bez příčiny" a již její prostředky musí okouzlit. Je to cesta k izolované perfektnosti, virtuozitě, která překáží základnímu proniknutí formy. Při nejmenším budeme těžko odporovat účelnosti akrobatického tréninku, který pro pohybovou výchovu herce bezesporu má.

Klasický tanec byl pevně stanoven za času Ludvíka XIV. a od té doby se velmi málo změnil. /Nejvýrazněji na konci XIX. století zásluhou Ďagileva.^{1/} Přesto, že je spojen s ideály baroka a rokoka, platí v současné době za modernější než sám moderní tanec - díky svému zaměření k abstrakci, čisté formě a stejně tak i své technice, která posunula hranici daleko za možnosti lidského těla.

Pohyb v klasickém tanci je ve všech podrobnostech přesně stanoven. Držení těla i kroky jsou naplněny až novými kombinacemi. To je v pohybové herecké výchově jeho předností. Různé spojení předepsaných pohybů, spojení harmonie, rozvlnění a diferenciací a k tomu tvrdý tělesný trénink vychovává - potlačuje osobní projev na úkor dokonalého vytvoření formy.

Nepříznivý vliv klasického tance vynikne zejména tehdy, budeme-li jeho techniku považovat za jedinou ve výchově herce. Pohyb je sám o sobě už znakem celého baletního stylu a pro herce není žádným ziskem. Během hry musí posluchač zapomenout na napětí v držení těla, které dává právě v klasickém tanci pohybu citově sentimentální "proti" - napětí - s akcentem na vytočenost pozic i kloubů - a prováděným pohybům sladkou uhlazenost formy. Posluchač by měl být vychován tak, aby uměl zvládnutou formu pohybu vlastním úsudkem převést do pohybového rejstříku role. V doplnění s principem protitahu /gymnastika, rytmika/ nabízí klasický tanec posluchači herectví tu část techniky, kterou nemůže získat v jiné pohybové disciplíně.

Velké revoluční tažení proti klasickému tanci se odehrálo před a po první světové válce. Tanečnice vyzuly své "špičky" a tančily bosy, oblečeny v měkké látky a s korzetem odložily i své "temps a pas". Tanec byl pro ně posláním. Moderní tanec - zvaný i výrazový^{2/} - je spojen se jménem Isadory Duncanové, Rudolfa von Labana, Mary Wigmanové - vytvořil brzo vlastní techniku a obohatil tanec o nové prvky, které klasický tanec neznal /přirozené pohyby - např. chůze, pády aj./, rozvinul dynamiku a prostorovou kompozici. Tato technika nemůže

^{1/} Autorka pomíjí významný přínos G. Balanchina

^{2/} U nás "novodobý" - pozn. překl.

ovšem soutěžit s přesností techniky klasického tance. Snad proto, že výrazový - moderní - tanec se snažil o vyjádření "obsahu", rozumíme pod tímto názvem spíše kompoziční styl určité epochy. Modernímu tanci se v různých obměnách ještě učí a položíme si proto otázku, do jaké míry a zda vůbec je vhodný pro pohybovou hereckou výchovu. Musíme nejdříve rozlišit jeho dvě stránky : techniku a výraz. Technika úzce souvisí s taneční přípravou - a ta tvoří spojovací můstek ke gymnastice - a pohybové škály mohou být posluchači velmi ku prospěchu. Učební plán této techniky zahrnuje trénink těla a jeho držení, oblast uvolnění a napětí, dynamické a prostorové úkoly. I zde je diferencované vytváření pohybu pevně stanoveno, ale je mnohostrannější a bližší hereckému pohybu než jako je tomu např. v baletu. K tomu musíme připočítat i taneční improvizaci.

Velmi problematickou částí moderního tance je jeho "výraz". Tanečními prostředky a pomocí plastických pohybů se snaží vyjádřit obsahy /pocitové, typologické, pantomimické, alegorické aj./. Pohyb je taneční formulací zvýrazněn, ale ztrácí přiměřenost - nutnou poctivost výrazu. Tím pak lehce sklouzne do "krasopisné" manýry. Posluchač herectví se snaží během celého výchovného procesu najít shodu vnějších a vnitřních pohybů s jejich "příčinou"; musí se naučit reagovat na určitou situaci za daných okolností adekvátním způsobem a ne si vymýšlet expresivní gestikulaci. Metoda výrazu moderního tance je herecké výchově více ke škodě než k užitku.

V pohybové herecké výchově vytlačila moderní tanec pantomima. Základy k její technice vytvořil Étienne Decroux a Jean-Louis Barrault a k jejímu úspěchu i proniknutí Marcel Marceau, Samy Molcho aj. Je skutečně víc než pouhou "módní" uměleckou formou: vyžaduje až artistické ovládání těla, užívá nenaturalistických pohybů, které nevyjadřují, ale jen zobrazují a poukazují. Člověk tu není předváděn tak často jen jako jednající, ale i zkoumající...

Nic není tak dokonale působivé jako "loutka", která se nepohybuje, ale je jí pohybováno ! Přitom nezná žádné omezení svého pohybového "skeletu" a je schopna oživit každý jeho článek. To je ideál, ke kterému chce technika pantomimy vychovat. Nejdříve převzala z ostatních pohybových oborů - tance, akrobacie, gymnastiky - účelová technická cvičení pro posílení svalstva, zpružnění kloubů a procvičení celého těla. Pak teprve učí vlastní technice podle různých činností. Středem obou "technik" je jeden základní cíl : rozložit tělo do nezávisle na sobě pracujících svalových skupin. /Možná, že je to jeden z důvodů, proč se pantomimě převážně věnují zejména muži - zatímco v gymnastice a rytmice je tomu naopak^x/. Tento základní princip "loutky"

^x/ Překážkou techniky pantomimy pro ženy je jiný způsob dýchání a tak je nasazení "tocu" velmi obtížné.

ovládl celou výchovu těla pro pantomimu. Loutka tu není kloubovou a bezduchou mechanickou hračkou !

Jistě ani pantomima nemůže být oborem, který by převzal úkoly všech ostatních disciplín pohybu v herecké výchově. Pantomima nuceně pomíjí velkou část pohybových možností; jednostranný výběr způsobuje, že některé vlastnosti pohybu zůstanou zcela nevyvinuty a jiné - ještě zdůrazněny - vystoupí do popředí. Získaný předvádějící a ukazovací charakter pohybu se zpravidla - zejména u začátečníků - už nepodaří odstranit. Ve hře mu bude vždy překážet - pokud ho nebude moci přímo použít. Pantomimická stylizace pohybu je stejnou překážkou jako výraz v moderním tanci. Doplněna o další obory, prokazuje i svoje přednosti : technika pantomimy dává pohybové paletě herce důležitou a nenahraditelnou barvu. Pozornost, s jejíž pomocí musí žák utvářet pohyb, vede posluchače k uvědomění si těla, ostrý trénink ke způsobilosti a ovládnutí oboru, napodobení vede k přesnosti samotného "napodobitele", stylizace činnosti k výchově citu pro abstrahovaný tvar. To všechno jsou předpoklady k tomu, aby pantomima - stejně jako společenský tanec a šerm - patřila k základnímu oboru výuky.

Každý, kdo nezaujatě pozná tolik možných pohybových směrů, se bude jistě ptát, není-li možné vypracovat pro pohybovou výchovu herců jedinou techniku a jak je možné, že výchova herce probíhá v tolika dílčích úsecích. Každý ale dodá - pozná-li blíže technickou náplň jednotlivých oborů - že vlastně spojení do jednoho oboru není možné. Nelze ani označit tu či onu techniku za zbytečnou a jinou zase za nepostradatelnou.

Žádné není dáno, aby nahradila druhou !

Překlad Jiří MARŠÍK

diskuse + diskuse + diskuse + diskuse + diskuse + diskuse + diskuse + diskuse

Přinášíme první diskusní příspěvek k článku V. Bartůňka "S o u b o r a o s n o v y" /Divadelní výchova č. 6/, který napsala Marie VOTAVOVÁ, vedoucí Recitačního studia SVVŠ a OLK ve Svitavách.

K výstižnému nástinu neuspokojivé situace v literární výchově na školách II. cyklu připojuji něco ze svých zkušeností :

Jestliže učitelé češtiny chtěli v minulých letech tvůrčím způsobem uplatňovat to, co osnovy jaksi mezi řádky neposkytovaly pro výchovu vnímavého

čtenáře krásné literatury a esteticky citícího člověka vůbec, nesměli se bát z počtu hodin osnovami předepsaných pro výklad třeba už méně živých literárních hodnot věnovat něco času živé kulturní současnosti a práci s uměleckým textem. Většině učitelů však jde především o formální dodržení osnov - což vede k povrchnímu osvojování kusých znalostí bez respektování zásady o emocionálním působení umění na žáky. Obávám se, že ani oněch změn k lepšímu, které přinesly osnovy na počátku letošního roku a o nichž mluví s. Bartůněk, nevyužijí mnozí češtináři k výchově uměním, nýbrž k dohánění zameškané látky, k opravování písemných prací, k doplňování mluvnických znalostí. Domnívám se, že o dobrých nebo špatných výsledcích v literární výchově nemohou rozhodnout ani nejlepší osnovy, nýbrž osobnost učitele, jemuž samotnému je umění potřebou, jenž věří v sílu jeho působení na rozvoj estetického citění mladých lidí, v jeho schopnost spoluvytvářet jejich charakter a vztah ke skutečnosti. Jen takoví učitelé tvrdošíjně hledají ještě jiné cesty, které by toto působení umožnily - v tomto případě cestou mimoškolní práce se studenty.

Dobře si počíná ta škola, která v činnosti souboru nevidí útěk od studia a naopak jí využije k vytvoření dobré kulturní tradice školy. Recitační skupiny, které se od roku 1947 vytvářely na svitavské střední škole, přežily gymnasium, dvanáctiletku, jedenáctiletku a vznikají dále na posledním typu, na SVVŠ, jíž zajistily dobrý zvuk nejen v místě, ale i v okrese a v kraji, kde vykonaly a konají dobrou kulturní práci a získaly poezii mnoho příznivců nejen v řadách mladých lidí, ale i mezi dospělými posluchači.

Při dnešním nedostatku času, kterým trpí učitelé i žáci, je někdy těžké se odpoutat od prostoru školy - řada zkoušek souboru, zejména těch mimořádných, se musí konat ve škole, nemá-li soubor stálou klubovnu. Na svitavské SVVŠ je to pěkná prostorná knihovna s pianinem a magnetofonem. Nejideálnější podmínky pro práci souboru jsem viděla v Sobotce v Šrámkově domě : soubor tam pracuje v prostředí esteticky překrásném, navíc opatřeném všemi technickými vymoženostmi i hojným literárně historickým materiálem. Kromě zkušené umělecké vedoucí /Eva Seemannová/ má soubor výbornou pedagogickou poradkyni /prof. Marie Hejnová/, která obětavě obstarává souboru studijní materiál pro každý připravovaný program.

Samozřejmě, jak píše s. Bartůněk, se členové souboru nesmírně rádi od školy odpoutávají do prostředí, které je nějak inspiruje, kde se jim líbí; a tak k mým i jejich radostným zážitkům patří vždy několik setkání při přípravě nového programu v mém bytě. Vztah mezi učitelkou a žáky zde zdůvěrní, vše se stane jaksi svátečnější, mladí se probírají v knihách poezie, hledají do-

plňující studijní materiál, vybírají, váží, hodnotí, diskutují, hádají se o koncepci, navrhuji aranžmá, způsob provedení - z těchto setkání vyrůstá ona atmosféra, o níž hovoří s. Bartůněk, tak potřebná pro tvořivou práci. V této atmosféře může vedoucí, který si získá důvěru mladých tím, že respektuje i jejich názory a zájmy i osobitý přístup k textu, pomoci jim objevit i starší básníky, které znali jen podle jmen a výčtu děl ze školy a netušili, že by mohli za určité situace odpovídat na jejich problémy i otázky. To je ten případ, kdy lze jít "nad osnovy". Tak jsme před léty objevili Bezruč a Šrámka, recitovali jsme Halase a Seiferta v létech, kdy se v souborech vůbec neobjevovali; neuvěřitelně silně zapůsobil na soubor třetí zpěv Máchova Máje /obnovili jsme v něm s úspěchem neprávem opomíjenou sborovou recitaci/. A samozřejmě chtěli dělat současnou českou i světovou poezii. V posledním roce své existence připravila tato skupina Jana Houslistu J. Hory /v roce 20. výročí osvobození naší vlasti/.

Cituji úryvek z dopisu bývalého člena souboru, který dnes studuje na vysoké škole : "Teď, kdy hlouběji studuji literaturu, vzpomínám rád na okamžik, kdy jsme se jako vždy před novým programem sešli u Vás a Vy jste nám navrhla, abychom se pokusili nastudovat rozsáhlou poému Jan Houslisty od J. Hory. Seděl jsem tenkrát u velkých kachlových kamen v rohu pokoje a moje první reakce - a stejně prý u ostatních - byl pocit jakési zmatenosti a nechuti. Po pásmu světové současné poezie, které jsme studovali před tím, máme dělat Josefa Horu ? Automaticky se mi vybavilo lakonicky stručné heslo z učebnice "proletářská poezie". Z ukázek, které jsme tehdy ve škole v čítance četli, jsem nepoznal pravé hodnoty a působivost Horovy poezie. Jak jsme se pak do Jana Houslisty zamilovali ! ... "Jak kapky jsme se rozpršeli po široším světě tom".- Čekalo nás za čas totéž, ale v naprosto odlišné společenské situaci, uvědomil jsem si ten rozdíl a začal přemýšlet, jak bych se asi zachoval já v situaci Janově. A pak po ukrutné dřině jsme zakoušeli pocit okouzlení nad melodickými verši Horovými, v nichž každé slovo mělo svůj závažný smysl. A jaká jistota a nenásilný optimismus ve verších... "Jak kapky jsme se rozpršeli - a jako déšť jsme vsákli v zem." Cítili jsme, že Hora je ode dneška náš, protože jsme mu dali svůj výraz. Nevím proč, ale vždy ve vzrušených chvílích svého života se mi v paměti vybavují verše Jana Houslisty."

Se začínajícím souborem /1.-2. ročník/ je nutno opatrně vybírat vzhledem k věku a malým zkušenostem recitátorů. Uvědomuji si teď, že - aniž jsme záměrně chtěli doplňovat osnovy - se nám podařilo skoro vždy šťastně vyhmátnout to, co přispělo k hlubšímu poznání básnickovy tvorby a k vytvoření vztahu k ní.

Tak "Dívka a čtyřlístek" - pásmo Šrámkových veršů s dívčími motivy /musíme v souboru často počítat jen s dívkami/, Maminka J. Seiferta - dramaturgicky upravená tak, aby vyzněla jako nesentimentální, ale vroucí vzpomínka na ženu, která naplnila svůj život, obšťastnila své blízké, a proto v jejím odchodu není nic tragického /uvedeno na Wolkrově Prostějově/. "Náš Jiří Wolker" - jen mladistvé verše, daleko bližší patnáctiletým než jeho básně vrcholného období. - "U nás na Vysočině" - divadlo poezie z ohlasů tvorby M. Bureše /na Wolkrově Prostějově/, František Halas "Naše paní Božena Němcová" /na WP/; Karel Šiktanc "Báseň osmi"; a loni pásmo veršů F.L.Čelakovského,

J.V.Sládka, J.Kainara, nazvané "O tom milování", připravené pro vystoupení v přírodě v některém z poetických zákoutí Šrámkovy Sobotky, která se konala pod heslem "A přece klasikové".

Jedním z problémů středoškolských souborů je také nedostatek chlapců, kteří by chtěli přednášet. I to je činitel, který často rozhoduje o volbě programu. Podaří-li se chlapce získat, musí být metodický postup práce s nimi, zvláště zpočátku, zcela jiný než u dívek. Jen pomalu se oprostují od rozpaků, jen zvolna roste jejich jistota. Vzhledem k různé mentální i fyzické vyspělosti je lépe, když chlapci v souboru jsou aspoň o rok starší než dívky. V přípravě mladých lidí pro umělecký přednes by mohly hodně pomoci literárně dramatické třídy LŠU, kam se průměrně na 10 dívek hlásí 2-3 hoši, a to obvykle nějakoliv nejlepší žáci 6. tříd ZDŠ, ale se zájmem o všechno možné; podaří-li se jejich zájem udržet, je vyhráno. Dostanou-li se na střední školu, vstupují do souboru, je to moje vlastní zkušenost. Z třetí třídy literárně dramatického oddělení /žáci 9. tříd ZDŠ/, ve kterém jsem učila, vstoupili do souboru SVVŠ kromě 4 dívek i dva hoši, kteří začali na SVVŠ studovat.

S tím souvisí i problém proměnlivosti středoškolských souborů. Po třech letech, po maturitě, odcházejí ti nejvyspělejší, zůstávají ti mladší a doplňuje se z nejmladších. Soubor dosáhne určitého stupně vyspělosti - a pak musí začínat znovu. Ale je zde jeden radostný fakt : bývalí členové souboru se nepřestávají zabývat poezií, rostou z nich lidé, jimž je umění potřebou, a někteří aktivně pracují ve fakultních souborech, na školách, kde vyučují, na pracovištích, kde působí, v ochotnických divadlech, někteří usilují s větším nebo menším zdarem o přijetí na školy uměleckých směrů. A ti, co nenajdou příležitost se uplatnit, přicházejí a vyprávějí nebo píší, jak se jim po té práci stýká, a ti, kteří na sobotu a neděli přijíždějí domů, nebo zůstávají v povolání ve svém městě či v okrese, se hlásí o spolupráci v Recitačním studiu OLK, které jsme právě proto založili. Jeho členové už jsou o rok, o dva i více

starší, už si vybírají samostatněji, jsou zkušenější a názorově vyhraněnější. Recitační studio OLK existuje dva roky. Za tu dobu připravilo "Mladou sovětskou poezii", Halasovu báseň v próze "Já se tam vrátím", verše Vladimíra Solouchina "Jak se pije slunce", v současné době se setkává s velkým ohlasem u posluchačů dramaturgická úprava Seifertovy sbírky "Koncert na ostrově". /Chtěla bych při této příležitosti zdůraznit významnou práci s dobrým, citlivým hudebníkem, kterou by si měl každý soubor zajistit/. S konfrontací dvou básníků, o níž mluví s. Bartůněk, se tento soubor poprvé setkal při přípravě pásma veršů V. Holana a M. Holuba, které pod názvem "Nebudu zpívat o hrdinech" sestavil a vydal J. Hraše. Nyní studio připravuje pásmo, v kterém chce konfrontovat anglického básníka S. Keyese /padl za druhé světové války v tuniské poušti/ ze sbírky "Krutý slunovrat" s verši našeho Jiřího Ortena.

Ve své závěrečné poznámce si stěžuje s. Bartůněk na to, že nemá možnost konfrontovat svou práci s vedoucími souborů z jiných škol II. cyklu. Já sama bych se moc ráda seznámila s činností jeho souboru, o kterém jsem už dost četla a slyšela. Po té stránce jsme my ve Východočeském kraji na tom o něco lépe zásluhou Krajského osvětového střediska, které už třetí rok organizuje setkání lektorů uměleckého přednesu /tj. vlastně vedoucích souborů/ Východočeského kraje. Semináře se konají dvakrát za rok za vedení odborných pracovníků v uměleckém přednesu /Jiří Hraše, Vladimír Halada, Josef Henke/. Na těchto schůzkách jsem poznala vedoucí souborů z Hradce Králové, Pardubic, Hlinska, Havlíčkova Brodu, Ledče n.Sáz., Jičína, Sobotky, Semil, Trutnova. Letní setkání se konají vždy na Šrámkově Sobotce, jejíž organizátoři připojují k vlastivědné základně, jež má vlastní program, festival poezie, na němž vystupují jak profesionální, tak i amatérské soubory různých forem, tedy i uměleckého přednesu. Vedle toho vznikl z iniciativy Krajského osvětového střediska klub recitátorů Východočeského kraje, pro které se rovněž dvakrát ročně organizují semináře za vedení odborných lektorů. Tím se udržují soubory a sólisté kraje v poměrné aktivitě. O souborech ostatních krajů a o jejich práci se nedovídáme téměř nic, zvláště když už se tři roky nekonal Wolkrův Prostějov /ten ovšem pro většinu středoškolských souborů byl v poslední době takřka nedostupný, uváží-li se, že soubory soutěží v jediné kategorii "nad 15 let"/. Proto pokládám návrh s. Bartůňka na zorganizování přehlídky středoškolských souborů za velmi podnětný. Když mohou existovat středoškolské sportovní hry, proč by nemohly školy II. cyklu soutěžit vždy po určitém období prostřednictvím svých souborů také v estetické oblasti?

Shrnuji : Jedním z důležitých předpokladů pro soustavnou práci v souborech je právě soutěživost, která je udržuje ve stálé aktivitě a v úsilí podat co nejlepší výkon /přesvědčili jsme se např. v našem kraji, jak poklesla aktivita

a počet souborů proto, že soutěžní období STMP bylo prodlouženo na dva roky/. Dalším ještě důležitějším předpokladem je, aby byl dostatek iniciativních, pro věc zapálených vedoucích, kteří se sami v oboru uměleckého přednesu a jiných forem vzdělávají, v čemž by jim měla být poskytována soustavná pomoc osvětovými zařízeními. A konečně je to účast souborů v kulturním dění své školy, města, okresu. Vystupování při různých příležitostech /jejich počet nesmí však ohrožovat školní práci členů souborů/ je vychovává k odpovědnosti, dodává jim vědomí potřeby a splňuje jejich touhu ukázat, co umějí.

Přesvědčila jsem se už několikrát, a to nejen na vlastní škole, ale např. i jako předsedkyně zkušební komise při maturitách na jiných školách, že studenti, kteří jsou členy souborů, se v mnohém příznivě liší od ostatních : lépe se vyjadřují, mají větší rozhled po literatuře, zvláště po poezii naší světové, hlubší znalosti o spisovatelích, větší zásobu individuální četby; umějí zarecitovat, neopakují naučené formulace, nýbrž vyslovují vlastní úsudky o literárním díle, mají daleko větší kulturně politický rozhled. A to jsou, myslím, hodnoty, které nelze podceňovat, i když - to připouštím - tato mimoškolní práce podchycuje jen poměrně malé procento studentů. Musíme přemýšlet, jak najít cestu i k těm ostatním.

recense + recense + recense + recense + recense + recense + recense + recense

Už název studie Dr. Svatopluka Cenka CSc. " T e o r i e l i t e r a t u r y v l i t e r á r n í v ý c h o v ě " napovídá, oč jejímu autorovi jde : Cenek si klade za úkol analyzovat literární teorii jako složku literární výuky a prokázat její potřebu a životnost v současném vzdělání. Studie se pohybuje na pomezí teoretickometodologickém, její koncepce je vskutku náročná. Cenek přihlíží k vývoji výuky literární teorii podle osnov, k cílům výuky a k didaktickým postupům z nich vyplývajícím a uvádí různé možné způsoby jejich aplikace. Práce je tedy založena široce a bere v úvahu mnoho různých aspektů. Šíří materiál a hlavně problematiky však neodpovídá řešení, které někdy zůstává pouze na povrchu jevů.

Umělecká díla, moderní literatura, kladou na konzumenta stále větší nároky, člověk musí být pro ně stále více "vybaven" historickými a teoretickými znalostmi, které pomáhají nejen pochopení, ale i estetickému prožitku. O úrovni literárně teoretických znalostí středoškolské mládeže se často diskutuje jak

v kuloárech, tak na poradách a seminářích. Snažíme se o zkvalitnění výuky, brojíme proti mechanickému "dřeni", ale zatím se nezdá, že by se situace zlepšovala, že by se zvýšily znalosti, nebo lépe : že by mládež odcházela ze školy vyzbrojena pro vnímání moderního uměleckého díla. Tuto situaci Cenek nezvažuje.

Cenek porovnává současný způsob výuky literární teorii s jejími úkoly a postavením v literární výchově od dob Jungmannových. Hodnotí a kritizuje nedostatky jednotlivých osnov, ale současné osnovy pouze vysvětluje, ale ne hodnotí, právě tak jako ukazuje možné způsoby jejich aplikace, ale nebere v úvahu skutečný stav praxe na školách.

V dalších kapitolách se Cenek zabývá předpoklady pro vytváření literárně teoretických poznatků, zdůrazňuje nedílnost organické struktury uměleckého díla a oprávněnost metodických postupů, které z ní vycházejí. Zdůrazňuje nutnost opírat literárně teoretické pojmy o dostatečně rozsáhlý konkrétní literární materiál. Výuka ve střední škole může počítat už s člověkem, který je schopen teoretického myšlení. Pokud se Cenek dotýká vnějších předpokladů výuky literární teorii, je možno s ním souhlasit. Ale lze mít výhrady v okamžiku, kdy se zabývá zvláštními kvalitami literárního uměleckého díla a apriorně vyzdvihuje jeho gnoseologické stránky. Cenek nadto často používá nepřesné nebo příliš obecné termíny, které tuto jinak ambiciózní práci znejasňují a matou. Zarážející jsou některá frázovitá a mnohoznačná slovní spojení v textu, který si klade vědecké nároky. Mezi pojmy tak vznikají přílišné úměry, umožňující několikery výklad. Někdy Cenek v různých tvrzeních, případně jejich aplikaci, odporuje sám sobě. Např. na str. 35 říká :

" V praxi nezřídka přejmou žáci mechanicky od učitele nebo z učebnice hotové formulace tzv. hlavní myšlenky díla, odtržené od uměleckého textu, jako vyjádření jeho obecné platnosti... Dobrý úmysl statí, zvláště přihlédneme-li k situaci literárního vyučování a jeho úkolům v té době, byl zdiskreditován, jestliže se v praxi ať už jednostranným chybným pojetím literatury a literární výchovy či pochybeným metodickým postupem povýšila poučka nad umělecký obraz a vytvářel se nesprávný názor na vztah literatury ke skutečnosti, názor že literatura ilustruje filosofické zásady uměleckými obrazy."

O devět stran dále zdůrazňuje nutnost aktivity u čtenáře a představuje si ji takto :

" V 2. roč. střední všeobecně vzdělávací školy v P. při práci s Bezručovou baladou Kantor Halfar na otázku, jaký smysl má v třetí sloce vykřičník

a vypuštění slovesné spony /Halfar pořád za mládence!/ někteří žáci správně odpověděli, že slovní forma tu sděluje ideový obsah pojmově přímo nevyjádřený a autorovo vzrušené emocionální hodnocení situace : Úplný slovní obsah verše by se dal vyjádřit slovy : 'Halfarovi se děje krutá křivda, je nelidsky stíhán za svoje vlastenectví.'

Na stránkách mezi těmito pasážemi pojednává Cenek o uměleckém zobecnění a staví se proti jeho schematickému pojmání !

Polemizovat lze i s jinými Cenkovými názory, jako např.:

"Proniknutí do ideového obsahu i jazyka Erbenovy básně a do kompozice a pochopení ústrojnosti jednotlivých částí umožní stanovit základní recitační pojetí, určí zásadně agogiku a dynamiku přednesu celku i částí, upozorní na místa, která recitátor vyhrotí.^{x/} Recitace je syntézou dosa-
vadních poznatků. Kultivovaný přednes posílí konkrétní chápání uměleckého mistrovství a může se stát kontrolou dosažených poznatků."

Je možné, aby učitel spolu s žáky rozebral báseň a pomohl jim stanovit plán recitace, ale bylo by nesprávné, aby se žák musel tohoto plánu držet tak striktně, jak k tomu vybízí Cenek, který vůbec nepočítá s vlastním tvůrčím přístupem žáka k básni a popírá tak mnohé z toho, co předtím velmi obecně hlá-
sal /nechat působit estetické kvality díla, prožitek apod./

Tímto způsobem se vylučuje možnost rozdílné interpretace téhož textu; takto by bylo možno vyrábět prefabrikáty rozborů a interpretací básní.

Cenkova knížka vyplňuje mezeru, která tu dosud byla. Je prvním teoretickým zamyšlením nad současným stavem výuky literární teorii a přináší mnoho podnětů k práci i názorů k zamyšlení. V mnohém učiteli pomůže, mnohé ujasňuje. Mnohé však také znejasňuje. Vítězslava ŠRÁMKOVÁ

Strukturu věci čili věc samu není možno uchopit bezprostředně ani kontemplan-
ci či pouhým reflektováním, nýbrž určitou aktivitou. Proniknutí k "věci samé"
a zodpovězení otázky, co je "věc sama", není možné bez analyzování aktivity,
v níž je věc uchopena, přičemž tato analýza musí zahrnout i problém vytvoření
aktivity, která zjednává přístup k "věci samé". Tyto aktivity jsou různými
druhy či mody lidského osvojení světa. Problémy, které fenomenologie rozvíjí
pod tituly "zaměřenosti na něco", "významového zaměření na něco" či různých

^{x/} Podtrhla Šr.

"modů vnímání", zdůvodnil Marx na materialistické základně jako různé druhy lidského osvojení světa : duchovně praktického, teoretického, uměleckého, náboženského, ale také matematického, fyzikálního apod. Matematickou skutečnost, která je otvírána matematikou, si nelze osvojit, a tedy uchopit zaměřením, které není příslušné pro matematickou skutečnost, např. náboženským prožíváním či uměleckým vnímáním. Člověk žije ve více světech, ale klíč ke každému světu je jiný a člověk se nemůže pohybovat z jednoho světa do druhého bez tohoto klíče, tj. aniž změní zaměření a příslušný způsob osvojení skutečnosti. Pro moderní filosofii a vědu, jež je trvale obohacena pojmem praxe, představuje poznání jeden ze způsobů osvojení světa člověkem, přičemž dvěma konstitučními prvky každého způsobu lidského osvojení skutečnosti jsou subjektivní a objektivní smysl. Jaké zaměření, jaký pohled, jaký smysl musí člověk rozvinout, jak se musí "naštelovat", aby uchopil a odkryl objektivní smysl věci ? Proces postihování a odhalování smyslu věci je současně vytvářením příslušného "smyslu" u člověka, pomocí něhož může být smysl věci pochopen. Objektivní smysl věci může být uchopen tehdy, jestliže si člověk vytvoří příslušný smysl. Samy tyto smysly, jimiž člověk odkrývá skutečnost a její smysl, jsou historickospolečenským produktem.

Karel KOSÍK : Dialektika
konkrétního

" D ě t s k ý " Š r á m e k

Eva S e e m a n n o v á

Není snad básníka, z jehož textů by nebylo možno vybrat a sestavit pásmo - nebo alespoň pásmíčko - vhodné pro nejmladší recitátory. Je jen třeba dobře znát svého autora. Ovšem jsou básníci, jejichž texty nabízejí bez dlouhého hledání ^{možností} množství pro dětská pásma : Hrubín se svými kouzelnými verši pro děti, Erben pohádkář a Erben v říkadlech /i když všechna nejsou vhodná pro nejmenší, přece jen nabízejí dostatečný výběr/, dětské verše Jiřího Havla a jiné.

Fráňa Šrámek jistě nepatří mezi básníky, kteří by mohli být považováni za "dětské", i když je nazýván plným právem básníkem mládí. Je to básník milovaný, čtený a recitovaný - a jistě bude recitován, vydáván a čten ještě nadšeněji v letošním roce, kdy vzpomínáme 90. výročí jeho narození. Uslyšíme jistě v soutěžích mnoho "Dívek a čtyřlístků", mnoho "Reportů", mnoho "Splavů" - a proto předkládám vedoucím souborů malé pásmo z veršů Fráni Šrámka, o jehož

sestavu se, myslím, dosud nikdo nepokusil: pásmo veršů Fráni Šrámka pro nejmladší recitátory, Šrámek pro děti.

Snad ani mne by nenapadlo volit právě tohoto básníka pro dětský soubor, ale Recitační studio Šrámkova domu, které už pět let nese jméno Fráni Šrámka, pracuje v rodné básníkově Sobotce a schází se v síni poezie Šrámkova domu, je souborem smíšeným : vedle studentů a studentek patří do našeho kolektivu, jehož věkový průměr je 13 let, i řada dětí. A protože ovšem studujeme svého básníka a vracíme se k němu, bylo nutné přiblížit ho i těm malým, najít mezi jeho verši takové, které by promlouvaly k dětem, byly jim blízké, zkrátka verše, jímž by dětská duše dovedla porozumět.

Nebylo to snadné. Šrámkovy verše jsou křehké, ale právě tato krása křehkosti není ještě pochopitelná nejmenším. A druhá struna Šrámkova - anarchistická poezie - ta už vůbec není přístupná dětskému chápání - snad opravdu jen v tom jediném případě, jehož jsem použila; a ovšem ne jako samostatná recitace dětí, nýbrž doplněná starším recitátorem. A právě z těchto důvodů jsem nikdy nenechala recitovat Šrámka j e n malými, kromě několika jednotlivých básní - "Večerní návrat", "Soboteckým dětem", z pozůstalosti vybrané "Mám či nemám" - ale připojovala jsem k dětskému souboru aspoň jednoho staršího, zkušenějšího recitátora, na něhož se napojoval dětský soubor jako přitakáním, doplněním, ozvěnou - a ovšem i vlastním samostatným podáním těch opravdu jen několika veršů, které jsou skutečně "dětské".

Na první pohled se totiž mnoho Šrámkových veršů zdá být vhodných pro dětskou recitaci, ale je to právě jen na první pohled. Šrámek se vrací do dětství touhou zralého básníka, předkládá dětské pocity a vjemy z pocitu dospělého muže /"... jenom děti ještě dojdou, my si už jen vzpomeneme...", "... na čem kluk moh oči nechat, při tom rád bych letos byl..."/. Proto je nutné vybírat opatrně a uvědomit si tento fakt i při práci na rozpisu veršů. A je ovšem n a p r o s t o nutné básníka dětskému chápání přiblížit, vysvětlit ho tak, aby děti pochopily - a to, co jsou schopny pochopit. Není třeba, aby děti znaly nazpaměť datum narození a úmrtí básníka, jehož recitují, ale je nezbytně nutné, aby věděly a dovedly si představit, jaký to byl člověk. Je nutné, aby věděly, že Šrámek byl plachý a citlivý, že miloval květiny a lidi, samotu i píseň, že lpěl na svém rodném kraji a stýskalo se mu po něm, když mu osud určil jinou kulisu života. A je nutné, aby věděly ještě mnoho jiného. Jistě každý vedoucí, který se svým kolektivem studuje kteréhokoliv básníka, dovede ho přiblížit věkovým možnostem chápání souboru.

Vzpomínám si na svou první práci s dětským kolektivem na verších Fráni Šrámka. Byla to krásná práce, při níž děti měly dojem hry a já i profesorka literatury, která Šrámka dětem vykládala, jsme se chvěly napětím nad volbou každé věty, každého slova. Vzpomínám si, jak jsem byla překvapena a radostně dojata, když jsem mezi týdnem dostala pohled od dětí : Semtínskou lípu a na druhé straně pozdrav kolektivu, který studoval Šrámka a šel se podívat na místa, která básník miloval, snažil se je vidět jeho očima, pochopit krásu tak, jak on ji chápal. Šrámkovy verše není možné oddělit od jeho kraje, ze všech promlouvá píseň Českého Ráje, ta tichá, trochu teskná melodie jednoho z nejpůvabnějších koutů naší země; a jestliže slyšíte z těchto veršů zašumět vítr, je to vítr Šrámkova kraje, je to čistý stříbrný vítr; jestliže z jeho veršů zavoní tráva, je to vůně jeho domova; jestliže jimi prosvítne slunce a přeženou se oblaka, je to slunce, svítící na Šrámkův rodný kraj a oblaka, na která se díval někde v polích, v kraji, jehož každou píď prochodil s klo- boukem do týla a s holí v ruce... Je nutné vyprávět dětem o tomhle kusu země, vyprávíte-li jim o Šrámkovi.

Neboť Frána Šrámek byl básníkem venkova. Toho venkova, kde malá děvčátka pasou husy a sbírají na polích klásky a mají nožky bosé a rozpíchané, a sko- tačí a prozpěvují, venkova, kde kluci stavějí sněhuláky v zimě na návsi, sně- huláky veliké a bachraté, se dvěma uhlíky místo očí, venkova, kde zima a vá- noce voní jehličím docela jinak než ve městě, kde se sníh v noci tajemně třípytí na lesních stezkách, venkova, kde rostou nejkrásnější stromy na světě - modříný - a na kulatém kopečku stojí kulatý, bílý, krásný zámek se zlatým půlměsícem na špičce. A tohle všechno není pohádka. Pohádka je jenom Šrámkova "Romance o našem kraji" : to si bohové rozdělovali zemi, každý si vzal kousek, o který se chtěl starat, a jeden z bohů si vybral Český Ráj, protože to byl kus země, který zpíval - všechny jeho prameny, lesy, vítr i luka, všechno zpí- valo a bůh poslouchal a poslouchal a zamiloval si ten zpívající kus země, jehož písní porozuměl. A právě proto, děti, zazní vám také ve verších Fráni Šrámka rytmus lidové písničky.

Pracovali jsme tedy takto. Studovali jsme např. Šrámkovu "Vesnici". Snad to byla Vesec, ale na tom nezáleží, protože to může být kterákoli z těch lí- bezných vesniček, krčících se kolem Sobotky. Když studujete s dětmi Šrámkovu "Vesnici", musíte jít s nimi horkým letním dnem - děti mají fantazii bohatší než dospělí, protože jí ještě nedovolily zpožehlnět. Sedíte třeba kolem kamen a venku do pozvolného stmívání tiše sněží, ale vy si uděláte výlet do léta. Vystoupíte někde na stráň, je letní poledne a vzduch je horký a bzučící včelami,

stromy dokvétají a dole se krčí chaloupky. A na mezích kvetou při zemi malinká žlutá očka mochny a mezi tím se kolébají husy. Občas do klidu poledne sytě a spokojeně zabučí kráva a vy ucítíte vůni zpěněného, čerstvě nadojeného mléka, a tamhle u potoka malinký a ušmudlaný klouček švihá ohromně dlouhým prutem. Dnes je léto a horko a důležitý je jenom ten prut v ruce, takový je dlouhý - na návsi stojí řádka košatých a vonících stromů, jsou to lípy, tak staré, že si to vůbec neumíme představit. Když se pod ně postavíte, uslyšíte je, budou šumět a vyprávět vám o starých časech. Mezi stromy se zatřpytí zvonička - slyšeli jste už někdy zvonit v polích klekání nebo poledne? To byla na vesnici velká a slavná chvíle.

Do nekonečna můžete dětem takhle vyprávět. Jen jim prosím vás nevysvětľujte, "co chtěl básník říci". Ony samy pochopí, když jim přiblížíte krásu tak, jak ji asi viděl básník. Každý z nás cítíme krásu. A rozdíl mezi námi, obyčejnými smrtelníky a básníkem je ten, že básník dovede vyslovit to, co nás ostatní jen zalyká pocitem smutku nebo štěstí.

Nebudete samozřejmě studovat s dětmi Šrámků, jestliže k vám samým tento básník nepromlouvá, jestliže jeho cítění není blízké vašemu, jestliže neznáte naladění na společný tón. Ale jestliže Šrámkovi rozumíte a je to váš básník, pak o něm dětem vyprávějte a vyprávějte jim o veliké lásce, kterou byl jeho rodný kraj.

Možná, že najdete lepší způsob práce. Ale moje děti pochopily. Snad také proto, že to byly venkovské děti, děti Šrámkova kraje. Někdy se mi naopak zdálo, že to všechno je pro ně daleko všednější právě proto, že se zde narodily, že Humprecht pro ně znamená koupaliště a že nevnímají podivnou, tajemnou krásu oblokové věže - a přesto pochopily, šly se společně podívat básníkovým krajem, šly jej najít a uvidět jinak, než jak jej nacházely a vídaly.

A ještě : ovšem že jsem tyto verše vybírala pro svůj kolektiv. Všechny verše, které pro něj vyberu, znějí mi už předem jediným hláskem. Není možné náhodně rozdělovat party - ty tam ještě nic neříkáš, tak budeš říkat třeba tohle - to nejde, protože každý může říkat jen určité verše. Možná, že pro jiný kolektiv, pro jiné děti nebudou tyto verše vhodné, možná že rozpis by musel být jiný; toto pásmíčko není v žádném případě návodem, je a musí být jen dokladem, že i ze Šrámkových veršů je možno sestavit "dětské" pásmo a ukázkou jedné z možností. Šrámek lyrický a milostný, Fráňa Šrámek - básník rodného kraje, básník mládí a lásky, Šrámek anarchista a rebelant. Šrámek dramatik - tento Fráňa Šrámek se tedy může stát i básníkem těch nejmladších. Protože není

báseňka, kterého by dítě nepochopilo - i když po svém způsobu - dovedeme-li mu ho přiblížit. Dětská duše je tak plná fantazie a básnivosti, že my dospělí se nikdy nedobereme tohoto bohatství, které nám zůstává skryto ve své nepřehlednosti, z něhož jen někdy náhodně zachytíme odlesk ve tváři, pohybu, úsměvu nebo tónu hlasu dítěte, a které mizí současně s dopíváním, mizí tiše, neúprosně - a nenavratitelně.

Báseň, jichž je v pásmu použito :

Dítě si hraje
 Mám či nemám
 Večerní návrat
 Vítr
 Kratičký sen o domečku
 Prosinec
 Osolátko
 Vzpomínka na sněhuláka
 Znělka Českému Báji
 Romance o našem kraji /několik veršů/
 Vesnice
 Soboteckým dětem
 Přiletěli adjutanti

Marie HEJNOVÁ : Divadlo a mládež	1
K HERCECKÉ POHYBOVÉ VÝCHOVĚ /Agnes Schochová : Obory pohybové výchovy/ ...	
DISKUSE /Marie Votavová: K článku "Soubor a osnovy"/	18
RECENZE /V. Šrámková : Cenková "Teorie literatury v literární výchově"/...	23
Eva SEMANNOVÁ : "Dětský" Šrámek	26

DIVADELNÍ VÝCHOVA, řada III, č. 1. Bulletin Ústředního domu lidové umělecké
tvořivosti, Praha 1, Sněmovní 7. Odpovědný redaktor - Eva Machková. Návrh
obálky - Jiří Pavlín a Gustav Šeďa. Uzávěrka čísla - 15. ledna 1967.

550 výtisků

BRANISLAV, František Sedmikrásky i růže Zlatý máj, r.8,1964, č.3, s.102	CHALOUPKA, Otakar Děti píší poezii - poezii ? Zlatý máj, r.8,1964, č.8-9, s.374
Diskuse o poezii pro děti.	Otázky estetického a pedagogicko-psychologického hodnocení dětských literárních pokusů.
CHALOUPKA, Otakar Nad besedou o literatuře a škole Zlatý máj, r.8,1964, č.5, s.202	CHALOUPKA, Otakar Otevřený problém pro teorii i praxi. Zlatý máj, r.8,1964, š.12, s. 540
Diskuse o literatuře a škole.	Závěr diskuse o literatuře a škole. Souhrn problematiky, další úkoly.

KÁBELE, František

Autor Brousku píše kritiku Slabému

Zlatý máj, r.8, 1964, č.12, s.532

Diskuse o poezii pro děti - ke knížce
F. Kábeleho : Brousek pro tvůj jazýček.
Autor uvádí argumenty pro potřebnost
této knížky - zejm. logopedické - význam
pro rozvíjení mluvního projevu.

KUBÁLEK, Václav

Dítě a jeho písemné vyjádření

Zlatý máj, r.8, 1964, č.8-9, s.379

KRYŠTOFEK, Oldřich

Nedělejme si iluze

Zlatý máj, r.8, 1964, č.1, s.20

Z průzkumu příprav a průběhu STMP - dětská část
- 1963/64

POLÁKOVÁ, Helena

Čteme rádi povinně ?

Zlatý máj, r.8, 1964, č.12, s.538

K prozaickým literárním pokusům dětí -
návrh na vydávání každoročního almanachu
dětských prací.

K problematice tzv. mimočítankové četby v sou-
vislosti s diskusí o poezii pro děti. Zastá-
vání "školské" estetiky.

POLÁKOVÁ, Helena

Existuje apoetický věk ?

Zlatý máj, r.8,1964, č.6-7, s.285

K diskusi o poezii pro děti.

SLABÝ, Z.K.

O setrvačnostech a o poezii

Zlatý máj, r.8, 1964, č.12, s.533

Shrnutí diskuse o poezii pro děti, odpověď
Frant. Kábelemu k jeho knížce Brousek pro
tvůj jazyček.

SEDLÁK, Ján

Tri poznámky o besede o literatúre a
škole

Zlatý máj, r.8,1964, č.6-7, s.270

Diskuse o literatúre a škole.

SLABÝ, Z.K.

Vodopády, proudy, toky, tůně, jezy
a stavidla poezie

Zlatý máj, r.8,1964, č.2, s.49

Problémy poezie pro děti - zahájení diskuse.

SVOBODA, Jiří V.

I velmoc má své starosti

Zlatý máj, r.8,1964, č.4, s.154

K diskusí o poezii pro děti

VYZOPAL, Zdeněk

K besedě o literatuře a škole

Zlatý máj, r.8, 1964, č. 12, s. 537

Diskuse o literatuře a škole. Problém práce s poezií v 1.-5. ročníku ZDŠ, málo citlivý a málo odborný přístup k poezii na tomto stupni. Metodika práce s poezií.

THRUN, Rudo

Několko stretnutí so švédskou mládežou

Zlatý máj, r.8,1964, č.6-7, s.282

Organizace divadelní výchovy dětí ve Švédsku.

Z BESEDY...

Z besedy o literatuře a škole

Zlatý máj, r. 8,1964, č. 3, s. 110

Diskuse uspořádané redakcí Zlatého máje, se zúčastnili : V. Kamelský, J. Šlajer, J. Pertzian, J. Červenka, I. Pondělíček, V. Jestřáb, O. Chaloupka

