



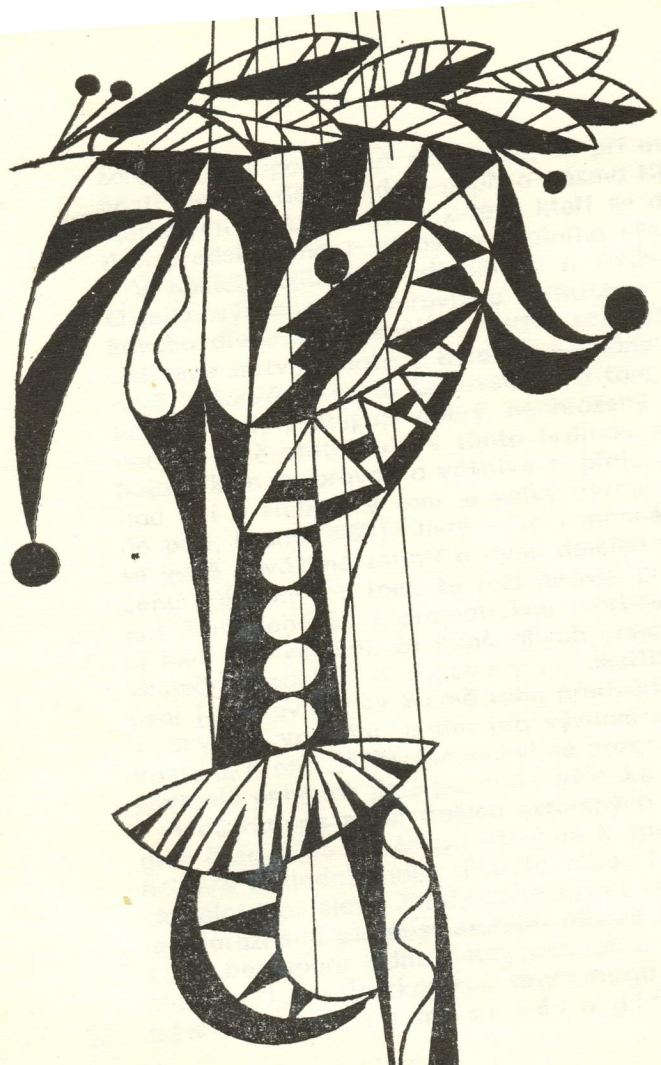
ČECHOVA OLOMOUC



Dr. FRANTIŠEK SOKOL

Narozen 2. ledna 1931 v Domažlicích.
Absolvent katedry divadelní vědy
divadelní fakulty AMU v Praze;
postgraduální studium estetiky na
filozofické fakultě UK v Praze;
doktorát z filozofie na UJEP v Brně.
V letech 1956-61 krajský inspektor pro
kulturu, 1961-64 ředitel Severočeského

ČECHOVA



FRANTIŠEK SOKOL

**SOUČASNÉ PROBLÉMY
LOUTKÁŘSKÉ
DRAMATURGIE**

1977

František Sokol: SOUČASNĚ PROBLÉMY LOUTKÁŘSKÉ DRAMATURGIE

K III. festivalu amatérských loutkářských souborů Čechova Olomouc vydalo v roce 1977 Okresní kulturní středisko ve spolupráci s Parkem kultury a oddechu v Olomouci a s Krajským kulturním střediskem v Ostravě.— Autor kreseb Vojtěch Cinybulk. — Odpovědný redaktor František Kobza. — Náklad 800 kusů.— Povoleno OK-ONV-456-15-2-29/76/KU. — Vytiskly Moravské tiskařské závody, n. p., Olomouc, závod 11, třída Lidových milicí 5. — Neprodejný tisk.

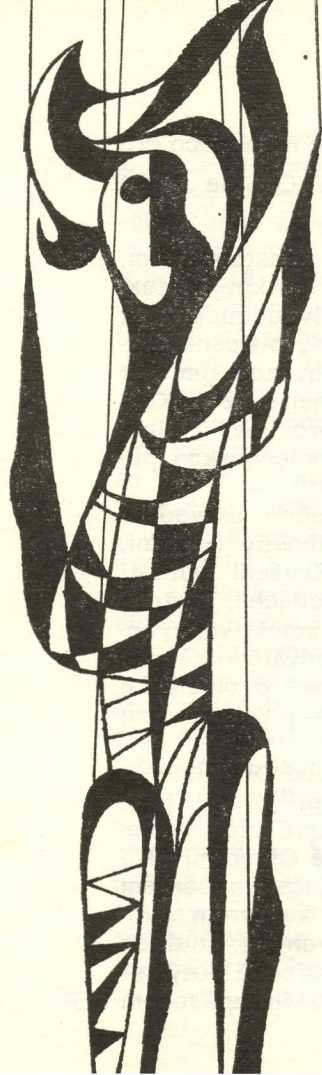
A hlavně se tam musí něco díť!

J. W. Goethe, Faust

Současné problémy loutkářské dramaturgie? V podstatě se dají vyjádřit prostým konstatováním, že naše amatérské i profesionální soubory mají starosti se získáváním hodnotných loutkových textů. Avšak nejinak tomu bylo v nedávné i dálnější minulosti českého loutkového divadelnictví, jak o tom svědčí písemné materiály, v nichž se s jistou pravidelností objevují slova o „současné dramaturgické krizi“. (Dokonce nám poněkud připomínají stále se opakující povzdechy nad tím, jak je nyní v zimě málo sněhu, zatímco dříve . . . a při hledání jejich počátků se dostaneme až ke Kosmově Kronice české.) Proč se tedy k této staronové problematice znovu a znovu vracíme? Zřejmě proto, že má klíčové postavení v celé oblasti loutkářské tvorby a tím i pro její společenskou působivost.

Na první pohled by se zdálo, že vybrat loutkový text pro jeho nastudování v souboru a uvedení pro veřejnost není zvláštní problém, že postačí nahlédnout do seznamů her a knihovny (vlastní, souboru, lidové aj.) a z početného množství textů zvolit právě ten nejvhodnější. Zkušenosti loutkáři však vědí, že s výběrem vhodného repertoárového titulu to zdaleka není tak jednoduché, protože musí při něm respektovat nejen potřeby a možnosti konkrétního souboru (složení kolektivu, vybavení jeviště, zajištění výpravy apod.), ale též potřeby a přání předpokládaných návštěvníků připravované inscenace. A přistoupí-li k tomuto výběru další kritéria – kromě ideové a umělecké hodnoty díla třeba i aktuální tematika, vkusná zábavnost, technická nenáročnost – pak se teprve plně projeví současné problémy loutkářské dramaturgie.

Dramaturgii a repertoár našich loutkových divadel a souborů se v posledním období věnovala poměrně rozsáhlá pozornost na konferenci Svazu českých dramatických umělců u příležitosti Skupiny Plzně 1974 a na pracovních poradách dramaturgů profesionálních divadel, které vždy svolala loutkářská komise SČDU, stejně tak i na aktivu loutkářů u příležitosti Loutkářské Chrudimi 1975 a na četných seminářích pro členy amatérských souborů, a v neposlední řadě i v našem odborném časopise Československý loutkář a v Loutkářských listech, vydávaných Krajským kulturním střediskem v Brně. V přednesených referátech i v diskusních příspěvcích, v publikovaných studiích i člancích, bylo vysloveno nemálo podnětných myšlenek a názorů, které se bezprostředně dotýkají tématu naší statě, proto si je – bez nároku na úplnost – znovu připomeneme a jistým způsobem



i doplníme. Některé z nich se dotýkají společných problémů profesionálních divadel a amatérských souborů, jiné jsou do určité míry specifické pro amatérskou nebo pro profesionální loutkářskou dramaturgii.

Především: co je to dramaturgie a kdo je to dramaturg? – Stručnou a seriózní informací o těchto dvou pojmech nám poskytuje Československý loutkář 12/1975, odtud ji také beze zbytku přejímáme.

DRAMATURGIE – Sám pojem není jednoznačný a je v různých jazycích chápán různě. Např. v řečtině, ruštině a francouzštině znamená tvorbu dramatu, tj. dramaturgu, v angličtině bývá opisován pojmem scenicscience (= divadelní věda), kdežto v našem jazyku znamená tvorbu repertoáru divadel či divadla. Ale i u nás bývá dramaturgií označován souhrn dramatické tvorby (textů).

Divadlo jako určitá instituce a jistý organismus mělo vždy svou vnitřní strukturu. Složkou této struktury je dramaturgie, která existovala vždy, stejně jako vždy existovala potřeba repertoáru. Není přímo závislá na funkci dramaturga, byla už před tím, kdy funkci dramaturga suplovala jiná ze složek struktury – tzn. autor, herec, principál, ředitel, resp. v současnosti režisér. Existovala jako složka tvůrčí, jejímž hlavním znakem je hodnocení, tj. vybírání a určování hodnoty dané hry pro potřeby daného divadla a jeho dané funkce. Hodnotící akt staví dramaturgii jako složku mezní, podobně jako kritika či překladatelství pohybuje se jak v oblasti tvůrčí, tak teoretické: odtud také tendence, jako např. v Anglii či Německu, dát jí ryze teoretický základ. Pohybuje se však i na pomezí literatury a divadla, neboť literatura pracuje pouze se slovem, kdežto jeviště především s akcí herce (loutky) a slovo je pouze jedním z vyjadřovacích prostředků. Aforisticky řečeno, je dramaturgie

přestupní stanicí mezi literaturou a divadlem, vyrovnává trpělivost papíru s netrpělivostí jeviště (E. Konrád).

DRAMATURG – Divadelní (filmový, hudební, televizní) pracovník, pověřený divadlem výběrem her a sestavením dramaturgického plánu, resp. repertoáru divadla. Původně ten, který předčítal hry ansámblu a suploval funkci režiséra při obsazování her. Význam a náročnost této funkce stoupala, jak se rozrůstala zásoba her i potřeba divadla uvádět i zahraniční novinky.

Funkce dramaturga v soudobém profesionálním loutkovém divadle (do značné míry se však kryjí i s funkcemi dramaturga v amatérském souboru) jsou přibližně tyto:

A. Dramaturgický plán

1. Vybírá hotové dramatické texty a upravuje je pro potřeby divadla (úpravy, překlady).
2. Získává nové autory a spolupracuje s nimi na nových hrách pro divadlo.
3. Musí být orientován v naší i zahraniční loutkářské a dětské literatuře tak, aby měl vždycky k dispozici zásobu her a námětů na hry.

B. Zástupce autora v divadle

1. Vykládá hru v intencích autora, aby nedošlo v průběhu realizace k jejímu zkreslení.
2. Dbá o to, aby inscenátoři neporušili autorský záměr nebo ducha hry.
3. Je domácím kritikem inscenace už v průběhu zkoušek. Kritériem je mu to, proč danou hru zařadil do dramaturgického plánu ve vztahu k plánu a profilu divadla a jeho společenské funkci.

C. Propagace

1. Vytváří a rediguje programy, pedagogické listy a další tiskoviny.
2. Informuje tisk o činnosti divadla.
3. Spolupracuje intenzivně se ZUČ.

Tak definuje časopis Československý loutkář pojmy dramaturgie a dramaturg. Je samozřejmé, že tyto definice, které jsou pouze slovním vymezením obsahů obou pojmů, nemohou bezesbytku vyjádřit celý jejich konkrétní rozsah a náplň. Přesto však jsou spolehlivým kompasem na cestě za hlubším poznáním smyslu a úkolů dramaturgie v dnešním divadelním organismu. (Vážnější zájeme o dramaturgii odkazujeme na skripta Úvod do divadelní vědy od A. Závodského a Z. Srny, Praha 1965, kde najdou i seznam odborné literatury z oblasti teorie divadla, o divadle loutkovém a k teorii a historii dramatu.)

V následujících řádcích se nyní zaměříme na jednotlivé funkce dramaturga v loutkovém divadle, a to se zřetelem na začínající kolektivy a soubory, které přibraly ke spolupráci děti a mládež.

Dramaturg (vedoucí souboru, režisér) vybírá hotové dramatické texty a upravuje je pro potřeby divadla (úpravy, překlady). – O základních problémech, spojených s výběrem loutkového textu pro nastudování v souboru a uvedení pro veřejnost, jsme se sice už zmínili, přesto si je znovu připomeneme. Jde především o to, že při výběru jednotlivých titulů je třeba vzít v úvahu:

a) potřeby a možnosti zcela konkrétních souborů, zejména jejich momentální úroveň i perspektivu dalšího vývoje jejich složení (počet a věk žen a mužů, příslušníků mladého pokolení), divadelní fundus a vybavení domácích jevišť (příp. i v zájezdových místech), typ loutek, s nimiž soubor hraje, zajištění výprav (loutek, dekorací a rekvizit) po stránce finanční, materiálové a výrobní;

b) potřeby a přání předpokládaných návštěvníků připravovaných inscenací, což znamená položit si otázku, zda budou určeny dětem nebo dospělým (i v dětském věku jsou ovšem značné rozdíly v schopnostech vnímat a chápat divadelní dílo) a případně, při jaké příležitosti (politická a kulturní výročí a akce, svátky apod.);

c) ideovou a uměleckou hodnotu textů, které vyhovují předcházejícím dvěma požadavkům. (Samozřejmě, že při výběru vhodných dramaturgických titulů si můžeme vytknout kritérium hodnoty textů jako prvořadé. Uvedený postup je jen určitým schématem. Hodnota textů je rozhodující a stojí na počátku i na konci výběru vhodných titulů do dramaturgického plánu.)

Ze zkušeností z dramaturgické práce víme, že první z uvedených požadavků spojených s výběrem loutkových textů – respektovat potřeby a možnosti těch souborů, v nichž také mají být uvedeny – nemusíme blíže rozvádět. Složitější je to už s druhým požadavkem – s adresností vybraných textů (a jejich pozdějších inscenací). Stále se totiž setkáváme s případy, kdy některá jevištní díla v té či oné míře nenacházejí potřebnou odezvu u přítomného publika v hledištích. Předepisovat účinný lék na tento neduh jistě nelze, přesto si dovolíme poznamenat, že bezprostřední kontakt s našimi pravidelnými návštěvníky (při představení i mimo ně) a neustálé poznávání jejich skutečných potřeb, přání a zájmů může být jen k prospěchu obou stran – tvůrců na jevišti a diváků v hledišti. Mnohé se lze dozvědět i ze studia příslušné literatury i z řady odborných studií, statí a článků. Těm, kteří se zajímají především o dětské publikum, doporučujeme prolistovat si několik posledních ročníků časopisu Československý loutkář a pozorně si pročíst zejména publikované materiály od M. Dismana (O výsledcích pětiletého pokusu o výzkum dětského diváka loutkového představení, Čs. loutkář 8–9, 1969; Neholedbejme se, tak pravil Fr. Hrubín . . . , Čs. loutkář 2, 1976).

Nesrovnatelně komplikovanější problém je posouzení vlastní umělecké hodnoty textů (někdy poněkud schematicky rozlišujeme ideovou a uměleckou hodnotu, ale pouze proto, abychom podtrhli závažnost ideového obsahu uměleckého díla). Kromě objektivních kritérií hraje tu podstatnou roli i náš subjektivní přístup k jednotlivým textům, který je nesporně poznamenán rozsahem a hloubkou našich zkušeností a znalostí atd. Nesmí nás proto překvapit, že na jedno a totéž dílo jsou různé názory, často i zcela protikladné, a to nejen mezi laiky, ale i zkušenými a vzdělanými odborníky. Občas se dokonce setkáme i s lidmi, kteří mají na jednotlivá díla naprosto suverénní názory (v absolutní většině neobyčejně povrchní) a také s lidmi bez jakýchkoliv stanovisek. Ani na „správné“ posuzování uměleckých hodnot loutkových textů neexistuje žádný recept. Ze zkušenosti však víme, že k formování našeho vkusu i solidnějšího přístupu k ideovým a uměleckým hodnotám loutkových textů (a k umění vůbec) přispívá především soustavná a citlivá četba obecně uznávaných děl krásného písemnictví, pravidelný styk s významnými díly v divadlech, kinech, koncertních i výstavních sálech, a v neposlední řadě i studium základních děl o umělecké tvorbě.

K prvním seznámení s loutkářskou dramatickou tvorbou zcela postačí pročtení textů, které obsahuje seznam her k přijímací zkoušce na katedru loutkářství pražské divadelní fakulty AMU pro školní rok 1976/77. V seznamu jsou uvedeny: Hry lidových loutkářů (Doktor Faust, Posvícení v Hudlicích, Pan Franc ze zámku); V. Sojka: Brokát, princ z pohádky; J. Malík: Míček Flíček; J. Kainar: Zlatovláska; M. Pavlík: Paní Bída, Tři sněhuláci, Jdi tam – nevím kam, přines to – nevím co; J. Pehr –L. Spáčil: Guliver v Maňáskově; M. Marková: Ďáblův most; J. Středa: Pohádky pana Pohádky; J. Jaroš: Prasátka se vlka



nebojí; J. a H. Lamkovi: Veselý hrobař, Král Abeceda; V. Cinybulk: Ostrov splněných přání; A. Tomasová: Lízinka; O. Augusta: O chaloupce z marcipánu; G. Urbán: Bleděmodrý Petr; S. Preobraženskij–S. Obrazcov: O velkém Ivanovi; N. Gernětová–T. Gurevičová: Kačátko; E. Borisová: Tajemství zlatého klíčku; H. Januszewska: Tygříček; V. Pospíšilová: Princezna s ozvěnou. Většinu z uvedených her vydalo nakladatelství Orbis v Praze (jsou k nim připojeny i cenné úvody, doslovy, dramaturgické, režijní a technické poznámky od předních českých loutkářských odborníků), ostatní pak rozmnožila Divadelní a literární agentura v Praze.

Z prací, které by teoreticky fundovaně doplnily četbu předcházející řady loutkových textů, považujeme za nejpoučenější – a pro dramaturgy (vedoucí souborů, režiséry) začínajících loutkářských kolektivů i za nejvhodnější – rozsáhlou studii Erika Kolára *Sto plus jedna kapitola o režii* (vyšla v Ústí nad Labem v roce 1967). Máme na mysli především kapitulu *Text loutkové hry*, kde je systematicky a naprosto konkrétně probrána základní problematika loutkových textů (různé druhy literárního rozboru hry; děj, téma, dramatická situace, idea; postavy loutkové hry; jazyk hry; dvojí odrůda loutkové hry; styl hry; stavba hry; dějová fakta; loutkovost). Zájemce o prohloubenější studium těchto otázek můžeme odkázat na studie, statě a články Z. Bezděka a M. Česala (publikované zejména v *Čs. loutkáři*), dále pak na knihu F. Tenčíka *Umění dětem* (Praha 1972; speciálně stať *Loutková divadelní tvorba pro děti jako umění zvláštních funkcí*), na *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I* od O. Chaloupky a V. Nezkusila (Praha 1973; kapitola *Hodnota v literatuře pro děti a mládež*) a další práce obdobného charakteru.

Výběr loutkových textů do dramaturgického plánu je pochopitelně bezprostředně spojen s další naléhavou a sugestivní otázkou: z čeho vybírat, resp. z jakých zdrojů můžeme čerpat vhodná díla pro tvůrčí činnost loutkářských souborů?

Před časem zpracoval Z. Hartman materiál o zdrojích loutkových her a publikoval jej v *Loutkářských listech* (III-1973, KKS Brno). Jde o rozsáhlé seznamy her, které vydával Orbis Praha v edicích *Hry pro loutky* (1950–1954, 1955–1965; přes 100 her; mj. *Posvícení v Hudlicích*, *Míček Flíček*, *Zlatovláska*, *Ďáblův most*, *Pohádky pana Pohádky*) a *Divadélko* (1955–1962; 114 titulů a 9 sborníčků; mj. *Tři sněhuláci*). To je nesporně jeden z nejvydatnějších zdrojů, protože vydané texty lze najít v knihovnách amatérských souborů, profesionálních loutkových divadel, kulturních středisek i v ostatních veřejně dostupných knihovnách. Přehled her, vyšlých před rokem 1945, najdeme především v publikacích: V. Sojka-Sokolov, *Vaška Sojky soupis čsl. loutkových her, scén a výstupů* (1929, 1425 záznamů), V. Sokolov, *Doplňky k Sojkovu soupisu* (1932, 297 záznamů) a V. Sojka-

Nesrovnatelně komplikovanější problém je posouzení vlastní umělecké hodnoty textů (někdy poněkud schematicky rozlišujeme ideovou a uměleckou hodnotu, ale pouze proto, abychom podtrhli závažnost ideového obsahu uměleckého díla). Kromě objektivních kritérií hraje tu podstatnou roli i náš subjektivní přístup k jednotlivým textům, který je nesporně poznamenán rozsahem a hloubkou našich zkušeností a znalostí atd. Nesmí nás proto překvapit, že na jedno a totéž dílo jsou různé názory, často i zcela protikladné, a to nejen mezi laiky, ale i zkušenými a vzdělanými odborníky. Občas se dokonce setkáme i s lidmi, kteří mají na jednotlivá díla naprosto suverénní názory (v absolutní většině neobyčejně povrchní) a také s lidmi bez jakýchkoliv stanovisek. Ani na „správné“ posuzování uměleckých hodnot loutkových textů neexistuje žádný recept. Ze zkušenosti však víme, že k formování našeho vkusu i solidnějšího přístupu k ideovým a uměleckým hodnotám loutkových textů (a k umění vůbec) přispívá především soustavná a citlivá četba obecně uznávaných děl krásného písemnictví, pravidelný styk s významnými díly v divadlech, kinech, koncertních i výstavních sálích, a v neposlední řadě i studium základních děl o umělecké tvorbě.

K prvním seznámení s loutkářskou dramatickou tvorbou zcela postačí pročtení textů, které obsahuje seznam her k přijímací zkoušce na katedru loutkářství pražské divadelní fakulty AMU pro školní rok 1976/77. V seznamu jsou uvedeny: Hry lidových loutkářů (Doktor Faust, Posvícení v Hudlicích, Pan Franc ze zámku); V. Sojka: Brokát, princ z pohádky; J. Malík: Míček Flíček; J. Kainar: Zlatovláška; M. Pavlík: Paní Bída, Tři sněhuláci, Jdi tam – nevím kam, přines to – nevím co; J. Pehr – L. Spáčil: Guliver v Maňáskově; M. Marková: Ďáblův most; J. Sředa: Pohádky pana Pohádky; J. Jaroš: Prasátka se vlka



psát pro loutkové divadlo? A najdou-li se, tak můžeme tuto otázku rozšířit: do jaké míry znají specifikum tohoto oboru divadelního umění, jeho současné výrazové prostředky a možnosti, a v neposlední řadě vlastně i specifické (dětské) publikum? Od těchto zásadních otázek (samozřejmě, že jsme neuvedli všechny) se postupně dostaneme až k otázkám finančním, přesněji k menším tantiémám za tuto tvorbu než za obdobnou práci pro jiné kulturní a umělecké organizace (svou roli tu hraje nízké vstupné a nevelká kapacita míst v hledištích našich loutkových divadel).

Poměrně uspokojivá spolupráce s autory je v těch divadlech, kde můžeme mluvit o tvůrčí autor-ské dílně – autoři jsou buď pracovníky divadla, nebo s divadlem pravidelně a úzce spolupracují. Na tvorbě repertoáru jednotlivých loutkových divadel se hojnou měrou podílejí i jejich režiséři, herci a dramaturgové, a to s různorodými výsledky. Znají sice dramaturgické potřeby a tvůrčí možnosti vlastních loutkářských souborů, ale namnoze jim chybí to podstatné – dramatické talent. (Do těchto řad ovšem nepočítáme loutkáře s autorskými komplexy a uměleckou nemohoucností, což jsou vlastnosti blízké grafomanům ze soutěží na loutkářské hry.) Jinak je autorská nabídka dost chudá a výsledky spolupráce se začínajícími (nebo s věčně začínajícími) autory neodpovídají vynaložené námaze dramaturgů divadel. Nicméně se i v těchto nabídkách čas od času objeví texty, které neodpovídají momentálním potřebám a dramaturgickému profilu toho kterého divadla, ale které by mohly obohatit repertoár amatérských souborů (mají nosný námět, jsou technicky méně náročné atd.). O těchto textech by se mělo hovořit při takových příležitostech, jako jsou např. semináře o dramaturgii a zvláště v současné době, kdy amatérské soubory velice postrádají hry loutkářských autorů-praktiků (typu J. Průchy, B. Schweigstilla a F. Čecha).

Dramaturg musí být orientován v naší i zahraniční loutkářské a dětské literatuře tak, aby měl vždycky k dispozici zásobu her a námětů na hry. – Jistě požadavek správný i když v samotné práci amatérských souborů ne zcela reálný. Podle našeho názoru pro dramaturgickou práci v amatérských kolektivech postačí pravidelně sledovat časopis Čs. loutkář a případně Zprávy DILIA. Vážnější zájemci se nepochybně podívají i do měsíčníku Zlatý máj, který se speciálně věnuje dětské literatuře a zároveň přináší i informace o celé oblasti umělecké tvorby pro děti. Materiály o dětské literatuře přináší i jiné časopisy, např. Tvorba ze dne 30. července 1975 otiskla článek Soudobá literatura pro děti a mládež, jehož autorem je Z. K. Slabý. Najdeme v něm řadu názvů děl pro mladé pokolení od českých básníků (nejen od F. Hubína, ale i F. Halase, J. Kainara, V. Nezvala, J. Seiferta a dalších) i prozaiků (nejen od B. Říhy, ale i V. Čtvrtka, J. Drdy, M. Macourka, J. V. Plevy a dalších); je tu i přehled významnějších českých teoretických prací o dětské

literatuře. Domníváme se, že i zde je možno najít dostatek námětů pro loutkářskou dramaturgii.

Dramaturg vykládá hru v intencích autora, aby nedošlo v průběhu realizace k jejímu zkreslení. Dbá o to, aby inscenátoři neporušili autorský záměr nebo ducha hry. Je domácím kritikem inscenace už v průběhu zkoušek. Kritériem je mu to, proč danou hru zařadil do dramaturgického plánu ve vztahu k plánu a profilu divadla a jeho společenské funkci. – K těmto dalším dramaturgovým úkolům opět použijeme několika zkušeností z vlastní praxe.

Nejprve několik slov o výkladu hry v intencích autora. Relativně nejsnazší je to vždy v případech, kdy dramaturg spolupracuje s autorem na hře a podaří-li se jim autorský záměr plně vyjádřit i ve výsledném tvaru hry. V ostatních případech se dramaturg snaží získat hlavně potřebná fakta o autorovi a jeho hře, příp. i dalších hrách – samozřejmě, že základem k výkladu hry je především dramaturgova důkladná četba k inscenaci připravovaného textu – a v tomto směru jsou mu neocenitelným zdrojem informací autorovy vlastní názory, jeho umělecké konfese, dále pak úvody, doslovy a poznámky ke knižně vydaným textům i další materiály.

Když dramaturgie libereckého Naivního divadla zařadila do svého dramaturgického plánu Povídání o pejskovi a kočičce od Josefa Čapka, zdůvodnila vybraný titul těmito slovy: Josef Čapek (1887–1945), vynikající český moderní malíř, ilustrátor i spisovatel, podstatně zasáhl i do tvorby pro děti. Jsou známy jeho dětské rozprávky, causerie a pohádky otiskované v Lidových novinách a vydané pak souborně jako Povídání o pejskovi a kočičce (1929), Povídejme si, děti a koneckonců i pohádka Dobře to dopadlo aneb Tlustý pradědeček, lupiči a detektivové (1932, vlastně libreto dětské opery Jaroslava Kříčky). Josef Čapek dětem výtečně rozuměl, bystře odpozoroval jejich myšlení i vyjadřování. Umělecká tvorba pro ně byla pro něho činností, kterou dělal s vážným uměleckým zaujetím. Svědčí o tom i jeho Povídání o pejskovi a kočičce, které chce Krajská loutková scéna (soubor Naivního divadla) v dramatickém tvaru uvádět pro děti předškolního věku, a to především přímo v mateřských školách. Všechny ony vyprávěnky o tom, jak pesek a kočička „spolu hospodařili a ještě o všelijakých jiných věcech“, mají přesně odposlouchanou intonaci dětského žvatlání a mají také ráz dětské hry – už samo spolubydlení obou zvířátek, to, že vše chtějí dělat „jak to dělají velcí lidé“ apod. V dětských prózičkách Josefa Čapka jsou velmi dovedně, za švandou a groteskou, skryta výchovná jádérka (od hygienických návyků až k hlubším zásadám slušnosti, čestnosti, vzájemného lidského porozumění), a tuto stránku také divadlo ve svém dramaturgickém záměru i výslovně zdůrazňuje. Dramatická adaptace klasického díla české literatury pro děti vznikne v autorské dílně Naivního divadla. A tento záměr byl pak respektován a pro-

hlouben inscenátory dramatické adaptace Čapkova dílka a lze ještě dodat, že představení Povídaní o pejskovi a kočičce účinně přispěla k plnění společenské funkce libereckého loutkového divadla.

Není žádným tajemstvím, že v řadě inscenací našich loutkových divadel se zřejmě ne vždy respektuje autor inscenované hry, její konkrétní adresát (s nímž počítala i dramaturgie divadla), že někdy dochází až k svévolnému zkreslení původních autorových záměrů a ducha hry (bez jakéhokoliv zdůvodnění ideového a uměleckého), tím i k oslabení dramaturgických plánů a profilů jednotlivých divadel a jejich základní společenské funkce. Je tedy také z tohoto hlediska funkce dramaturga v profesionálním divadle a amatérském souboru jistě dost potřebná a závažná.

Při komentování těchto dramaturgických problémů jsme se již několikrát zmínili o společenské funkci loutkového divadla. Jistě ne náhodou. Dramaturg totiž nevybírá jen hry do sezónního dramaturgického plánu. Je si (nebo měl by si být) vědom, že **dramaturgický plán** není jen skladbou několika titulů, ale že **je určitou koncepcí**. Koncepcí, která má širší kulturní a společenské souvislosti, koncepcí, která by měla navíc vycházet i z perspektivního plánu divadla, v němž bývají vyjádřeny dlouhodobější dramaturgické záměry, úkoly a cíle divadla. Teprve **naplněním této koncepce** – adekvátní jevištní realizací – působí loutkové divadlo na své publikum v hledišti a **spolupodílí se na estetické výchově mladého pokolení**, což je v současné době jeho hlavní společenská funkce.

Zájemci o obecné otázky estetické výchovy i specifické otázky estetické výchovy dětského publika v loutkovém divadle mají už k dispozici několik prací, např. knihu B. S. Urbana Úvod do estetické výchovy (Praha 1970) nebo i článek autora



této stati, který byl otištěn v Loutkářských listech 3-1975 (vydaných KKS v Brně v únoru 1976). Z obou uvedených prací bychom chtěli připomenout, že estetická výchova je významnou složkou výchovy vůbec, že při výchově jde o záměrné (bezprostřední nebo zprostředkované) působení člověka (nebo skupiny lidí) na jiného člověka (nebo jinou skupinu lidí), jehož cílem je co možná všestranně rozvinout lidskou osobnost pro její uplatnění ve společenském životě, a dále, že jsou v podstatě tři sféry (složky) výchovy: 1. logické poznání, zahrnující podle tradičního dělení výchovu racionální, pracovní a výchovu k vědeckému světovému názoru; 2. harmonického rozvoje fyzického (tělesná výchova a sport); 3. estetickoetického poznání, zahrnující estetickou a mravní výchovu.

Dramaturgy (vedoucí souborů, režiséry) by měla hlavně zajímat estetická výchova a s ní bytostně spojená výchova mravní (Maxim Gorkij: Estetika je etikou budoucnosti). Pokud jde o estetickou výchovu, zvláště je nutné předem upozornit, že ji nelze ztotožňovat s výchovou uměním. Proto se zcela správně definuje estetická výchova v širším slova smyslu a v užším slova smyslu (např. v knize J. Uždila, Estetická výchova, Praha 1960). Loutkáře pochopitelně interesuje víc výchova v užším slova smyslu, tj. receptivní estetická výchova a aktivní estetická výchova. Obojí má svou významnou úlohu právě v oblasti zájmové umělecké činnosti, tedy i v amatérském loutkářství. Oč jde konkrétně? O to, že amatérským loutkovým souborům nejde jen o to hrát někomu (například dětskému publiku) – vychovávat uměním, ale jde jim i o seznamování se s loutkářským uměním a rozvíjení vlastní aktivní tvořivosti – o výchovu k umění. I když jsme se v našich poznámkách o současných problémech loutkářské dramaturgie zaměřili převážně na dramaturgii souborů, které hrají pro (hlavně dětské) publikum, neznamená to, že si nejsme vědomi rovnocenného významu dramaturgické práce, která směřuje především k rozvíjení tvůrčích schopností dětí a mládeže v našich amatérských loutkářských souborech. Známe výsledky práce šumperských Žabáků, vedených M. Linhardem, svitavského souboru C, vedeného K. Šefrnou, úspěchy H. Budínové a M. Mašatové s kolektivy dětí a mládeže, i dalších loutkářů a amatérských souborů.

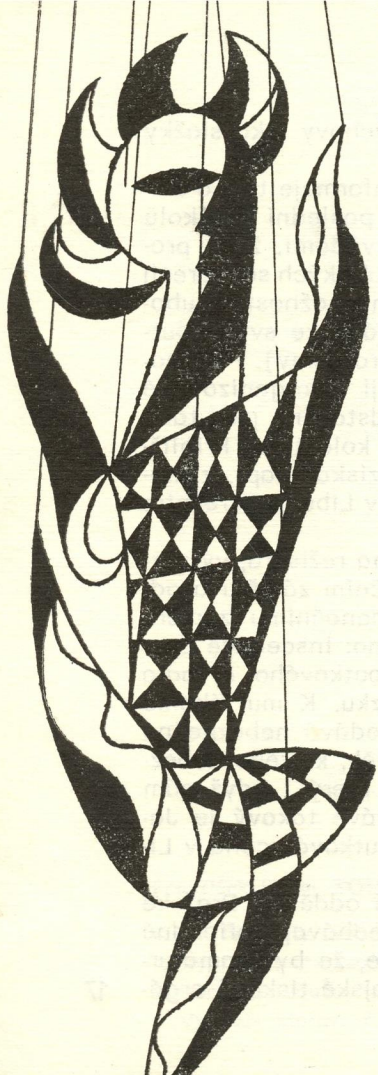
Amatérským kolektivům, které se věnují převážně práci „uvnitř“ a méně už „vně“ souboru, i kolektivům, které přibraly ke spolupráci děti a mládež, doporučujeme k prostudování několik posledních ročníků Československého loutkáře, zejména však rubriky Co divák nevidí – malá zamyšlení a poznámky ze schůzek malých i větších loutkářů ÚDDM JF (seriál článků H. Budínské, který procházel celým ročníkem 1970 a podstatnou částí následujícího ročníku). Připomínáme i Desatero pro vedoucí dětských souborů od R. Zezuly (Čs. loutkář 1–5, 1966) a články M. Mašatové

Není to málo, ale není to dost (Čs. loutkář 8–9, 1975) a K otázkám citové výchovy jako složky výchovného systému dětí a mládeže (Čs. loutkář 1, 1976).

Dramaturg vytváří a rediguje programy, pedagogické listy a další tiskoviny. Informuje tisk o činnosti divadla. Spolupracuje intenzivně se zájmovou uměleckou činností. – Tento poslední trs úkolů dramaturga v loutkovém divadle není snad třeba rozvádět podrobněji. Jsme si vědomi, že v profesionálních divadlech patří tyto úkoly k těm nejsamozřejmějším, zatímco v amatérských souborech je tomu poněkud jinak. Např. vydávání programů budou asi komplikovat finanční možnosti souborů i problémy spojené s vlastním vytištěním programů (i když řada z nich vydává ke svým loutkovým inscenacím – k jejich premiérám – často dobře redigované a vytištěné programy). Pedagogické listy nebo přesněji metodické listy pro potřeby pedagogů, kteří rozhodují o organizované návštěvě školních dětí v loutkovém divadle a doprovázejí je na dohodnutá představení, jsou také spíše v náplni práce profesionálního dramaturga než dramaturga amatérského kolektivu. Přibližnou informaci o tom, jak takový pedagogický list konkrétně vypadá, můžeme získat např. z materiálu, který k inscenaci hry O. Augusty Dračí kámen rozesílalo Naivní divadlo v Liberci okresním pedagogickým a kulturním střediskům a ředitelství škol v Severočeském kraji.

Metodický list pro potřeby pedagogů obsahuje jméno autora, název hry, jména režiséra, výtvarníka a autora hudby, datum premiéry. Pak následuje několik slov o hře, inscenačním záměru a adresátu hry a o autorovi a inscenátorech hry. V odstavci, který je věnován inscenačnímu záměru a adresátu hry (obojí plně respektovalo dramaturgický záměr divadla) je uvedeno: Inscenace Dračího kamene, v níž je důsledně použito základního vyjadřovacího prostředku loutkového divadla – loutky (konkrétně javajek, tj. spodových loutek), klade dětem základní otázku: Komu říkáme hrdina? Je to člověk, který se bezhlavě vrhá do každého dobrodružství, kdo vyhledává nebezpečné okamžiky, kdo má rád riziko, kdo slepě dává všanc svůj život? Nebo je to člověk, kterého nebezpečí hrozící jeho přátelům, rodině a ostatním lidem donutí vzít do ruky zbraň, který i když sám má třeba strach, nemůže se netečně dívat na to, jak silný ubližuje slabému? Právě takový je Janek v pohádce, kterou pro děti 1.–5. tříd základních škol nastudovala Krajská loutková scéna v Liberci.

Informace o činnosti divadla pro tisk. Z materiálů, které rozesílá výstřižkové oddělení Pražské informační služby vyplývá zcela jednoznačně, že dramaturgové tento úkol zanedbávají, případně i malý zájem našeho tisku zveřejňovat zasláné informace. Přesto se domníváme, že by dramaturgové (nebo vedoucí souborů) měli pravidelně informovat zejména okresní a krajské tiskové orgá-



ny o své činnosti. Zdá se nám, že nejvíce vítané jsou dobré fotografie se stručným a přitom hutným slovním doprovodem. Materiály z našich amatérských souborů i profesionálních divadel seznamují veřejnost nejen s jejich činností, ale jistě svým způsobem ovlivňují její postoj k společenskému významu loutkového divadelnictví.

K současné problematice loutkářské dramaturgie nepochybně patří i spolupráce dramaturgů profesionálních loutkových divadel a amatérských souborů. Mohli bychom uvést nejjeden pozitivní příklad, svědčící o neformálním vztahu profesionálních dramaturgů k amatérským kolektivům (účast na seminářích o dramaturgii, práce v soutěžních porotách, výběr vhodných textů pro potřeby jednotlivých souborů atd.), ale také i příklady malého pochopení pro potřeby amatérského loutkářství. A opačně – vedle plodných výsledků spolupráce amatérských loutkářů s profesionálními mohli bychom ukázat na nejjeden případ nevysvětlitelné averze vůči jakýmkoliv kontaktům s tvůrčími pracovníky profesionálních loutkových divadel. Nemáme však sebedenších důvodů pochybovat o tom, že vzájemná spolupráce amatérů a profesionálů – a to nejen v oblasti loutkářské dramaturgie – se bude i nadále stále více rozšiřovat a prohlubovat k prospěchu českého a slovenského loutkářství jako celku.

V předcházejících řádcích jsme v náznaku upozornili na současné problémy loutkářské dramaturgie a na podstatnější funkce dramaturga v soudobém profesionálním loutkovém divadle i v amatérském souboru. Uvědomujeme si zároveň, že jsme mnohé probrali jen povrchně, proto se v závěrečné části naší stati ještě jednou vrátíme alespoň k problematice loutkových textů pro děti.

Je-li dnes již všeobecně uznávaným faktem, že existuje určitá

specifičnost dětské literatury, můžeme se stejnou oprávněností tvrdit, že existuje obdobná specifičnost i v oblasti loutkových textů pro děti. Na tyto texty pak můžeme vztahovat slova F. Tenčíka – z jeho knihy *Umění dětem* – o uměleckých literárních dílech pro děti a v souhlase s ním napsat, že uměleckými loutkovými texty pro děti jsou ty, které jsou nositeli objektivně zjistitelných uměleckých hodnot a zároveň z hlediska dětí texty zvláštních funkcí, tj. umožňující jejich seberealizaci. Touto formulací se vlastně stále vracíme k jednomu a témuž: k umělecké hodnotě loutkových textů a jejich zaměření na konkrétního adresáta, na uspokojení jeho zájmů, přání a potřeb.

K vybraným a významným žánrům dětské literatury patří zejména říkadlo a pohádka. Oběma žánrům (žánr je taková organizace látky, říká J. Hrabák, která je pocítována jako optimální pro určitý obsah) věnovalo svou pozornost mnoho kvalifikovaných teoretiků i praktiků literární tvorby. Stačilo by tedy pouze odkázat na příslušné prameny, avšak domníváme se, že je přece jen nutné, abychom se v naší stati alespoň stručně dotkli obou uvedených žánrů a jejich vztahu k loutkářské dramaturgii.

V. Nezkusil ve své studii *Spor o specifičnost dětské literatury* (Praha 1971) označuje říkadlo za dominantní žánr v prvním věkovém stupni (3–6 let) a pohádku za dominantní žánr v druhém věkovém stupni (6–11 let); nelze přehlédnout, že oba věkové stupně se kryjí se základním okruhem dětských návštěvníků našich dnešních loutkových představení. V kapitole věnované prvnímu z těchto žánrů píše mj.: „Podaří-li se dítěti objevit nějaký rytmus, rým, rýmovanou nebo eufonickou řadu, vyvolá v něm tento úspěch pocit libosti nikoli jen proto, že v nich cítí odraz určitých životních zákonitostí, ale i z toho důvodu, že v nich zároveň vidí v jiném ohledu porušení zvyklosti. Schopnost porušovat ustálená pravidla a tedy vytvářet si svoji skutečnost ... dává dítěti vědomí tvořivé schopnosti, jejímž prostřednictvím si osvojuje svět, povzbuzuje jeho sebevědomí, je zdrojem estetické libosti.“

A Nezkusil zde nachází – jakož i v dalších žánrech (pohádce a dobrodružném románě, který je dominantním žánrem dětí v třetím věkovém stupni) – jednotu prvku zobrazivého a tvořivého a v této jednotě pak spatřuje i základní specifičnost literatury pro děti. Považujeme tento názor za neobyčejně plodný i pro úvahy o tvorbě pro děti v našich loutkových divadlech. Opakujeme, že jde o jednotu prvku zobrazivého a tvořivého. Tady někde se možná nachází i odpověď na řadu otázek spojených se seberealizací dítěte při styku se scénickým loutkovým dílem, i řešení nesnadného úkolu tvůrčích loutkářských pracovníků: uspokojovat dětské zájmy a potřeby. Škoda jen, že v loutkářském repertoáru pro děti předškolního věku je zrovna žánr říkadla tak zanedbáván. Nelze však

zároveň nepřipomenout zkušenost, že při uvádění tohoto žánru je nutné respektovat vnímaví schopnosti malých dětí a jde-li např. o pásmo říkadel ctít alespoň tematickou vůdčí linii s jistými dramatickými prvky. Patříme k těm, kteří se domnívají, že absence příběhu v loutkových textech pro děti předškolního i mladšího školního věku je citelným oslabením jejich působivosti.

V našich loutkových divadlech a souborech je zcela určitě nejrozšířenějším žánrem pohádka. O jejím významu pro mravní a estetickou výchovu i o jejím bytostném sepětí se specifícností loutkového divadla (přesněji s vnitřní zákonitostí jeho základního vyjadřovacího prostředku – loutky, „oživené mrtvé hmoty“) byla již napsána řada studií a proneseno mnoho slov. S oblibou citujeme např. moudrá slova K. Čukovského o tom, že „čtete-li (můžeme tu napsat: hrájeme-li) dítěti pohádku, v níž vystupuje dobrý, neohrožený a ušlechtilý hrdina, který bojuje se zlým nepřítelem, dítě docela jistě ztotožňuje s tímto hrdinou sebe. Prožívá s ním aktivně každou situaci, cítí se být bojovníkem za pravdu a vášnivě si přeje, aby boj vedený ušlechtilým hrdinou skončil vítězstvím nad lstí a zlobou. V tom je velký význam pohádky jako prostředku k výchově lidskosti.“ (Od dvou do pěti, Praha 1959). Jistě – to i mnohé jiné je o pohádce dávno všem již známo, ale přece jen se ještě odvážíme zmínit o dvou dalších věcech. Především bychom si měli neustále uvědomovat cenu pohádky i v tom, že řeší mravní problematiku a ta je přece typicky konfliktní, což opět spojuje žánr pohádky s dramatickou tvorbou a jevištěm. Za druhé, dramatičtější epických látek by si měli být vědomi, že např. obsah pohádek není vyčerpán jen jejich dějem, že dramatičtější vzniká skutečně „sdělení jiné povahy . . . Jestliže se např. předvádí na jevišti vizuálně to, co autor popsal (a zpravidla se kromě toho předvádí i řada věcí, které vůbec nepopsal!), vznikají určité důsledky pro vnímání, a tím pro význam nového díla ve srovnání s dílem původním“ (J. Hrabák, Poetika, Praha 1973). Nepochybně pozoruhodná a pro většinu našich dramatičtějších a jiných upravených pohádek jistě poučná myšlenka.

A co říci na závěr našich skromných poznámek k současným problémům loutkářské dramaturgie? Především to, že při vši úctě k specifícnosti loutkového divadelnictví nesmíme zapomínat na některé základní znaky divadla vůbec i na některé obecnější poznatky z umělecké tvorby. Stále aktuální jsou slova Jindřicha Honzla z jeho studie Pohyb divadelního znaku (z roku 1940), v nichž je zdůrazněná **platnost starého názoru na divadelnost, který vidí její podstatu v akci, v jednání.** To je bezesporu jedna z nejprostších a zároveň i největších divadelních pravd. Má svou trvalou platnost i pro loutkářskou dramaturgii a týká se zejména současných loutkových textů, neboť: **hlavně se tam musí něco dít!**

loutkového divadla, 1964-69 ředitel
divadla Radost v Brně, 1969-72
tajemník a odborný referent SČDU
v Praze; od roku 1972 dramaturg
Krajské loutkové scény a Studia
Ypsilon libereckého Naivního divadla.
Externí pedagog katedry loutkářství
pražské divadelní fakulty AMU.
– Publikační činnost: Estetika
bábkového divadla (Osvetový ústav,
Bratislava 1967), Československá
loutkářská scénografie (spolu s Jiřím
Jarošem; Divadelní ústav, Praha
1969), studie v Československém
loutkáři (o loutce, loutkoherectví,
výzkumu dětského publika, estetické
výchově dětí atp.) i jinde. V centru
jeho zájmu je především divadelní
představení jako komunikace mezi
jevištěm a hledištěm.