

DRUHY DIVADELNÍ KOMUNIKACE

Společné veškerému divadlu je jedno: Jde o napodobivé (mimetické) předvádění vztahů a jednání postav v konkrétních situacích pomocí členění prostoru a času syntézou pohybu, zvuku (včetně slov) a prvků výtvarných - to vše v přímém styku s divákem. Tak nějak by bylo možno definovat divadlo.

Představa, že divadlo je víceméně jednoho druhu - ať už co do způsobu jakým svět zobrazuje (tedy použitých prostředků, poetiky...), či co do způsobu, jímž komunikuje s diváky - je však pomýlená a přináší leckdy zbytečné nepochopení a rozladění i tam, kde by při znalosti a připravenosti mohlo být potěšení a užitek.

Obvykle se při vyslovení slova "divadlo" předpokládá, že půjde o tradiční, víceméně realistickou nápodobu života, v jeho vnějškové podobě - tedy o divadlo tak či onak iluzivní, v němž je na jedné straně předváděná inscenace a na druhé přihlížející a naslouchající divák, oba oddělení nepropustnou hranicí rampy.

Ve skutečnosti divadlo obsahuje širokou škálu způsobů zobrazování světa i druhů vztahů divadelní produkce a diváka, vždy s velmi rozdílnými předpoklady, postupy a cíli. A je důležité vědět, co nás čeká.

Je samozřejmě povinností samotné divadelní produkce, aby nám dala "klíč" k svému chápání, vnímání, dovedla nás k přijetí svého způsobu komunikace. Ale stará zkušenost praví, že člověk očekávající něco jiného, než se mu dostává, člověk nepřipravený, je zklamán, překvapen, ba i pobouřen. Za jiných okolností by si rád dal krupičnou kaši - ale když očekával vepřovou...

Ve chvíli představení tedy může být pozdě. Diváka je třeba informovat předem: titulem, podtitulem, stručnou charakteristikou a dalšími informačními materiály - byť, jak praví skeptik - ty se namnoze k přímému adresátovi nedostávají či je nechte a zůstává u své obecné představy.

Ale i sebelepší informace může být (a bývá) málo platná, nerozumíme-li si ve slovech, neví-li adresát přesně, o čem je řeč, nezná-li zmiňovaná rozdílná východiska, postupy a cíle.

Nechme nyní stranou otázku divadelních prostředků co do jejich tradičnosti či netradičnosti, konvenčnosti či alternativnosti, realističnosti či stylizovanosti, míry znakovosti... - jakkoli se tato otázka s tím, o čem budeme dále hovořit, setkává a prolíná.

Jaké tedy jsou a jak se liší druhy divadelní komunikace, tedy způsoby, jakými se herci obracejí či neobracejí na diváka, jak němu přistupují, zda dávají či nedávají najevo, že o něm vědí... - a tím i k jakému druhu odezvy a komunikace ho vybízejí, jak jej zapojují či nezapojují a jak otevřené k jeho aktivitě jejich představení je či nakolik tuto aktivitu jen směřují do předem připraveného "koryta" inscenace; jak se liší vztahy divadelní produkce a diváka a z nich vyplývající způsoby divákova vnímání a jeho aktivity v různých druzích divadla?

DIVADLO UZAVŘENÉHO PŘEDVÁDĚNÍ - DIVADLO ILUZE

Je to divadlo usilující o iluzi, že jde o skutečnost, která se odehrává "mimo" divadelní prostor, v reálném životě, a diváci mají možnost vidět tuto "realitu" jen pomyslnou odklopenou čtvrtou stěnou.

Mezi jevištěm a hledištěm není jiná komunikace než hercovo předvádění a divákovo nazírání, k čemuž je nutné zcela "oddělit" diváka, předstírat, že tu "není". Proto se herci v tomto druhu divadelní komunikace na diváka neobracejí ani nedávají najevo, že o jeho přítomnosti vědí. Předvádějí hotový výsledek, který nemá v místě a čase nic společného s realitou místa a času divákova: postava "je jinde a jindy" než divák a nemohou se tedy spolu ani kontaktovat, natož otevřeně komunikovat. Divák je jen pozorovatel mimo čas a místo příběhu.

Samozřejmě v jakémkoli druhu divadla, není-li zcela mrtvé, existuje komunikace založená na zpětné vazbě: herci vysílají impuls, působící na diváky, diváci svou reakcí herce stimulují, nabíjejí či ubíjejí - a do jisté míry tak společně inscenaci od představení k představení proměňují. Ale v tomto druhu komunikace nemají diváci ani pomyslně, natož pak reálně vliv ani na "faktografii", ani na "textaci" hry - nejsou spoluvůrci, ani spoluaktéry, ba ani "přítakavači".

Divák je tu čistý percipient, jenž sdělení jen přijímá. Z bezpečného odstupu pouze sleduje dění, o němž ví, že ono nemůže přímo zasáhnout jej, a že on nemůže přímo ovlivnit je. Předpokládá se, že se bude smát či plakat, bát či radovat - ale žádným způsobem nebude ovlivňovat základní směřování, vývoj a vyznění inscenace.

Je to druh divadla co do vztahu k divákovi a druhu komunikace s ním nejbližší televizi či filmu, které autenticky přítomného diváka nepotřebují či dokonce nesnesou. Ač je v tomto druhu divadla oslabeno právě to, co odlišuje divadlo od zmíněných médií a dává mu vedle nich i dnes - a právě dnes - smysl, (tedy autentický kontakt a komunikace s divákem), je to druh nejfrekventovanější a často ztotožňovaný s divadlem vůbec, považovaný za jediné "opravdové" divadlo. Cílem je předvedení předem vytvořeného sdělení.

OTEVŘENÉ DIVADLO

Tímto pojmenováním nazývám divadlo, v němž fakt přítomnosti diváků je přiznáván, zveřejňován a reflektován tím, že herci se k divákům v té či oné míře obracejí jako k partnerům přítomným v společném prostoru, oslovují je... (vzpomeňme třeba předscén Voskovce a Wericha), byť zpravidla neočekávají jejich verbální odpovědi či jiný vstup do hry. Jde o podobný vztah a komunikaci, jaké probíhají, vypráví-li někdo ve společnosti nějaký příběh, příhodu či anekdotu, obrací se k posluchači, ale neočekává že posluchač jeho vyprávění převezme a nějak výrazněji doplní či změní.

Zvláštním případem otevřeného divadla je proto také užití **vyprávění** v divadle či přímo **divadlo vyprávěné**, v němž herec-vypravěč činí z diváka partnera-"posluchače", na nějž se obrací. Zpravidla se v tomto druhu divadla mísí prvky předvádění s prvky otevřené vypravěčské komunikace s divákem-posluchačem.

Toto základní komunikační schéma užívá i **brechtovské epické divadlo**, jež komunikuje na dvou rovinách: v rovině předváděného příběhu víceméně iluzivního divadla a v rovině jeho komentáře mimikou a gestikou či dokonce verbálně, případně doplňkovými informacemi zvukovými či obrazovými (promítané či vyslovované titulky, popisky, komentáře, zvukové komentáře...) - neboli principy otevřeného divadla.

Otevřené divadlo je tedy divadlo nezastírající vědomí o přítomnosti diváka, otevřeně s ním komunikující, volající si ho za svědka či spojence, případně pod jeho vlivem i posouvající, proměňující dílčí prvky inscenace. V krajních případech může dojít i k rozhodování o pokračování příběhu třeba na principu známého "kinoautomatu", kdy

divák sice nevstupuje do příběhu ani jako postava, ani jako jeho tvůrce, ale rozhoduje o volbě jedné z nabídnutých, zpravidla předem připravených možností.

Divákovi v tomto druhu komunikace zůstává odstup, z něž může být pozorovatelem dění, není nucen přímo jednat, jeho vjem je však rozšířen a obohacen někdy tím, že je vtažen do příběhu jako respektovaný "posluchač" či "svědek", někdy dokonce jako jeho "spolutvůrce", jenž příběh ovlivňuje a dotváří svými reakcemi.

DIVADLO VTAHUJÍCÍ DIVÁKA DO PŘEDSTAVENÍ JAKO HERCE V ROLI

Obvykle divadlo s víceméně předem daným dějem, v němž jsou jednotliví diváci či skupiny diváků v menších či větších úsecích vtahováni do hry v určených rolích - čímž se otevírá prostor alespoň pro částečnou improvizaci. Smysl a konečné situační i významové vyústění je však předem dáno (byť třeba ve variantách); divák je "hercem" v předem víceméně daném tvaru

V elementární podobě jde již o takové manipulativní aktivizace, jako je známé "Děti, kdyby se tu objevil vlk, zavolejte mě!", případně "Pomozte všichni foukat, abychom draka-mraka zahnali!". V rozvitějších podobách je do některé z rolí (zpravidla epizodních a jen pro určitou epizodu) dosazen některý z diváků. V podobě nejkomplexnější pak může jít o celkové provedení hry (řízené inscenátory) s diváky v roli jedné či několika z postav.

V lepším případě dostává divák tvořivý úkol, vymezený jen řadou daností (o koho jde, v jakém prostředí, v jaké situaci, oč jeho postavě jde, jaké jsou její možnosti...), ale zůstává mu prostor pro tvořivé naplnění tohoto úkolu. V horším případě se jím manipuluje podle předem daných představ inscenátorů.

Jestliže je divák (dítě) "veden" na jevišti jako loutka a jen vyplňuje daný úkol, jde o falešnou pseudoaktivitu de facto pouze tělesnou, jejíž jedinou funkcí ze strany hrajícího dítěte může být ukázat se, zažít "slávu" viděného a ze strany přihlížejících "vzrušení" z toho, že jeden z nich či dokonce jejich známý, kamarád... je k vidění jinak, než jak ho normálně znají (efekt podobný efektu sousedského divadla, v němž hlavní požitek plyne ze sledování osoby nám běžně známé z civilního života v jiné roli), v horším případě i výsměch jeho pochopitelné nejistotě.

Jestliže má divák v roli možnost tvořivě uskutečnit svou představu, uplatnit své cítění, myšlení, vidění, jde o skutečnou psychofyzickou aktivitu, v níž se uplatňuje nejen tělesný pohyb, ale i myšlení a cítění, jež hrajícímu může přinést i vlastní prožitek v modelové situaci.

Buď jak buď v okamžiku, kdy se divák takto dostává do role (byť sebemenší), mění se zásadně jeho způsob vnímání. Nejde už o nazírání celku z odstupu a bezpečí, jež skýtá divadelní "rampa", nýbrž o aktivní řešení jemu osobně zadaného úkolu, nazíraného z hlediska jedince - postavy, kterou vytváří a za níž přebírá odpovědnost; dostává se do situace jednajícího, jenž musí sám rozhodovat, jehož pozornost se upírá na naplnění svého úkolu vlastním jednáním a ne na celek, jeho souvislosti a významy. Jeho vnímání ovlivňuje navíc i vědomí toho, že je sám nahlížen, že je na něj upoutána pozornost ostatních.

DIVADLO JAKO OTEVŘENÁ HRA

Divadlo založené na hře s "diváky", ať už se tito podílejí "jen" určováním témat, situací..., které pak realizují improvizací herci, nebo se těmito herci-hráči stávají sami

diváci, kteří pak svým jednáním v roli zcela zásadně určují a spoluvytvářejí průběh i výsledek děje.

Podstatné a rozlišující oproti běžné hře v roli je, že v jednotlivých částech či v celku není předem dán předpokládaný výsledek. Části (v krajním případě i celek) bývají určeny buď jen rámcově či dokonce jen iniciačním impulsem, a jsou otevřeny k dotváření hrou. "Divák" je tedy hráčem, případně hráčem-hercem v otevřené hře, jejíž výsledek není předem dán, ani není cílem; tím je sama tato hra, sám proces hry.

Ve zcela krajním případě může hra úplně rezignovat na jakýkoli tvar založený na fabulaci, napodobení vztahů a jednání v situaci. V takovém případě - jak vyplynulo z definice uvedené na začátku této úvahy, se již ocitáme mimo půdu divadla: můžeme hrát volejbal či na babu, přičemž cílem nebude cokoli napodobovat, nýbrž hrát a vyhrát.

"Divák" tu patří vskutku do uvozovek, neboť jeho vnímání je vnímáním hráče či hráče v roli: nazírání se minimalizuje či mizí a aktivita se soustřeďuje na vlastní jednání. Herec-hráč hraje, ale ještě více si hraje. Pro zbylé, skutečné diváky, pokud zůstávají nezapojeni coby herci-hráči, je účinek založen na efektu sousedského divadla (potěšení ze sledování jednoho z nás v proměněné roli) a na efektu přítomnosti vzniku neopakovatelné "události", vzniklé z improvizace, zatímco tvar a jeho sdělení v tomto případě zpravidla ustupuje do pozadí, respektive jsou jen kýženým, ale nezaručeným cílem.

V této souvislosti tedy nutně vytane pojem **divadla improvizace**. To je svébytným druhem komunikace, jejíž forma však může být vůči divákovi více či méně uzavřená (herci diváka "neberou v potaz") či otevřená (herci se k divákům obracejí či s ním dokonce opravdu rozmlouvají) nebo může být divák vtažen přímo do role či se stát hercem-hráčem.

I tady míra a druh účasti diváka může jít od ovlivňování pouhou přítomností a diváckými reakcemi (smích, vzrušení...), přes možnost určovat témata, situace či techniky provedení představení, až po účast v něm coby herec-hráč v roli.

A různá je i míra podílu zcela volné improvizace bez předem daných rámců či cílů. V krajním případě neznají inscenátoři předem nejen konečný výsledek, ale ani výchozí situace a postavy a to vše vzniká až z iniciativy diváka, vstupujícího do hry buď slovním zadáním či přímo fyzickou účastí v roli.

Dosažení tvaru celku je v tomto případě věcí momentálních dispozic účastníků a je spíše kýženým než pravděpodobným cílem; hlavním cílem je uvolnění tvořivých sil přímo na místě.

Jádro divákova zážitku tvoří přítomnost a účast na vzniku něčeho, co nikdy jindy a nikde jinde neexistovalo a nebude existovat, neboť to vzniklo právě z této chvíle, z tohoto místa, z okolností daných přítomností a reakcí právě těchto diváků. Tím se stává divák "spolutvůrcem" představení.

DIVADLO VE VÝCHOVĚ

Jde o divadlo, v němž se střídají prvky divadelního předvádění (iluzivního či otevřeného) a úvahových, výtvarných, hudebně-zvukových, pohybových či dramatických činností samotných diváků-hráčů, jež se odehrávají buď mimo jevištní dění nebo v roli, případně na principech divadla jako otevřené hry. V těchto činnostech ustupuje do pozadí či zcela mizí otázky tvaru, jeho tvorby a fixace.

Jak vidno, nejde u otázky druhů divadelní komunikace o to, jaká skutečnost je divadlem zobrazována či co je východiskem inscenace - jedna a tatáž hra může být realizována jak jako uzavřené iluzivní divadlo předvádění, tak jako divadlo otevřené, respektive epické; příkladem mohou být slavní Macháčkoví Naši furianti (1979) v kontrastu k obvyklé konvenci inscenování Furiantů v iluzivním divadle uzavřeného předvádění.

Nejde také primárně o to, jak ta či ona inscenace zobrazuje skutečnost - i když jisté vazby či tíhnutí tu jsou: iluzivní divadlo bude mít vždy blízko k realismu, poetismus k hravosti..., komediální žánry budou mít vždy blíž k otevřenosti než žánry vážné, divadelní druhy obsahující více artistních složek a prvků (hudba, zpěv, tanec, divadlo poezie...) tíhnou spíše k uzavřenému předvádění, divadlo pracující více s náznakem (chudé divadlo...) bude už z povahy věci vyžadovat aktivnější "dotvoření" v divákově představivosti...

Není to ani otázka míry fixace tvaru či naopak jeho improvizovaného vzniku na místě - obojí totiž může (jako druh komunikace) být buď pouze předvádění nebo v jisté míře diváka do komunikace vpouštět a zapojovat přímo.

A už vůbec nejde o otázku kvality či míry autenticity - každý ze zmiňovaných druhů divadelní komunikace může být autentický či předstíraný, působivý či nudný, obsažný či prázdný...

Jde výhradně a jen o druh komunikace.

S tím či oním druhem však souvisí i otázka **míry a druhu divákovy aktivity** a také **funkcí**, které ten který druh komunikace plní.

U divadla iluze jde jednoznačně o aktivitu empatického prožívání nazíraného. Svět je inscenací představován jako model, takže většinou tu dominuje funkce stvrzovací: takový svět je.

U otevřeného divadla je aktivita percepční, doplněna bezprostřední autentickou účastí přihlízejícího, v krajním případě i verbálně akční. K funkci stvrzovací se přidávají prvky aktivního vztahu sounáležitosti vůči "vyprávěnému": věřím, že svět takový je? přijímám to? chci to tak?

U divadla vtahujícího diváka do hry v roli jde o aktivitu přímého psychofyzického jednání: co mohu a mám udělat v daných podmínkách pro dosažení daného cíle. Funkce kolísá mezi stvrzováním a proměňováním: i svět, jaký je i svět jak si jej představuji či chci mít.

U divadla jako otevřené hry je to aktivita psychofyzického jednání na pomezí aktivity herce a hráče, jenž spoluurčuje vývoj hry. Dominuje jednoznačně funkce přetvářecí.

U divadla ve výchově jde o střídání míst s aktivitou percepční - empaticky proživací a míst s psychofyzickou aktivitou přetvářecí.

Každý z těchto druhů divadelní komunikace něčemu slouží, něco přináší - a také je někomu bližší a někomu vzdálenější dle jeho individuálního založení, zaměření, zkušeností, ale do značné míry i podle věku. V tom - vzhledem k dětem - tkví i otázka nejpodstatnější a nejzajímavější: co tomu kterému věku ten který druh přináší, co v dítěti ten který druh komunikace rozvíjí, a z druhé strany tedy který druh divadelní komunikace je možný či dokonce žádoucí pro ten který věk dětského diváka. Ale to je otázka k daleko hlubšímu zkoumání a nepochybně vyžadující daleko širší plochu, než tu máme k dispozici my.

Luděk Richter

DVĚ MIDIRECENZE

dDDD, ZUŠ Děčín: O líné a lakomém (arménská pohádka, dramatizace a režie J. Štrbová)

Loutkový muzikál o líné Huri, které se podařilo výhodně provdat za lakomého kupce a nejen si s ním jaksepatří užít, ale také ho za pomoci matčina triku přimět k tomu, že jí nadosmrti zakáže pracovat, je proveden pomocí jednoduchých maňášků, občasných výpomocí herců a živé muziky. Maňásci jsou funkční, mladí herci nabití energií a muzika pěkná a velmi dobře provedená... Inscenace prošla vítězným tažením přehlídkami snad všech oborů, na které dosáhla - mladého divadla v Náchodě, dětského divadla v Trutnově i divadla loutkového v Chrudimi.

Předností souboru a jeho vedoucí je, že nepřestávají na inscenaci pracovat ani dlouho po premiéře, (většinou) jsou schopni naslouchat připomínkám, analyzovat je a po svém pak řešit - takto za pět měsíců zpřesnili a zefektivnili řadu původně problematických míst a dali inscenaci jasnější smysl i dopad. Poznámka v závorce směřuje k otázce, proč stále zůstává rozcvíčkou odděleno kupcovo rozhodnutí utéci z manželské postele od úkolu zadaného Huri - což je jádro zápletky, takto značně upozaděné, neakcentované. Kvůli písničce, které jim je líto? I za cenu toho, že inscenaci od tohoto okamžiku poněkud "padá řemen" (což je ovšem i věc budování jevištního děje od následující písně "Čas" až do konce)? Problémem je pak i závěr - a to ve dvou směrech: jednak je mravně lehce problematický (odměněná lenost), jednak není dostatečně samozřejmý a razantní (nápad s mûrou-fantomem přijde tak nějak mimochodem a kupec ho tak nějak bez překvapení přijme).

Ale to nic nemění na tom, že inscenace patřila k jednomu z vrcholů loutkářské tvorby poslední sezóny díky tomu, jaký soulad mezi věkem hrajících a tím, co a jak hrají, z ní číší, i díky nápaditosti a technickému zvládnutí všech složek: herectví s loutkou i bez ní, zpěvu, instrumentální hudby a smyslu pro groteskní nadsázku. (LR)

DNO Hradec Králové: Nepokojíčky (námět J. Jelínek, Z. Vítková, P. Maška, režie J. Jelínek, P. Maška, M. Formanová, D. Špalková)

Nepokojíčky jsou vystoupením pro mladé vrstevníky inscenátorů, mezi nimiž si svým lehce excentrickým obsahem i formou jistě nacházejí své zanícené fanoušky.

Čtyři mladé dámy (pátá, inzerovaná v programu přítomna nebyla, takže si nejsem tak docela jist, zda jsem viděl to, co jsem vidět měl) převážně pomocí fyzického herectví s trochou slov někdy jen zrcadlí běžné banality každodenního života, za nimiž je občas skryta i tíseň a nejistota ve vztazích vůči druhým a snaha upevnit si své postavení mezi nimi, jindy jde jen o volnou hru, která o nic víc, než o hru neusiluje a nic víc ani nesděluje... Můžeme v tom hledat uskutečňování snů a představ uprostřed smetiště starého šatstva, skrývání a zakrývání obav ve vztazích vůči druhým snahou silácky imponovat, obraz plytkosti i banality, jíž se obklopujeme a pro níž žijeme či leccos jiného.

Může být jedna divadelní dílo o tolika tématech? Může. Nepokojíčky jsou totiž zvláštní tvar-netvar: pásmo pěti či šesti etud, z nichž jedna je ještě dále členěna na řadu dílčích obrázků a druhá (zčásti i prvá) je s obměnami zopakována na konci a vytváří tak jakýsi rámeček, v němž se změnou vztahů docílují opačného vyznění.

Produkce je to v lecčems pro Dno netypická. Neobvyklé je už to, že jde o čistě dámskou jízdu, neobvyklé je použití reprodukované muziky i hlasů z playbacku, ale neobvyklé a překvapující je i poněkud rozpačité vyznění celku. Najednou jako bychom viděli sice sympaticky hledačský, leč poněkud - budiž mi při mém vysokém mínění o dobrém amatérském divadle odpuštěno - "amatérský" pokus party mladých, která už leccos umí, ale k účinnému tvaru, jenž by nesl emotivní sdělení, ještě - či lépe tentokrát - nedospěla. Zůstalo prostě u etud, jež nejsou dostatečně vnitřně vystavěny a nevytvářejí ani nosný celek. Byť nikoho neurazí.

To se stává - a neměli bychom Dnu zazlívat, že tentokrát nedostalo vysoké laťce, již si svými předchozími opusy nastavilo. O to zvědavější jsem však na další práci souboru, jehož podstatná část se profesionalizovala a odešla s režisérem Morávkem do brněnské Husy na provázku. (LR)

DIVADLO JAKO POMOC

PŘI TVORBĚ A REALIZACI RÁMCOVÝCH VZDĚLÁVACÍCH PLÁNŮ V ZÁKLADNÍ ŠKOLE

Nově formulované úkoly vzdělávání pro 21. století kladou důraz na rozvíjení všech stránek osobnosti tak, aby žáci lépe rozuměli světu v němž žijí.

V procesu transformace naší vzdělávací soustavy, se očekává, že během povinné školní docházky získají žáci základy kvalitního, funkčního a moderního všeobecného vzdělání v rozsahu jejich potřeb, předpokladů a možností, že se **bude kultivovat jejich osobnost po stránce rozumové, emocionální i volní, že se bude rozvíjet jejich tělesná zdatnost a pohyblivost, že budou uvedeni do základních životních, duchovních a mravních hodnot, že získají orientaci v sobě samém i v další životní dráze.** V horizontu základního vzdělávání je autonomní a odpovědná osobnost budoucího občana demokratické společnosti, schopná samostatného myšlení a rozhodování v základních životních otázkách a připravená ke zdravému a činnému životu. (www.mšmt.cz)

Naše současné základní vzdělávání prochází procesem přerodu. Školy vytvářejí a ověřují své vlastní rámcové vzdělávací plány. Jednou z priorit základního vzdělávání jsou komunikační a kooperativní dovednosti a porozumění hodnotám. Záměrem je výchova kulturního člověka hledajícího smysl a kvality života, člověka hledajícího své místo v životě, v národním společenství, ve sjednocující se Evropě. Výchova člověka komunikativního a tvořivého, schopného spolupráce.

JAKOU SPOJITOST MÁ VŠE DOSUD UVEDENÉ S DIVADLEM?

Mnohou, odpovídám, jakkoli vím, že čtenářům Čtvrtletníku je ta spojitost zcela jasná a mou řečnickou otázku přijímají jenom jako pokus navázat bližší kontakt.

Pro naplnění shora uvedených záměrů nám mohou mnohé druhy divadelní komunikace být významným pomocníkem za předpokladu, že my sami jako učitelé víme jak je využít ve prospěch svých žáků. A nejsou to jen tzv. "dramatické hry", které jsme si zvykli včleňovat do vyučovacích hodin jako jejich přirozenou součást. Divadelní komunikace prostupuje do značné míry vztahy mezi učiteli a dětmi soustavně. Každý učitel musí být zároveň dobrým hercem. Já mám teď ale na mysli jiný druh divadelní komunikace, která nám může být nápomocná při naplňování pedagogických cílů.

Zvykli jsme si pod pojmem divadlo vídat s dětmi tzv. školní představení. Jde přechásto o iluzivní inscenace pohádek (tj. usilující o iluzi, že jde o reálný děj kdesi mimo divadelní prostor) na velkých jevištích. Často se jedná o program doplňkový, který sjednala škola pro několik nižších či vyšších ročníků v rámci oslav blížících se Vánoc například nebo reflektující nějakou událost či výročí. To je samozřejmě v pořádku, jen vím, že divadelní komunikace je mnohem pestřejší a nabízí mnohem více možností než jen porozumět skutečnosti vyjádřené verbálními a dalšími inscenačními prostředky.

Každé divadelní představení by mělo působit na emoce diváků a je jistě mnohem silnější emocionální prožitek u dítěte, které pod svou sedačkou našlo na prosebné

volání z jeviště uložený kouzelný kamínek, jímž může zachránit zakletou princeznu, než zážitek dítěte, které jen přihlíží událostem na jevišti.

Většinu iluzivních představení reflektují děti slovy: "Bylo to hezké, líbilo se mi to, byla to legrace nebo nelíbilo se mi to." A dál jsou schopny, každý podle svých schopností a možností převyprávět příběh, zachytit kresbou nejnapínavější nebo nejhumornější scénu, předvést ji spolu s kamarádem ostatním mnohdy obohacenu jednoduchým napodobením kostýmu.

Ponechme teď stranou, kolik kvalitních iluzivních představení lze s dětmi v nejbližší době shlédnout, zabývejme se tím, jak nám takový typ divadelní komunikace může být prospěšný v rámci našeho úsilí něčemu děti naučit. Vezmu si na pomoc opět brožuru, kde lze nalézt základ pro rozpracování dnes tak šasto v médiích skloňovaného dokumentu zvaného rámcový vzdělávací plán (dále RVP), aby se mi lépe objasňovaly možnosti divadelní komunikace a vliv divadla na edukační činnost. Začneme tedy od konkrétních cílů, které si v edukační činnosti klademe. Z těch, které uvádí standardy ministerstva školství, může být divadlo využito pro následující specifické cíle a okruhy kmenového učiva v komunikační výchově:

SPECIFICKÉ CÍLE:

Prostřednictvím jazykové, komunikační a literární výchovy výrazně přispívat k socializaci žáků a k všestrannému rozvoji jejich osobnosti.

Vytvářet pozitivní postoje žáků k národnímu jazyku, zvláště k jazyku spisovnému, a tím spolupůsobit při budování vědomí jejich příslušnosti k občanskému a národnímu společenství.

Proces vzdělávání směřuje k tomu, aby žáci:

v komunikační výchově:

- získali schopnosti, dovednosti a návyky vyjadřovat v mluvené podobě dialogické a monologické myšlenkové obsahy, emoce, volní oblast, hodnocení apod. z okruhu každodenní osobní zkušenosti, četby apod., a to s ohledem na výběr přiměřených jazykových prostředků a na jejich kultivovanost
- byli schopni počáteční písemné komunikace spjaté zejména s přirozenými situacemi jejich osobního a společenského života

v jazykové výchově:

- získali povědomí o přiměřenosti jazykových prostředků vzhledem k situaci projevu a povědomí noremnosti v oblasti tvarosloví, výslovnosti, grafické stránky jazyka a elementární syntaxe
- získali základní poznatky o jazykovém systému, zvláště jako předpokladu pro výuku cizích jazyků

v literární výchově:

- chápali literární text jako specifický druh umění
- byli schopni rozlišovat morální hodnoty na základě uměleckého obrazu světa
- prostřednictvím kreativních aktivit (recitace, dramatizace) si uvědomovali roli slovesného a dramatického umění v životě člověka

OKRUHY KMENOVÉHO UČIVA - KOMUNIKAČNÍ VÝCHOVA

Mluvení

Komunikace v běžných situacích (např. na poště, v obchodě, u lékaře apod.). Komunikační mluvní návyky (pozdravy, oslovení, prosba, poděkování, zdvořilé odmítnutí)

apod.). Rozdíly v jazykovém chování vzhledem k hierarchickým vztahům mluvčí - adresát.

Reprodukce textů doslovná (recitace) a parafrázovaná. Spontánní vypravování. Popis. Telefonický rozhovor, případně vzkaz na záznamník.

Kultivace mluvených projevů a postupné převádění žáků na spisovný projev v souladu s typem komunikační situace. Výcvik spisovné výslovnosti. Správné frázování projevu, technika dýchání. Efektivnost mluveného projevu.

Naslouchání

Vnímání a reagování při praktickém rozhovoru (názory, postoje, pokyny, žádosti, prosby, dotazy, pochybnosti apod.). Analýza nejasností nebo neúplností a reakce na ně.

Zapamatování a reprodukce sdělení, vzkazů apod., popř. jejich zaznamenávání a předávání. Soustředěné a aktivní naslouchání, porozumění obsahu ústního projevu. Zapamatování hlavních myšlenek a jejich reprodukce. Správné kladení otázek a pořizování poznámek.

Kritické naslouchání (odlišování fakt od mínění a názorů, ověřování sdělovaných faktů, odhalování manipulační komunikace).

DIVADELNÍ KOMUNIKACE

Divadelní komunikace nám pomáhá při naplňování našich výchovných cílů, přičemž nemusí být omezena jen na společnou návštěvu iluzivního představení ve známém divadle. Můžeme využít i ročníkového představení starších žáků, zaměřeného na pověsti našeho národa.

Důležité je na našem konání uvědomit si:

1. K čemu nám divadelní tvar má posloužit a v čem pomoci?
2. Co všechno lze "vytěžit" z představení?
3. Čím obohatíme přípravu na vlastní akci?
4. Jak lze s kolektivem konkrétní tvar reflektovat?

Než přivedeme své svěřence do divadla, měli bychom představení navštívit.

Pokud to z různých důvodů není možné, zjistíme si o něm vše, co lze. Serióznost divadla se pozná podle toho, jak informuje své budoucí diváky o představeních, která nabízí. My pak máme po shlédnutí možnost posoudit, mimo jiné, do jaké míry jsou tyto informace věrohodné a předat své dojmy kolegům případně rodičům.

U uzavřených iluzivních divadelních tvarů budeme pravděpodobně podporovat:

ad 1.: naslouchání spisovnému jazyku předávanému z jeviště, reakcím na něj. Půjde nám hodně o zapamatování si děje a jeho reprodukci. Budeme se jistě zabývat i dalšími divadelními prostředky (výtvarná část – světlo, barvy, tvary, kostýmy...). Určitě využijeme etický odkaz konkrétního iluzivního tvaru... (požadavky zmíněné v odstavci literární výchova)

ad 2.: bude nás jistě zajímat autor předlohy, případně sama předloha, podle níž vznikl scénář. Máme příležitost dovědět se něco o autorovi a můžeme zadat i úkoly, týkající se divadelních profesí. Můžeme uskutečnit malou anketu zaměřenou na vztah jednotlivců k divadlu. Návštěvu představení využijeme k lekci společenského chování (požadavky zmíněné v odstavci jazyková a literární výchova).

ad 3.: určitě zvolíme takovou trasu, abychom si cestou do vybraného divadla mohly ukázat památná místa či domy...

ad 4.: najdeme na internetu o inscenaci co nejpodrobnější informace, zkusíme vytvořit plakát pro shlédnuté představení, vymyslíme výstižnější název, napíšeme krátkou doporučující recenzi pro kamarády... (z okruhů kmenového učiva zde můžeme aplikovat požadavky komunikační výchovy zmíněné v odstavcích mluvení i naslouchání)

U otevřeného divadelního tvaru:

Protože způsob naší práce se bude měnit v závislosti na konkrétním představení, vybrala jsem si jako příklad představení *Kdyby prase mělo křídla*, v režii Jana Borny, které mnoho let úspěšně uvádí Divadlo v Dlouhé, Praha. Hlavní protagonista, hudební skladatel Petr Skoumal v něm hraje a zpívá, ale také zve na jeviště šikovné děti, které by chtěly svým vrstevníkům ukázat, co mimořádného dovedou.

ad 1.: za předpokladu, že naši svěřenci již shlédli iluzivní tvar, máme možnost upozornit na pestrost a mnohotvárnost divadelní komunikace a rozvinout rozhovor na téma čím se liší uzavřený a otevřený tvar, jaký je podíl diváka na fungování otevřené inscenace, co přináší výměna rolí mezi jevištěm a hledištěm (přednosti, rizika)

ad 2.: můžeme pracovat především s typem včlenění diváka do děje, můžeme dětem nabídnout písničky a verše, které v představení zazní ...

ad 3.: nesmíme podcenit základní informace o tvaru, který chceme navštívit, aby se nám moment překvapení z otevřené komunikace mezi jevištěm a hledištěm nevymstil nepřiměřenou reakcí dětí (snaha prosadit se za každou cenu nebo naopak zklamání z toho, že dítě nebylo vybráno k práci na jevišti)

ad 4.: v daném případě je třeba pojmenovat druh komunikace, který děti zažily také bude užitečné, když všichni na něž se nedostalo v programu, předvedou svá čísla alespoň spolužákům ve třídě, znovu mohou přijít ke slovu dětské písničky z představení... (z okruhů kmenového učiva zde můžeme aplikovat znovu požadavky komunikační výchovy zmíněné v odstavcích mluvení i naslouchání)

To je jen malá část možností, které nabízí divadelní komunikace pro naši pedagogickou činnost. Záleží jen na naší ochotě, něco pro její využití udělat.

Jitka Fojtíková

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ:

JF - Jitka FOJTÍKOVÁ, učitelka ZŠ, Praha

LR - Luděk RICHTER, režisér, divadelní teoretik, absolvent FF UK a DAMU, Praha

JŠ - Jana ŠTRBOVÁ, učitelka LDO ZUŠ, Děčín

RADOSTNÁ UDÁLOST...

...pro milovníky divadla, literatury, jakož i všechny, kdo mají co do činění s dětmi, se udála na přelomu roku. Vyšla totiž konečně publikace **CO SKRÝVÁ TEXT** (Dramaturgicko-režijní úvahy nad oblíbenými literárními předlohami divadla pro děti, dětského a mladého divadla). Kniha obsahuje komentáře k čtyřiceti nejčastěji inscenovaným prózám a hrám: lidovým pohádkám, pohádkám H. Ch. Andersena, K. Čapka, P. Grovese, J. Koláře, K. Masaa a M. Slavíka, M. Mašatové, A. A. Milneho, T. Pěkného, Antoina de Saint Exupéry, J. Thurbera a J. Wericha, povídkám R. Bradburyho, B. Jacquese, A. Lindgrenové či Sakiho,, novelám V. Dyka, W. Saroyana a O. Wilda, baladám K. J. Erbena a R. Jefferse i hrám tzv. lidových loutkářů. Úvahy se zabývají jak obsahovými stránkami předloh (téma, postavy, motivy...), tak jejich zvláštnostmi formálními i předpoklady pro divadelní uchopení. Ukazuje prakticky inscenátorům, na čem je ten který text založen, co hrozí při porušení jeho stěžejních prvků, co by nemělo být opominuto, čemu je třeba se vyhnout a co naopak musí být řešeno při inscenační práci jinak, jaké jsou základní stavební kameny a funkční vztahy, přednosti a nebezpečí, potence a impotence těchto textů. Protože jde o obecné dramaturgické problémy textů pro divadlo vůbec, o zákonitosti vztahu literárního textu a inscenační praxe, o zákonitosti literatury a zákonitosti divadla, může publikace sloužit jak jako příspěvek k inscenování komentovaných titulů, tak jako učebnice uvažování o divadle a jeho dramaturgických předpokladech obecně. Napsal Luděk Richter, 128 stran, 99 Kč.

A co víc, k dostání je ještě několik dalších titulů:

50 LOUTKÁŘSKÝCH CHRUDIMÍ - Publikace obsahuje vše, co se dá o špičkovém amatérském loutkářství posledních padesáti let zjistit. Od faktografických údajů o všech 988 uvedených inscenacích z celé České, ba Československé republiky a zahraničí, jejich aktérech, seminářích, porotcích a udělených cenách, přes glosy, zajímavosti a postřehy dokumentující vývoj loutkářství až po medailony 43 souborů a 74 osobností, jež utvářely naše loutkové divadlo, odborná shrnutí jednotlivých etap a ucelený pohled na průběh celého půlstoletí českého loutkářství z pera E. Kolára, M. Česala, J. Čisaře a dalších předních odborníků, jakož i seznam všech zúčastněných souborů a jejich inscenací. Napsal Luděk Richter, 210 stran, 168 fotografií a reprodukce všech plakátů LCH, 69 Kč.

HERECTVÍ S LOUTKOU - Léta očekávaný knižní hit dlouholetého protagonisty a druhdy ředitele Východočeského loutkového divadla DRAK v Hradci Králové a známého loutkářského všeměla Jana Dvořáka. Z obsahu: umělecké cítění, pozorovací smysl, představivost a fantazie, hravost, cit pro hmotu a fyziku, pro výtvarnost, pro hudbu a rytmus, smysl pro humor, komediální talent, post, pohyb, zrak, sluch, hmat, čich, chuť, loutky spodové, maňásci, maroty, javajky, loutky hůlkové, marionety, loutky plošné, stínohra, loutky kombinované, divadlo masek, herec a loutka, černé divadlo, věci, předměty, objekty, manekýn, mechanická divadla. Napsal Jan V. Dvořák, 100 stran, 72 barevných koláží, 150 Kč.

OD PŘEDMĚTU K LOUTCE, OD LOUTKY K DIVADLU - Již druhé vydání dvanácti kapitol o vzniku a možnostech výpovědi loutky a loutkou vede čtenáře cestou her, cvičení i přístupného teoretického výkladu od samotných počátků práce s předmětem až k plnohodnotnému uplatnění loutky v divadelní inscenaci. Velké množství fotografií a kreseb pomáhá vysvětlit probíraná témata a může být i další inspirací.

Publikace je vhodná jak pro rodiče a učitele dramatické výchovy, tak pro ty, kdo dělají loutkové divadlo amatérsky či profesionálně. Z obsahu: může předmět něco říci tím, že je, kde je, jak je a jaká je, jaké lze použít předměty na jevišti, jaké téma nabízí materiál a funkce loutky, co vnášejí asociace různých druhů loutek, jaký význam má její ikoničnost, jak z předmětu vzniká loutka, co přináší mizanscéna, co metafora a jak se loutka může stát prostředkem sdělení... Teorie, praxe, hry a cvičení. Napsal Luděk Richter, 56 stran, 35 Kč.

PRAKTICKÁ DRAMATURGIE V KOSTCE - Zbrusu nová publikace seznamuje zájemce se základy divadelní tvorby. Na přehledně vyloženém teoretickém základu s jasným směřováním do inscenační praxe, podloženým řadou konkrétních příkladů a dokladů, se čtenář dozví, jak vypadá proces vzniku divadelní inscenace a jak se na ní podílejí jednotlivé složky, jaký je smysl a obsah dramaturgie a jednotlivé kroky dramaturgovy práce: z čeho vybírá, jaká jsou kritéria výběru, co a jak by měl probrat při poznávání předlohy, jak na základě tohoto poznání vytvořit dramaturgicko-režijní koncepci a konečně jak dle ní upravit text pro inscenaci. Napsal Luděk Richter, 60 stran, 48 fotografií, 68 kreseb, 59 Kč.

POHÁDKA... ...A DIVADLO - Pohádka je nejoblíbenější žánr předškolních a raně školních dětí, setkávají se s ní rodiče i učitelé, je častou látkou divadelní práce dětských souborů i souborů dospělých, hrajících pro děti. Je tedy dobře něco o ní vědět. Publikace začíná tím, z čeho pohádka vznikla ve folklorním prostředí a co určilo její podobu, obsah i formu. Velkou pozornost věnuje tomu, jaká pohádka je. Co je její podstatou. Jaké má vlastnosti. Co je jejím obsahem a jaký má smysl. Co člověku dává a v čem je blízká dnešnímu dítěti. To vše směřuje k otázce, jaké jsou zákonitosti, podmínky, překážky a nebezpečí její proměny z vyprávění na četbu, rozhlasovou či televizní hru, film nebo divadlo. Práce se zabývá lidovou pohádkou, především českou, a i když mnohé z toho platí i o všech ostatních druzích či žánrech pohádek, zaměřuje se především na pohádku kouzelnou neboli fantastickou. Napsal Luděk Richter, 96 stran, 95 Kč.

CO JE CO V POHÁDCE (Pohádkové reálie) - Abecedně řazený "slovníček" přibližuje významy nejčastějších pohádkových reálií: postav skutečných i fantastických, lidí, zvířat, předmětů, prostředí, činností, stavů a dalších motivů. Díky tomu je možné pochopit často úplně nové stránky pohádek do nečekané hloubky. Napsal Luděk Richter, 56 stran, 55 Kč.

OD POHÁDKY... ...K POHÁDCE (Od literatury k divadlu) - Praktické pokračování publikací Pohádka... ...a divadlo a Co je co v pohádce (Pohádkové reálie) ukazuje cestu od literární předlohy k divadelnímu scénáři na jedné konkrétní pohádce - Erbenových Třech zlatých vlasech děda Vševěda. Začíná ukázkami devíti různých variant této pohádky, následuje pohádka K. J. Erbena, jeho pohled na ni a pak už podrobný rozbor vlastností této předlohy, tvorba dramaturgicko-režijní koncepce a hledání prostředků a konečně podrobná cesta od předlohy ke scénáři. Přístupně jsou zde vysvětleny všechny pro inscenátora důležité informace týkající se děje, času, místa, postav, tématu, důležitých motivů, kompozice, syžetu, žánru, stylu a jazyka, vhodného druhu divadla, řešení technických klíčových bodů a dalších významných motivů. Napsal Luděk Richter, 96 stran, 95 Kč.

Všechny tři publikace o pohádce (Pohádka... ...a divadlo, Co je co v pohádce, Od pohádky... ...k pohádce - v součtu 245 Kč) lze získat jako komplet za pouhých 199 Kč.

Knihy vydané zčásti za přispění Ministerstva kultury ČR lze získat na adrese:
DOBŘE DIVADLO DĚTEM - Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež,
Chopinova 2, 120 00 Praha 2: 222 726 335, e-mail: osDDD@seznam.cz