

1989



9. ČECHOVA OLOMOUC

JIŘÍ KOLAFA

**O DĚTSKÉ HUDBĚ, HUDBĚ PRO DĚTI,
DIVADELNÍ A LOUTKOVÉ ZVLÁŠTĚ**

Krajské kulturní středisko v Ostravě

1989

NA JAKÉM ŽE TO ROZCESTÍ JSME?

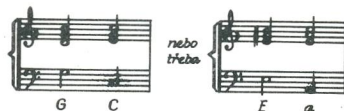
Díváme-li se na celosvětovou hudební (a nejen hudební) kulturu jako na celek, zjistíme, že jak v historii, tak v etniku můžeme vysledovat dva základní postoje k umělecké tvorbě: buď analytický nebo syntetický. Při vnímání hotového uměleckého díla je postup obrácený. Analytický umělecký výtvor (pojato z hlediska tvůrčího řemesla - techniky) je nutno pospojovat v celek - vnímat jej synteticky, syntetické dílo nutí posluchače (diváka) k analýze.^{1/} Hudba je organizace zvukového (a především tónového) materiálu v čase, schopná působit na psychiku člověka, hraje zde tedy svou roli mimo tvůrčí novátorství jak etnikum, tak historická společnost. Oč nám v této souvislosti půjde: hudební myšlení a v důsledku toho i organizace tónového materiálu může být buď analytická nebo syntetická. V čem je rozdíl: vezmu-li v úvahu vztah dvou tónů, např.

Př. 1



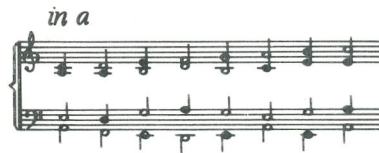
mohu tento vztah chápat jako

Př. 2



atd., v každém případě toto znamená, že tento vztah dvou tónů analyzuji prostřednictvím harmonických funkcí, mohu takto definovat určitou řadu tónů (stupnici) jako tóninu. Tak třeba stupnici c d e f g a h c mohu harmonizovat, tedy analyzovat pomocí některých akordů jako tóninu C dur, pomocí jiných jako a moll.

Př. 3



Analytické organizaci tónového materiálu říkáme tonalita. Jinak řečeno: tonalita je taková organizace tónového materiálu, která analyzuje intervalové vztahy pomocí harmonických funkcí.

Ale naopak tytéž dva tóny mohou chápat jako součást struktury, např.

Př. 4



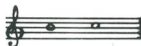
a mnoha dalších, mohou být otevřené nebo naopak omezeně uzavřené, důležité je, že taková organizace tónového materiálu je ryze syntetická; v publikaci se pokusím prokázat, že i pracovníci s dětmi by měli myslet jinak než jenom tonálně.

Podíváme-li se na vývoj hudby globálně, zjistíme, že teprve evropská renesance přišla s novým dalším rozměrem - ve výtvarném umění to byla perspektiva - třetí rozměr, v hudbě akord. Akord je současné znění tří nebo více tónů, chápeme jej tedy vertikálně, jde o nový rozměr proti linearitě třeba gregoriánského chorálu nebo go-

tické vokální polyfonie. Toto analytické novum se v evropské kultuře vyvíjelo zplna do 19. století i v oblasti rytmické (takt je analýza akcentuálního - přízvukového průběhu) nebo formální (motivická práce Beethovena či téměř absurdní důslednosti tematické práce R. Wagnera). Dnes tento organismus zcela vyžívá jak v části "vážné" hudby nebo na 100 % v popu. Důležité je, že tento tvůrčí přístup vyžaduje od posluchače, aby jej uměl mentálně spojit, syntetizovat, jinak nedokáže sledovat - a v historii se tak mnohokrát stalo - skladebnou souvislost. (Vizme třeba minulá nepochopení Janáčka.)

Musíme si však přiznat, že tonalita jako taková je vědomě zcela definována jen v evropské kultuře od renesance až do shora uvedeného rozsahu a nyní je mohutně asimilována ostatními kulturami. Ale jak Evropa do gotiky, tak téměř celý svět^{2/} Orientu blízkého i dálného toto "dobrodiní" nepoznal. A nyní nastává situace, kdy se hudební myšlení znovu obrací proti hudebnímu myšlení 19. století.^{3/} Podobně jako v evropské romanice a částečně i v gotice, kdy hudební postupy byly čistě syntetické ve smyslu tvorby - tedy předloženy k analýze posluchači, i nyní usiluje čím dál tím větší počet skladatelů o čistě strukturální syntetický výraz. Mohl bych jmenovat abstraktní seriální vídeňskou školu: Schönberga, Berga a Weberna či modálního Messiaena nebo Varèse. Podstata je v tom, že interval

Př. 5



není již chápán v tvůrčím procesu jako nutný k analýze, ale jako součást jiné netonální organizace tónového materiálu: buď řadové (seriální) nebo obecně strukturální.

V obou případech půjde o strukturální^{4/} vztahy. V prvním případě je tato struktura povinná řadová (v případě, že půjde o všech 12 tónů v oktávě do-dekafonické) posloupnosti. Tato intervalová posloupnost vytváří novou organizaci tónového materiálu naprosto netonální. Můžeme zde vysledovat analogie s výtvarným projevem Pieta Mondriana nebo Pollocka nebo dokonce Kupky a Kandinského. Organiza-

ce materiálu ať výtvarného či hudebního tvoří jakýsi abstraktní strukturální rastr, ve kterém se tvůrce ať výtvarný či hudební volně pohybuje. Můžeme dnes už klidně zapomenout první Schönbergovy "předpisy"; byla to daň zaplacená avantgardě. Jako od příliš striktních od nich sám Schönberg ve své pozdější tvorbě upustil. Nechci přeceňovat Schönbergovu školu, domnívám se, že říká jen jednu část pravdy, ale představuje převládající teoretický pokus definovat v hudební tvorbě nové neanalytické skutečnosti.

K organizaci tónového materiálu mohou však přistupovat i taktéž neanalytickým smyslu i jinak, kdybych se chtěl vyjádřit výtvarně, řekl bych surrealisticky. V tomto druhém případě je struktura tónového materiálu definována ambitem (rozsa- hem), kterým může, ale nemusí být oktáva, a operními centry, definovanými rovněž v závislosti na ambitu. Takto organizovaný útvar nazýváme m o d á l n ě s t ě. Ve středověkých módech se operní body nazývaly finalis a dominanta (nezaměňovat ji s tonální harmonickou funkcí). Myslím, že tyto operní strukturální body můžeme i nyní zachovat, i když v jiném ambitu mohou mít adekvátně posunutý význam.

V praxi to znamená, že máme-li exponovaný shora uvedené dva tóny h_1, c_2 mohou je chápat buď jako součást oktávu omezené modální struktury

Př. 6



oktáva

nebo třeba opět modální struktury intervalově symetrické a omezené septimou

Př. 7



septima

nebo jako součást řadového systému

Př. 8



kteřý může, ale nemusí obsahovat všech 12 tónů oktávy, a neomezeného množství jiných organizací tónového materiálu. Vztah těchto dvou tónů bude strukturální, ve smyslu tvorby syntetický a posluchač si jej musí nutně analyzovat ve vztahu k jiným intervalům ve struktuře, aby jej pochopil.

Závěrem této kapitoly si dovoluji malou faktografickou vsuvku. Začátkem 60ých let jsem měl několik přednášek pro učitele LŠU o soudobé hudbě. Erudovaní učitelé chápali kvartet Luciana Beria jako falešnou kakofonii, zatímco sedmiletí žáci vesměs bez problémů pochopili humor, s kterým je kvartet napsán - probatum est vícekrát. Z toho bych chtěl dedukovat (aniž bych snižoval nutnost hudební erudice nebo význam "vertikálního" chápání v evropské hudbě - uvidíme, že nic z hudební minulosti se neztratilo), že syntetická tvorba působí přímo na analytické aspekty lidské psychiky a jako taková synestezuje^{5/} se soudobými "počítačovými" způsoby myšlení, což znamená především větší množství informací v daném časovém úseku, než tomu bylo v 19. století. Toto platí o románu, obrazu a dalším právě tak jako o hudební skladbě.

Dnes je to (a ještě dlouho bude) otázka volby, ale není třeba být futurologem, abychom mohli - třeba neradi - usuzovat, kterým směrem se bude ubírat celosvětový trend umění. Měli bychom si uvědomit, že současný stav je dán dvěma faktory: za prvé historií, školskou erudicí, každodenním stykem s "19.stoletím" prostřednictvím masmedií, za druhé přirozenou lidskou (a především dětskou nezkaženou) psychikou, která - pokud se rozvíjí nezatížena minulostí - tíhne spíše k analýze v přijímání uměleckého díla.

Uvědomuji si značnou míru generalizace, pokud se pohybuji v takto krajně vymezených kategoriích. Realita je někde uprostřed. Přesný rozbor by však přesahoval rámec této publikace, která má být převážně inspirativní a tak trochu i hozenou rukavicí.

1/ Analýza je rozložení fenoménu na jednodušší složky za účelem vytyčení podstatných znaků, syntézou rozumíme proces spojování jednoduchých znaků do obsažnějších, kvalitativně vyšších celků.

2/ Vynechávám kompletní dokumentaci jako nepodstatnou pro naše téma.

3/ Používám termín hudební myšlení 19.století proto, že 20.století přineslo v tomto smyslu sice značné rozšíření, ale ve smyslu analýzy již nic podstatně nového.

4/ Strukturou rozumíme vnitřní uspořádání, vnitřní řád celku.

5/ Synestézie umocňuje vjem z jedné smyslové oblasti tím, že stimuluje vnímání v oblasti jiného smyslu. Typický úkaz je tzv. barevné slyšení, fotismus. Existují však i jiné, "refinovanější" stimuly.

Hudba má ve vztahu k jakémukoliv muzickému tvaru - filmovému, audiovizuálnímu, scénickému a tedy i loutkovému - přesně definovatelné funkční vazby. Zvládnutí následující kategorizace by mělo být samozřejmé řemeslo každého režiséra. Režisér by neměl hudbu "tak nějak" cítit, ale měl by mít představení promyšleno do té míry, že bude schopen přesně určit vztah hudby k ději, pohybu a slovu. Připomeňme si stručně, o čem jde. Ve vztahu k ději funguje hudba (má funkční vazbu) buď jako hudební kulisa; jako taková definuje prostředí, je zaměnitelná (a funkčně identická) s reálnou zvukovou kulisou (ptáčky, hluk města atd.) a nemá vliv ani na vývoj postav ani na vývoj děje. Nebo jako psychologická hudba, která substituuje vnitřní monolog postavy; mohu ji použít buď v zesilujícím účinku nebo naopak: postava jinak jedná na scéně a jinak myslí hudbou. V každém případě tato hudba působí přímo na vývoj postavy a tedy nepřímo na vývoj děje. Nebo hudba = postava děje, což je zavedení dalšího nového dějového prvku, osobnosti do hry. Může to být postava abstraktní, Osud, Klaun nebo i sám režisér ve formě jakési interpunkce představení: ? ! , : - " atd. Důležité je, že taková hudba se chová jako další, nově zavedená postava do hry a jako s takovou s ní musím zacházet: jako s partnerem, protihráčem, komentátorem atd. Působí tedy přímo na vývoj děje.

Ve vazbě na pohyb má hudba dvě krajní polohy: při baletu určuje průběh akce hudba, při pantomimické hudbě se tato podřizuje herecké akci.

Slovo se váže na hudbu buď mluveným projevem nebo zpěvem. V prvním případě opět existují dvě krajní meze: melodram, zde dominuje jako určující hudba, nebo podkres, zde hudba zdůrazňuje a upesňuje dominantní linku slova. Zpěvný projev začíná od písničky, která slouží jako zdůraznění, eskalace textu (až po "protestsongy" v Tylových hrách) nebo naopak retarduje, odlehčuje děj před nějakou důležitou dramatickou akcí. Pokračuje přes muzikál, ve kterém je zpěvný projev prokomponován do dramatotvorného procesu. Ne každý muzikál jím skutečně je a mnohá "hra se zpěvy" je funkčně vlastně muzikálem. Do zpěvné kategorie patří samozřejmě i lehkonohá mýza - opereta a konečně opera, které mají svá specifika, daná hudební logikou.

Všechny tyto kategorie mohou v podstatě libovolně (ovšem logicky vzhledem k rezijnímu záměru) kombinovat: pantomimu s kulisou, podkres s psychologickou hudbou atd. ad infinitum. S tím souvisí často nesprávně nazývaná kombinace atmosféra. Je to objektivně hudební kulisa, ale natolik působivá, že je schopna sugerovat vnitřní monolog divákovi podle záměru režiséra.

Tolik stručně k řemeslu. Režisér by je měl ovládat a měl by mít ve vztahu k hudbě přesný názor na význam, výpověď představení jako celku i jednotlivých scén. Pokud jako jednu složku použije hudbu, měla by to být složka nezastupitelná a ne výplň - vata! Toho docílí jen tehdy, když o hudbě bude uvažovat v přesné definováním (a definovatelných!) funkčních vazbách a ne jenom na základě vágního pocitu.

V této kapitole jsem sice připomněl některé obecné pravdy kolem scénické hudby, ale nechtěl bych z toho činit střed naší pozornosti. V této publikaci mi jde hlavně o hudbu dětskou a hudbu pro děti, kterou se pokusím zpracovat na dvou námětech: písnička a transparentu. Předem upozorňuji, že k následující kapitole přistupuji jako komponista, který toho pro děti již hodně - a právě v oblasti užitého umění - napsal a bohužel ne vždy podle svého gusta, protože musel respektovat celkový styl filmu nebo divadelního představení. Dovoluji mi aspoň rozvést můj názor, byť se v mnohém nebude kryt se zaběhanou praxí. Snad aspoň někomu přinese trochu inspirace. A o to mi jde.

JAK TEDY NA TO?

Pokusme se nyní nastíněnou problematiku objasnit tím, že si ji aspoň částečně prakticky zrealizujeme. Vyjděme pro tento náš pokus z Hrubínova textu: Cinký linky, cinký linky, / chytíme se za sukýnky. / Až mě někdo dohání, / zvonek pěkně zazvoní: / cinký linky, cink, cink, cink.

Nejprve si zkomponujeme písničku. K textu mohu přistoupit buď tradičně, analyticky. To znamená, že

1. se budu pohybovat v systému zvaném tonalita, písnička bude v určité tónině.
2. budu vycházet z nejmenší formotvorné částice zvané motiv^{1/}, průběh skladby bude aplikací některého způsobu motivické práce. Jinak řečeno, ve skladbě budu výcho-

zí motiv analyzovat prostřednictvím motivické práce.

3. text budu analyzovat i periodizací v časově rytmickém průběhu: v taktu, ve velkém i malém rytmu.
4. tuto analýzu doplním ještě analýzou prostřednictvím akordů - harmonických funkcí - a nakonec i instrumentací.

V praxi bude tento proces vypadat následovně: podle potřebného hlasového rozsahu určím tóninu; zde bude fungovat samozřejmě zpětná vazba výsledné melodie. Hotovou melodii budu možná nucen dodatečně přetransponovat s ohledem na hlasový rozsah. Pokusím se samozřejmě vyhnout trapným aplikacím textu na tzv. obecnou notu jako "Skákal pes...". Východí námět (= motiv) se budu snažit pokud možno originálně realizovat s určitou invencí ve vztahu k obsahu textu.

Př. 1



Časově rytmická analýza bude svým způsobem předurčena pravidelnou rytmiizací textu Cinky linky...

Př. 2



Další průběh formy by měl sledovat ve způsobu motivické práce vývoj textu, obsah sdělení. Mohu pokračovat třeba takto: první emotivní sdělení Cinky linky, imitující zvukově zafixovaný stereotyp cinkání zvonečků, rozvedu přes opakování motivicky do sdělení chytíme se za sukýnky.

Př. 3



Sdělení až mě někdo dohoní, mohu rozvést některým "odvážnějším" způsobem motivické práce, třeba takto:

Př. 4



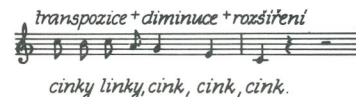
Text graduje zvonek pěkně zazvoní

Př. 5



a vrací se ke zvukomalebnému cinkání:

Př. 6



Zkorigujeme vzhledem k hlasovému rozsahu, dejme tomu, že tak řečeno sedí a přistoupíme k celkové harmonické a barevné analýze v podobě klavírního doprovodu. Levá ruka definuje rozkladem akordů harmonii, pravá barevně analyzuje zvukomalebné cinkání zvonečků s patřičnou gradací.

Př. 7

Cin-ky lin-ky, cin-ky lin-ky, chytne-me se
za su-kyň-ky. Až mě ně-kdo doho-ní,
zvonek pěkně zazvoní: cinky linky cink, cink, cink.

Takto nějak by mohl vypadat tradiční analytický přístup ke kompozici písničky na daný Hrubínův text. Samozřejmě se neuzavírají možnosti inspirativnější invenci, než jakou jsem předvedl. Takový Martinů by určitě vyrukoval s něčím tak geniálním, jako jsou jeho "Písničky na jednu stránku". Pokusil jsem se jenom bez ambicí na ideální řešení ozřejmit postup hudebního myšlení v systému analýzy. Jistě i v tomto myšlenkovém prostředí lze originálně vynalézat a mnohé kreace soudobých skladatelů nás o tom přesvědčí. Budeme-li však k tomuto problému přistupovat bez geniality Bohuslava Martinů, sotva se dobereme k něčemu, co by bylo aspoň v průměru, tím méně nad průměrem.

Podívejme se nyní na přístup opačný, syntetický. Vydáme opět ze stejného textu, ale tak, jako z něho vycházeli už v kultuře gregoriánského chorálu (romance), kdy text - v té době naprosto určující náboženská veličina - určoval i dimenze hudebního ztvárnění. Představme si, že Hrubínovy verše sděluji zcela intimně děcku, a pokusme se je v tomto vztahu emotivně intonačně přednést. Pro optimální intonaci budeme pravděpodobně potřebovat více pokusů, lépe řečeno: v různých situacích budu asi interpretovat odlišně.

Třeba

Př. 8

Cinky linky, cinky linky, chytne-me se za sukyňky.
Až mě někdo dohoní, zvonek pěkně zazvoní:
cinky linky, cink, cink, cink.

Nebo v jiné situaci budu možná intonovat jinak:

Př. 9

cinky linky, cinky linky, chytíme se za sukýnky.

až mě někdo dohoní, zvonek pěkně zazvoní:

cinky linky, cink, cink, cink.

Pro optimalizaci budu muset zvolit asi nějaký obecnější (po více pokusech), méně osobní, byť citově angažovaný přístup.

Př. 10

cinky linky, cinky linky, chytíme se za sukýnky.

až mě někdo dohoní, zvonek pěkně zazvoní:

cinky linky, cink, cink, cink.

Pokusme se tuto náznakovou, výškově směrovou intonaci (podobné znaky existovaly v počátcích evropského notopisu) převést do not. Budeme samozřejmě respektovat přirozený rytmus slova.

Př. 11



Vidíme, že melodie má určitý rozsah - ambitus.

Př. 12



Pokud nepřistupuji k realizaci tradičně, neměl bych pod intonací "slyšet" ani tradiční akordy. Výsledná melodie by měla být artefaktem vycházejícím z nutnosti cosi emotivně sdělit. V tomto stadiu je obvykle obtížné setřást ze sebe minulost nebo jak já říkám devatenácté století. Pokusme se však z tohoto hlediska postupovat nezaужatě a nechtějme hned, poslušni tradiční výchovy, analyzovat.

Co nám nabízí náš "výtvor" (samozřejmě jen jeden z mnoha možných)? Chtějme především myslet synteticky zcela v intencích úvodní kapitoly. Je zde dán ambitus a tento ambitus determinuje přesnou intervalovou strukturu. Pokusme se i nadále pokračovat v tomto myšlenkovém postupu; nebudeme se snažit tuto strukturu začlenit do tonální organizace, ale pokusíme se naopak vysledovat, jak existuje sama o sobě (měla by existovat svébytně, pokud má dostatečný emotivní náboj). Zjistíme, že tato struktura má vysledovatelné opěrné body, jakási významová centra, ke kterým se právě intervalově tektonicky^{2/} vážou ostatní tóny. Nepochybíme, budeme-li takto organizovanou intervalovou strukturu nazývat modus. Tato přirozená, protože z nápadu, invence syntetizovaná organizace tónového materiálu bude tedy vypadat strukturálně takto:

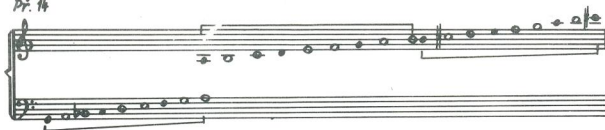
Př. 13



Hudební myšlení však od doby gregoriánského chorálu a gotické polyfonie pokročilo, bylo obohaceno vertikálním rozměrem, akordem. Nic nám nebrání, abychom tektoniku modu využili i vertikálně. Nemusím (a neměl bych) v tomto postupu schematicky sklouznout: do harmonicky funkčních vztahů. Budu-li i nadále "myslet" intervalově strukturalně v intencích nápadu, zjistím, že tato naše struktura může být aplikována i vertikálně ve formě akordu. K tomu mohu dospět zcela přirozenou cestou tím, že modus rozšířím, aniž by transponujícím intervalem musela být oktáva jako v tonální organizaci, i když mohou existovat modus s ambitem oktávy.

Podle tektoniky výrazového záměru nápadu - a tím i modu - mohu zvolit např. toto rozšíření,

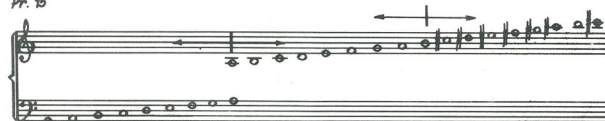
Př. 14



prostá transpozice dle ambitu

kteří asi bude nejpřirozenější, ale podle jiného záměru mohu zvolit i jinou organizaci systému, třeba dvojité symetrickou:

Př. 15



transpozice zrcadloví, podle os symetrie

Zůstaře u prvního příkladu rozšíření. Dostaneme prakticky nevýčerpatelný modální systém, systém, který má přirozenou intervalovou strukturu a tím zachovává vnitřní náboj, tektoniku výchozího nápadu. Budu-li tyto intervalově výrazové impulsy aspoň minimálně respektovat, budu-li respektovat základní zákonitosti^{3/} systému, mohu se v tomto systému volně kompozičně pohybovat. Jako příklad uvádím "nehratelný", protože klavírní přepis naší písničky, která je v originále instrumentována pro flétnu, klarinet, anglický roh, harfu, zvonkohru a violoncello.

Př. 16



Domnívám se, že takto realizovaná písnička působí mnohem bezprostředněji, protože od dětského posluchače vlastně nic nepředpokládá z hudební zkušenosti, na druhé straně však otevírá nemalé možnosti pro přímé emotivní působení. Děti si asi takto zkomponovanou písničku hned nezapívají, ale ruku na srdce: musí jít vždy o podbíživý postoj? Nemá větší smysl právě v divadelním kontextu stimulovat citovou spolupráci než donutit dětského diváka k opakování několika schématických not?

Dále se můžeme pokusit realizovat tzv. transparent. Transparentem rozumíme hudební (nebo i zvukovou) plochu, která není výrazná melodicky nebo rytmicky, ale nejčastěji barevně. Instrumentačně, ale i třeba akordickou barevností pokrývá přesně definovaný úsek divadelního představení. Scénicky funkčně mohou transparent zafadit libovolně - samozřejmě s přesným režijním záměrem. Jako kulisu, psychologickou hudbu, podkres atd. Nebude použitelný tam, kde potřebují hudbu jako formotvorný prvek, tj. pro melodram, balet apod.

Simulujeme situaci opět na nám již známém Hrubínově textu. Tentokrát však budu text scénicky říkat a hudba bude fungovat jako kombinace kulisy (zvony) a podkresu (zvýraznění mluveného slova).

Předvedme si nejprve opět tonální přístup. Jako východisko zvolím dva akordy - kvartsextakord F dur a septakord e moll.

Př. 17



Měl bych podpořit verš, tedy musím volit, abych se vyjádřil Janáčkovým termínem, určitou sčasovku s textem. Přestože jde o plochu, tato plocha musí mít harmonickou logiku v závislosti na vývoji textu. Výsledný tvar bude tedy vypadat asi takto. Tím výrazem "asi takto" míním, že mohu samozřejmě řešit mnoha jinými způsoby, to, co zde uvádím, není možné to nejideálnější.

Př. 18

Cinky lin-ky, cin-ky lin-ky, chytíme se za sukýnky.

Con ped.

Až mě někdo do-ho-ní, zvonek pěkně zazvoní:

cin-ky lin-ky, cink, cink, cink.

Vidíme zde otevřené pole pro zvukovou vynalézavost v harmonických kombinacích. V syntetickém přístupu bude situace vzhledem k hudebnímu vyškolení sice trochu odtažitější, ale z hlediska tvůrce vlastně jednodušší, protože přímočafejší. Mohu zvolit např. dodekafonickou sérii

Př. 19



Nezaměňujeme tuto řadovou posloupnost tónů za melodii. Z této série mohu jako jednu možnost vytvořit jakýsi rastr, který bude vlastně netonální organizací tónového materiálu, samozřejmě syntetickou.

Př. 20

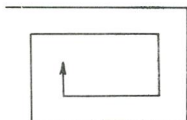
ŘADA →

E A B G As Es Des H Fis C D F
 A D Es C Des As Fis E H F G B
 B Es E Cis D A G F C Ges As H
 G C Des B H Ges E D A Es F As
 As Des D H C G F Es B E Fis A
 Es As A Fis G D C B F H Cis E
 Des Ges G E F C B As Es A H D
 H E F D Es B As Ges Des G A C
 Fis H C A B F Es Des As D E G
 C F Fis Dis E H A G D As B Des
 D G As F Fis Cis H A E B C Es
 F B H Gis A E D C G Des Es Ges

Každý řádek je transpozicí výchozí řady.

V tomto "rastru" se mohou celkem volně pohybovat, takže transparent v tomto systému realizovaný může vypadat následovně:

Př. 21



Jeden z možných pohybů
v rastru - koncentrický



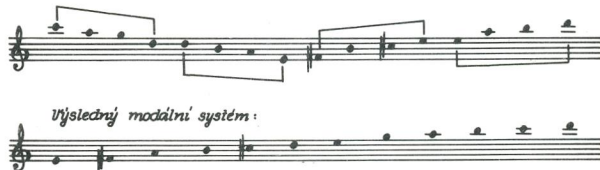
Protože pohyb v dodekafonické organizaci tónového materiálu je přece jenom trochu abstraktní a vyžaduje poměrně náročné řemeslné znalosti (ale pak právě takového experimenty drží obdivuhodně formálně pohromadě), zvolme raději čistě modální řešení. Výchozí modální invence nám může nabídnout např. takovýto poněkud zvukomalebný model:

Př. 22



Tento nápad rozvinu některým logickým postupem, obdobně jak jsme si již ukázali na písničce, čímž nám vznikne následující modální systém

Př. 23



Výsledný modální systém:

V tomto systému se mohou opět volně invenčně pohybovat, takže výsledný transparent může mít tuto podobu:

Př. 24



Pro volnost invence je důležité, že se nemusím vměstnat do předem daného a tím omezujícího tonálního kadlubu. Svůj výchozí pocit mohu rozvíjet bez omezení. Je spíš problém zastavit ten proud postupů, neutopit se v tom množství možností; tedy musí být příkazem jediný zákon: logika toho, co chci vyjádřit.

Neboli totéž vyjádřeno souhrnně: systém, syntetickou - ať řadovou či modální - organizaci tónového materiálu si určuji sám svou invencí. Jeho aplikace je výslednicí bezprostřední představy, vjemu. Rovněž další postup, tj. rozvoj, výstavba systému, logicky vyrůstá z původního "nápadu", a pokud je tento nápad skutečně emotivně zažitý, má i dostatečný náboj, aby se přirozeně rozvinul.

Mám zkušenost se studenty - divadelníky (pokud jsme se pokoušeli o takovéto skladbičky), že mají obvykle jstych se naplno - podle svého - citově vyjádřit. Raději volí vyšlapanou cestu schématu než upřímnost. Ale právě upřímnost, citová bezprostřednost je v umění a tedy i v hudbě to nejpodstatnější. Pokusme se konečně nekopírovat, ale mluvmе jako divadelníci i hudebníci sami za sebe.

Vím, co mi nyní namítáte. Svou neschopnost zapsat si svůj nápad do not a tak ho fixovat. Je to oprávněná námitka. Tento ryze řemeslný faktor je předmětem dlouholetého studia profesionálů, odborně hudebního školení. Ale: nemáte ve svém okolí třeba na LŠU někoho, kdo by vám v tom mohl pomoci? Nemůžete se sami, pokud jste toho schopni, pokusit se svůj nápad zapsat pomocí klávesového nástroje? Nemluví v tomto případě naplno, znám problematiku důvěrně.

Realizovali jsme takto s posluchači dálkového studia na DAMU řadu někdy méně, ale někdy divadelně velmi působivých kreací, které ač vytvořeny v podstatě hudebními amatéry, působily neotřele, nekonvenčně, protože vycházely z divadelního, komediálního prázitku.

Divadlo je živý útvar, divadlo žije okamžikem na jevišti. Logicky dotaženo, jakékoli konzervování, tedy i hudební nahrávka, by mu měly být cizí. V tomto okamžiku však narážíme na dilema: buď svěříme hudbu neumělcům na jevišti nebo naopak konzervují hudbu k představení pokud možno dokonalou nahrávkou, mám tak aspoň vedle výpravy další složku pojištěnou. Víme, že ches už obvykle nebývá problémem reprodukce; leckteré amatérské soubory mají lepší vybavení než profesionální divadla.

Pokud to nejste právě vy, tak promiňte.

V dilematu, zda nahrávku nebo živé, existuje ještě jedno řešení. Dávám je k úvaze jako námět, jako impuls, ne aby bylo schematicky kopírováno. Je to v mnoha případech taková zlatá střední cesta, kterou jsem již dostikrát realizoval i se zmíněnými posluchači. Podstata tkví v triku, že část hudby, abych řekl její formotvornou složku, nahraji a živý, jevištně hudební projev "šikovně" zamontuji do nahrávky. Jinak řečeno, nahraná část hudby by měla určovat formální řád, živý projev by měl být pokud možno uvolněný, nesvázaný. Předem podotýkám, že toto lze jen obtížně realizovat v tonalitě. Na druhé straně je i pro skladatele profesionála překvapivé zjištění, že série (dodekafonická řada) jako východisko obdivuhodně formálně stmelí celé představení, takže si mohu dovolit mnohá živá extempore.^{4/} Ale právě tak jako v případě dřívějšího transparentu bude i zde snažit použít modalitu. Uvědomme si nyní příklad takto kombinovaného transparentu. Budeme opět aplikovat na "nás" Hrubínův text. Nahraji formálně nosnou část hudby, zkomponovanou na základě již dříve použitého modu. Mohu realizovat houslemi a violoncellem

Př. 26

Moderato, poco dolce

Violoncello

Violoncello

Pro živý projev ponechám pole zcela volné, v tzv. aleatorice. Aleatorika je v podstatě náhodnou výslednicí na základě předem "zkonstruovaného" tónového materiálu

(alea = kostka, náhodný vrh). Pokud jej organizují přesně dodanými modely, jde o tzv. melou neboli řízenou aleatoriku. Řečeno přímočaše: dodám přesný tónový model a dělej si s ním, co chceš, podle momentální situace na jevišti a podle invence. Za všech okolností to bude zapadat do celkového prokomponovaného a nahrátého plánu.^{5/} V našem případě budu tuto živou část hudby realizovat klavírem nebo zvonkohrou apod.



Souzvuk bude "součtem" obou veličin, přičemž ponese znaky scénické uvolněnosti. Mohu samozřejmě určitou situaci v inscenaci zhudebnit buď jenom živě nebo nahrávkou nebo kombinací obou postupů. Ale i v tomto případě by neměla být rozhodující technika přístupu, nýbrž režijní záměr.

Nebudu probírat konkrétní situace. Úmyslně, abych nepodněcoval ke kopírování, ale je snad jasné z dosavadního výkladu, že každá situace si žádá adekvátní řešení. Možnost kombinace nahrátého transparentu s živou aleatorikou je míněna opět jako impuls. Není to v žádném případě recept, ten v umění nemá místo, snad jenom jako vzor pro feneslo. Umění je hledání nového, něčeho, co tady ještě nebylo; výsledkem může být možná i omyl, ale v tom je právě ta sladká rozkoš hledání a nalézání. Pokud naplno neztvárním svou emoci, a z daného kontextu snad vyplývá, že tuto emoci musím realizovat pro někoho, tedy i pro dítě, nevznikne umělecké dílo.

1/ Motiv je nejmenší část skladby, dostatečně výrazná z hlediska některé vlastnosti tónu: výšky, délky, síly a barvy; tedy melodicky, rytmicky, dynamicky nebo i v nástrojové barvě, event. instrumentální kombinaci. S motivem skladatel dále pracuje, analyzuje ho např. opakováním, imitací, obrácením, rozšířením atd. Analytickou práci s motivem vznikají různé formy: od písňové přes variace po rondo až sonátovou formu.

- 2/ Tektonikou uměleckého (hudebního) díla rozumíme vnitřní napětí stavebních prvků stavby; ve smyslu organizace tónového materiálu tedy především meziintervalové napětí. (Jak uvidíme, bude to vnitřní výstavba prvků - intervalů vzhledem k opěrným bodům stavby.)
- 3/ Zákonitosti modu jsou dány jeho rozsahem a intervalovou tektonikou ve vztahu k opěrným bodům, rozbor našeho modu viz příklad 13.
- 4/ Uvedu jeden aktuální příklad, inscenaci Márqueze v HaDivadle. Celému představení je dána do vínku série, z níž vyrůstají všechny skutečně důležité kompoziční struktury. Mimo reály, což je klavír živě hraný a záměrně banální, harmonika, dvojí nahráná dechovka a reálné ruchy. Vše ostatní důležité je zakódováno seriálně do nahrávky. V inscenaci však navíc vystupují na scéně čtyři houslisté, kteří absolutně neumějí na housle hrát. Čtyři housle jsou naladěny nikoli podle klasického způsobu, ale na soubor dohromady léti tónů vyplývajících z výchozí zakódované série. Houslisté tak mohou kdykoliv vstoupit do hry a skutečně vstupují. Interpreti hrají jen na prázdných strunách, takže jediným jejich problémem je soustředit se na scénický výraz. Celé jejich hudební školení se omezilo na techniku tahání smyčcem.
- 5/ Pro úplnost: existuje ještě tzv. velká aleatorika, která je řízena jen v základním invenčním východisku a v interpretaci podléhá jen momentálnímu nápadu. Takto komponovaná skladba při každém provedení vyzní zcela jinak. Vyžaduje to - aby skladba dávala nějaký smysl - tvůrčí interpretační osobnosti, myslím, že pro náš účel můžeme velkou aleatoriku pominout.

SVOU RUKAVICI ODHÁZUJI V DÁL DOUFAJE, ŽE JI NĚKDO SEBERE

UVĚDOMUJI SI, ŽE IDEÁLNĚ NASAZUJI PŘILÍŠ VYSOKOU LAŤKU, MÁM-LI BÝT UPŘÍMNÝ, MÁLOKDY JSEM TUTO METU SÁM DOSÁHL. V BĚŽNÉ PRAXI SE MUSÍM PODFIZOVAT TOLIKA HLEDISKŮM DRAMATURGICKÝM, VÝTVARNÝM, FORMÁLNÍM AŽ., ŽE MI MÁLOKDY ZBUDE DOSTATEČNÝ PROSTOR NA VLASTNÍ HUDEBNÍ NÁZOR. SCÉNICKÁ HUDBA JE TOTIŽ UŽITÝM UMĚNÍM, TEDY NUTNĚ UMĚNÍM POKORNĚ SLUŽEBNÝM. TAKŽE SE MUSÍM PŘIZPŮSOBIT TŘEBA PROTI VLASTNÍMU PŘESVĚDČENÍ ZÁMĚRU REŽISÉRA. PŘESTO SE SNAŽÍM TLOUCI NA BUBEN A BURCOVAT K EXPERIMENTŮM, K AVANTGARDĚ, OBZVLÁŠTĚ MÁTE-LI VÝSLEDNÝ TVAR INSCENACE CELÝ VE SVÉ MOCI.

BUDEME MUSET ASI SVÉ MÍNĚNÍ PŘECE JEN KONFRONTOVAT S URČITÝM DILEMATEM. VYPADÁ TO, ŽE PANUJÍ ROZDÍLNÉ NÁZORY NA TO, CO JE VLASTNĚ HUDBA PRO DĚTI A CO HUDBA DĚTSKÁ, TJ. TAKOVÁ, KTEROU JE DÍTĚ SCHOPNO SAMO REPRODUKOVAT. DOMNÍVÁM SE, ŽE OBOJÍ MÁ SVŮJ ROZSAH PŮSOBNÍ A SVOU OBLAST. DÍTĚ POCITELNĚ NEBUDE SCHOPNO INTERPRETOVAT VŠECHNO, CO SE MU PŘEDLOŽÍ. POKUD BYCH VŠAK SÁZEL VÝHRADNĚ NA KARTU JEDNODUCHOSTI, DEGRADUJI DĚTSKOU PSYCHIKU NA OBJEKT A VYLUČUJI JI JAKO SUBJEKT. PRO DŮKAZ TOHOTO TVRZENÍ BYCH UVEDL PRÁVÝ OPAK: KŘÍČKOVY "BAJKY". SE ZAPÍVÁNÍM PÍSNĚ "BYL JEDNOU JEJÁB A VOLAVKA..." MAJÍ PROBLÉMY I ŠPIČKOVÉ INTERPRETKY A PŘESTO EMOTIVNÍ DOPAD NA DĚTSKÉHO POSLUCHAČE MŮŽE (A MĚL BY PŘI DOBRÉ INTERPRETACI) BÝT SILNÝ.

NA DRUHÉ STRANĚ MNOŽSTVÍ HUDEBNÍCH A PŘEDEVŠÍM DIVADELNÍCH REALIZÁTORŮ VOÍ PRÁVĚ TU NEJPOHODLNĚJŠÍ CESTU. KDYŽ DONUTÍM DĚTSKÉHO DIVÁKA, ABY SI "MOU" PÍSNÍČKU V ZÁVĚRU HRY SPOLUZAPÍVAL, TEHDY JSEM USPĚL. JAK JE TO LACINÉ A NAVÝSOST NEVÝCHOVNÉ. POKUD CHCI DÍTĚ NAUČIT NĚKTEROU PÍSNÍČKU ZAPÍVAT, PROČ TO NESVĚDÍ RADĚJÍ ZKUŠENÝM PEDAGOGŮM, KTEŘÍ VĚDÍ, JAK NA TO, A MOHOU POSTUPNĚ ZVYŠOVAT NÁROKY. KDYŽ VŠAK NAOČKUJI TEXT HRY NA MODEL "SKÁKAL PES" NEBO JINÝ PODBÍZIVÝ NÁPĚV, BUDOU DĚCKA SICE SPONTÁNNĚ REAGOVAT, ALE CO JSEM PRO NĚ VLASTNĚ UDĚLAL? JENOM JSEM JE ZBIL OSOBNOSTI, ZMANIPULOVAL JSEM JE! A TO JE PŘÍMO ODPUDIVÝ OPAK PEDAGOGIKY.

IDEÁLNÍ ŘEŠENÍ ZŮSTANE ASI IDEÁLEM, PRAVDA BUDE NĚKDE UPROSTŘED. NEMĚLI BYCHOM DĚTSKÉ PUBLIKUM PODCEŇOVAT. NENÍ CENNĚJŠÍ, KDYŽ SI MALÍ DIVÁCI ODNESOU CITOVÝ ZÁŽITEK ZEPROSTŘEDNÍHO AKTIVNÍHO, PROTOŽE SYNTETICKÉHO PŮSOBNÍ, KTERÉ JE NUTÍ K PŘEMÝŠLENÍ? NEBO KDYŽ NĚKTERÉ ARTEFACTY, BYŤ ANALYTICKÉ, SKUTEČNÝCH UMĚLCŮ (MARTINŮ, EBEN, HUŘNÍK) SE PŘESTANOU ROZLIŠOVAT OD

PŘÍROZENÉHO STATUSU NÁRODNÍ, LIDOVÉ (V NEJLEPŠÍM SLOVA SMYSLU) KULTURY?

NECHCI DĚLAT NEOMYLNÉHO SOUDCE, ZDA HUDBU DĚTSKOU ČI HUDBU PRO DĚTI. DOMNÍVÁM SE, ŽE OBOJÍ JE OTÁZKA SPJATÁ TAKÉ S REŽIMNÍM - A JEN DOUFÁM, ŽE ŘEMESLNĚ PROMYŠLENÝM - ZÁMĚREM INSCENACE. ALE NEJENOM S TÍMTO VĚCNÝM POSTOJEM, ALE I S UMĚLECKOU UPŘÍMNOSTÍ. CHTĚL BYCH VŠAK ZDŮRAZNIT: NEZAMĚŤUJME TUTO UPŘÍMNOST SE SEBEJISTÝM PŘESVĚDČENÍM, ŽE JSEM POVOLÁN (A DOKONCE VÝSKOLEN!) K TOMU, ABYCH DĚTI FORMOVAL A DREZUROVAL. NENÍ MNOHEM LEPŠÍ DIVADLEM SKUTEČNĚ VYCHOVÁVAT, A KDYŽ VYCHOVÁVAT, TEDY VLASTNÍ UMĚLECKOU ETIKOU? A ETIKA PŘEDPOKLÁDÁ NA OBOU STRANÁCH - NA JEVIŠTI I V HLEDÍŠTI - JAKO PODSTATU URČITOU OSOBNOST, NIKOLI ZMANIPULOVANÝ PREDIKÁT. ZAMYSLEME SE NAD TÍMTO FAKTOREM, PŘEDEVŠÍM POKUD JSME ABSOLVENTY ŠKOL UMĚLECKÉHO NEBO PEDAGOGICKÉHO ZAMĚŘENÍ. OSVĚTOVÉ PRACOVNÍKY NEVYJÍMÁM.

A JSME-LI DIVADELNÍKY - AMATÉRY? MĚLI BYCHOM PŘECE RADĚJÍ ZVOLIT TU MĚNŠÍ SCHŮDNOU CESTU. JE TO OBTÍŽNĚJŠÍ, NEJSEM-LI ANI VÝSKOLENÝM PEDAGOGEM ANI VÝSKOLENÝM HUDEBNÍKEM. NENAJDEME NA NÍ ZABĚHANÝ STEREOTYP, PAK BYCHOM BYLI POUHÝMI EPIGONY, NEVYSTAČÍME ANI S POKHODLNICKÝM TRENDEM NEJMENŠÍHO ODPORU. V TOMTO PŘÍPADĚ MUSÍME BOHUŽEL PŘEMÝŠLET A TO JAK ZNÁMO NĚKDY BOLÍ.

PŘEMÝŠLET OBRAZNĚ ŘEČENO NE TAK MOZKEM JAKO SPIŠ S RDCEM. NARODÍ-LI SE ČLOVĚK S UMĚLECKÝM CITĚNÍM, MÁ SITUACI ULEHČENOU. ALE: NE K ŽDÝ UMĚLEC (A JENOM MÁLOKTERÝ) JE OCHOTEN SE "SNÍŽIT" K DĚTSKÉ PSYCHICE JAKO TŘEBA BÉLA BARTÓK. V TOMTO PŘÍPADĚ MÁ PRAVO NASTOUPIT JAKO JAKÝSI MEZICÍLÁNEK ŘADA PRŮČENÝCH DIVADELNÍKŮ ČI HUDEBNÍKŮ AMATÉRŮ, KTEŘÍ NEBUDOU CHTÍT POUČOVAT PODLE ZELEHANÝCH SMĚNIC, ALE BUDOU MÍT POTŘEBU SVOU ETICKOU PODSTATU VĚCI - MOŽNÁ PŘESNĚ NEDEFINOVANÉHO, ALE SNAD OPTIMÁLNÍHO VÝTVORU - SDĚLIT SVÝM PŘÍMÝM POTOMKŮM ČI JEJICH CELÉ VRSTEVNICKÉ GENERACI.

NEPŘEDKLÁDÁM TOTO SVÉ - ŘEČNĚ - SDĚLENÍ JAKO BERNOU MINCI, NEPOKLÁDÁM SE ANI ZA BEETHOVENA ANI ZA PROROKA. SNAŽÍM SE JENOM JAKO JEDEN Z "DĚLNÍKŮ" (DOUFÁM, ŽE DOSTATEČNĚ POUČENÝ) UPOZORNIT NA ŠÍŘI A ROZPORY V PROBLEMATICE HUDBY NA DĚTSKÉM A TEDY I LOUTKOVÉM DIVADLE. POKUD NĚKDO Z MÝCH ČTENÁŘŮ NAJDE V TOMTO TEXTU BUĎ IMPULSY K ZAMYŠLENÍ NAD SVOU PRACÍ, NEBO DOKONCE INSPIRACI, BUDE MI TO DOSTATEČNOU ODMĚNOU.

A na úplnou uzavírku tohoto textu bych chtěl konstatovat: učitel má učit na soudobé úrovni, divadelník má sdělovat něco zcela nového, protože by měl být aspoň částečně tvůrčí osobnost. Ale toto nové nesmí být originálnost za každou cenu, ale nutným podnětem toho, co stimuluje dětskou zvědavost. Toto nové by mělo být ztvárněno tak, aby působilo nenásilně v komplexu všech složek. A hudba je jednou z nich.

Post scriptum

Autor si je plně vědom, že celou problematiku podává krajně zjednodušeně. I v tom je však záměr: buď bude dělat učeného a napíše učebnici, nebo se pokusí aspoň částečně tuto aktuální a trochu ožehavou problematiku zpopularizovat. A to je právě ta rukavice odhozená v dál.

Doporučená literatura

Populární:

Luděk Zenkl: ABC hudební nauky, Supraphon 1988
Holzknecht a kol.: Kniha o hudbě, Orbis 1967
Winfried Zillig: Variace na novou hudbu, Supraphon 1971
Ctírad Kohoutek: Novodobé skladebné směry v hudbě, SHV 1965

Odborná:

Karel Janeček: Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie, Academia 1973
Ctírad Kohoutek: Hudební styly z hlediska skladatele, Panton 1976
Ctírad Kohoutek: Projektová hudební kompozice, SPN 1970
Burlas - Faltin - Filip: Kapitoly z teórie súčasnej hudby, Panton 1965
Jan Kapr: Konstanty, Panton 1967
Nové cesty hudby (2 sborníky, Supraphon 1964, 1969)
Miloslav Ištván: Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě, Panton 1973
Hanns Jelinek: Uvedení do dodekafonické skladby, Supraphon 1967.

V oblasti hudební práce s dětmi odkazují především na cenné, byť tradičně zaměřené publikace Lyskovy a Sedlákovy.

Prospešné je seznámit se i se školou Karl Orffa a Zoltána Kodálye.

Po účastnících Čechovy Olomouce, kteří budou mít po pročetí textu zájem se dále informovat, je připraven magnetofonový záznam notových příkladů z publikace, podstatně rozšířený a provázený vysvětlivkami. Po dodání vlastního pásku či kazety budou mít možnost získat kopii.

Jiří Kolafa: O dětské hudbě, hudbě pro děti, divadelní a loutkové zvláště

Metodický materiál k 9. ročníku festivalu amatérských loutkářských souborů
Čechova Olomouc 1989

Náklad: 800 kusů

Formát: atypický

Odpovědná redaktorka: Irena Ballová

Povoleno OK Sm KNV pod číslem o 380030889

Vydalo Krajské kulturní středisko v Ostravě ve spolupráci
s Okresním kulturním střediskem v Olomouci

N e p r o d e j n ě

ISBN 80-85029-05-7

PAVEL KALFUS A PAVEL POLÁK

POVÍDÁNÍ

O TVORBĚ PRO DĚTI PŘEDŠKOLNÍHO VĚKU

Krajské kulturní středisko v Ostravě

1987



Povídání...

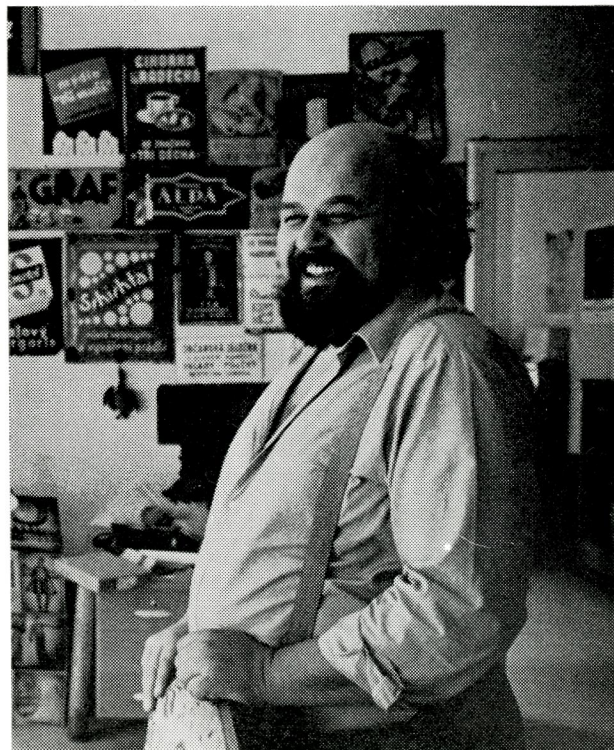
Jednou za školních let jsme připravovali etudu k zápočtu z herectví s marionetou. Úryvek z Barona Prášila. Nebrali jsme tuto práci dost vážně, ale výborně jsme se bavili. Mnoho jsme z marionetářského umění nepředvedli, a pochopitelně jsme měli obavy, jak bude přijata naše svobodomyšlná hra s loutkovým divadlem. Tehdy to prošlo, i když to v nikom asi nezanechalo hluboký dojem, ale my jsme se mnohokrát snažili vracet k tomuto tvůrčímu principu maximálního uvolnění, jako k výchozímu bodu a nejupřímnějšímu názoru na divadlo. Je v něm obsažen strach z okázalých teatrálních gest, nechť k přežívajícímu „sokolskému“ staromilství, loutkářskému kutilství a hypertrofickému didaktismu. Obdiv k humoru, i když někdy absurdnímu, jindy trochu černému. Obdiv ke všemu, co porušovalo soudobý akademismus, vonělo novým stylem, který dráždil naše učitele a vracel se ke kořenům divadla zábavy.

Mezitím jsme zestárli, lépe řečeno dospěli. Se svými učiteli jsme se dávno usmířili a dokonce je obdivujeme, protože jsme se stali objektivnějšími, víme toho více a také jsme si často „rozbili ústa“. Zatím jsme ještě nezkornatěli, dovedeme přijímat nové impulsy a neneseme těžce úspěchy mladších kolegů. A často si povídáme. O čemkoliv. Třeba o loutkovém divadle. A především o loutkovém divadle pro děti předškolního věku, kterým se systematicky zabýváme bezmála čtvrt století. Aby to naše povídání nezůstalo jenom nezávažným povídáním, snažili jsme se o jeho písemné zachycení. Takže teď si nejsme jisti, zda jde ještě o povídání nebo jde již o psaní. Protože nejsme psavci, prosíme, aby se naše psaní bralo více méně jako p o v í d á n í.

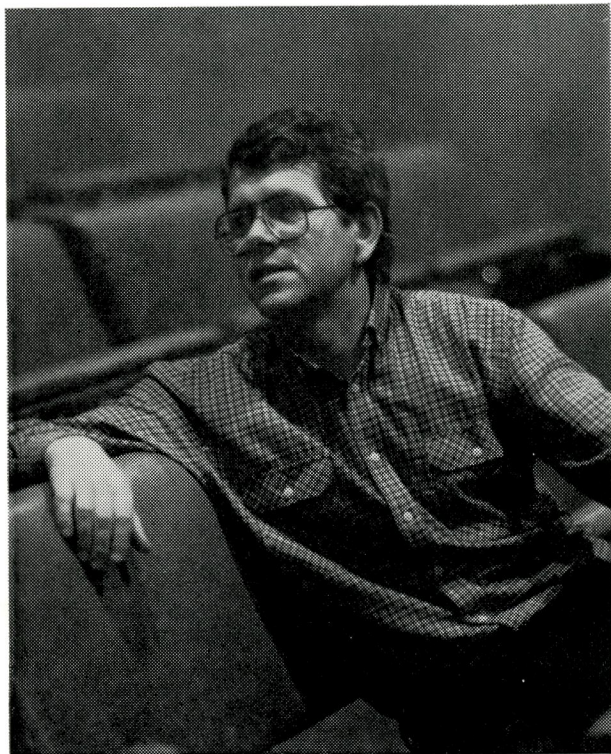
POVÍDÁNÍ O PAVLU KALFUSOVI (přátelská reklama)

Narozen 29. dubna 1942 v Hořicích v Podkrkonoší, co do vzhledu je oním typem, o kterém se říká „že by mohl skály lámat“. Snad z tohoto důvodu vystudoval Průmyslovou školu pro dobývání a zpracování kamene. Po studiu na katedře loutkářství DAMU, obor scénografie, pracoval několik let v hradeckém DRAKU, aby později dal své tužky, štětce, barvy a nápady do služeb Naivního divadla v Liberci.

Během dlouholeté práce pro děti si Kalfus utvořil určitý slovník, který je obměňovaným základem jeho tvorby. Slova jako cit, něha, fantazie, hravost, poezie a humor se stala náplní jeho inscenací. Aby mohl tyto abstraktní pojmy zhmotnit, zašel Pavel pro jejich vyjádření do světa přírody, do světa zvířat, rostlin a věcí, tedy tam, kam má malé dítě nejbližší. Kalfusovy světlehnědé oči se dívají na svět s optimismem, poezií, fantazií a humorem. Jejich vjemy přehodnocuje chytrá hlava, aby mohlo čisté srdce vydat svědectví o mimořádném talentu.



(přátelská reklama) POVÍDÁNÍ O PAVLU POLÁKOVI



Narodil se 11. března 1942 v Náchodě. Vystudoval Průmyslovou školu v Jablonci nad Nisou jako vzor-kař bižuterie, byl nabit dojmy z ochotnického divadla a měl za sebou i pokusy s pantomimou. Jako loutko-herceřský elév začínal svou dráhu v Krušnohorském loutkovém divadle v Teplicích. Součet těchto zkušeností byl asi dobrým doporučením ke studiu na katedře loutkářství DAMU, kde si zvolil obor režie a dramaturgie. Než dostudoval, bylo divadlo v Teplicích zrušeno a tak nastoupil do Liberce.

Nejvlastnějším rysem tvůrčího typu Pavla Poláka je, že od všeho něco dovede. Sem tam si napíše hru nebo zdramatizuje literární předlohu, hraje s loutkou i svou fyziognomií, brnká na kytaru nebo píská na flétničku, zpívá, a když na to přijde, nakreslí obrázky do programu nebo udělí lekci jak vyrobit maňáska. Kupodivu taky někdy režíruje. Kdyby se dali umělci rozdělit podle etického impulsu k tvorbě, musel by být Pavel zařazen do skupiny těch, kteří tvoří z pohody ducha a radosti z práce. Mezi fanatiky nejde zařadit, protože je příliš objektivní, na obchodníka má přespříliš slušnosti. Přestože dovede pronášet nejotřelejší, nejdrzejší prostěreké duchaplnosti a před jeho ostrovtipem si není nikdo dost jistý, má dostatek citu, aby se dovedl do sebe rozbolavět, než přivede na svět nový opus vlastní tvorby.



Povídání na úvod...

bychom měli asi začít o poslání a smyslu loutkového divadla pro děti předškolního věku. Neobejdeme se však bez několika slov o předškolní výchově. Je prvním článkem výchovně vzdělávací soustavy československého školství, které zahrnuje mateřské školy a jesle. Základní poslání lze shrnout do několika bodů:

- pečuje o zdraví dítěte
- podněcuje rozvoj poznání a mateřské řeči
- formuje estetické citění
- vytváří u dětí základní hygienické a kulturní návyky
- dává základy společenského chování, kázně a kolektivního soužití
- vede děti k osvojení elementárních forem pracovní aktivity i samostatnosti přiměřené jejich věku, a tak je postupně připravuje na vstup do školy
- má značný vliv na rozvoj morální složky dětské osobnosti

Formování estetického citění dítěte, pěstování vkusu a rozvíjení jeho tvořivých schopností a dovedností je zahrnuto do estetické výchovy. Pochopitelně, že na vývoj dítěte působí i úroveň prostředí, hraček a pomůcek. Estetický cit se pěstuje i při pozorování přírody, odráží se i v chování dětí, zejména ve spo-

jení se zpěvem a hudbou. Proto jsou dětské tance a hry se zpěvy v mateřské škole jedním z nejdůležitějších zdrojů estetické výchovy. Hra je vůbec přirozenou základní činností dítěte která mu subjektivně přináší radost a uspokojení. Důležitou složkou estetické výchovy dítěte předškolního věku je výtvarné umění. Je pro dítě působivé svou plastičností a výrazností forem, bohatostí projevu a dráždivé fantazie.

Těchto několik myšlenek o estetické výchově dětí v mateřských školách nám dovoluje vyslovit jeden závěr, že právě tady dochází ke spojení výchovné funkce mateřské školy se společenským posláním profesionálních loutkových divadel.

Nemá význam zabývat se loutkovým divadlem z hlediska historického (produkce lidových loutkářů 19. století, spolkového loutkového divadla, divadélka rodinného), nás zajímá počátek vzniku loutkového divadla zabývajícího se dětmi předškolního věku. Divadla, které má podobné rysy jako dnešní tvorba. To se asi začalo objevovat na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy si samy učitelky mateřských škol uvědomily přesvědčivost a působení loutky ve vztahu k dětem, a kdy společenská situace dává impuls k rozvoji této výchovné instituce. Učitelky začínají používat loutky vědomě

nejen v estetické výchově, ale také pedagogicky a didakticky. Zvýšené nároky na úroveň jejich produkce vedly později k zařazení do amatérského hnutí, a dnes se již žádná loutkářská přehlídka ZUČ prakticky neobejde bez vystoupení učitelek mateřských škol. Takže to jsou právě ony, které loutkové divadlo, jako neodmyslitelnou součást estetické výchovy, přivádějí do heren mateřských škol. Významnou úlohu zde sehrálo také postgraduální studium mnoha učitelek na loutkářské katedře DAMU.

Profesionální loutkové scény však zůstávaly věrné svému provozu pro děti školního věku. Teprve v šedesátých letech přišli pracovníci Krajské loutkové scény v Liberci (dnešní Naivní divadlo) s podnětem hrát přímo v hernách mateřských škol. Co vedlo profesionální tvůrce k tomuto „revolučnímu“ kroku?

Běžná provozní praxe nedovolovala, aby se v hledišti sešly děti stejného věku. Divadlo počítalo se třemi skupinami diváků, 4 až 10 let, 10 až 14 let a výše. Tento fakt nutil pracovníky loutkových divadel k vytváření inscenací s širokým eticko-estetickým zaměřením, aby tak mohly obsáhnout vnímání dětí v rozpětí nejméně pěti let. Docházelo tak k velkým problémům v adresnosti díla, neboť je propastný rozdíl v chápání dítěte předškolního věku a žáka páté třídy základní školy.

To vedlo k hledání nových forem náboru na
8 představení, k získání diváků pokud možno





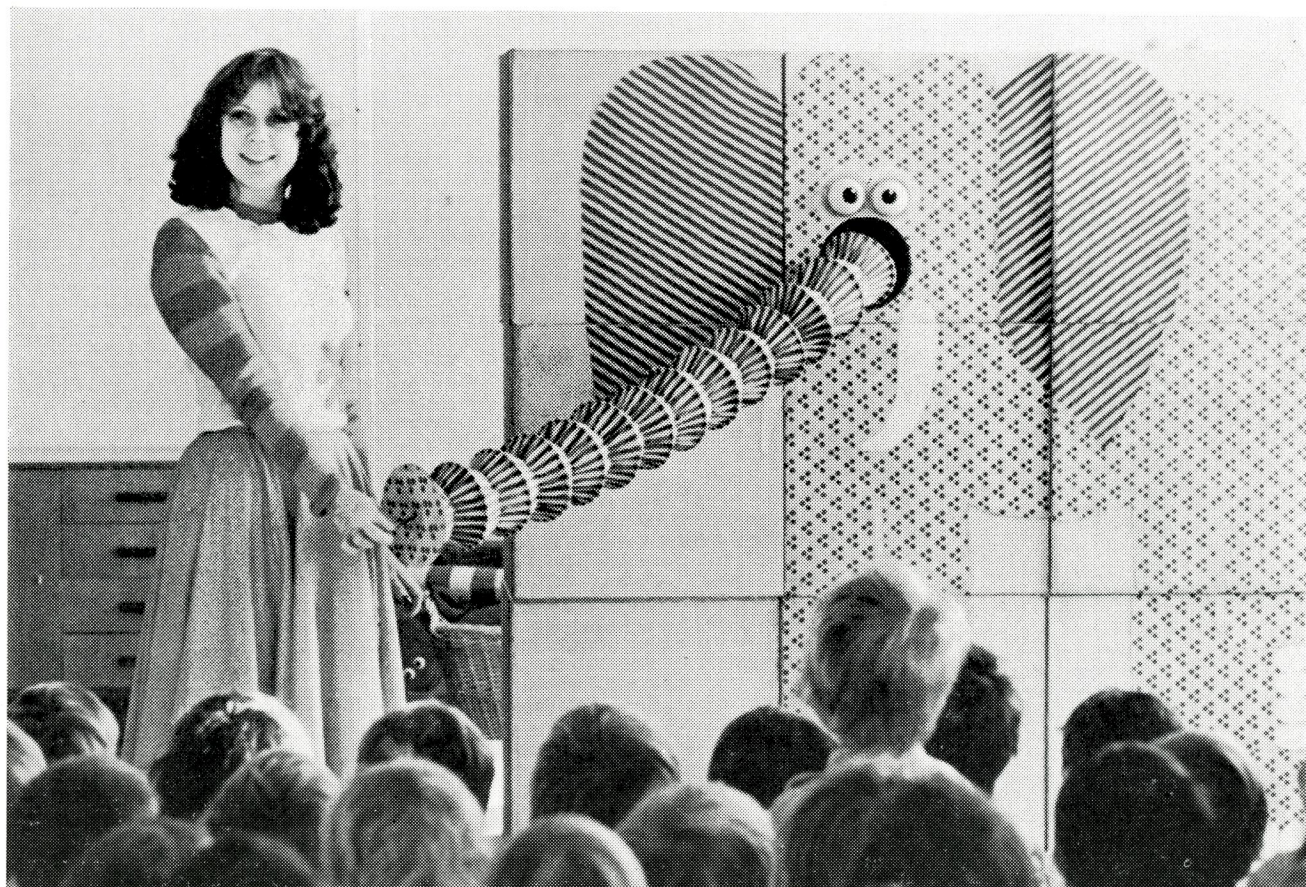
stejného věku. Nejideálnější skupinou pro tento projekt se zdály být děti mateřských škol. Soustředit však potřebných 300 diváků se ukázalo, vzhledem k provozním možnostem divadel a specifickým problémům mateřských škol, nevýhodné. A proto logicky vznikl nápad, koncipovat některé inscenace přímo do prostředí ma-

teřských škol. Tak se zrodilo to, čemu se později začalo říkat „materinka“ - inscenace pro děti předškolního věku záměrně předváděná v herně mateřské školy.

Po počátečních „dětských nemocech“ organizačního a ekonomického charakteru, tápání, hledání a nalézání adekvátních výrazových forem i dramaturgie, čekalo loutkáře milé překvapení. Děti, zatím bez svazujících divadelních konvencí, v prostředí jim důvěrně známém, byly daleko přístupnější k navazování kontaktu a tím více připraveny k vytváření aktivního podílu na představení, což jim neumožňuje jejich setkání s jinými kulturními impulsy, jako je např. televize a film.

Jednoznačný ohlas dětského publika, pedagogů i odpovědných školských a kulturních pracovníků ukázal, že jedna z cest, na kterou se vydalo profesionální loutkové divadlo za svým divákem, je správná. Z čehož máme pochopitelnou radost.

O popularitě této tvorby svědčí i vznik Národní přehlídky profesionálních loutkových divadel s inscenacemi pro děti předškolního věku, která má i své „děti“ - amatérské MATEŘINKY, ať okresní či krajské. Tato československá „specialita“ sklízí často úspěchy na různých zahraničních festivalech, i při zájezdech komerčního charakteru. MATEŘINKA se stala pojmem, je oceňována jak odborníky, tak především těmi, kterým je určena - dětmi předškolního věku.



Povídání o dramaturgii...

Rada loutkových divadel si již „vypěstovala“ osobnosti zabývající se tvorbou pro nejmenší děti-herce, režiséry, výtvarníky. Základním kamenem, bohužel kamenem úrazu, je však dramaturgie. A přitom za neutěšený stav tvorby pro nejmenší děti tak docela nemůže. V porovnání s ostatními sférami loutkového divadla, vzniká pro děti předškolního věku daleko méně textů. Jen málo autorů se na tuto věkovou skupinu specializuje. Dá se říci, že v podstatě nikdo. A proto si dramaturgové musejí pomáhat jak se dá. Oblasti jejich inspirace jsou zhruba tyto:

a) Specializovaná tvorba

— je asi pramenem nejdudším. Texty, které vznikají skutečně pro potřebu loutkového divadla pro děti předškolního věku, by se daly spočítat na jedné ruce nešikovného truhláře. Pochopitelně texty kvalitní, ne exhibice různých grafomanů. A tak zůstávají osamoceny autorky jako I. Peřinová a V. Provazníková.

b) Zhušťování a zkracování textů určených vyšší věkové kategorii

— je to sice cesta schůdná, ne však ideální. Většinou téma neodpovídá vnímání a chápání malých dětí, a když odpovídá, dochází

tím k přílišnému zjednodušování a k porušení dramatické stavby textu. Takhle byly „mrzačeny“ hry jako „Giňol“, „Tygříček“ aj.

c) Dramatizace a úpravy klasických pohádek

— tvoří nejzákladnější část dramaturgického výběru. Devadesát procent tvorby vychází právě z klasické pohádky. Již desetiletí procházejí všemi divadly texty jako Červená karkulka, Budulínek, Paleček, Dlouhý, Šíroký a Bystrozraký, Princezna na hrášku, Zvírátko a loupežníci, Perníková chaloupka atd. Ptáme-li se dětí, kterou pohádku by nejraději přišť viděly, málo kdy se stane, že jmenují některou, která by nebyla v našem výčtu. Maximálně Princ Bajaja a Jen počekaj, zajíci. Někdy Mach a Šebestová. Jinak pořád poměrně malý okruh skutečně těch nejznámějších pohádek.

d) Pásma poezie

— tvoří zvláštní kategorii, vycházející z tvorby našich i zahraničních básníků. Verš je dětem nesmírně blízký, vždyť první, co se dítě naučí, jsou drobné písničky nebo básničky. Jejich rytmus a obrazivost přináší dítěti asi nejsnazší možnost k učení. Proto na mnoha jevištích ožívá poezie F. Hrubína, V. Nezvala, K. Čukovského, J. Kainara, L. Středy

a J. Vodňanského. Dá se říci, že i tady mají děti své favority. Nejednou se stane, že při představení začnou recitovat s herci. A to s velkým potěšením.

- e) Dramatizace moderní literatury pro děti
— je jedním z nejméně prozkoumaných zdrojů. Jakoby si loutkové divadlo s moderní pohádkou nevědělo rady. Zatím se výrazně projevuje tvorba J. Čapka, J. Trnky, A. Mikulky, L. Středy, M. Macourka a V. Čtvrtka. Máme dojem, že se tak děje díky televizním seriálům, které tvorbu těchto autorů často popularizují.

Počet textů, které má současná dramaturgie k dispozici, není schopen uspokojit potřeby tvorby pro děti předškolního věku. Jestliže má loutkové divadlo někde rezervy, je to právě tato oblast. A protože u zrodu inscenace je primární myšlenka promítnutá do tématu, doufáme, že se vše v dohledné době obrátí k lepšímu. Jinak se nehne z místa a dnešní problémy kolem tvorby pro děti předškolního věku přerostou do budoucnosti. Děti si to však nezaslouží. Zbytečně se potom oháníme heslem - „dětem to nejlepší!“.

V tomto smyslu se díky DILIA přece jenom blýská na časy. Kvalitativně nejvíc zdařilé texty jsou vydávány v edici PARAVÁNEK, která se snaží soustředit vše, co v současné době za něco stojí.



Povídání o scénografii ...

„Mateřinkovská“ kategorie inscenací je jako každá jiná stejná v tom, že si klademe nároky a cíle. Stejně jako inscenace velkého rozměru musí mít tato miniatura všechno co dělá dobrou inscenaci dobrou inscenací. Invenční nebo-li nápad, správně zvolené prostředky a adekvátně vyřešený prostor. I když se jedná o sebedrobnější dílo, nelze je ochudit o ideu a uměleckost. Máme za to, že loutkové divadlo se od ostatních divadelních druhů odlišuje právě svou výtvarností. Žádný jiný druh divadla tak základně nepotřebuje výtvarníka jako loutkové divadlo. Je to už obsaženo v názvu. Loutkové divadlo bez loutek není hodno svého jména. Ale pozor! Není důležité, jestli loutkou myslíme dokonalou marionetu, která je schopna všech pohybových možností jako člověk a dokonce něčeho navíc. Loutkou je možno nazývat právě tak plechovku od konzervy, starý klobouk, kostým, obrázek, fotografii nebo hračku, pokud jim dovedeme vdechnout dramatický význam znaku. Nemusí je také vytvářet právě „výtvarník specialista“, ale třeba režisér nebo citlivý herec. Jde jenom o to, že je tu jakási hmota povýšena na artefakt a je prostředníkem mezi hercem a divákem.

Hraní v mateřské škole přináší nové úkoly jak řešit prostor. Stísněnost herny, často i ma-

lá výška, divácký pohled, přivádí onen obligátní paraván, jehož mobilnost, finanční dostupnost odpovídá počátkům hledání - jak ve volbě scénických prostředků, tak i dramaturgicko-inscenační nenáročnosti. Ukázalo se, že jde o prostor svazující, často suplující produkci učitelů mateřských škol. Náročnější úkoly dramaturgické i záměry inscenační vedou výtvarníky k vytváření bohatšího hracího prostoru a prostředí, které v dítěti daleko více evokuje pocit, že do jeho světa vstoupilo divadlo se vším všudy. Vytváří se ambulantní scéna, která svými možnostmi co nejvíce nabízí proměnu herny na divadlo. Namátkou jmenujeme některé inscenace naše - Motanice, Branka zamčená na knoflík, Pohádka s Hvězdičkou, Dlouhý, Široký a Bystrozraký.

Vedle nové práce se scénickým prostorem dochází i k jinému řemeslnému a barevnému vypracování inscenací. Denní světlo, nemožnost zatemnění, malý odstup od diváka, vede výtvarníky k používání jiné barevné palety a jiného technického řešení, které nepočítá s divadelním světlem a tmou, a navíc vychází z poznatků o působení jednotlivých barev na psychiku malého dítěte. To samé lze říci o tvarech, neboť právě dítě v mateřské škole se teprve učí barvy a tvary rozeznávat a orientovat se v