

divadelní výchova

ročník V.

ústřední dům
lidové
umělecké
tvořivosti
1968

dokumenty
statí
ankety
informace
bibliografie
diskuse

Práce v dramatickém kroužku jako prostředek psychoterapie

Jarmila Petránková

Mezi vedoucími souborů a na stránkách tohoto časopisu se v diskusích velmi zdůrazňuje práce zaměřená dovnitř souboru a v otázkách zda umění či děti, divadlo či výchova to vyhrává vždy ta druhá část.

K tomuto tématu mám sdělit i já své zkušenosti, které jsem získala za téměř deset let práce se souborem dětí a studentů ve zcela zvláštních podmínkách, kde smyslem našeho snažení byla psychoterapie mladých pacientů. Jednalo se o pacienty léčebného ústavu v Janských Lázních, kde se léčí stavy po dětské obrně, různá nervová onemocnění a stavy pouhazové. Všechny nemoci jsou chronického charakteru a léčení je velmi pomalé, často jen konzervuje současný stav. Pro mnoho lidí, kteří neznají psychiku takto nemocných dětí a poměry v ústavu, se zdá naprosto nepochopitelné, že lidé fyzicky a motoricky postižení mohou "dělat divadlo". Já jsem měla také tento názor. Vzpomínám si na velmi silný dětský zážitek, když jsem viděla v babiččině kalendáři fotografii z divadelního představení dětí-chovanců ústavů pro zmrzačené - Vincentina. Na tomto snímku nebylo vidět postižení herců, ale dlouho jsem o tom přemýšlela.

Jak jsem se k utvoření souboru dostala? Cítila jsem potřebu zaměstnat mladé lidi, dát jim vhodné a účelné zaměstnání ve volném čase, a tak jsem začala nejdříve s čtenářským kroužkem. Získávala jsem praxi, byla jsem nucena studovat somatické a psychologické zvláštnosti svých svěřenců a ze živelné činnosti na počátku jsem došla k práci, kdy jsem si přesně uvědomovala cíl a úkoly.

Úkolem našeho kroužku, který se brzy změnil v literárně dramatický, byla kromě všech aspektů, které jsou běžné u každého podobného souboru, hlavně psychoterapie. To byl pro nás vždy prvořadý úkol, kterému musely ustoupit požadavky "uměleckosti" provedení. Míra postižení nebyla rozhodující pro přidělení role, někdy tomu bylo i naopak. Zaměstnávala jsem i nechodící pacienty, chtěla jsem jim dokázat rovnocennost s ostatními. Proto jsem nejdříve připravovala pásma a úryvky z divadelních her pro ústavní rozhlas, ale brzy jsem poznala, že děti touží vystoupit přímo na jevišti. Uvědomila jsem si, proč dramatický kroužek zvítězil u našich pacientů nad ostatními druhy kulturní zábavy, jako jsou například šachy. Divadlo je pro nemocného člověka daleko obtížnější a nedostupnější, tím i lákavější. Na jevišti si nejlépe a nejvýrazněji kompenzovali své přirozené pocity méněcennosti. Naráželi jame samozřejmě na spoustu těžkostí, a i nyní, s odstupem, se obdivuji energii svých svěřenců, se kterou se

pouštěli do práce. Mnozí vedoucí souborů si kladou otázky, zda výsledek jejich dobrovolné práce a spousty hodin věnovaných souboru jsou úměrné výsledku. Já jsem měla to štěstí, že v podmínkách daleko nesnadnějších jsem výsledek viděla velmi brzy.

Jak jsem se již zmínila, orientovali jsme se na chronicky postižené děti, které vlivem své nemoci měly porušené sociální vztahy, žily často v naprosté izolaci od normálního kolektivu. V našem prostředí, po dobu pobytu v ústavu, který se každoročně opakoval, měly jedinou možnost kulturního vyžití, navázání přátelství se sobě rovnými a po překonání ostychu i sebeuplatnění v souboru. Záměrně jsme pěstovali psychickou i fyzickou odvalu. Znamenalo to riziko, pustit na scénu pacienta, nebyla-li jsem si jista, zda se nezalekne promluvit, zda mu doslova nezdřevění nohy. Spolupracovala jsem s lékaři i cvičiteli a úmyslně jsme dětem dávali obtížné úkoly. Pro lidi postižené obrnou je obtížná běžná konverzace při chůzi, vstávání ze židle atd. Připravovala jsem situaci tak, že jsem např. dala svým hercům rozhodnout, zda chtějí na jeviště hezká moderní křesílka, z kterých normálně neuměli vstávat, nebo běžné židle. Věděla jsem, že budou volit křesílka a třeba celé hodiny nacvičovat obtížný pohyb, o který se předtím cvičitelé s nimi marně snažili.

Podarilo se nám i při střídání dětí vytvořit dobrý kolektiv, poznala jsem, jak práce v souboru pomůže sblížit učitele a žáka. Měla jsem dojem, že teprve při této práci jsem děti poznala a mohla na ně výchovně působit, hlavně korigovat jejich společenské vztahy, často deformované dlouhodobou nemocí. Postupně jsme vytvářeli kulturní návyky, potřebu pravidelné četby a návštěvy kulturních podniků. K tomu jsme měli v ústavu dost příležitostí, protože do lázní pravidelně jezdili významní umělci z Prahy, hlavně hudebníci. Každý takový podnik byl pro soubor svátkem, společně jsme se připravovali, pokud možno svátečně oblékli a hlavně po představení dlouhé hodiny diskutovali a rozebírali, co jsme viděli.

Když si nyní rekapituluji, jak vypadal vývoj dramaturgie našeho kroužku, vidím, jak mnohé zastaralo, většinu věcí bych asi dnes dělala jinak, ale v jednom bodě jsme asi předběhli dobu. Několikrát jsme uvedli pásma lidové poezie a barokních hříček, ač jsme s tím měli velké potíže a nepříjemnosti.

Začínali jsme malými příležitostnými pásmy veršů pro ústavní rozhlas, kulturními vložkami na schůzích. Zájem účinkujících stoupl, když jsme se s nejstaršími - studenty a bývalými žáky - pokusili o ukázky a zkratky divadelních her pro ústavní rozhlas. Byla to ukázka z Fuente Ovejuna, Manon Lescaut a Dobré písně. Když jsme viděli elán účinkujících, kteří na zkouškách nečetli z listu, ale hráli, rozhodli jsme se pro přípravu jevištní inscenace. Byla jsem si vědoma, že naší příští věcí nemůže být nic složitějšího.

ho, a tak jsem volila pohádku Boženy Němcové O dvou Maryčkách. Tehdy jsme poprvé na scéně měli krále, kterého vozilo páže na invalidním vozíku, Maryčka těžce chodila, ale výsledek byl radostný, děti měly úspěch. Obecenstvo, pacienti a zaměstnanci ústavu přijali hru shovívavě, i když jsme také museli vyslechnout poznámky typu "kam ty chudáky taháme a k čemu je nutíme".

Ale "ubohé děti" nebyly vůbec utahané, naopak prvním úspěchem nadšené a již jsme uvažovali o dalších podnicích. Střídali jsme scénická pásma veršů, která jsem se neodvažovala nazvat "divadlo poezie", jak se stalo později módou. Měla jsem celkem dobré zkušenosti i s těmi později kritizovanými školskými monografickými pásmy o jednom autorovi nebo jednom tématu. Myslím, že nejlepší bylo pásmo o Boženě Němcové s živým portrétem spisovatelky. Její představitelkou byla také nechodící pacientka. Poprvé si naši mladí herci zahráli na autory, když sestavovali a scénkami spojovali pásmo obrozeneckých veršů a zpěvu na počest Tylova roku 1956. Tady byl nutný tanec - zdánlivě nepřekonatelné pro členy mého souboru, ale zkusili jsme to. Výsledkem mnoha těžkopádných "tanečních hodin" byla možnost zařazení dvou společenských tanců do pásma, ale hlavně to, že naši sedmnácti až dvacetiletí herci překonali své pocity méněcennosti a již příští neděli se odvážili na parket v lázeňské kolonádě.

Soubor se často měnil při velké fluktuaci pacientů ústavu, ale většina jich se pravidelně vracela, takže jsme se stále vraceli k pohádkám, pokud možno nejjednodušším. Nejvíce jsme reprizovali pohádku učitele R. Provazníka Kouzelná knížka. Měli jsme tehdy více času na přípravu, soubor se stabilizoval dlouhodobými pacienty a zaměřovali jsme se soustavněji na kulturu jevištní řeči. Měla jsem odvážný plán - přihlásit se do STM. Uvědomovala jsem si, že bychom v tomto případě museli poprvé vystoupit před lidmi, kteří neznají naši specifiku, nejsou zvyklí na prostředí pacientů. A další závažná věc, která s tím souvisí. Divadlo je záležitost estetická a pohyb našich dětí po scéně rozhodně estetický nebyl. Riskovali jsme, protože jsme věděli, že vstupem do soutěže se zdravými dětmi dále posílíme sebevědomí účinkujících, ale také je budeme nutit k daleko větší odvaze při vystoupení. Přihlásili jsme se na přehlídku dětských divadelních her v Trutnově. Měli jsme své "zvědy" v publiku, kteří nám po každém jednání referovali o reakci dětského i dospělého obecenstva a hlavně o debatách o přestávkách. Dospělí byli prý zvláště ze začátku dojatí a jen těžko se soustřeďovali na sledování hry. Docela jiná byla reakce u dětského publika. Po několika replikách byly děti "chyceny" a vůbec si neuvědomovaly, že knížecí kurýr napadá na nohu, ševcovy děti se pohybují o berlích a jiné vládnou jen jednou rukou. O kněžně si pamatovaly, že byla moc hezká a ani jim nebylo divné, že nechodí.

Soutěžní komise k nám byla kritická, vyzvedla čistotu a jasnost řeči našich herců, elán i jistý talent dvou hlavních představitelů a ne-

gativně hodnotila scénu a některé režijní postupy. Dostali jsme nabídku na několik zájezdů v okrese. Vyhráli jsme.

A nás čekala další práce. Usilovně jsem dětem zdůrazňovala, že nesmí spoléhat na shovívavý postoj publika, že nás nesmí kladně přijímat proto, že "chudáčci mrzáčci" hrají divadlo, ale proto, že něco umíme. Myslela jsem na varování Miloslava Dismana, který mi vyprávěl o Bakulových zpěvácích z Jedličkova ústavu, kteří si na tom, že byli souborem nemocných dětí, vybudovali popularitu.

Soubor se rozrůstal, zkoušeli jsme a hlavně se scházeli denně, velmi často i v sobotu a v neděli a měli jsme již i další stálé spolupracovníky, kteří připravovali scénu. Náповědou byl chlapec ochrnutý na všechny končetiny, vůbec se nemohl hýbat bez cizí pomoci. Ale brali jsme ho na všechny zájezdy, opravdu nám pomáhal, byl vtipný a pohotový. Získala jsem i odbornou pomoc z řad starších pacientů. Občas byli mezi nimi i zkušení lidé, ochotní pomoci. Stálým spolupracovníkem se stal bývalý herec plzeňského divadla, obětavý člověk, který vždy všechnen čas svého pobytu v ústavu věnoval souboru. Děti byly hrdé na to, že nám často poradil i režisér Vojtěch Jasný a že členové našeho souboru byli možná první, kdo četli scénář později slavného "Kocoura".

Mezi náročnějšími inscenacemi jsme se vraceli k poezii, vzpomínám na horlivost, s kterou jsme studovali Seifertovu Maminku, když jsme věděli, že nás bude poslouchat sám autor, který se v té době v ústavu léčil.

Několikrát v zimě jsme připravovali pásmo lidové poezie a zvyků podle Čenka Zíbrta, Lidovou hru o Dorotě a Staročeský masopust. Chození s Dorotou jsme dělali jako Kudrnovy děti v Babičce. V kostýmech jsme chodili po celé obci a kde měli zájem, jsme zpívali a hráli. Při tomto komediantském způsobu a úplně blízkém kontaktu s publikem už naši herci neměli vůbec zábrany. Tehdy si také vymysleli Masopust. Průvod jsme dělali téměř se všemi mladými z ústavu, na ulici jsme hráli a kupodivu nikdo neměl námítky, když jsme zastavili dopravu.

Když jsem v minulém roce slyšela o výborném podniku skupiny herců z brněnské JAMU, kteří jako staří komedianti jezdili po moravském jihu, vzpomněla jsem si na oblíbenou zábavu svých dětí. Když měly zvlášť dobrou náladu, vymýšlely, co by dělaly, kdyby měly hodně peněz. Koupily by si koně (traktor zavrhlý), dvě maringotky a jely by do světa. Složily i hymnu té své kočovné společnosti, kterou zpívaly při každém zájezdu a za autobus neopomněly připevnit velkou ceduli, která hlásala, že zájezdový autobus veze tentokrát kočovnou divadelní společnost.

Celý soubor měl velký smysl pro legraci a byl stále veselý. Když jsem se nyní po letech odstupu setkala s jeho bývalými členy, říkali mi, že už pak nikdy se necítili tak uvolnění a že se nikdy tak nezasmáli.

Snažili jsme se ve všech podnicích zaměstnávat co nejvíce pacientů, postupně jsme je učili mluvit, někteří se mnou jezdili na krajské školení režisérů, a dvoudenní lekce o jevištním pohybu, která se náhodou konala v Janských Lázních, se zúčastnilo mnoho členů. Chtěli jsme inscenovat větší hru a vybrali jsme si opomíjenou Jiráskovu krkonošskou pohádku Pan Johanes. Měli jsme trochu redukováný Malíkův text pro loutky, který se nám velmi hodil. Příprava na tuto hru byla nejdůkladnější. Všichni chápali své role velmi vážně. Ale nejvíce mě překvapil šestnáctiletý představitel Rybrcoula, který byl během příprav na krátký čas doma v Praze. Měl tolik odvahy, že si došel do Wolkrova divadla, kde měli tehdy Johanesa v repertoáru, na poradě s režisérem a hlavním představitelem. Myslím, že úžas pražských herců nad troufalostí kluka byl tak velký, že ho neodbyli, ale pozvali na kávu, dlouho s ním prý hovořili a u mne si později dokonce vyžádali fotografie z představení. Panu Johanesovi jsme s malými přestávkami při přípravě příležitostných vystoupení věnovali skoro celý rok. Soubor se měnil (jen hlavní představitelé jsem měla stále) a tehdy jsme poznali, jak různě lze s textem pracovat, co je třeba vše studovat, aby inscenace měla takovou úroveň, jak jsme si přáli. Při školním výletě jsme jeli do Jiráskova muzea v Hronově, poznali jsme Vrchmezi - Kačenčiny hory a hlavně četli a studovali. Všichni, kdo zažili tuto přípravu, si budou vážit herecké práce již provždy. Je samozřejmé, že mi to pomohlo ve škole - kapitolu o Jiráskovi, o národním obrození, ale i o zeměpisu severovýchodních Čech jsem měla sto procentně splněnou. Johanes byl nejmilejší hrou, a i když jsme později hráli zcela jiný repertoár, na Rybrcoula děti nejraději vzpomínaly.

Poslední dva roky práce souboru jsme volili hry se současnou tematikou a satirickou moderní pohádku J. Pehra Bubáci, ostrou kritiku byrokracie, jejíž adresnost se prokázala, když se proti této hře ozvaly hlasy místních "pánů Franců". Těžko jsme hledali přijatelné hry ze současného života mladých, až mě zaujala hra J. Kovášové Ostrůvek přátelství. Text není vynikající, ale řeší problém, který byl našim pacientům velmi blízký - vztah kolektivu k nemocnému jedinci. Osleplý chlapec mezi svou bývalou partou. Rozmazlená pražská dívka a její nemocný venkovský přítel. Myslím, že do této hry dal každý kus své bolestné zkušenosti ze styku se zdravými lidmi. Ostrůvek jsme hráli i v léčebně v Železnici před publikem, které mělo pro citlivou pozornost stejné důvody jako naše děti pro nadšené podání.

Nyní ještě několik zkušeností s individuální prací se členy kroužku. Měli jsme mezi nimi šikovné, málo postižené děti z dobrého rodinného prostředí, s kterými bylo nejméně práce, i když i ony měly své problémy. Zaměřovali jsme se však úmyslně na děti, u kterých defekt tělesný způsobil defekty další, hlavně porušení vztahů tohoto člověka k blízkému okolí i společnosti, k rodině i škole a změnil psychiku mladého člověka. Náprava byla velmi pomalá a těžká, výsledky této psychoterapie však hlavně závisely na prostředí, do kterého se pacient z ústavu vracel.

Ve vztahu rodiny k nemocnému dítěti jsme poznávali často dva extrémy - buď rozmazlování dítěte nebo naprostý nezájem a snahu se tohoto obtížného člena rodiny zbavit. Vychovat rozumně a náročně nemocné dítě, obrnit ho proti těžkostem a nepochopení, s kterými se v životě setká, neumějí všichni rodiče.

Když k nám přišla dvanáctiletá Dana, bylo to zlé a rozmazlené dítě, terorizovalo okolí, neumělo se smířit s nemocí. Byla neoblíbená u dospělých i u dětí. Do kroužku se zpočátku chodila jen dívat, ostatními pohrdala, ale pomalu jsme ji do své činnosti zařadili, také si uvědomovala nevýhody své izolace a začala se kolektivu přizpůsobovat. V šestnácti letech z ní bylo velmi moudré děvčátko, které se chodilo k nám se vším svěřovat a radit a po rodinné tragédii se velmi dobře starala o mladší sestru, které dodnes dělá mámu.

Sedmnáctiletá, zcela imobilní Lída, která se sama nemohla pohybovat na invalidním vozíku, našla v kroužku přátele, v kulturní práci svou jedinou zábavu a jedinou možnost uplatnění. Doma ani do školy nemohla chodit, rodina se o ni nestarala. Nám dělala vypravěčku, pomocnou režisérku a jednou si zahrála na scéně hádavou tetu. Své nadšení a obětavost pro soubor dokazovala i nekonečnou trpělivostí při úmorném rozpisování rolí. Nikdy nebyla unavená a vždy ochotná pracovat, i když dříve byla známa svou náladovostí a depresivními stavy i pokusy o sebevraždu.

Rozpuštělé chlapce, dobře pohyblivé, s malým postižením, přirozené rušitele kázně v ústavu, jsme poměrně snadno získávali, většinou přišli na to, že nejlépe se "vyřádí" v souboru. Byli stále zaměstnaní, museli stále něco vymýšlet a vyrábět. Sestrám ubylo kázeňských přestupků. Nemohla jsem si stěžovat na nedostatek chlapců, měli jsme jich většinou dost - ochotných i schopných. Až mi to někdy na soutěžích vedoucí jiných souborů záviděli. Měli jsme s nimi však větší potíže, hlavně výchovné, měli většinou horší prospěch, méně četli a dalo nám více práce navodit např. vztah k poezii. Vzpomínám si na jednu groteskní situaci (z které jsem však měla v skrytu duše radost), když jsem jednoho takového mládence přistihla, jak při zeměpisu čte pod lavicí verše. Citová výchova pro nás nebyla tak nesnadnou záležitostí, jak většinou říkají ostatní pedagogové. Je ovšem možné, že nemocné dítě je senzibilnější ve srovnání se zdravým, často citově strádá při odloučení od rodiny. Tím více pak tyto lidé ocenili přátelskou atmosféru v souboru a byli až dojemně vděční za to, že jsme se jim snažili nahradit rodinu, kterou třeba ani doma neměli. Oč byla silnější tato citová pouta, o to bylo těžší loučení - a my jsme se loučili se svými členy stále. Ovšem také se scházeli.

Jeden problém se nám nepodařilo vyřešit. Sledovali jsme s ředitelem školy naše dlouhodobé žáky pokud bylo možno i v domácím prostředí. Často

jste při setkání nemohli děti ani poznat. Čtrnáctiletý Milan, neodolatelný komik a komediant na scéně i ve třídě, byl v domácím prostředí tichý a ve své kmenové škole smutný, opomíjený chlapec, který pro svou vadu ostatním nestačil a stranil se jich. Ve škole vůbec nevěděli o jeho vtipu a iniciativě a skutečném komediálním nadání. Při opakovaném příchodu do ústavu ho děti bouřlivě přivítaly, on zapadl do party a hned druhý den hrál prim. Proměna, která trvala bohužel jen po dobu pobytu v ústavu.

Patnáctiletý Vašek byl typické nemocniční dítě, rodiče se ho dávno zřekli, léta žil v ústavech a nemocnicích, tajně kouřil a chodil na pivo, kritizoval děvčata, všechno a všechny přehlížel. Trvalo tři roky, než mi vzkázal po kamarádovi, zda bych pro něj neměla také nějakou práci. Nebylo to s ním lehké, ale z jeho příchodu do kroužku jsem měla největší radost. Samozřejmě, vzorné dítě a dobrého žáka jsme z něj neudělali, ale už po několika týdnech byla vidět určitá náprava, začal mít rád naši partu a hlavně měl trochu radosti ze života.

Do osmé třídy k nám chodila Eva, sice poměrně dobře pohyblivá, ale neúspěšná ve škole, hlavně pro svou vadu řeči, koktavost nervového původu. Vždy, když se vzrušila, nebyla schopna promluvit. Tímto rozrušením bylo například i vyvolání ve třídě, i když se sama hlásila. Pomáhala nám při přípravě kostýmů, ale věděla jsem, že by také ráda na jeviště. Několikrát to zkusila v němé roli a potom jsme se odvážili jí připsat krátkou repliku. Věděla jsem, že mnoho riskuji - selhání na jevišti před publikem by pro Evu znamenalo takové psychické trauma, které bychom už asi nenapravili. Ale ona souhlasila, že to zkusí. Když se chystala ke své větě, měli jsme všichni za kulisy i na jevišti, zatajený dech. Eva zrudla, zajíkla se, ale souvisle promluvila několikrát nacvičený text. Měli jsme pocit jako po nejúspěšnější premiéře.

Třináctiletá Němka Heidi k nám přišla těžce postižená, ale její léčení pokračovalo velmi úspěšně. Chodila do naší školy a jako mnoho cizinců měla jazykové potíže jen prvního půl roku a brzy se normálně zařadila mezi naše žáky. Za dva roky se v kroužku od našich dětí lišila jen příliš pečlivou výslovností. Později, jako dospělá studentka ráda vzpomínala na jednu neočekávanou návštěvu rodičů, které jsme zdrželi a místo do ústavního pokoje je dovedli do lázeňské kolonády. Svou dcerku uviděli na jevišti jako půvabnou královnu vil. Měli jsme radost, když vyprávěla, jak při studiu bohemistiky na lipské universitě vzpomínala na naše lekce jevištní řeči a spisovné výslovnosti.

Jirka, Anička a Vašek byli členy kroužku osm let, jejich vývoj jsme mohli usměrňovat a pozorovat. I při různé intelektuální úrovni těchto tří dětí jsme mohli konstatovat, že vliv kulturního prostředí a života soubo-ru byl trvalý. Byli dobrými přáteli, jádrem kroužku a vzájemně si pomáhali překonávat deprese v kritických letech dospívání, kdy si stále více uvědomovali svou vadu.

Problém primadonství se také někdy u nás objevil, ale snažili jsme se působením celého kolektivu takové děti usměrňovat. Mívali jsme spíš potíže opačné - museli jsme stále sebevědomí našich herců povzbuzovat. Jednou jsme na plakátech dokonce uvedli velkými písmeny - V titulní roli Jaroslav N. Bylo to v Panu Johanesovi a náš Rybrcoul byl také jedním z našich "případů". Defektivita jeho osobnosti byla způsobena daleko více rodinnými a sociálními těžkostmi než nemocí. Chlapec jen málo kulhal, ale byl výchovně zanedbaný, opakoval třídu. Po druhé provdaná matka o něj neměla zájem, žil u babičky z nepatrného důchodu. Ve škole ho považovali za ztracený případ, třídní učitelka ani ředitel nebyli vůbec informováni o situaci v rodině a zřejmě je to ani nezajímalo. Jarda byl pro ně zlý, nepořádný, hloupý a vzpurný žák. Tak se také uvedl v naší škole, přinesl dvě nedostatečné a odmítal se učit. Do kroužku se však přišel podívat hned první týden. Chlapec, který ve svých patnácti letech nesouvisle četl, se rychle učil zpaměti, brzy se nám pletl do zkoušek a nabízel se, že vyrobí drobné rekvizity, bude stavět kulisy. Rádi jsme přijali, ale přidělení první malé role jsem podmínila účastí v doučovacím kroužku a zlepšením chování ke spolužákům. Dohodli jsme se. Získání tohoto chlapce nebylo těžké, byli jsme možná první, kdo s ním jednal s pochopením. Za dobré slovo, na které asi nebyl zvyklý, by udělal všechno. Měli jsme ho opravdu rádi, získal si u dětí respekt a pomalu se měnil k lepšímu. Na úspěchu Pana Johanesa měl velkou zásluhu a myslím, že jeho nejšťastnější den byl, když si z oblastní soutěže odnášel diplom.

Nevím, zda úzká specifika této práce může zajímat lidi, kteří se s nemocnou mládeží nesetkali, ale myslím, že u nás byly jen do extrémů vyhocené případy, které se mohou vyskytovat i jinde. Umělecká výchova, život v kolektivu dobrého souboru mohou být psychoterapií pro děti a mladé lidi, kteří nebyli třeba postiženi nemocí, ale byla nějak zraněna jejich psychika, mají z nejrůznějších důvodů porušené sociální vztahy nebo jsou jinak obtížnými případy pro vychovatele. Nemohu souhlasit s tím, když do některých souborů jsou přijímány jen "hodné" děti s výborným prospěchem. Takové soubory mají samozřejmě ulehčenou práci, ale zahazuje se pro pedagoga příležitost celkově působit na takového mladého člověka, který to na rozdíl od těch "vzorných" žáků nejvíce potřebuje. A tuto možnost učitel jen ve vyučovací hodině nemá. Zmínila jsem se v úvodu, že my jsme měli to štěstí, že jsme poměrně brzy viděli výsledky své práce, po stránce umělecké výchovy někdy skrovné, ale v celkovém ovlivnění mladého člověka rozhodně patrné. Měli jsme jistě i neúspěchy, nepovedlo se nám vždy získat toho, o kterém jsme si mysleli, že by do kroužku patřil, nebo naše působení nebylo trvalé.

Dodnes mám však aspoň písemné spojení s mnohými členy svého bývalého souboru, vím co dělají, co vystudovali a všichni rádi vzpomínají.

Věřím, že léta přátelského, opravdu kolektivního soužití, společného kulturního života, denních schůzek, zkoušek a zájezdů zpříjemnila někdy krutý osud našich členů, usměrnila jejich zájmy a dodala jim odvahy a sebejistoty při uplatnění ve studiu i povolání.

HLASOVÉ PORUCHY V DĚTSKÉM VĚKU

MUDr. Ivan Šupáček

5. Připomínky lékaře k práci dětských souborů

V předcházejících číslech časopisu jsme blíže probrali otázky nejčastějších dětských hlasových poruch z přemáhání hlasu, jejich frekvence, příčin vzniku a způsobu jejich předcházení správným zacházením s hlasem. Pro práci dětských souborů z toho vyplývá celá řada konkrétních připomínek a varování, aby se dokonce vyvíjející se dětský hlas prací v souboru nepoškozoval, ale naopak rozvíjel a obohacoval; tyto připomínky jsme probírali v minulých článcích. Zůstává však ještě celá řada bodů, souvisejících s vlastní prací souborů, které by si pro svou důležitost zasluhovaly zvláštní probrání a upozornění.

Pro mnoho zkušených vedoucích dětských souborů jistě půjde o dostatečně známé skutečnosti, ale denní praxe odborného lékaře-foniatra připomíná, že tyto otázky je zapotřebí znovu a znovu zdůrazňovat - a že je, bohužel, příliš mnoho souborů, kde jejich vedoucí s nimi nebyli dostatečně seznámeni, nebo je poněkud přehlížejí. Také v českých příručkách a pracích o vedení dětských souborů a výchově dětského hlasu tyto otázky nebývají příliš rozvedeny anebo jsou mnohdy zcela opomenuty.

1.

Začneme otázkou výběru dětí do souboru, jejich přijímacími zkouškami. Můžeme s radostí potvrdit, že je velmi mnoho vedoucích dětských souborů - především pěveckých - kteří velmi citlivě a dobře dovedou ihned poznat dětský hlas, porušený přemáháním, a od přijímací zkoušky správně takové děti posílají k odbornému vyšetření na foniatrické oddělení; mnohdy jejich sdělení překvapí rodiče, kteří si nijak nejsou vědomi, že hlas jejich dítěte není přirozeně jasný a čistý. Lékař-foniatr po vyšetření pak dítěti i rodičům vysvětlí, z

čeho hlasová porucha (hyperkinetická dystrofie, jak jsme o ní již v tomto časopise psali) vznikla, a posílá do školy třídnímu učiteli a školnímu lékaři, a případně i do družiny sdělení, že při této hlasové poruše bude záležet zlepšování hlasu na tom, jak se okolí dítěte podaří zvýšením dozoru zajistit správné zacházení s hlasem; zejména škodlivý je křik, nepřiměřeně hlasité křiklavé mluvení, dlouhotrvající hlasité čtení, velení v tělocvičce, a při zpěvu doporučujeme na přechodnou dobu vynechat aktivní zpěv i ve škole. Rozepisují se o tom všem trochu obšírněji, abych připomněl, že osobní kázeň dítěte, která je tu podmínkou úspěchu, je jistě dosti obtížná. Nechci zacházet do výchovné a psychologické problematiky této otázky, ale místo toho přímo požádat vedoucí souborů, kteří odkryjí porušený hlas při své přijímací zkoušce, o jistou spolupráci:

U dětí, které jejich rodiče přivádějí do souboru, nebo které se dokonce samy do souboru hlásí, můžeme předpokládat určitý osobní zájem o práci v souboru (neříkám přímo o zpěv nebo o recitaci). Jeho míra jistě bude u různých dětí rozdílná, ale důležité je, že vůbec existuje. Pro lékaře-foniatra, který je v nesnadné situaci, jak chlapce nebo děvče přesvědčit o potřebě zlepšení hlasu, to může totiž být velice vítaná a cenná skutečnost: může se o ni opřít a využít perspektivy, že za nějaký čas - jehož délka bude záviset na stupni ukázněnosti dítěte a pochopení rodičů i učitelů - by dítě mohlo do souboru nastoupit. Zejména u dětí vysloveně muzikálních, které samy dobře a některé až vášnivě rády zpívají, je možno se přímo o autoritu dobrého vedoucího souboru opřít.

O co bychom tedy vedoucí souborů žádali? Aby si podobně jako některé čelné pražské soubory dětí, které od přijímací zkoušky odešlou na foniatrické vyšetření kvůli porušenému hlasu, dále vysloveně "vedli v evidenci" a pozvali si je čas od času - například jednou za půl roku - na návštěvu. Tato návštěva nemusí být vůbec dlouhá, jde jen o to, aby dítě vědělo, že by s ním soubor rád počítal, o jeho účast měl zájem - ovšem až potom, kdy se jeho hlas zlepší a kdy odborný lékař potvrdí, že se upravil i nález na hlase i v hrtanu. Ideální by bylo, kdyby tyto návštěvy byly i o něco častější, třeba po třech čtyřech měsících; bylo by je možno zařídit tak, že vedoucího nijak časově nezatíží - několik vět před zahájením zkoušky celého souboru a dítě pak může třeba zůstat na zkoušce jako její pasivní divák, což jistě zapůsobí.

U těch dětí, kde foniatr sdělí v občasném krátkém nálezu, že se stav zřetelně zlepšuje, by bylo možno alespoň u některých dětí souhlasit i s tím, aby začaly docházet do souboru a účastnily se práce pasivně. Určitě by pak neměly být zařazeny do hlasové práce naplno, přímo v souboru, a měly by zpočátku být vedeny nebo alespoň kontrolovány individuálně.

Vedoucí souboru by se tak stával důležitým spojencem v nesnadné úloze odborného lékaře - přivést dítě k přirozenému, správnému užívání hlasu. A to je jistě i jeden z hlavních cílů práce v dětském souboru.

Nakonec ještě praktickou informaci: Foniatrická oddělení jsou t.č. (1968) v těchto městech: Praha, České Budějovice, Plzeň, Karlovy Vary, Ústí nad Labem, Liberec, Hradec Králové, Pardubice, Brno, Kyjov, Olomouc, Hranice, Ostrava, Šumperk, Bratislava, Nitra, Žilina, Banská Bystrica, Martin, Košice. Mimoto pracují odborní lékaři-foniatři i v řadě dalších OÚNZ, v Mostě, Jihlavě, Svitavách, Michalovicích, Komárně.

Pokud se vedoucí souboru chce obrátit na lékaře s dotazem, učiní nejlépe, když svou otázku přímo v dopise - žádosti o vyšetření alespoň stručně vyjádří. ("Ve výškách hlas poslední dobou selhává." - "V hlase má dyšnou příměs v celém hlasovém rozsahu." - "Je občas zastřený hlas, dítě je ukázněné, pilný a dlouholetý člen souboru, poslední rok často nemocné." apod.) Dítě nebo někdy i rodiče sice sami znají, proč, s jakým dotazem, nebo kvůli čemu je posíláno k odbornému vyšetření, ale je mnohem správnější situaci alespoň takto nejstručněji lékaři objasnit.

2.

"... na obratnosti a proslulosti přednesu řečníka má největší podíl beze vší pochybnosti hlas; to jest především pro nás vítaný dar; a pak ať jest jakýkoliv, musíme jej pěstovati a věnovati mu obzvláštní péči.

K uchování hlasu nic není prospěšnější, než často jej střídati, nic záhubnějšího než nepřetržité a neúměrné vypětí sil."

Uhodněte stáří tohoto výroku - a kdo byl jeho autorem? Před dvěma tisíci roky ho do svého známého spisu De oratore psal M. Tullius Cicero. Sáhli jsme po jeho výkladu o řečnictví, protože je v něm svrchovaně výstižně a pravdivě vyjádřena základní zkušenost, platná pro hlasové školení žáka dnes stejně jako před staletími:

"Ovládání a cvičení hlasu, dechu a celého těla i samotného jazyka nepotřebují tak teoretické nauky, jako spíše praktické námahy; a v těchto věcech musíme bedlivě přihlížet k tomu, které řečníky máme napodobit a kterým se podobati."

A v jiné kapitole čteme: "To tedy budiž na prvním místě mezi mými pravidly, že ukážeme mladému muži, koho má napodobiti, a to tak, aby nejpečlivěji napodobil to, co nejvíce vyniká u řečníka, kterého má napodobiti. K tomu ať potom přistoupí cvičení, jímž má napodobovati a taky vytvořiti věrný obraz řečníka, kterého si zvolil ..."

Ani tak "teoretické nauky", jako spíš "praktická námaha", to je skutečně základní pravidlo pro hlasové vedení i v dětském souboru. Jistě je potřebné a správné dětem vhodným a přístupným způsobem objasnit, proč se určitý způsob hlasového projevu vyžaduje nebo proč je škodlivý nebo naopak správný a esteticky působící, ale vlastní těžiště má a musí být v poskytování dobrého vzoru, ve vystižení, kdy je vzor vedoucího dětmi a dítětem správně zachycen a napodoben, a v posilování a upevňování tohoto hlasového návyku.

Pokusil jsem se jednou seřadit za sebou několik nejdůležitějších požadavků, které by mohl vedoucí souboru při postupném vedení dětského hlasu v souboru (byl míněn spíše recitační soubor) na dětech požadovat. Body jsou sestaveny sestupně podle odhadnuté obtížnosti požadavku - jak pro dítě, tak pro vedoucího, a žebříček začíná nejsnadnějším požadavkem (intenzitou hlasu). Výslovně bych chtěl zdůraznit, že nemůže samozřejmě jít o pevný, obecně platný návod, jako spíše o příklad nebo vzor, sloužící spíše pro srovnání jako podnět.

Začneme-li tedy nejsnadnějšími požadavky, bude řada různých kvalit hlasu, které by se měly postupně upravovat, vyhlížet asi takto:

1. intenzita hlasu, která je obvykle příliš silná;
2. výška hlasu, kterou je obvykle třeba snížit;
3. tempo řeči vcelku upravit, rozčlenit i vhodnými pauzami;
4. artikulaci přiměřenou, nepřehnanou, ne lenivou, se zřetelným otvíráním úst;
5. měkké hlasové začátky bývá často u některých dětí třeba vysloveně nacvičit; bude o nich ještě řeč níže;
6. zvláště důležitá je správná přirozená zvučnost, rezonance hlasu; také k ní se bude třeba vrátit;
7. dýchání při řeči je samozřejmě důležité, ale již na tomto místě chceme říci, že na ně raději nebudeme přímo obracet pozornost dětí, a že postačí správné přirozené členění jejich řečového projevu a dobrá rezonance hlasu - pak je dýchání automaticky správně upravováno.

Každému zkušenějšímu vedoucímu souboru je jasné, že jednotlivé uváděné kvality hlasu spolu těsně, téměř nerozlučně souvisejí - například již první z nich, intenzita, často s sebou nese i nepřiměřeně zvýšenou polohu hlasovou. Upravení jedné z nich, například hlasitosti mluveného projevu, pak příznivě ovlivní i nepříjemně vysokou hlasovou polohu. Uváděný žebříček byl sestaven ovšem proto, aby se pokusil upozornit na zjevy, které lze postupně z hlasového projevu dítěte vymýtit. Intenzita hlasu by-

la například postavena v čelo žebříčku proto, že pokyn "mluv přece tišeji, je ti dobře rozumět", nebo "není ani hezké, když se zbytečně křičí" je jistě snad každému dítěti ihned srozumitelný a dítě také snadno může intenzitu svého hlasu naučit se kontrolovat. Naopak otázka dýchání byla úmyslně odsunuta až na samý konec žebříčku, protože se - podobně jako velká většina foniatrů - domníváme, že je záležitostí velice odborného a dlouhodobého hlasového školení vysoké úrovně, takže v běžných dětských souborech se k ní vůbec nedojde a ani toho není potřeba.

K posledním třem bodům žebříčku (5 až 7) bychom ještě chtěli připojit pár poznámek.

Měkké hlasové začátky by měly být v souboru alespoň s některými dětmi a alespoň základním způsobem nacvičovány. Známe velmi mnoho dětí ze souborů, které užívají v řeči tak nápadně tvrdé až vysloveně výbušné hlasové začátky, že by měly být nápadné každému vedoucímu; optáme-li se těchto dětí, téměř vždy se dozvíme, že o tom nikdy v souboru nemluvili - ani když soubor řadu jiných hlasových kvalit třeba i individuálně nacvičuje. Nechceme zde nyní tuto otázku probírat z praktické stránky; je však natolik významná, že se k ní později ještě vrátíme, abychom vedoucím souborů ukázali, jak si v podobných (a mnohem těžších) případech vyslovených hlasových poruch počínají lékaři-foniatři, když v průběhu redukace hlasu nacvičují měkké hlasové začátky na samohláskách, slovech začínajících samohláskami atd.

Otázka správné a přirozené hlasové rezonance je ještě mnohem významnější, ale také složitější. Zejména při ní je písemné pojednání ve velké nevýhodě před živou přednáškou, kde stačí místo jakéhokoliv teoretického výkladu prostě předvést, jak hlas sice "normální", ale s nedokonalou rezonancí, je pro potřebu přednesu nedokonalý, slabý, málo účinný - a pro přednášejícího již po kratší době vysloveně unavující. Lékař, znající fyziologii slyšení a tvoření hlasu, si tento zjev umí velice snadno vyložit; podstatou rezonance je vytvořit hlas tak, aby se v něm zesílily ty tóny, které lidské ucho nejlépe vnímá, slyší. Při stejném výdeji energie tedy pak hlas činí dojem hlasu mnohonásobně mohutnějšího a silnějšího i příjemnějšího.

Také bychom chtěli připomenout, že hlas s dobrým přirozeným zvukem, zvučností, je tvořen i vyrovnaným a správným dýcháním. Snaha po dosažení dobrého celkového zvuku hlasu tedy již sama dostatečně zajišťuje přirozený a správný průběh všech dílčích složek, které se na tvoření hlasu účastní.

Přirozená rezonance hlasová by měla být tedy jednou ze základních vlastností hlasu, které jsou v souboru - ať v pěveckém či recitačním či divadelním - nacvičovány. Ve výše otištěném žebříčku byla postavena prakticky na poslední místo i proto, že vlastně všechny dříve uvedené kroky hlasového vedení k ní přímo nebo nepřímo směřují. Také k praktické stránce nacvi-

čování správné zvučnosti hlasu bychom se ještě někdy chtěli vrátit a popsat, jakými různými cestami ji při léčebných hlasových cvičeních foniatr obvykle získává (např. pomocí nosovek M, N).

3.

U dětských divadelních a zejména loutkářských souborů vzniká často situace, která zasluhuje samostatné zamyšlení. Role různých pohádkových a hlavně zvířecích postav nesou s sebou totiž jedno velké možné nebezpečí naturalistického imitování nejrůznějších zvuků. Řekněme rovnou, že by je žádný vedoucí dětského souboru vůbec neměl u svěřených dětí připouštět.

Proč o této věci píše lékař-foniatr a proč ji považuje za tak významnou? Mohu odkázat na naše dřívější články, v nichž jsme popisovali nejčastější hlasovou poruchu dětského věku - hyperkinetickou dysfonii, vznikající různým způsobem přemáhání hlasu. U dětí to nejčastěji bývá křik nebo návyk nepřiměřeného křiklavého mluvení nebo, jak obvykle vždy varovně dodáváme, následek imitování různých zvířecích zvuků, zvuků motoru apod. Známe dlouhou řadu dětí, u nichž došlo k výrazné hlasové poruše (i se ztluštěním hlasivek) jediné přemáháním hlasu při popisovaných hlasových imitacích. Namítnete, že sotva najdeme dítě, které by vydrželo vytrvale napodobovat třeba zvířecí zvuky nebo nějaké motory a přitom nepřetěžovalo hlas také křikem. Ale jsou takové případy. I když v popředí stojí jako původ této přecházející hlasové poruchy dětský křik, pravidelně se čas od času v ordinaci sejde-me s rodiči, kteří na opakované dotazy, zda dítě není křiklavé, nepřekřičí při hře většinu ostatních atd.atd. (vzpomínáte možná na celou soustavu nejčastějších dotazů, kterou jsme končili svůj minulý článek!) - trvale odpovídají "ne", "určitě ne, to on je spíš takový klidný, samotář ..." A v této chvíli téměř najisto se vždy optám: "A nepěstuje tedy váš chlapec při hraní hodně samomluvu, anebo nedokáže si vyhrát dlouhou dobu - celé hodiny sám v pokoji třeba na autíčka nebo na motorky?" A pravidlem bývá kladná odpověď, doprovázená údivem matky "jak to pan doktor mohl tak vědět a vystihnout."

Zabývali jsme se před časem rozdělením dětí, trpících dětskou chraptivostí z přemáhání hlasu, do několika skupin podle toho, jaká nesprávná hlasová činnost jim přivodila hlasovou poruchu se ztluštěním hlasivek. Samostatnou skupinu - nikoli velice početnou, zato jasně charakterizovanou - tvořily zmíněné děti "vášniví imitátoři". Patří k nim buď popisované děti-samotáři, často jedináčci, obvykle chlapci kolem věku 5-8 let, kteří si vydrží dlouhé hodiny doma "vzorně" vyhrát buď hrou s různými autíčky nebo s různými loutkami, nebo děti, které tuto činnost provozují ve velkém spolu s kamarády. Děti přitom dosahují neuvěřitelných hlasových mistrovských kousků. Na svém demonstračním zvukovém pásku máme magnetofonové záznamy několika z nich, abychom mohli při přednáškách pro mediky, pro lékaře i pro učitele

a hlasové pedagogy předvést, co děti se svým hlasem určitě nesmějí dělat a jaké jsou následky. Pokusím se alespoň slovy vylíčit některé z nich.

Otřesný je nádherně dokonale zvuk startujícího auta, který doslova pozdvihne ze sedadel většinu posluchačů, takže dojem zabírajícího motoru je při přednášce doslovný. Bohužel ale doslova nechával tento - říkejme mu Miloš - zabírat i své hlasivky, když se ještě v posledním roce, než šel do školy, proháněl po bytě i po hřišti s pravým, skutečným automobilovým volantem v ruce. Tato krásná hračka byla darem podnikavého strýce, který vynikajícím způsobem přispěl k tomu, aby k nám po několika letech Miloš přišel s jedním z nejtěžších ztlustění hlasivek, jaké vůbec pamatuji; muselo dojít k jeho chirurgickému snesení a dlouhodobé hlasové reedukaci.

Na zvukovém pásku ho vystřídá laškovný, lahodný zvuk kanárčího zpěvu. Nepochází z ptačí klece, ale z hrdla jednoho mladého muže, který dostal k vánocům kanárka - a přišel po třech měsících na foniatrické oddělení s (ne) pěkným čerstvým ztlustěním hlasivek a poškozeným hlasem. Dokázal se totiž naučit hlasově konkurovat živému kanáru tak výtečně, že se chtěl nechtěl pak předváděl každému na setkání. Jeho výkon svědčil o tom, že děti svým hlasem dokážou mnoho - ale že za to dříve či později musí zaplatit daň; dětský hlas, který je ve vývoji, takovéto zatížení nesnáší.

Další zvuková ukázka připomíná, že děti mívají někdy ve zvyku hlas používat prarůzným způsobem: Vysokým tlačným, s námahou tvořeným hlasem líčí asi dvanáctiletý chlapec, jak si doma hraje "na různé osoby", které přitom hlasově imituje, i když vydrží při velké námaze tuto imitaci jen krátkou chvíli.

Proč se o tom všem tak podrobně rozepisujeme? Imitace a zejména velmi věrné, zvukově přesné naturalistické imitování totiž představuje přímo trest všeho, co děti určitě s hlasem nemají a NESMÍ dělat. Hlas je při imitování zvuku motorů, při napodobování kohoutího kokrhání a podobných zvucích tvořen vždy v nepřiměřeně silné intenzitě, v nevhodné výšce, bez rezonance přímo na hlasové šterbině, s obrovským tlakem (který je při záznamech dýchacích pohybů na tzv. pneumografické křivce okamžitě každému již na první pohled patrný). Naturalistická imitace tedy - znovu opakuji - obsahuje v kostce všechny způsoby škodlivého přemáhání dětského hlasu.

Vraťme se nyní k dětskému souboru, který při loutkovém představení má obsadit úlohy několika zvířat nebo různých pohádkových bytostí, draka, čarodějnice, zlého ducha nebo třeba jen personifikovanou skálu... Je velké nebezpečí, že děti vedeny vzorem některých imitátorů se při realizaci úlohy uchýlí k pokusu o imitování zvuků představovaných zvířat nebo že budou hlas různě deformovat, anebo někdy budou k tomu přímo svým vedoucím nuceny. To je naprosto nesprávný a vysloveně pro dětský hlas škodlivý způsob.

Možná, že řada čtenářů namítne, že tento způsob pojetí rolí zvířat, různých personifikací atd. je nejsnadnější a nejprístupnější jak pro dětského představitele role, tak i pro dětského diváka. Je ovšem otázka, zda je vůbec nutný či potřebný. Což nelze charakterizovat postavu psa jinak než především štěkáním nebo kočku mňoukavým hlasem? Zastupují v pohádce přece určité typy, tendence, a je úkolem vedoucího toto dětskému představiteli vhodným způsobem objasnit, zpřístupnit, a přivést ho k přiměřenému vyjádření.

Vzpomínám v této souvislosti vždy na četbu pohádek v podání osobností, které svým celým dílem i každým vystoupením ověřovaly oprávněnost názvu umělec, a to národní - srozumitelný a blízký právě dětským posluchačům. Posloucháme-li Karla Högra nebo záznamy Růženy Naskové, nenarazíme nikdy na naturalistický tón, snažící se dodat třeba zvířatům v pohádkovém příběhu konvenčně jim přisuzovanou hlasovou charakteristiku. Jejich pohádkové postavy jsou vyjadřovány jinak než krákoráním, štěkáním a mňoukáním - v hlasovém výrazu se promítají vlastnosti, osobnosti jednotlivých postav.

Odbočili jsme poněkud do oblasti, do níž - můžete snad myslet - nemá lékař oprávnění přímo zasahovat. V tomto případě však, stejně jako v řadě jiných, ho k tomu vede skutečnost, že v praxi příliš mnoho souborů nerespektuje tyto i jiné základní samozřejmé požadavky.

Otázka dětských loutkářských souborů je natolik důležitá i zajímavá, že by bylo záslužné, kdyby se zkušení pracovníci, znalí praxe i teorie - a DAMU k nim rádi počítáme - společně nad jejím nejučelnějším řešením zamyslili; vážné zájemce o spolupráci vždy rádi uvídáme.

T a l e n t s o t a z n í k e m

"Ta naše Janička vám má talent..." - dá se leckdy zaslechnout. Slova talent se užívá hovorově, s neurčitými představami, a mnohdy s nepedagogickými důsledky: talent jako by mnohdy byl dělítkem mezi dětmi; vyvyšuje děti talentované proti nentalentovaným. Hodně se v poslední době mluví o diferenciaci ve škole: z hlediska čeho? Zájmu dětí? Talentu dětí? V souvislosti s talentem se vyskytují problémy i na lidových školách umění, v dětských souborech: vybírat děti podle míry talentu - nebo podle míry zájmu? A tak jsme se obrátili na různé odborné pracovníky s jednoduchými otázkami. Chtěli jsme se dozvědět, co to talent je, jak se dá zjistit, jak s ním pracovat.

Olga SCHMIDTOVÁ

učitelka LŠU v Praze 10

Lze u dětí mluvit o hereckém a recitačním talentu?

Ze své vlastní zkušenosti bych řekla, že talent je hybná síla každého dění u dítěte. Znam názory Dismana i jiných, kteří říkají, že dětský talent neexistuje, ale myslím si, že existuje. Je jinou otázkou, zda se v dalším vývoji upevní natolik, že v dospělosti bude jednou z nejvýraznějších složek osobnosti a člověk se třeba stane hercem.

Jak se podle Vašeho názoru talentované děti projevují?

Rozdíl mezi talentovanými a netalentovanými dětmi pocítí učitel doslova na vlastní kůži. S těmi prvními se ve škole pracuje líp, mají větší chuť, spoustu fantazie a nápadů, které zase budí nápady moje, takže některá hodina je úplným požítkem, jiskří to v ní. A pak jsou děti, které sice - jak je vidět na docházce - mají chuť něco dělat, ale všechno z nich musím tahat, musím hodinu od začátku až do konce postavit sama, nemohu se ani na chvíli spolehnout, že něco začnou samy. Jsou to vyčerpávající hodiny.

Jsme teoreticky školou výběrovou; prakticky sice udělám přijímací zkoušky, ale až na malé výjimky беру všechny děti. Je taky pravda, že děti, které mají o LŠU zájem, mají většinou i nějaké předpoklady. Jejich míra je ovšem různá. Chtěla bych se tady zmínit o dětské přirozenosti. Dost se píše o tom, že se má nechat dítěti samostatnost projevu. Ovšem k nám do školy ve dvanácti letech už přicházejí děti s tak falešným projevem a manýrami, že prostě není možné nechat jejich projev pouze na nich. Je to i u dětí, které se mi zdají při improvizaci dobré, přirozené - při daném textu je nuda je poslouchat, čtou plynne, ale monotónně, věta jako věta, úplně stejné tempo. Vysvětlila jsem jim základy čtení (a čteme jen příležitostně), ale nemohu je toho zbavit, mají to ze školy. Mám v jedné skupině dvě dívky - čtou úplně stejně, výrazně, podle interpunkce, ale stále stejně.

Jak byste charakterizovala talent?

Je to určitě souhrn mnoha schopností, ale je těžké ho definovat. Talent dává člověku vzpruhu, nutí ho ke komediálnosti a k průbojnosti. U dětí je v tom i dětská touha napodobit. Je zajímavé, jak si děti vybírají k napodobení rády osoby, které jsou jim na míle vzdálené, i věkově jsou proti jejich přirozenosti - báby, princezny - ale někdy je v tom taková dávka komediálnosti, že se sama divím.

Ovšem ne všichni talentovaní se mohou stát herci - někdy proto, že spoléhají jen na svou komediálnost a nejsou ochotni se podrobit technice, jindy nemají dost píce.

Taťána VAVŘINCOVÁ

herečka Divadla S.K. Neumanna v Praze,
učitelka LŠU v Kralupech nad Vltavou

Myslíte si, že lze u dětí mluvit o talentu?

Ve škole se při přijímání setkávám s dětmi dvanáctiletými a v těchto letech mluvit o talentu je podle mého názoru velice ošidné. Rozhodně si myslím, že by jeho zdání nemělo být ukazatelem pro výběr. Přijímám děti, které mají zájem o umění, protože lidová škola umění nemá podle mého názoru připravovat budoucí profesionály, ale náročné konzumenty umění, popřípadě poučené amatéry. Nevylučuji ovšem možnost, že se mezi dětmi může objevit nějaké s určitými talentovými předpoklady. Je ovšem otázka, co z nich bude po pubertě. Z dvaceti dětí, které učím, je jedna dívka velice schopná, snažím se jí proto pomáhat, pracuji s ní více než s ostatními.

Ze své šestileté zkušenosti bych řekla, že do lidové školy umění přicházejí děti, které přitahuje to, že mohou mluvit o věcech, které je zajímají - o literatuře, divadle, filmu, televizi. Škola jim tuto možnost nedává. Nadto většina z nich nemá k učitelům důvěru, to, co učitel řekne, je bráno jako formalita. Řekla bych, že osnovy aspoň v literatuře podceňují děti, v dvanácti jim předepisují knížky, které mají už dávno přečtené, a mají zájem o jiný druh literatury. Možná, že kdyby tu byla nějaká dětská organizace, která by jim možnost bavit se o umění dávala, přišly by do LŠU skutečně jen děti s aktivní potřebou tvořit, nebo lépe aktivně pracovat s literaturou. Já sama jsem kolem třinácti let skautovala a měly jsme dívčí oddíl s velice vzdělanou vedoucí. Ta nás naučila mít ráda literaturu, divadlo. Dodnes na ni ráda vzpomínám a jsem jí vděčná. Proto jsem nikdy nedělala talentové zkoušky. A proto se také spíš snažím o to, aby si děti zamilovaly poezii, než abych s nimi vypulírovala básničku.

- - -

O odpověď na podobné jednoduché otázky jsme požádali rovněž psychology. Celkem patnáct. Naprostá většina z nich se omluvila, že odpovědět nehodlají - z různých důvodů: že se přímo touto oblastí nezabývají, nebo že ji považují za oblast dosud neprobádanou - oblast tvůrčí činnosti, tvůrčích impulsů, která se vymyká z oblasti lidské činnosti zcela a na-prosto zvládnutelné rozumově. Několik z nich se však přece jen podařilo získat, aby řekli, co se d o m n í v a j í, že talent je, nebo co sami za talent p o v a ž u j í.

PhDr. Zdeněk MATĚJČEK

KÚNZ, psychiatrická poradna pro děti a mládež

Co je to talent?

Každý člověk si s narozením přináší na svět vzorec vloh, tj. diferencovaný, rozčleněný soubor vloh, inteligence, který je v podstatě určen dědičností. Je možné, že některé vlohy jsou v něm lépe založeny, tzn. že určité vlohy, které si přinášíme po rodičích a prarodičích, se dědičně vyhraní a v tom základním vzorci převažují. To je jedna možnost, jak mohou určité vlohy převládnout. Může se ovšem také stát, že základní vzorec vloh je ovlivněn zvenčí - takový zásah ale může být jen negativní, oslabující některé funkce. Vzniká tak určitá disharmonie a člověk se proto snaží cvičením co nejvíce rozvinout "zbylé" vlohy.

Není to tedy tak, že by namísto "ztracených" vloh "narostly" jiné, aby se tak vyrovnala porušená rovnováha? Například: člověk oslepne a místo zraku má velice citlivý hmat.

Pro slepce je hmat životní nutností, ale se ztrátou jedné žádné nové kvality nenarůstají. Vypěstovat je můžeme cvičením. Mně se například tak vypěstovat hmat jako slepci nemůže nikdy podařit, protože by to byla ode mne v podstatě jenom hra. Jenom bych chtěl a ne musel - a to je velký rozdíl. Často slyšíte třeba o někom říci: "ten má talent na matematiku" a přitom tajemství tohoto talentu je skryto v tom, že na ni vrhne všechnu energii, když mu nic jiného nejde.

Takže vlohy samy o sobě nestačí...

Když jsou vlohy, musí být také příležitost k jejich uplatnění. Vlohy můžeme rozvíjet nebo také jejich rozvíjení znemožnit. Základní vzorec je pouze potence, až pod tvůrčím tlakem života se z vloh stávají schopnosti.

Dalo by se tedy říci, že míru talentu v základě určuje...

... míra dědičné vyhraněnosti a potom výchova, prostředí, celý vnější svět, který na člověka působí.

Dr. Eva VYSKOČILOVÁ

Ústav učitelského vzdělání UK

Co je to talent?

Víte, nejvíce mě zajímá, že ten, který je z nejpovolanějších mluvit o pojmu talent, prof. Stavěl, který je svou erudicí estetik i psycholog (a to první profesor psychologie u nás) a který se zabývá psychologií osobnosti, Vám řekl, že s Vámi pohovoří o čemkoliv jiném, jen ne o talentu. Formulace jeho odpovědi nenapovídá, že přehlíží otázku či tazatele. Spíše se zdá, jakoby tento pojem považoval za složitý a těžko vyjasnitelný.

Talent původně znamenal "váhu", "hodnotu", "náklonnost". Psychologický slovník říká, že je to přirozená vlohá nebo schopnost, nadání, které lze rozvinout výchovou, péčí, a to obvykle v přesném směru a v určité oblasti.

Talent jistě není jednoduchá dispozice, ale je spíše konstelací vlastností, které mohou být u každého člověka jiné. To znamená, že každý má nebo měl (pokud ho nezastřel, nezakopal) talent. Ne v romantickém smyslu Tolstého, že každé dítě je malíř a každé dítě je literát, protože i když jsou výtvoři dětí osobité i spontánní, přece to ještě neznamená, že jsou špičkové. A talent znamená i předpoklad pro výjimečnou schopnost podávat dobrý výkon. Spíše to znamená, že je třeba pomoci každému nalézt jeho druh talentu, jeho přirozenou tendenci, jiskru. Myslím, že může být talentovaný chirurg, politik i herec.

Herecký talent?

Neznám jiné kritérium hereckého talentu než to, že talentovaný herec jedná zajímavě, poutavě. Nestrhává ovšem pozornost na svou osobu, ale budí zájem o osobu, kterou představuje. Proto je pro herce tak důležitý sebe-náhled, psychologie, filosofie.

Myslíte si, že lze mluvit o hereckém talentu u dětí?

Základní umělecké předpoklady má každý, každé dítě. Proto by se nemělo v dětském věku vybírat "podle talentu". Talent jako hodnota pro vytváření hodnot není u dítěte zřetelná a může se rozvinout na základě různých dispozic. Proto by se mělo s každým zacházet jako s vynikajícím talentem.

Doc.dr.Jan FIŠER

Pedagogická fakulta UK

Co je to talent?

Jsou tři pojmy, které při zkoumání talentu musíme ve fenomenologii rozlišit. První z nich je nadání, které je možno definovat jako určitou úroveň schopností k učení. Nadání je možno rozlišovat obecné a speciální. Je těžké ho definovat přesněji, protože se rozvíjí a projevuje v činnosti. Talent je už vyšší úroveň schopností poměrně rychle a snadno dosáhnout něčeho výjimečného, co už ale bylo v historii dosaženo. (Například básničtí epigoni - určitě mají básnický talent, ale nepřekročí hranici, které bylo dosaženo již před nimi.) A třetím, nejvyšším termínem v této stupnici je genialita - to je taková úroveň talentu, která otvírá nové možnosti, přináší nové, zcela originální hodnoty dosud neexistující.

Kdy se talent projevuje?

Dalším kritériem talentu bývá, že se objeví velice brzo. Nemusí to ovšem být zásadou, a i když se projeví brzy, může brzy dojít ke stagnaci. Talent je proměnlivý, není hodnotou stálou. Někdy vlivem životních okolností velmi brzy zanikne nebo se zase pozdě projeví. Teoretikové nadání se rozcházejí v tom, zda více akcentovat dědičnost nebo vliv prostředí. Romantická psychologie například považuje utváření lidské osobnosti za vliv vrozeného nadání; podobně tzv. pevninský směr psychologie osobnosti akcentuje nevědomé, naproti tomu druhou krajností je senzualistická psychologie ostrovní, anglická, která akcentuje vliv prostředí, zkušenosti. Současné americké experimenty tvůrčí činnosti dokazují, že na tvořivé a tvůrčí činnosti participuje vědomá i nevědomá složka, dědičnost i prostředí.

Jaký je podle Vašeho názoru vztah mezi talentem a inteligencí? Jsou tu myslím dvě vžitá představy: jedna, že talentovaný herec nemusí být ještě inteligentní, druhá, že naopak musí být velice inteligentní. Podobné představy jsou i o jiných umělcích.

Domnívám se, že není pravda, že talent nemá nic společného s inteligencí. Na tvorbě se nutně podílí složka nevědomá i vědomá, i když mohou být v různém poměru ("herec od pánaboha" proti herci typu Lukavského, který celou výstavbu role pečlivě produmá), a to už jsou ovšem typologické rozdíly. Názor, že talentovaný umělec nemusí být inteligentní, pramení z toho, že lidé někdy omezují myšlení pouze na myšlení abstraktní a inteligenci na všeobecnou v užším slova smyslu. Neuvědomují si rozdíl mezi myšlením vědeckým a uměleckým. Specifičnost uměleckého myšlení je v tom, že umělec myslí takzvaně v materiálu. O Antonínu Dvořákovi bylo známo, že nerad

mluvil a moc mluvit neuměl, zato se přesně vyjadřoval v hudbě. Máte malíře nebo architekty, kteří by nenapsali článek nebo dokonce slohový úkol, ale sotva vezmou do ruky štětec nebo tužku, vyjadřují se naprosto přesně.

Někdy jsou vydávány za umělecká díla třeba kresby schizofreniků. Jistě mohou mít určité estetické hodnoty, ale nesmíme z toho vyvozovat, že jde o umění. Tvorba, umělecké dílo jsou výtvozem osoby integrované nikoli desintegrované.

A jaký je Váš pohled na dětský talent?

Platí tu zhruba vše, co jsme si řekli o talentu obecně. Může se skutečně projevit už v dětství, ale rozhodně to neznamená, že se bude rozvíjet, i když se o to budeme snažit. Tady nastává základní metodický problém, totiž do jaké míry má učitel vnucovat svou představu žákovi a od kdy ho má respektovat jako tvůrčí osobnost. Myslím, že i tady je nutné respektovat obě složky, ale vedení musí být citlivé a nenásilné.

Doc. dr Jan SOUČEK
Pedagogická fakulta UK

Co je to talent?

Především myslím, že je to celková schopnost nejen kultuře porozumět, ale tvořivě ji obohacovat. Většinou se pokládá talent, nadání (na rozdíl od ruské psychologie tyto dva pojmy nerozlišujeme) za šťastnou shodu okolností, já jsem pro pojetí nadání ve vztahu ke kultuře; pro rozvinutí talentu za šťastné konstelace vloh a schopností je nutný styk s vyššími národními hodnotami, kulturou. Výchova nutně musí talent pěstovat. Myslím, že dobu, kdy se může talent projevit, nelze stanovit. (Hudební talent asi velice brzy - vezměte si příklad Mozarta nebo Smetany. Výtvarný talent se projeví pravděpodobně podstatně později.) Je to velice různé, vždyť ani dvě děti v jedné rodině se nerozvíjejí stejně, natož aby se ve stejné době projevoval talent, mezi jehož základní ukazatele patří osobitost a originalita. A když se už projeví, není možno přesně prognosticky určit jeho trvání. Tím spíš, že talent sám o sobě nestačí, k jeho realizaci, tedy k plnému projevení, musí být také náležité charakterové vlastnosti jako píle, zájem.

Řekl bych, že se dá mluvit o talentu už v dětství, ale nic není tak symptomatického, co by zdůvodnilo očekávání, že talent, který se projeví v období dětství nebo dospívání, je trvalý. Konec konců je dost příkladů, že i u velkého umělce talent vzplane a zmizí - třeba u Bezruče. Zatímco inteligenci můžeme celkem snadno diagnostikovat, talent můžeme určovat jen nepřímo a s velkými výhradami. Řekl bych, že spíše než psycholog určí ta-

lent člověk kongeniální - například Götz objevil Wolкера ještě v období jeho pubertálních básní. Herectví jako talent je myslím právě takového druhu, že není postižitelné psychologem. (Každé dítě už samo o sobě dovede hrát - v tom smyslu, že předvádí postavy, identifikuje se s nimi, ale ovšem, že to není ještě umění. K tomu, aby se dalo mluvit o hereckém talentu je zapotřebí nejen nadání a citového bohatství, hlubokého zájmu a charakterových vlastností, ale i vrozených dispozic tělesných, pohybových a hlasových.

- - -

Jak ale talent - něco, co nemá přesnou definici a co se vymyká pouhému rozumovému poznání - zjistit, rozpoznat? S jakými potížemi a jakými nadějemi či zárukami správnosti? Pro odpověď jsme si zašli k těm, kteří se zjišťováním talentu pravidelně zabývají: na divadelní fakultu Akademie múzických umění.

Zasloužilý umělec

prof. František SALZER, nositel Řádu práce
děkan divadelní fakulty AMU

Dá se zjistit talent? Jaké jsou s jeho zjišťováním potíže?

Herecký talent nelze bezpečně zjistit, alespoň ne ve věku, ve kterém přicházejí zájemci k přijímacím zkouškám na divadelní fakultu, tj. v 17, 18 letech, tedy v době dospívání. Umělecký talent tu lze odhadnout, ale rozhodně ne zjistit s bezpečnou pravděpodobností. Talentové předpoklady také není možno prověřit jednorázovým zkoumáním, ale dlouhodobějším procesem. Proto se snažíme, aby přijímací zkoušky ke studiu na divadelní fakultě byly rozloženy do dlouhodobějšího zkoumání, v němž se talentové předpoklady ověřují různými dílčími testy. Jednak samostatnou prací uchazeče, jednak uloženými úkoly, při čemž zkoumáme nejen míru a přesvědčivost schopnosti sdělovací, ale i pohotovost reakce na dané podněty, předpoklady pohybové i hlasové, které jsou nedílnou součástí tzv. talentu. Snažíme se ověřit si, zda jde o schopnosti tvořivé, tj. tvořivý talent a ne jen o schopnosti napodobovací, přizpůsobovací.

Talent se dá tedy odhadnout; daleko těžší je určit, zda předpokládaný talent je schopný vývoje. A schopnost vývoje je závislá i na fyziologických dispozicích, na míře a kvalitě životních zkušeností, stejně jako na rozsahu intelektu, který se může, ale také nemusí projevit kulturně politickým rozhledem.

Přijímací proces končí prakticky po prvním ročníku studia. Během tohoto zkušebního roku prověřujeme právě možnost rozvoje talentu, zda to, co jsme viděli při přijímacích zkouškách, nebyl jen talentový strop.

K vlastním ukazatelům talentu patří v první řadě míra tvořivé fantazie, kterou je nutno odlišovat od planého fantazírování. Tvořivá fantazie vede k projevu do jisté míry už ukázněnému, sklon k fantazírování se projevuje živelným, neukázněným jednáním. Dalším znakem talentových předpokladů je schopnost vnitřní vzrušivosti, vnitřní účasti. Někdy člověk slyší dokonale technicky odrecitovanou báseň; recitátor ji zvládl i obsahově, ale tomu, co říká, vnitřně nevěří, jeho projevu chybí vnitřní souznění, nepřesvědčuje.

Za součást talentu ovšem považujeme i míru smyslu pro rytmus a pohyb, rozsah a kvalitu hlasového rejstříku. Tyto schopnosti se během studia v práci dají provokovat, usměrňovat, upevňovat a rozšiřovat, ale nedají se naučit, protože komplexně podmiňují budoucí schopnost umělecky se vyjadřovat.

V jakém věku se podle Vašeho názoru dá odhadnout talent? Dá se už u dětí hovořit o hereckém talentu?

Na tuto otázku mohou odpovědět jistě odborníci povolanejší. Herecký talent se však mylně ztotožňuje s projevem dětské hravosti, napodobivosti. Talent není jev neměnný a pro perspektivu umělecké činnosti je rozhodující předpoklad talentu schopného dalšího vývoje. Na školu tlačí někdy divadelní praxe, aby uvolňovala studenty do praxe před ukončením vysokoškolského studia. Argumentuje se tím, že čtyřleté studium pro herce je příliš dlouhé - na fakultu přichází v 18 letech a do divadla se dostane ve 22. V individuálních případech to může být pravda, uplatňuje-li praxe (hlavně ve filmu) potřebu vyhraněných typů. Uplatnění typů je však ve většině případů dočasné a je tu pořád nebezpečí zabrzdění vývoje takového typu do širšího rejstříku umělecké tvorby.

Jsem si vědomi, že v ověřování i výchově talentu jsme ještě zdaleka nevyčerпали všechny možnosti, protože ani kritéria nejsou neproměnná.

Zasloužilý umělec

Miloš NEDBAL, nositel Řádu práce

člen činohry Národního divadla, profesor DAMU

Jak se dá odhadnout talent?

Jak odhadnout talent, tedy v našem případě herecký talent, to je problém velice složitý, problém, před nímž stojíme každoročně při přijímacích zkouškách na školu. A to je otázka kardinální, vždyť talent je nezbytný předpoklad herecké práce. Proto podrobuje uchazeče pečlivým zkouškám, při nichž zjišťujeme jednak jejich vnější dispozice - tělesné, hlasové, pohybové, jednak

- a to je nejdůležitější - jejich vnitřní dispozice: představivost, fantazii, odvahu, smysl pro rytmus, sdělnost, schopnost jednat pravdivě a přesvědčivě v daných okolnostech, jejichž šťastná skladba v dobré míře vytváří to, co nazýváme hereckým talentem. Leckteré z těchto vlastností lze zjistit zcela bezpečně, možno říci vědecky, ovšem odhadnout to, co nazýváme "šťastnou skladbou", ten souhrn jednotlivých složek, který tvoří základ pro vznik herecké osobnosti, není nijak lehké a nám nezbyvá než se spolehnout na svou dlouholetou zkušenost životní, hereckou i pedagogickou. Abychom došli k bezpečnému poznání, abychom vyloučili všechny nepříznivé vlivy, které by nám je mohly ztížit (špatná momentální dispozice uchazeče, tréma apod.), prodloužili jsme zkoušku, tedy její první kolo na 3-4 měsíce - od podzimu do února. V této době prověřujeme uchazeče ze všech stran, snažíme se ho poznat co nejvíce a vylučujeme ty, kteří jasně prokázali nedostatek předpokladů vnitřních i vnějších. Ti, kteří úspěšně prošli tímto sítím, přicházejí pak do druhého kola, kde jsou jejich schopnosti znovu prověřeny

Díky tomuto důslednému výběru je "úmrtnost" na škole velmi malá (často hraje roli už spíše nedostatek pracovitosti apod., ne nedostatek talentu). Abychom vyloučili subjektivní aspekty v poznávání, provádí zkoušky vícečlenná komise pedagogů. Srovnáním jejich posudků se snažíme dojít k pokud možno nejobektivnějšímu posouzení uchazečů. Výběr je přísný, talent je nezbytnou podmínkou herecké práce a ten jim škola dát nemůže, bez něj všechna snaha, sebevětší píle a houževnatost vyjde naplano. Snažíme se ty mladé uchránit bolestného zklamání, ano i životní katastrofy, která by jim hrozila, kdybychom špatně odhadli jejich schopnosti. Proto nemůže u nás platit žádná protekce, jak se někteří naivně domnívají, bylo by to těžké provinění především na těch, pro které by byla použita.

Zasloužilá umělkyně

Vlasta FABIÁNOVÁ

členka činohry Národního divadla a profesorka DAMU

Jak se dá rozpoznat talent?

Domnívám se, že je velice těžké určovat talent, zvláště když k nám na fakultu přicházejí osmnáctiletí mladí lidé. Někdy je ke zkouškám přivede prostě láska k umění, jindy faktor vzdáleně příbuzný talentu: stopy dětské hravosti, které přerůstají až do puberty, touha ukazovat se, být středem pozornosti, která je mladým lidem vlastní. A někdy dokonce i domněnka, že v našem povolání lze za málo práce získat mnoho slávy a materiálních prostředků.

Věnujeme rozpoznávání talentu velkou přípravu a mnoho času. Zkoušky na Akademii múzických umění probíhají ve dvou kolech. V prvním se vybírá z velkého počtu uchazečů - bývá jich kolem sta a přijatých potom kolem patnácti, to jsou ti nejlepší, kteří pak absolvují i druhou zkoušku. Ta je pochopitelně ještě daleko pečlivější a náročnější. Ale i na těchto zkouškách je velice těžké rozpoznat s plnou odpovědností talentové schopnosti. Mne tomuto pedagogickému umění učil Jiří Plachý, vynikající umělec a pedagog. Měl na talent znamenitý čich hodný psychologa a říkal, že rozhodující u talentu je osobnost. Často jsem ho při zkouškách pozorovala. Neměla jsem tolik zkušeností jako dnes, i jako herečka jsem hodně tápala a hledala - toho se ostatně člověk nezabývá nikdy - a nebylo mi tak docela jasné, jak to myslí. Až s léty pedagogické práce poznávám, kolik v tom bylo moudrosti. Jistě jsou určité ukazatele, co všechno by měl talent obsahovat: fantazii, obrazotvornost, představivost, temperament, velký citový fond atd. U silné osobnosti se tyto znaky projevují důrazněji, nemyslím ovšem osobností nezdravé sebevědomí. Na Jiřím Plachém, už když vešel uchazeč do dveří, bylo vidět zájem nebo nezájem, taky jsem si dlouho myslela, že je to jenom taková jeho hříčka, ale lety jsem si uvědomila, že se skutečně každý už při představování projeví jinak a že to skutečně o člověku mnohé napovídá.

Nestačí jenom talent; je řada faktorů, které speciálně s hereckým talentem více či méně souvisí, jako třeba zjev, který ovšem zdaleka nemusí být "krásný" v běžném slova smyslu, ale zajímavý, oduševnělý. Nebo charakterové vlastnosti; je mnoho příkladů, že vynikající talent vlastní vinou, nedostatkem píle, způsobem života zanikl. Záleží také na životních okolnostech, na tom, jak člověk s talentem zachází, jak ho rozvíjí.

Vedu si záznamy z přijímacích zkoušek a sleduji je zároveň s posluchači až do čtvrtého ročníku a mohu potvrdit, že je přímo hmatatelné, jak se silná individualita prosazuje a uplatňuje.

Myslíte si, že je součástí hereckého talentu inteligence nebo že je pro jeho rozvinutí potřebná?

Inteligence je bezesporu hybnou pákou a pomocí talentu, a to jak vrozená, tak získaná vzděláním. Pohotovost, bystrost, paměť, představivost, fantazie jsou pro naše povolání nezbytné předpoklady.

Přijímali jste už nějaké žáky lidových škol umění?

V letošním prvním ročníku je jich dost. Ovšem domnívám se, že by lidové školy umění měly být nejenom přípravou pro herectví, pro studium na vysoké škole, ale především školami, do nichž žáci přicházejí proto, že mají rádi umění, a LŠU tuto lásku rozvíjejí. To, že si někdo rád zahraje, ještě neznamena, že by to měl dělat jako povolání.

Do příštího prvního ročníku jsme jich přijali několik. Pokládám práci pedagoga na lidových školách umění za velice záslužnou a prospěšnou. Učí především mladé lidi lásce k umění, lásce k naší krásné mateřštině a i když se později absolventi LŠU nerozhodnou obor, který se ve škole učí, rozvíjet profesionálně, pevně věřím, že to, co na škole získali, je bude provázet celým životem: vidět, slyšet, vnímat - žít uměním.

- - -

Před pěti lety vyšla ve Státním pedagogickém nakladatelství malá, ale podnětná knížečka zasloužilého umělce Miloslava Dismana "Má vaše dítě umělecký talent?", která přinesla řadu zdravých názorů. Požádali jsme autora o rozhovor.

Zasloužilý umělec

Miloslav DISMAN, nositel Řádu práce
režisér Čs. rozhlasu, vedoucí DRDS

Máte dlouholeté zkušenosti z práce s dětským recitačním souborem. Myslíte si, že lze u dětí hovořit o hereckém a recitačním talentu?

Podle mého názoru jde u dětí z psychologického hlediska ne o problematiku "talentu", ale o podchycení vrozených vloh a jejich rozvíjení. A v tom je podle mého názoru i smysl práce dětí v souboru. Zásadně do DRDS nebereme děti, které "deklamují", recitují s patosem, mají mnoho zástožů, hodně vystupují a maminky jsou u vytržení nad tím, jak mají "talentované" dítě. Spíše vybíráme děti s dobrým vztahem k jazyku, k poezii, děti, které umějí dobře mluvit, číst.

Nechceme v DRDS vychovávat děti pro práci před mikrofonem, ale podpořit jejich zájmy a sklony, které, jsou-li silné, mohou být signálem, že tu už jde nejen o vlohy, ale i schopnosti. Chceme rozvíjet etické i estetické vztahy dětí ke společnosti, kolektivu, k přírodě, podchytit estetickou tvořivost dětí, schopnost přirozeně se vyjádřit mluvou i chováním. Vychovat z nich mladé lidi citlivé nejen k umění, ale ke kráse celého života. Chlapec, který sehrál velmi zdařile náročnou roli černouška ve hře Trosečníci z otrokářské lodi je dnes jaderným fyzikem. Většina dětí, která prošla naším souborem, je v normálním občanském zaměstnání, ale podržela si lásku k umění. Ani sebelepší dětský výkon totiž neopravňuje nikoho k tvrzení, že z toho dítěte bude jednou herec nebo že udělá zkoušky na AMU. Až teprve v pubertě se rozhodne, zda se vlohy a schopnosti rozvinou v nadání a talent.

Jistě, že jsou také případy, že se talent může projevovat už od dětských let, ale neplatí to obecně. Takový byl třeba Jiří Horčíčka: v dětství v souboru výborně recitoval a hrál, kolem šestnácti let začal s prvními re-

žijními pokusy a dnes je jako rozhlasový režisér známý po celé Evropě. Naproti tomu Ivan Jandl, který v roce 1947 získal pro Československo poprvé zlatého Oscara za roli malého chlapce ve filmu Poznamenání (jeho maminku v něm hrála herečka Jarmila Novotná, která žila v zahraničí, a tak se o Oscaru tehdy nemohlo moc mluvit), se dnes přímo umělecké činnosti nevěnuje - je inspektorem rozhlasového programu a v této funkci uplatňuje citlivý vztah k umění i své organizační schopnosti.

Někdy se na můj soubor pohlíží jako na líheň "talentů". Ale mně jde spíš o to, aby v něm děti mohly stále uplatňovat svou přirozenost, aby si všechny v kolektivu hrály, aby získávaly co nejvíce prožitků. A také, aby si ve své tvořivé práci i stykem s velkými umělci uvědomily, jak je herecká práce těžká a odpovědná. Před několika lety jsme dělali průzkum: nejmenší děti ve věku 6-7 let ze šedesáti procent tvrdily, že chtějí být umělci, ale z těch patnáctiletých po tom toužilo sotva dvacet procent. Myslím, že není větší křivdy na dítěti než z něj vypěstovat "zhrzený talent". A to také rodičům stále vysvětlujeme.

Ještě jedno považuji za důležité: dětem by se měly dávat jen role dětské nebo zvířecích mláďátek a to ještě tak, aby byly dítěti psychicky co nejbližší. Myslím si totiž, že je nutné, aby každé dítě žilo svůj život co nejpřirozeněji svému věku.

- - -

Závěrem bychom se chtěli vrátit k názoru, formulovanému dr. Evou Vyskočilovou: že by se s každým dítětem mělo zacházet jako s vynikajícím talentem, v souvislosti s některými názory doc.dr. Jana Fišera. Světový trend směřuje k upouštění od předčasné specializace a přiklání se spíše k rozvíjení člověka plně harmonického. Poslední zahraniční výzkumy svědčí o tom, že i nevědomé dění v člověku má potřebu řádu, utřídění, řízeného vývoje. Estetická výchova v těchto souvislostech by neměla být jen zálibou, ale nezbytnou nutností - nemá-li jít o skoro záměrnou deformaci člověka. Mají-li (a mohou-li) lidové školy umění plnit mezeru v estetické výchově na školách - pak jde o úkol velmi vážný. A v této situaci je třeba velmi pečlivě vážit, kdy a proč hovořit o "talentovaných dětech".

Vítězslava ŠRÁMKOVÁ

S p o l u p r á c e d ě t í n a t e x t u
d i v a d e l n í h r y

(K textové příloze)

Josef M l e j n e k

Vracím se vždy po prázdninách do dětského dramatického kroužku s textem divadelní scénky nebo hry. Tentokrát jsem přišel s prázdnýma rukama. Nápad napsat hru z dětského prostředí za součinnosti dětí se zrodil z docela obyčejné dramaturgické nouze.

Dohodneme se hned na začátku, že budeme stejně upřímní při vyprávění o práci na textu, že nebudeme situaci idealizovat, přeceňovat sami sebe a z dětí dělat umělce.

Otevřený, přátelský rozhovor s dětmi považuji za první předpoklad práce. Dobrý nápad může být okamžitě rozvíjen, jiný uveden na správnou míru. V září si vždycky vyprávíme o tom, co kdo dělal, kde byl, co zajímavého prožil. "O prázdninách nás chodili otravovat kluci z vesnice, dělali nám všelijaké schválnosti, pokřikovali na nás, v noci nás chodili strašit. A představte si, že na konci prázdnin s námi hráli kopanou a byli docela prima." Oblouk sklenutý mezi těmito dvěma větami se stal námětem naší hry.

Utkvěla mi z dětství vzpomínka na menšího bratra, kterého jsme mi starší stále honili domů a kterého jsme nechtěli vzít do svých her. A "bráška", to se ví, "dolejzal", nechtěl si to nechat líbit a později nám jednou "vytřel zrak". Takové vzpomínky a útržkovité dojmy uchované spíše citovou pamětí mohou se stát inspiračním zdrojem pro naši práci. To jsou ony detaily, o kterých hovoří Walter Kerr v knize Jak napsat hru: "Když chceš psát drama, určitě začni od něčeho konkrétního - od věty, kterou jsi slyšel, od gesta, které jsi viděl, od tváře, která tě rozrušila. Čerpáš-li z paměti, pokoušej ji tak dlouho, dokud ti detail nevrátí - neproměň první prchavé echo do beztvaré formule. Detail, detail, a znovu detail - to je to, po čem paseš." A na jiném místě ještě svou myšlenku upřesňuje: "Zachyť to, dokud je to ještě živé - a dokud jsi o tom příliš nepřemýšlel. Odolej pokoušení analyzovat, abstrahovat, generalizovat, kodifikovat. Nepospíchej nikdy s mozkovou činností. To není tvoje doména. Obrazivost - uchopení a reflexe obrazů to je." (1:65-66) ^{x)}

Děti obohatily mé vzpomínky o své zkušenosti. Rostla nám tak druhá dějová linie. Počítal jsem s tím, že obě pásma bude třeba v závěru spojit.

^{x)} Je třeba si uvědomit, že názory z citovaných děl, které se týkají umění a jsou tedy záležitostmi dospělých, nelze na práci s dětmi aplikovat mechanicky.

Říká se, že drama je jako kůň: musí se sedlat odzadu. Ale nepředbíhejme událostem. Postavy příběhu bylo třeba podtavit do kolizní situace, kde by se projevil jejich charakter. Vymýšleli jsme zpočátku příběh o tom, jak skupinka dětí je zavřena ve sklepení hradu. Děti přicházely s konvenčními náměty, které si zřejmě vypůjčily z četby. Nápad s ostrůvkem udělal z dětské posádky robinzony a posunul náš příběh do těsné blízkosti Verneových Dvou roků prázdnin. Rozhodli jsme, že nebudeme tuto souvislost zakrývat, naopak, že jí plně využijeme. Šlo nyní o tohle: Jak by se zachovaly děti z naší hry, kdyby se ocitly v podobné situaci jako hrdinové Verneovy knihy. Odtud byl již jenom krůček k nápadu, že děti ve hře budou (stejně jako my v dramatickém kroužku) verneovku číst a na robinzony si hrát.

Prázdninové vzpomínky na kluky z vesnice, moje na malého bratra a Verneova kniha Dva roky prázdnin se staly inspiračními zdroji naší práce.

Dohodli jsme se na dějové osnově a budeme tedy improvizovat. Není třeba se tvářit objevitelsky. Už podle Aristotelovy Poetiky "i komedie vzala svůj počátek z improvizací" (2:39) a italští komedianti 16. až 18. století se oprostili od spolupráce s dramatickým básníkem. Jejich divadlo "zpracovávalo po svém látky ochotníků a přidávalo k tomu šťávu ze života kolem sebe... V komedii dell'arte se nehrálo z pevných dramatických (dialogizovaných) textů. Základem hry byl scénář, sestavený buď principálem nebo kolektivně. Obsahuje záchytné body příběhu... Náměty scénářů byly přebírány z nejrůznějších míst a bez nejmenších ohledů na autora. Už z toho je také patrné, že námět nebyl nejdůležitější složkou, tou byl herecký výtvar. Scénář je jen dohodnutý dějový postup, zachycený tu po uzlových bodech. A podle tohoto scénáře se kus studoval" (3:3-4). Je zřejmé, že v komedii dell'arte byly improvizace výsledkem vysokého mistrovství herců, kteří hráli pevné typy. Nám šlo jen o jednu stránku věci: o určitou volnost a bezprostřednost, kterou hra podle osnovy umožňuje. Naše dětské improvizace byly ve velké míře záležitostí kolektivní, měly děti zbavit ostychu, koncentrovat jejich pozornost a rozvíjet fantazii.

Ortodoxní filolog se asi bude mračit, ale gramatiku ignorujeme. Dětský projev při improvizované hře i písemné vyjádření by ohled na spisovnou řeč a připomínání pravidel pravopisu jen omezovaly, zmrazovaly. Děti hovoří volně, neomezeně, píší bez strachu ze známky.

Improvizujeme nejprve výstupy, které považujeme za klíčové. V některých případech se nabízí několik alternativ řešení kolizních situací. Uvádím několik příkladů otázek a dětských písemných odpovědí:

1. S chlapcem, kterého nemáš rád, závodíš v přetahu lanem, v orientaci se zavázanýma očima a kdo lépe uváže lodní smyčku. Při zkoušce orientace zjistíš, že tvoje sestra, která je při zápase rozhodčím, se dopustila nepoctivosti, aby ti pomohla.

Při závodě bych nedal nic najevo. Nechal bych kluka vyhrát a potom bych sestře řekl, že nejsem žádný podvodník a nemluvil bych s ní.
(Jan Sehnal, 12 let)

Alenin podvod bych sice na světlo neukazovala, ale o samotě bych jí asi vyčinila, protože se mně zdá to být nečestné vůči soupeřům.
(Marie Čermáková, 13 let)

Já osobně bych sestru neshodila před ostatními, využili by toho nepřátelé, ale stejně bych měla celý závod oči zavřené.
(Jana Šimonová, 15 let)

2. Tvůj malý bratr ukradl mamince padesátikorunu, aby s vámi mohl jet na výlet. Jsi první, kdo to zjistil.

Poslala bych ho domů, aby ji vrátil, a vyhubovala bych mu, že se to nesmí dělat, nebo že to něho řeknu. (Ivana Hermanová, 10 let)

Řekla bych mu, aby to šel vrátit. Při hraní bych byla proti tomu, aby si s námi nehrál. Toto potrestání by mu stačilo. Před dětmi bych mlčela. (Eva Kučerová, 13 let)

Nejdříve bych mu vynadala, zeptala se, proč to udělal, a po přiznání bych ho poslala, aby peníze vrátil. Už bych se ani moc nezlobila, že vzal peníze, ale napomenula bych ho. (Marie Halasová, 13 let)

3. Hlídal jsi na výletě batohy a chlebníky celé výpravy. Zlákala tě hra dětí a na chvíli jsi své místo opustil. Ze zavazadel zmizelo jídlo. Protože se hlídka několikrát střídala a kamarádi objevili ztrátu až za několik hodin, nikdo tě nepodezřívá.

Nejdříve bych se bála přiznat. Ale nakonec se přiznám, než to bude svedeno na někoho druhého. Ale přitom je poprosím, aby mě nevyloučili, že jindy budu dávat pozor a budu to chtít nahradit.

(Jana Kutová, 13 let)

Hned bych se nepřiznala, ale snažila bych se přijít na to, jak mohly věci zmizet, když jsem si hrála s dětmi. Když bych nemohla už dále snášet podezřívání nevinných hlídek, přiznala bych se. (Marie Halasová, 13 let)

Nejprve budu dělat jakoby nic a pak se teprve po dlouhém váhání přiznám. Ale nerada!! Poprosím, aby se nezlobili, že už to fakt neudělám. (Věra Malá, 13 let)

4. Zabloudili jste na výletě a celý den jste nejedli. Máte jediný krajíc pro všechny. Krájíš chleba a kousíček ti zbyl. Kamarádi se nedívají.

Já bych ho snědl. (Vilém Kvapil, 12 let)

Snědla bych ho protože

a) stejně bychom se o něj hádali,

b) mám hlad (Jana Šimonová, 15 let)

Snědla bych ho, ale pak bych měla výčitky svědomí (Milena Nadhajska 12 let)

5. Ocitli jste se sami na opuštěném ostrůvku velkého jezera. Ztratilo se vám jídlo a loď vám někdo odvezl.

Sekyrkou bychom skáceli pár menších stromů a každý by si sedl na jeden a dopádlovali bychom udělanými vesly ke břehu, nebo bychom udělali hranici a podpálili ji. (Milan Lím, 12 let)
Postavili bychom si stany a šli se trochu poohlédnout po houbách nebo po něčem, co se dá jíst, abychom mohli uvařit polévku. Potom bychom chytali ryby a opékali si je. Příští den bychom se snažili vyrobit vor, abychom se dostali z ostrova na břeh. (Marcela Ničová, 13 let)
Zatím bychom lovíli ryby a opékali si je. Vyvěsili bychom vlajku, aby nás našli. (Jitka Tesařová, 10 let)

Z dětských nápadů a improvizací bylo třeba citlivě vybírat a pomocí jakési montáže sestavovat a kloubit. "Dva jakékoli kousky položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita", napsal Sergej Ejzenštejn a vůbec nepovažoval tento jev za "čistě filmovou záležitost" (4:10). Naše montáž nám dovolila sestavit jednoduchý námět hry:

Děti z města žijí na prázdninové chatě v nepřátelství s venkovskými kluky. Sázka při hře způsobí, že s nimi musí navázat přátelství. Podle Verneovy knihy (právě ji čtou) si chtějí hrát na robinzony. Malý bratr městských dětí, kterého vyloučili ze hry, je přivede do takové situace, že ze hry se stane skutečnost. Nebezpečné postavení jim umožní, aby se dobře poznali. Malý bratr je zachráněn; klade si podmínku, že on i jeho kamarádi budou přijati do hry.

Námět si vyžádal klasickou stavbu, ne jako jedinou možnost, ale jako jednu z možných variant. Myslíme si, že stupňování děje a jeho rozuzlení s jednoduchou peripetií plně vyhovuje i psychologii dětského diváka. Gustav Freytag ve své (dnes už v mnohém překonané) knize "Technika dramatu" se zamýšlí nad unavitelností a netrpělivostí diváka. Některé jeho názory lze aplikovat i na dětské hlediště:

"Divák není ve všech částech hry stejný. Na počátku chápe, co se mu nabízí, ochotně a pravidelně s malými nároky. Ale jakmile mu básník ukáže silným efektem svou tvůrčí sílu, jakmile sezná ze způsobu řeči a vedení charakterů jeho mužný úsudek, tu je divák schopen oddat se zcela jeho vedení s důvěrou. Tento souhlas trvá až asi k vrcholu hry. Dále je divák náročnější. Jeho schopnost chápat nové věci se

zúží; sdružené efekty jej do jisté míry nasýtily. Se stoupáním napětí stoupá i netrpělivost pro větší množství zažívaných dojmů, která se lehce mění až v ochablost. Co dříve připoutávalo a napínalo, to nyní překáží soustředěné pozornosti, jdoucí jen za rozluštěním hlavního motivu." (5:34)

Námět jsme rozpracovali do dějové osnovy. Snažili jsme se, aby jejím základem byl konflikt.

Expozice

Urážka

1. Malé děti si hrají před letní chatou a ruší Irenu, která cvičí na housle. Honzík neposlechne, uteče.
2. Venkovští kluci zlobí Irenu, Vašek jí vezme smyčec.
3. Anča se kluků nebojí a pomůže Ireně, která zavolá na pomoc svého bratra.
4. Martin se dostane do konfliktu s venkovskými kluky. Urazí je. Kudla se vyhne rvačce.
5. Irena se spřátelí s Ančou.
6. Martin vede do chaty neposlušného Honzíka.
7. Kudla slibuje pomstu Martinovi.
8. Venkovským klukům se líbí píseň, kterou hraje Irena na housle.

Zápletka

(kolize)

Souboj

1. Martin staví na palouku před chatou stan. Anča čte Honzíkovi z knihy. Venkovští kluci přepadnou Martina ve stanu.

Takto jsme rozpracovali celou dějovou osnovu. Starší děti jsme poučili o klasické dramatické stavbě. Upozornili jsme je na to, že toto schéma může být různě pozměňováno, jednotlivé části vynechány nebo libovolně zkráceny.

V souvislosti s kompozicí jsme se zamýšleli nad charakteristikou postav. Při stanovení povahových rysů jsme vycházeli především z předpokládané funkce ve hře. Dětské charakteristiky byly většinou černobílé:

Martin: hoch z města, spravedlivý, odvážný, ale ješitný, dá se zaslepit Kudlovým nedobrým kamarádstvím

Irena: má ráda housle, jinak je hodná, ale rázná

Kudla: zlý kamarád, lakomý, zbabělý

Vašek: hodný, spravedlivý, čestný

Anča: prosté děvče, hodné, mírné

Honzík: malý, odstrkovaný, chytrý hoch

(Jana Morávková, 13 let)

Charakteristiku postav bylo třeba prohloubit, vedle funkce ve hře přihlídnout k rodinnému prostředí, povahovým rysům a vztahům k ostatním dětem. Pokusit se také naznačit i určitý vývoj charakterů, kterým nerozumíme,

"násilnou, náhlou, vynucenou změnu, nýbrž naopak jen nové a nové odhalování jeho podstaty a jeho neměnných kořenů. Vývoj povahy neznamená tedy její obracení nebo křivení, nýbrž jen podrobnější, podstatnější a zřetelnější objevování její podstaty." (6:65). Po konečné úpravě jsme jednotlivé postavy charakterizovali takto:

- Martin:** Chlapec z města. Jemnější typ. Výbušný sangvinik. Je rozhodný, nebojí se. Dobrý organizátor. Má smysl pro pravdu. Je trochu ješitný a neústupný. Hledá kamaráda. Se sestrou, která je o rok mladší, pochopitelně kamarádit nechce. Nerozumí si také s malým bratrem Honzíkem, kterého musí neustále hlídat. Kamaráda hledá mezi venkovskými kluky. Dá se natchytat na Kudlovy řeči, ale "robinzonáda" mu otevře oči a pozná charakterové kvality menšího Vaška. Martinův otec jezdí s výletní lodí na jezeře.
- Irena:** Trochu pedantická a nervózní, často reaguje podrážděně. Ráda čte, hraje na housle. Citová, má velkou fantazii. Zná všelijaké hry a ráda je hraje, dovede si vymýšlet. S drobným podvůdkem, který jí ulehčí život, si hlavu neláme. S Martinem si nerozumí, k Anči přilne opravdovým kamarádstvím. Chlapci ji zatím nezajímají. Nosí brýle.
- Honzík:** Tělesně zdatný, hravý, neposedný a neposlušný osmi až desetiletý chlapec. Má "tvrdou" hlavu, dovede prosadit svou, miluje svobodu, nesnáší omezování. Odvážný; chce-li dosáhnout svého, nebojí se překážek. Urážku nese těžce, nezapomíná, dovede se mstít. Umí organizovat malé děti, je jejich náčelníkem. Podrážděně reaguje na věčné sekýrování Ireny a Martina. Má rád tatínka, který mu zřejmě rozumí. (Mazlíček!)
- Anča:** Nebojácná, prostá, skromná a kamarádká. Dovede se obětovat, nerada však posluhuje. Ráda čte. Za svou nepozornost při hlídce těžce pyká. Chce se přiznat. Na ostrůvku se chová statečně, snaží se napravit svou chybu. Je na prázdninách u dědečka.
- Vašek:** Tělesně zdatný, živý. Rád by si hrál s městskými dětmi, a proto se připojuje ke Kudlovým darebáctvím. Na starším venkovském kamarádovi mu imponuje jeho síla a silácké výrazy, které se snaží napodobit. Při hladovce pozná Kudlovu povrchnost a otevřeně se proti němu postaví. Podezření z krádeže nese velmi těžce. Má staršího bratra, který je na vojně. Rodiče pracují na pile.
- Kudla:** Venkovský kluk, který předstíranou obhroublostí chce působit dojmem staršího a zkušenějšího. Umí mluvit, nic si příliš nebere. Co nemůže získat přímou cestou, umí si opatřit

pokoutně. Dovede se vetřít v Martinovu přízeň, na bývalého menšího kamaráda brzy zapomene. Ve vztazích je povrchní. Není morálně vyzbrojen pro těžší situace, pomáhá si podvodem. Má jenom matku.

Budoucí hru bylo již možné obsadit. Podle osnovy jsme improvizovali. Na každou zkoušku připadl vždy jeden výstup. Zaznamenávali jsme některé dětské nápady, reakce apod. Později jsme improvizace zachycovali také na magnetofonový pásek. V závěru zkoušky jsme se vždy dohodli na podrobné osnově výstupu. Uvádím příklad osnovy 1. výstupu IV. obrazu:

1. Kudla objeví loučku na ostrůvku, volá ostatní.
2. Posádka si hraje na robinzony, Vašek hru pokazí, jde lovit ryby.
3. Zatímco chlapci fotografují "zbytky po trosečnickovi", děvčata zjistí, že se jim ztratilo jídlo. Podezřívají kluky.
4. Martin s Kudlou objeví, že i jim zmizelo jídlo.
5. Kudla podezřívá Honzíka. Dovídáme se, jak dopadl Honzíkův nebezpečný skok do vody.
6. Děti se rozhodnou, že si pomohou samy. Kudla s Martinem jdou do lesa.

Vedoucí na základě této osnovy a svých poznámek z dětských improvizací převedl výstup do dialogů. Příště se scénka přečetla, děti se k ní vyjádřily a improvizovala se další.

V konečném textu zůstaly jako mateřská znaménka některé zmínky o improvizacích. Předpokládali jsme, že v inscenaci se budou určité úseky výstupů improvizovat a od nich že budeme organicky přecházet k pevnému textu. Snažili jsme se porušit stereotyp. Vnést do hry vždy nový, nečekaný prvek, a tak přinutit děti, aby na scéně opravdu jednaly. Ve hře (honička, rozčítadlo, schovávaná) není nic předem domluveno. Neví se, kdo dostane babu. Hra je zajímavější i pro děti na jevišti. Podobně hra s míčem ve 3. obraze: Martin mluví k tomu, kdo vrací míč. Pravděpodobně poběží dva, vznikne nová situace. Tento princip jsme chtěli zachovat v celé hře. Z improvizovaných částí přecházet k nacvičeným, pečlivě vypracovaným. (V textové příloze jsme improvizované úseky označili postranní čarou.)

Před konečnou prací na textu bylo třeba se zamyslet nad motivy. Starší děti pochopily, že ve hře nesmí být nic náhodného. Každá událost, postava, věc či vztah tvoří motiv, který bývá v dalším postupu práce rozváděn. Děti zajímala práce s motivy, se kterými se již setkaly v hudební výchově. Dohodli jsme se, že ve hře budou dva hlavní:

Motiv "vztah starších dětí k menším"

Snažili jsme se rozpracovat jež do vztahů všech dětí:

- a) Martin se svou sestrou se chovají přezíravě ke svému malému bratrovi, a ten jim dokáže, že ho podceňovali neprávem.

- b) Kudla zneužívá přátelství mladšího Vaška, který ho v neštěstí prokoukne a nebojácně se postaví proti němu. S Vaškem se spřátelí Martin, který se dal nachytat na Kudlovy řeči.
- c) Srdečný vztah vzniká mezi starší Irenou a malou Ančou, která se jí přesto nebojí vzepřít.

Motiv "dětské hry"

Prostupuje celou komedií. Hrají si malé děti i členové posádky. Hravost tvoří součást charakteru Ireny.

Škádlení Ireny venkovskými kluky nesmí být hrubé, je to vlastně hra. (Tři námořnické zkoušky. - Malé děti "otravují" posádku, chtějí si hrát. - Starší děti si hrají na námořníky a na robinzony. Jejich hra se Honzíkovým zásahem mění ve skutečnost. - Malé děti si hrají pod Honzíkovým vedením na piráty.

Z vedlejších motivů uvádím alespoň:

Motiv "verneovky"

Knihu čte Martin. Irena ji půjčuje Anči, která z ní čte na začátku 2. obrazu, kde četba pomáhá dramaticky vyhrotit přepadení Martina venkovskými kluky. - Anča navrhuje podle knihy hru na robinzony.

Z knihy jsme převzali pro postavu Anči, pro kterou nám chyběla funkce ve hře, motiv "přiznání". V knize Jakub se přiznává Briantovi, poté celé kolonii; v naší hře Anča Ireně, potom celé posádce.

V závěrečné etapě práce se některé děti pokusily napsat dialog některých výstupů samy. Jedenáctiletá Marcela Bauerová zachytila začátek 4. obrazu:

Vašek: (přichází k zbytkům ohniště) Jé, tady měl někdo táborák!

Anča: (skáče mu do řeči) Já tu žádný táborák nevidím. To je ohniště nešťastného trosečníka. A tohle je jeho kostra. A máš trestný bod.

Vašek: Bod neboď, já mám hlad.

Irena: Dám vám chleba. Vy to zatím ofoťte. (Odchází s Ančou k batohům)

Martin: (fotí ohniště)

Irena: Ale já nemám jídlo.

Anča: A já ho taky nemám.

Irena: Kluci, to jídlo nám hezky rychle vraťte.

Martin: Co to povídáš? Jídlo sis zapomněla doma a teď to svádíš na nás. Dám ti svoje. (Odchází k batohům)

Irena: Ale já vím, že jsem si jídlo vzala.

- Martin: (překvapeně) Já jídlo v batohu taky nemám. Kudlo, podívej se. Máš svoje jídlo?
- Kudla: (přehrabuje batoh a za chvíli přichází s prázdnýma rukama) Moje jídlo je taky fuč.
- Martin: A co teď? (Chvíle ticha)

Třináctiletý Milan Hojdik zpracoval část výstupu, která navazuje na předcházející ukázkou:

- Irena: Kdo to mohl udělat? Honzík?
- Anča: Ne, je malý, nedokázal by to.
- Irena: Nebo Vašek? Tvářil se, jako by se nic nestalo.
- Kudla: Já myslím, že to udělal. Chtěl se ti pomstít, Martine.
- Martin: Třeba máš pravdu.
- Vašek: (prudce přibíhá k tábořišti) Loď, loď je pryč! Co budeme dělat?

Některé repliky nebo výrazy z těchto dětských pokusů jsme použili.

Slíbili jsme si na začátku, že nebudeme idealizovat. Popravdě musím přiznat, že práce nešla tak přímočaře, jak jsem si rozvrhl osnovu tohoto článku. Několikrát bylo třeba se vracet, vypouštět, domýšlet dětské podněty, předělávat. Připletly se nám do hry motivy, které jsme při práci opustili. (Např. otec dětí byl původně až v Indii, Honzík byl bratrem Kudly apod.) Nepokládal jsem za vhodné takové "slepé uličky" podrobněji popisovat.

Před námi leží konečný text. (V první verzi jsme jej nazvali "Piráť Honzík", v závěrečné "Hra na robinzony".) Pokusme se shrnout zkušenosti z naší práce:

Z toho co jsem napsal je zřejmý dětský podíl na přípravě textu. Volně jsem přebíral různé nápady, přehazoval je a řadil podle vlastního uvážení. Pracovalo se mi lépe, než kdybych vše vymýšlel sám v izolaci od dětského prostředí. Děti se bavily. Jakmile jsme zjistili únavu, pustili jsme se do jiné činnosti a k práci se vrátili později.

Umím si představit větší dětský podíl na přípravě dramatického textu. Divadelní hru však děti napsat nemohou.

"Účelem estetické výchovy dětí nikdy nemůže být umělecká tvorba toho onoho typu podle nějakého kanonického nebo "vyššího" estetického standardu, i kdybychom existenci takového standardu připustili. Takový cíl by nebyl ničím jiným nežli násilným prosazováním intelektuálního vývoje právě v tom předmětu, který má neblahý vliv intelektu korigovat" píše Herebert Read ve své Výchově uměním (7:124).

Pracovat v dramatickém kroužku s pevnou textovou předlohou je nepochybně méně obtížné, i když také tady jsme vystaveni nebezpečí, že budeme

dětský projev násilně přizpůsobovat tištěnému vzoru, že budeme děti nutit do pózy. Při vytváření vlastního textu jsme svobodnější. Vycházíme z daných možností, jednotlivé situace vznikají za přímé spolupráce souboru, pravděpodobně proto nepřekročíme meze dětských možností. Plně můžeme zaměstnat všechny bez ohledu na "jevištní dispozice", role se mohou libovolně střídát, dívčí úlohu může zpočátku improvizovat chlapec apod.

Jde především o to, nepřecenit schopnosti dítěte, svěřovat mu jen dílčí, hravé úkoly. Montáž nápadů a závěrečná syntéza bude záležitostí dospělého. Děti od 11 do 15 let mohou napsat krátký příběh či vymyslet závěr pohádky, snad i sestavit jednoduchou scénku. Kompozičně složitější útvar je nad jejich možnosti. Spolupráce dětí na divadelním textu bude mít především formu hry.

Literatura

1. Walter Kerr: Jak nepsat hru, Orbis, Praha 1962
2. Aristoteles: Poetika, Orbis, Praha 1962
3. Karel Kratochvíl: O slavném divadle dell'arte, Amatérská scéna, roč. IV., čís.10
4. Sergej Ejzenštejn: O stavbě uměleckého díla, Čs.spisovatel, Praha 1963
5. Gustav Freytag: Technika dramatu, Ústav pro učebné pomůcky, Praha 1944
6. Frank Tetauer: Drama i jeho svět, vyd.Dr.V.Tomsa, Praha 1942
7. Herebert Read: Výchova uměním, Odeon, Praha 1967.

O B S A H

strana

Jarmila PETRÁNKOVÁ:	Práce v dramatickém kroužku jako prostředek psychoterapie	1
MUDr. Ivan ŠUPÁČEK:	Hlasové poruchy v dětském věku (Připomínky lékaře k práci v dětských souborech)	9
Vítězslava ŠRÁMKOVÁ:	Talent s otazníkem	16
Josef MLEJNEK:	Spolupráce dětí na textu divadelní hry	29

DIVADELNÍ VÝCHOVA, roč.5, č.2. Bulletin Ústředního domu lidové umělecké tvorivosti, Praha 1, Sněmovní 7. Odpovědný redaktor - Eva M a c h k o v á.
Návrh obálky - Jiří Pavlín a Gustav Šeďa. Uzávěrka čísla - 31. března 1968.
600 výtisků. Cena jednoho výtisku Kčs 3.-
RM/72-68/KS NVP

St-19 1649/68

