

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2021

Eva Čechová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Autorské herectví, jeho teorie a psychosomatika

DISERTAČNÍ PRÁCE

LEKCE (NE)HERECTVÍ

Úvahy o autorském herectví a neherectví na základě vlastní divadelní a pedagogické praxe

Eva Čechová

Vedoucí práce: doc. Jan Hančil

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

DRAMATIC ARTS

Authorial Acting, its Theory and Psychosomatics

DOCTORAL THESIS

LESSONS IN (NON)ACTING

**Reflections on authorial acting and non-acting
based on theatrical practise and pedagogical experience**

Eva Čechová

Supervisor: doc. Jan Hančil

Examiners:

Date of defense:

Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

LEKCE (NE)HERECTVÍ

Úvahy o autorském herectví a neherectví
na základě vlastní divadelní a pedagogické praxe

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím
uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

| Jméno | Instituce | Datum | Podpis |
|--------------|------------------|--------------|---------------|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

ABSTRAKT

Tématem práce jsou otázky autorského herectví a výchovy k němu na Katedře autorského herectví a pedagogiky DAMU (KATaP) v souvislosti s herectvím a režii neherců v dokumentárním divadle. Vyplynají ze vzájemně se prostupující divadelní a pedagogické praxe. Práce se nesnaží porovnávat autorské herce a neherce, ale ptá se, jaké jsou možnosti "zachování" autenticity na jevišti u neherců a jaké u autorských herců. Zároveň se zaměřuje na pedagogické procesy výchovy k autorskému herectví, která mi poskytla „lekci“ specifického typu „(ne)herectví“ a dovedla mě k režijnímu přístupu v práci s neherci.

V teoretické části pojmenovávám některé divadelní kořeny, ze kterých výchova k autorskému herectví KATaP vychází a snažím se uchopit aspekty herectví, k němuž může vést. Dále popisuji vlastnosti psychosomatické disciplíny dialogického jednání a dovednosti, které přináší studentům KATaP. V mém výzkumu představuje dialogické jednání východisko pro ideové, etické, estetické i pedagogické principy výchovy k autorskému herectví. Výzkum se zaměřuje na sledování prvků dialogického jednání v další scénické tvorbě studentů KATaP a to v jejich autorských prezentacích. Pozorování různého využívání elementů dialogického jednání při tvorbě i realizaci autorské prezentace mě přivedlo k několika cvičením na základě dialogického jednání, která jsem společně se studenty autorského herectví ověřovala v semináři Herecké propedeutiky. Tato disertace vychází z dlouholetého zájmu o práci s osobním příběhem a žitou zkušeností. Opírá se o kazuistiky interních studentů KATaP, externích frekventantů kurzu Kreativní pedagogiky při KATaP a neherců dokumentárních inscenací spolku TisíciHRAn. Prostřednictvím jejich individuálních příběhů hledá cesty k přesvědčivosti a autenticitě osobního projevu u neherců a autorských herců. Pokládá si otázku, dají-li se některé aspekty neherectví vztáhnout na autorské herectví a naopak.

RESUMÉ

This thesis deals with questions of authorial acting and education leading towards it, as pursued at the Department of Authorial Creativity and Pedagogy of the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts (“the Department”); the said questions are tackled within the context of non-actors’ performance and stage directing of that performance in documentary theatre. Rather than comparing authorial actors to non-actors, the goal is to explore the possibilities of “preserving” actors’ as well as non-actors’ authenticity on the stage. At the same time, emphasis is put upon pedagogical processes at play in educating students towards authorial acting; these processes provided me with a “lesson” concerning a specific kind of “(non-)acting” and brought me to a particular directing method when working with non-actors.

In the theoretical part I examine some of the theatrical roots upon which education towards authorial acting is based at the Department, and I attempt to analyse certain aspects of acting that may result from it. Apart from that, I present the characteristics of Dialogical Acting with the Inner Partner as a psychosomatic discipline at the Department. In my research, Dialogical Acting is treated as a starting point for conceptual, ethical, aesthetic, and pedagogical principles of education towards authorial acting as such. Particular attention is paid to Dialogical Acting elements as identified in on-going stage work of students at the Department, namely in their authorial presentations. While observing the different ways in which students would use Dialogical Acting elements when preparing and performing their authorial presentations, I designed several Dialogical Acting exercises which I then, together with authorial acting students, verified at a seminar dedicated to propaedeutics of Authorial Acting.

This paper draws on my long-standing interest in working with personal narratives and direct experience. It is supported by case-studies focused on full-time students at the Department of Authorial Creativity and Pedagogy, external participants of the course of Creative Pedagogy organised under the auspices of the Department, and non-actors taking part in documentary performances of TisíciHRAn Theatre Ensemble. By virtue of these individual stories, it endeavours to delineate ways leading to a convincing and authentic personal performance of non-actors and authorial actors alike. Also, it raises the question whether certain aspects of non-acting might be applied to authorial acting, and vice versa.

Chtěla bych poděkovat Janu Hančilovi za trvalou podporu a zajímavé podněty při vedení disertace a za trpělivost s mým hledáním. Celé mé rodině, předně Jůlince a Verunce za láskyplnou posilu, mému Matějovi nadto ještě za grafickou úpravu práce. Děkuji Přemyslovi Rutovi a Michalovi Čunderle za otevřenost v rozhovorech, které se mnou natočili pro účely disertace. Za cenné rady děkuji Tomášovi Jackovi a hlavně Hance Malaníkové, mé „nejen divadelní“ sestře, která po celou dobu psaní byla se mnou a dokázala v pravý čas ukázat směr. Děkuji Maryaně Kozak, Standovi Urbánkovi a Pavlovi Zajíčkovi za jejich čas, hovory a reflexe, které mi věnovali, když jsme se scházeli nad jejich autorskými prezentacemi. Jsem nesmírně vděčná Tereze Durdilové a Tereze Vohryzkové za inspiraci a společnou tvorbu Spolku TisíciHRAn a Janě Pilátové za komentáře našich dokumentární představení, které pro mě pokaždé znamenaly důležité nasměrování. Za více než 50 repríz představení z celého srdce děkuji Renatě Válové, Aleně Laufrové a Jindrovi Synkovi, jejichž krásné přátelství naplňuje můj život. Vděčím jim za lekci jejich jedinečného neherectví, hlavní podnět mé disertační práce. Velký díky patří panu profesorovi Ivanu Vyskočilovi za zásadní životní lekci a jeho ženě, paní Evě Vyskočilové, že mě přivedla na cestu živé pedagogiky. „Člověk neví, co rozsévá, Evičko“, řekla mi kdysi paní Evička.

Eva Čechová



Eva Čechová

LEKCE **NE**HERECTVÍ

ÚVAHY O AUTORSKÉM HERECTVÍ A NEHERECTVÍ
na základě vlastní divadelní a pedagogické praxe

| | |
|---|----|
| PROLOG | 11 |
| Část první: ÚVAHY O AUTORSKÉM HERECTVÍ | |
| I. DIVADELNÍ kořeny VÝCHOVY K AUTORSKÉMU HERECTVÍ KATAP | |
| I.1. NĚKTERÉ OBECNÉ PRINCIPY AUTORSKÉHO DIVADLA | 18 |
| I.2. OSOBNOSTNÍ HERECTVÍ V SOUVISLOSTI S AUTORSKÝM HERECTVÍM | 21 |
| I.3. IVAN VYSKOČIL | 23 |
| I.3.1. VYSKOČIL K OSOBNOSTNÍMU HERECTVÍ A JEHO STUDIUM | 23 |
| I.3.2. NĚKTERÉ ZNAKY VYSKOČILOVA DIVADELNÍHO JAZYKA | 24 |
| I.3.3. OTEVŘENÁ DRAMATICKÁ HRA A NULOVÝ BOD | 25 |
| I.3.4. OTEVŘENÁ DRAMATICKÁ HRA NENÍ IMPRO | 26 |
| I.3.5. IVAN VYSKOČIL K IMPRO(VIZACI) | 29 |
| I.4. SHRNUÍ PRVNÍ KAPITOLY | 30 |
| II. PODOBY AUTORSKÉHO HERECTVÍ NA KATAP | |
| II.1. ÚVAHY O DIALOGICKÉM JEDNÁNÍ | 32 |
| II.1.1. CIT PRO (NE)AUTENTICITU | 34 |
| II.1.2. PARTNERSTVÍ | 35 |
| II.1.3. TĚLOVÉ NAPĚTÍ A TEMPORYTMUS | 39 |
| II.1.4. PSYCHOSOMATICKÁ KONDICE A TACITNÍ ZNALOSTI | 40 |
| II.1.5. ASISTENT DIALOGICKÉHO JEDNÁNÍ A SDÍLENÍ TACITNÍCH ZNALOSTÍ | 44 |
| II.2. HERECTVÍ ŽIVENÉ ZKUŠENOSTÍ S DIALOGICKÝM JEDNÁNÍM | 46 |
| II.2.1. JEVIŠTNÍ OSOBNOST | 47 |
| II.2.2. HERNĚ HERECKÉ ZOBRAZOVÁNÍ V AUTORSKÉM HERECTVÍ | 48 |
| II.3. RÉSUMÉ podkapitol II.1. a II.2. | 49 |

| | | |
|---------------|---|-----|
| II.4. | AUTORSKÁ PREZENTACE JAKO DÍLNA AUTORSKÉHO HERECTVÍ | 51 |
| II.4.1. | HISTORIE AUTORSKÝCH PREZENTACÍ NA KATAP | 53 |
| II.4.2. | VYTVOŘILY SI AUTORSKÉ PREZENTACE VLASTNÍ JAZYK?..... | 59 |
| II.4.3. | PRINCIPY EPICKÉHO DIVADLA UŽÍVANÉ V NĚKTERÝCH AUTORSKÝCH PREZENTACÍCH | 65 |
| II.5. | SHRNUTÍ DRUHÉ KAPITOLY | 66 |
| III. | SLEDOVÁNÍ PRINCIPŮ DIALOGICKÉHO JEDNÁNÍ V AUTORSKÝCH PREZENTACÍCH STUDENTŮ KATAP - VÝZKUMNÉ POZOROVÁNÍ | |
| III.1. | PRVNÍ FÁZE VÝZKUMU: Jaký vliv má dialogické jednání na přípravu, průběh a realizaci autorských prezentací studentů KATaP | 68 |
| III.1.1. | DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ JAKO NÁSTROJ ZKOUŠENÍ | 69 |
| III.1.2. | DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ JAKO NÁMĚT A FORMA AUTORSKÉ PREZENTACE | 70 |
| III.1.3. | DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ JAKO PROSTŘEDEK HLEDÁNÍ OBSAHU | 71 |
| III.1.4. | PRINCIPY DIALOGICKÉHO JEDNÁNÍ JAKO KONDICE | 75 |
| III.2. | SHRNUTÍ PRVNÍ FÁZE VÝZKUMNÉHO POZOROVÁNÍ | 76 |
| III.3. | DRUHÁ FÁZE VÝZKUMU. PŘÍBĚHY AUTORSKÝCH PREZENTACÍ: PAVEL, STANDA A MARYANA | 77 |
| III.3.1. | ČLENĚNÍ AUTORSKÉ PREZENTACE A ROZLIŠOVÁNÍ VÝRAZOVÝCH POLOH | 79 |
| III.3.2. | MARYANA KOZAK | 82 |
| III.3.3. | STANDA URBÁNEK | 87 |
| III.3.4. | PAVEL ZAJÍČEK | 91 |
| III.3.5. | PAVEL, STANDA A MARYANA SLEDUJÍ SVÉ AUTORSKÉ PREZENTACE | 95 |
| III.4. | SHRNUTÍ DRUHÉ FÁZE VÝZKUMU - využívání elementů dialogického jednání v autorských prezentacích | 98 |
| IV. | LEKCE (NE)HERECTVÍ: PEDAGOGICKÉ PŘÍSTUPY A CVIČENÍ Z PRAXE | |
| IV.1. | KONZULTOVÁNÍ AUTORSKÝCH PREZENTACÍ V PODMÍNKÁCH KURZU KREATIVNÍ PEDAGOGIKY JAKO LEKCE (NE)HERECTVÍ | 103 |
| IV.2. | CVIČENÍ NA ZÁKLADĚ DIALOGICKÉHO JEDNÁNÍ A PSYCHOSOMATIKY PROJEVU | 105 |
| IV.2.1. | CVIČENÍ ŽIVÉ VYPRÁVĚNÍ | 105 |
| IV.2.2. | ŽIVÉ VYPRÁVĚNÍ VE DVOU | 108 |
| IV.2.3. | IMPROVIZACE NA ZÁKLADĚ DIALOGICKÉHO JEDNÁNÍ | 111 |
| V. | SHRNUTÍ PRVNÍ ČÁSTI PRÁCE | |

Část druhá: ÚVAHY O NEHERECTVÍ

| | |
|--|------------|
| ÚVOD | 117 |
| VI. NEHERECTVÍ V DOKUMENTÁRNÍM DIVADLE - režijní zkušenosti | |
| VI.1. K HISTORII DOKUMENTÁRNÍHO DIVADLA | 120 |
| VI.2. NEHERCI A JEJICH JINÁ JEVIŠTNÍ PŘÍTOMNOST | 125 |
| V.2.1. EXPERTI | 128 |
| VI.3. TISÍCIHRAN | 129 |
| VI.3.1. ALENA, RENATA A JINDRA | 134 |
| VI.3.2. Lekce (ne)herectví - REŽIJNÍ A DRAMATURGICKÉ POSTUPY TISÍCIHRANU | 150 |
| VI.3.3. MINIMÁLNÍ REŽIE | 157 |
| VI.4. DOKUMENTÁRNÍ HERCI | 160 |
| VI.4.1. PARADOXY HERECTVÍ NEHERCŮ | 163 |
| VII. SHRUTÍ DISERTAČNÍ PRÁCE LEKCE (NE)HERECTVÍ | |
| VII.1. PŘÍNOSY A NÁLEZY PRÁCE | 170 |
| EPILOG | 172 |
| BIBLIOGRAFIE | 173 |

PŘÍLOHY

Příloha 1. DOTAZNÍK PRO FIALKY

Příloha 2. ALENA LAUFROVÁ: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

Příloha 3. RENATA VÁLOVÁ: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

Příloha 4. JIDŘICH SYNEK: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

Příloha 5. ZÁZNAM AUTORSKÉ PREZENTACE „LES“, leden 2014, autor: Maryana Kozak

Příloha 6. ZÁZNAM AUTORSKÉ PREZENTACE „PARK“, leden 2012, autor: Stanislav Urbánek

Příloha 7. ZÁZNAM AUTORSKÉ PREZENTACE „BÉDA“, leden 2012, autor: Pavel Zajíček

Eva Čechová

LEKCE ^{NE}HERECTVÍ

ÚVAHY O AUTORSKÉM HERECTVÍ A NEHERECTVÍ
na základě vlastní divadelní a pedagogické praxe

Prolog

V posledních několika letech se mi velmi intenzivně dostává „lekci (ne)herectví“. Plynou ze dvou vzájemně se prostupujících oblastí: režijní práce s neherci v dokumentárních inscenacích spolku TisíciHRAn a otázek autorského herectví a výchovy k němu na Katedře autorského herectví a pedagogiky DAMU. Tady se mi jako studentce dostalo cenné životní zkušenosti. Vedle lekce pokory a strastiplného i radostného sebepoznávání a překonávání svých hranic to byla vlastně lekce „(ne)herectví“. Záměrně nás od tendence hrát strhávali zpět k věcnosti a věrohodnosti a díky tomu udrželi důsledně na cestě objevování a skutečného *studia* herectví. Od divadla nás spíše odrazovali. Byla to doba nezodpovězených otázek a zákonitě dlouhého zkoumání na úkor divadelní praxe. Navzdory tomu bylo studium postavené na psychosomatických disciplínách a pravidelném zkoušení dialogického jednání vlastně prošpikované kontinuální lekcí „(ne)herectví“. Vnímám tento typ herectví jako přirozené a vědomé autorské herectví, které mj. dá vyniknout vzácné ingredienci: *autenticitě*. Psychosomatické disciplíny v čele s dialogickým jednáním pěstují v člověku kromě jiného tento *cit pro autenticitu* přímým a rafinovaným způsobem - skrze zážitek vlastní ne-autenticity nás mohou učit u sebe i u druhých vnímat ten druhý, obtížněji dosažitelný pól - autentický projev a autentické jednání.

Má disertační práce začala zájmem o **scénické zpracovávání osobních příběhů** a otázkami, jaké podoby může mít takové autobiografické divadlo. Kromě jiných divadelních aktivit jednu z jeho forem dlouhodobě rozvíjím s Hanou Malaníkovou v autorském pořadu na pokračování Divadla Boršč.¹ Dalšímu formátu autobiografického divadla jsem se začala věnovat v roce 2015 tentokrát v divadle dokumentárním. Zjistila jsem, že přináší mnoho nejen do mého života, ale pomáhá mi také nahlížet otázky autorského herectví na KATaP. Začala jsem více uvažovat o tom, jaké že to vlastně já dávám lekce studentům autorského herectví. Setkávala jsem se s otázkami práce s mimouměleckou autenticitou v divadle, které provokovaly mnoho dalších, například:

¹ První podoba našich pořadů vznikla za studií na Katedře autorské tvorby v roce 2005 jako společná Závěrečná autorská prezentace, kde nám rádcem a konzultantem byl prof. Vyskočil. Navedl nás také na model číslovaných variant našeho představení, z něhož se pak vyvinula série autorských pořadů na pokračování. Od té doby jsme v Divadle Boršč s mou „životní sestrou“ Hanou Malaníkovou uvedly desítky představení založené na rozehrávání našich životních témat v rolích dvou sester s vypjatou ženskou logikou a klaunské dvojice Pepy a Patálie.

Jaké jsou možnosti “zachování” autenticity na jevišti u neherců a jaké u autorských herců? Dají se některé aspekty neherectví vztáhnout na autorské herectví a naopak? Jde o ne-pedagogiku? O ne-režii? Nebo o autorskou režii a autorskou pedagogiku? Jakou měrou autorství se mohou podílet? Lze k autenticitě přistupovat jako k osobnostnímu “materiálu”, s nímž je možné režijně či pedagogicky pracovat?

Uvědomila jsem si, jakou opatrnost, všímavost a připravenost musím vynaložit pro zachování autenticity neherců na jevišti. A že mě předchozí studium na KATaP vede k takové režii, která si předně všímá toho, “oč si řekne” přirozenost a osobitost jejich projevu a dává přednost dramatické situaci, jenž se sama nabízí. Že to znamená na jedné straně „držet vedení na uzdě“ a že na druhé straně tento přístup nemůže být bezmezně otevřený bez jasného dramaturgicko-režijního záměru. To u inscenací připravovaných pro pravidelné uvádění ani nelze. Spíše je to usměrněná direktivita i cíle-vědomost, která se mi hned propojila s mými nutkavými otázkami vedení studentů oboru autorského herectví na KATaP v disciplíně Herecká propedeutika. Pro rozvíjení hráčského a hereckého potenciálu studentů musím rovněž volit „jemné našlapování“ a ostražitost. A to je jen jedna z mnohovrstevnatých dovedností, které bych zřejmě jako pedagog tohoto nesnadného předmětu měla mít, zdá se mi.

Předávat výchovu k autorskému herectví se pokouším již mnoho let v kurzu CŽV Kreativní pedagogika pro externí studenty KATaP, kde autorské herectví znamená výchovu k *herectví* v jeho obecném pojetí jakožto studium *vědomého, komunikativního, tvořivého prožívání, chování a jednání v dané situaci*,² tj. v jakékoli veřejné situaci. Však teprve tehdy, když jsem dostala možnost být lektorem semináře Herecké propedeutiky pro interní studenty KATaP jsem zjistila, že vlastnosti „jevištního“ nebo divadelního herectví v autorském herectví musím znovu objevit a formulovat. A pokusit se zjistit, jak k onomu *vědomému, komunikativnímu prožívání a chování* vést v hereckém projevu.

Mnohovrstevnaté otázky *herectví autorského herectví* mě přivedly k podrobnému prozkoumání historie, divadelních kořenů i základních jevů v přístupu KATaP. Všemi následujícími úvahami prolínají otázky *pedagogiky* autorského herectví a jejích limitů. Stojí za každým krokem této práce a uvědomuji si, že způsobují i určitou rozbíhavost témat. V současné době mě zaměstnávají tolik, že se z nich nelze při psaní mé disertace vymanit nebo se vydat jen jedním směrem. Proto jsem se rozhodla znovu nahlédnout postupy výchovy k autorskému herectví a prozkoumat jevy a pojmy, které v lektorské praxi na Katedře autorské tvorby a pedagogiky používám až automaticky. Moje potřeba znovu formulovat vlastnosti a kvality těchto procesů silně vyzvala především v souvislosti se zkoušením s neherci v dokumentárním divadle.

Jak se formují různorodé cesty k autorství? A jak se utváří psychosomatická kondice? Jaké děje probíhají v komunikaci mezi autorským hercem a divákem, aby vyvolaly vstřícnou pozornost?

Název práce **Lekce (ne)herectví** se přímo inspiruje *Kurzem neherectví*, které v roce 2019 pořádal herec a zdravotní klaun Lukáš Houdek. Jednou jsem za něho v Kurzu neherectví zaskakovala a uvědomovala si, jak pečlivě jsem musela vybírat určitá herecká cvičení. Studenti Kurzu neherectví se nechtěli stát herci, ale zajímalo je takové herectví, jehož vlastnostmi je věrohodnost, autenticita, přirozenost, osobitost, nehraní rolí. Používám-li pojmu (ne)herectví v souvislosti s autorským herectvím, mám na mysli totéž. Název *Lekce (ne)herectví* pojímám jako mírnou nadsázku v souvislosti se studiem autorského herectví na KATaP, kde hlavním cílem není

² „(...) Ovšem k takovým kvalitám prožívání, chování, jednání, a tedy osobnosti, je zpravidla třeba dospět. Společným studiem a výchovou tak orientovanou“. VYSKOČIL, Ivan: *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum*, Sborník z konference 14. a 15.10 1999, Praha: AMU 2000.

stát se hercem a zároveň se určitému typu herectví věnujeme. Hned je třeba dodat, že studenti autorského herectví nestudují ani „na neherce“. Ale mohou se snad stávat herci specifického typu.

Nedávno mi do otázek nesnadného a v něčem paradoxního pojetí herectví KATaP vnesl trochu čerstvého vzduchu laický pohled mé životní rádkyně a podpory, Lídy:

- L: *A o čem vlastně píšeš? Jak se to jmenuje?*
E: *Lekce (ne)herectví. - O čem bys řekla, že to je, Lído?*
L: *Hm...asi vo tom, jak odnaučit herce hrát... Jo, to bude pro herce. Normální člověk přece nehraje.*
E: *A v čem myslíš, že spočívá ta lekce?*
L: *Aby byli přirozený, ne? Protože na někom je to hodně vidět, že hraje.*
E: *Jak bys to učila?*
L: *Já myslím, že si musej představit, že je to skutečný. Prostě se do tý postavy musej nějak vcucnout.*
E: *A co když autorský herci nehrajou úplně postavy?*
L: *Jako že hrajou věci?*
E: *Hrajou sami sebe.*
L: *To nejde!*
E: *Jde to. Hrajou sami sebe, když propojej svojí zkušenost s tou představovanou postavou.*
L: *Tak to se nemůže držet scénáře, ne? Když má hrát třeba vraha, a přitom on sám není takovej člověk, tak to nemůže hrát! Do takových situací by nikdy nešel!
Hledáš na tom absurdnosti...*
E: *A jak bys učila ty, co to nestudujou jen proto, aby hráli divadlo?*
L: *A přesto hrajou? Proč by je to odnaučovali, když nechtěj hrát...?!*
E: *Katedra autorský tvorby studenty nevychovává primárně k herectví.
(Tohle Lídu opravdu rozdurdilo).*
L: *A proč tam teda lezou?! Tak oni hrát nechtěj, a ještě se budou odnaučovat hrát?!*

Názvem Lekce (ne)herectví se určitým způsobem odkazují k sémantice pojmu Nedivadlo. Nedivadlo neznámá naprostý opak divadla. Dle Jiřího Kratochvíla Nedivadlu chybí něco, co bývá obecně považováno za samozřejmý atribut divadla. Nedivadlu se tedy programově nedostává *něco* z divadla.³ Podobně pohlížím na pojem (ne)herectví, který v mé práci nemá označovat absenci herectví ani pejorativní označení v kontrastu k herectví. Zajímají mě v něm právě specifické vlastnosti a kvality herectví. Jaké je herectví neherců a jaké autorských herců?

Domnívám se, že obě oblasti mé praxe se studenty autorského herectví i s neherci spojuje poznávání takového herectví, které se vědomě vzdává nároku na jeviště jako místa pouze umělecké seberealizace, ale pojímá je jako příležitost mezilidského setkávání. Zdůrazňuje zážitek ze hry a proces vznikání jako dramatický akt za divácké účasti.

Neherce v dokumentárním divadle vchází na jeviště s motivací ručit svým osobním postojem a programově se pokoušet o sdílení a pochopení společenských dějů. A podle mého názoru stejné motivace i kvality kultivuje výchova k autorskému herectví na Katedře autorské tvorby.

³ srov. KRATOCHVÍL, Jiří: *Vyznání příběhovosti*, Brno: Petrov, 2000, s. 117.

Výzkum skrze praxi

Má disertační práce vznikala v průběhu let a jak se zkušenost vrstvila, nutila mě znovu se vracet ke stejným otázkám z jiné strany. Během své lektorské praxe jsem se musela vypořádat s tím, jakými kroky docházet k výchově k autorství i odpovědnosti. Mnohovrstevnaté dovednosti, které jsem si přála probouzet u druhých jako je trpělivost, zvědavost a schopnost naslouchat jsem musela aktivovat i u sebe, a to pro mě nepřestává být velkým úkolem. Stále více si uvědomuji, že nedirektivní přístup k práci se skupinou a minimální režie pro mě znamená svádět stálý boj vlastních jasných vizí se snahou doopravdy se dorozumět, pochopit, přijmout a vytvářet vztahy.

Lekce (ne)herectví má dvě hlavní části. První část pojednává o herectví autorského herectví a jeho pedagogice a druhá o herectví neherců a jeho režii. Nesnažím se porovnávat autorské herce a neherce, nacházet jejich společné znaky a rozdíly. Psala jsem tak, abych sama sebe provedla rozdílnou a přitom v mnohém se doplňující praxí z několika prostředí, na níž mě připravilo studium na Katedře autorské tvorby a pedagogiky. Moje disertační práce proto nemůže být tolik odborným textem jako dalším osobním příběhem.

Různorodá praxe v průběhu let mi umožnila nasbírat obsáhlý materiál k výzkumu. Část praxe probíhala na KATaP DAMU v seminářích Herecké propedeutiky pro I. a II. ročníky denních studentů (2016-2020) a část materiálu jsem nasbírala v externí režijní praxi na půdě dokumentárního divadla (2015-2020). Oba zdroje zkušeností mě pobídly k tomu, abych hledala souvislosti mezi neherectvím, autorským herectvím a cestám k autentickému jevištnímu projevu v obou oblastech. Další výzkumný materiál jsem sbírala jak z pedagogické praxe kurzu CŽV Kreativní pedagogika při Katedře autorské tvorby (2006-2019), tak v rámci výzkumné dílny pro tři oslovené studenty KATaP, kterou jsem uspořádala přímo pro účely disertační práce (2016).

Struktura první části práce

V první části disertační práce se věnuji **otázkám herectví ve výchově autorského herectví na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU a jeho pedagogice.** Začínám ohlédnutím za divadelními kořeny, které mohly ovlivňovat tento přístup. Pokusím se nahlédnout rysy tzv. Osobnostního herectví a některých aspektů Vyskočilova Nedivadla zejména *otevřené dramatické hry* a *nepředmětného herectví*. (I.kapitola)

Druhá kapitola se ubírá směrem otázek, jakou podobu a vlastnosti může mít herectví studentů Katedry autorské tvorby a pedagogiky. Jak jsem zmínila, výchova k autorskému herectví KATaP může být nahlížena jako vedení ke (komunikativnímu tvořivému) prožívání chování a jednání v určité (veřejné) situaci. Vedle toho mě bude zajímat, k jakým **podobám herectví** může tento přístup vést. Považuji ho za specifický a tato práce je pokusem o uchopení některých jeho aspektů. Zaměřím se na dialogické jednání jako na studijní disciplínu, která v sobě integruje mnohé ideové, *etické, estetické i pedagogické principy* výchovy k autorskému herectví. **Dialogické jednání bude jakýmsi referenčním bodem**, ke kterému se budu stále vracet. Pokusím se nahlédnout některé jeho vlastnosti nosné pro další zkoumání toho, jakým způsobem se zkušenost s dialogickým jednáním studentů může promítat do přípravy a realizace jejich autorské prezentace.

V této práci mě zajímá pedagogika autorského herectví i režie neherců a proto nemohu pominout důležitou roli konzultanta autorských prezentací. Formativní zkušeností pro tuto úlohu mi bylo mnohaleté asistování dialogického jednání. Dialogické jednání poskytuje prostor pro postupné uvědomování si toho, jak působíme na druhé i jakou odezvu vyvoláváme, může tedy výchovně působit na změny výrazového chování a na rozvíjení kvalit osobního projevu a komunikace. Tímto směřuji k předpokladu, že dialogické jednání může přivádět k dosud neuvědomovaným - *tacitním* kvalitám osobnosti. Lze říct, že frekventanti dialogického jednání získávají zkušenosti, které mají *tacitní charakter*. Dotknu se proto tématu *sdílení tacitních znalostí*, tj. způsobu předávání

zkušeností, které implicitně probíhají mezi asistenty a ostatními účastníky dialogického jednání. **Podpurné strategie asistování dialogického jednání**, které vycházející ze snahy pochopit situaci toho druhého, jsou podle mě jádrem pedagogického přístupu KATaP. Ovlivnily mou cestu konzultování autorských prezentací a následně i režijní přístupy.

Proto věnuji velkou pozornost **autorským prezentacím** jako platformě, kde lze uplatňovat některé principy dialogického jednání nebo dovednosti, k nimž může přivádět. V autorských prezentacích je možné vysledovat různou míru a podobu psychosomatické kondice studentů a škálu odlišných estetických přístupů k tvorbě.

Můj zájem o autorské prezentace začal zhruba před 15 ti lety. Pramení z *kolektivního konzultování* autorských prezentací studentů Kurzu Kreativní pedagogiky⁴, které mě trvale staví před nesnadné otázky, jak předávat programovou koncepci katedry a pomáhají mi formovat můj vlastní přístup. Studenty Kreativní pedagogiky řadím mezi neherce, a zároveň v mém zkoumání tvoří zvláštní skupinu. Jsou to lidé různých oborů a zájmů, většinou bez hereckých ambic a od studia na KATaP očekávají především osobnostní růst. Dostane se jim psychosomatických lekcí v "naředené" a přitom kontinuální podobě jednou měsíčně po dva roky. Pokusím se zmapovat strategie při vedení skupinových konzultací autorských prezentací frekventantů kurzu Kreativní pedagogiky a vyvodit z nich některé aspekty, které se mi vyjevují jako zajímavé pro vedení neherců v dokumentárním divadle.

Ve třetí kapitole výzkumného pozorování se opírám o několik **kazuistik interních studentů autorského herectví**, na kterých jsem se snažila pozorovat individuální cesty k autorství a k používání principů dialogického jednání. Poskytly mi základ pro tvorbu cvičení, ve kterých se pokouším rozvíjet elementy dialogického jednání v hodinách Herecké propedeutiky pro první ročníky KATaP.

Ve čtvrté kapitole se zkušenosti sbíhají v pojmenování **pedagogického přístupu KATaP**, jak se v průběhu existence katedry etabloval. Souvisí podle mě kromě jiného se zavedením autorských prezentací do studijní koncepce vedoucím katedry Přemyslem Rujem a s podílnictvím studentů na dění KATaP, které významně podpořil vedoucí katedry Michal Čunderle. Pozornost proto věnuji konzultantovi autorské prezentace a poté shrnuji své zkušenosti se skupinovým konzultováním autorských prezentací v kurzu CŽV Kreativní pedagogika, které zároveň formovaly můj režijní přístup.

Nakonec, jak jsem zmínila, popisuji **několik cvičení, která mohou rozvíjet zkušenost s dialogickým jednáním**. Uvedu případy průběhů cvičení, které jsem natáčela v práci s prvním ročníkem v letním semestru roku 2020.

Druhá část práce

Druhá část disertační práce pojednává o **podobě herectví neherců v dokumentárním divadle**. Nejprve mapuji pole dokumentárního divadla a škálu okolností, které ovlivňují "herectví neherců". Hlavní linii druhé části práce pak tvoří sledování vývoje konkrétního zkoušení dokumentárních inscenací divadelního spolku **TisíciHRAN a popis jeho režijních přístupů**. Zjišťuji tak, jaké specifické místo zaujímají protagonisté TisíciHRANu v různorodých skupinách neherců vystupujících v současných dokumentárních inscenacích mnoha formátů.

A především pak sleduji **příběh osobností** trojice protagonistů, našich přátel Aleny Laurové, Renaty Válové a Jindřicha Synka, kteří dokumentární inscenacím spolku TisíciHRAN už po čtyři sezony poskytují svůj čas, jedinečné osobní příběhy a jejich ztvárnění v desítkách repríz. Vývoj postupné **profesionalizace jejich neherectví a posun kvality jejich herectví** ukazuje zajímavé jevy, například kde přirozená autenticita nestačí.

⁴ Dvouletý Kurz CŽV Kreativní pedagogika probíhá od roku 2006 v rámci Ústavu pro studium a výzkum autorského herectví při Katedře autorské tvorby a pedagogiky na DAMU. Původně nesl název Kreativní pedagogika-pedagogická kondice, od roku 2020 je otevřen po zkráceném názvem Kreativní pedagogika.

A také: co kultivovat v herectví směrem k *jevištní autenticitě* (umělecké) se zachováním autenticity *neherecké* (mimoumělecké).

Tyto otázky a mnohé další mi přinesly zajímavé podněty pro uvažování o některých procesech výchovy k autorskému herectví. Až v setkávání s neherci a jejich autenticitou jsem lépe zahlédla obrysy její cesty - vede přes životní zkušenost, odstup od sebe sama, opírá se o životní postoj. Neherci svou "*organickou přirozeností*" vládou" jinak než studenti autorského herectví na KATaP. Ti ke své osobitosti a autenticitě postupně docházejí a hledají cestu k druhým přes „vyladění“ vztahu k sobě sama.

Společné pole otázek pro studenty autorského herectví, frekventanty Kreativní pedagogiky i pro neherce v dokumentárním divadle představuje **práce s osobním příběhem a žitou zkušeností na jevišti**.

Bujná džungle a podminované pole

Když neherce, frekventanty Kurzu kreativní pedagogiky a studenty autorského herectví postavím vedle sebe, vynikne mnoho rozdílů. Je pro mě zajímavé tyto rozdíly i společné aspekty pečlivě rozpoznávat a od jedné skupiny se učit něco pro vedení skupiny druhé. Zdálo by se, že je to taková obousměrně prostupná zkušenost a užitečná symbióza. Zároveň si však při pokusu formulovat tyto zajímavé aspekty stále připadám jako uprostřed podminovaného pole, kde na každém kroku vybuchne některý z mnoha neuchopitelných jevů a otázek a rozšíří kolem sebe hustý dým. Z něho se vynořují možnosti, jak k věci přistupovat a zase mizí a proměňují se s každým případem neherce, individualitou studenta, s každou novou inscenací nebo další skupinou studentů.

Pojmy jako **autenticita, autorství, autorské herectví** jsou obtížně definovatelné, klouzavé a ze své podstaty ne snadno uchopitelné. Psaní o autorském herectví lze postihnout opět pouze "autorsky". Právě rozmanitost přístupů k němu (i v rámci jedné katedry) mě utvrzuje o užitečnosti hledání základních principů toho, co nazýváme autorským herectvím na KATaP a potřebnosti znovu a znovu popisovat jeho současné proměny a podoby.

Tato práce neodpovídá na žádné obecné otázky. Ale při pokusu odpovědět na několik mých vlastních, mi pomohla projít úzkou pěšinou skrze bujnou džungli toho, co může znamenat autorské herectví a prchavou mlhou, která obestírá fenomén autenticity. Víím, že putování džunglí mi bez přestání uděluje dobrodružnou lekci, protože několik kroků za mnou cesta zarůstá a hustotu a proměnlivost porostu je potřeba stále "prosekávat" dál.

část první

ÚVAHY O AUTORSKÉM HERECTVÍ

Úvod

Tak pravil Vyskočil

Celou práci budou prolínat promluvy Ivana Vyskočila, které jsem si zapisovala do svých čtených zápisníků během studia KATAP (2000-2006), doktorských seminářů během studia doktorského (2013-2016) a v průběhu účinkování v kurzu Kreativní pedagogiky (2006-2019).

Především pak čerpám z jedinečných a dosud nepublikovaných přepisů záznamů přednášek prof. Vyskočila, které jsem organizovala v rámci kurzu Kreativní pedagogika v jeho dvouletém běhu 2012-2013. Profesor Vyskočil tehdy v semináři nazvaném *Rozpravy k pedagogice* předkládal studentům pohled na učení, herectví, autorství a mnoho dalšího. Vyskočil před a se studenty vede řeč, skutečnou rozpravu, spřádá úvahu nad tématem, a přitom větví, odbočuje a v kruzích se ke stejným pojmům vrací z nových a nových oblastí a souvislostí.

Úryvky z Rozprav k pedagogice mi pomáhaly při vyjasňování některých mých otázek a zkušeností. Nepředstavují nějaký manuál "Jak pravil Vyskočil", ale odkaz na pojmy a procesy v autorském herectví KATaP, které nikdo lépe nevyjádří nežli sám jejich autor.⁵

⁵ Promluvy profesora Vyskočila v semináři *Rozpravy k pedagogice* (1-5) graficky odlišuji od citací z jeho již publikovaných děl, úvodů sborníků KATaP, kolokvií atd. Přepis 5 ti cca hodinových přednášek a jejich drobnou jazykovou redakci jsem provedla pro účely disertační práce.

I. Divadelní kořeny výchovy k autorskému herectví KATaP

I.1. Některé obecné principy autorského divadla

Autorské divadlo je rozprostřené po celé sféře našeho profesionálního i amatérského divadelnictví. Teatrologický slovník Petra Pavlovského označuje autorské divadlo za pandán interpretačního divadla. Autorským divadlem se může rozumět divadelní dílo, ale také soubor či instituce produkující takové dílo. Nazveme-li divadlo autorským, říkáme, že před začátkem práce na vzniku inscenace neměli tvůrci k dispozici žádný již hotový divadelní text. Nastudování nové hry se považuje za autorské divadlo, je-li autor členem inscenačního týmu, anebo pokud jde o autorsky zpracovanou standardní hru s dramaturgickými úpravami. Pavlovský autorskému divadlu přisuzuje specifika: *kreativní propojenost všech jeho tvůrců, mnohostranná originalita a vyhraněnost tvorby, vycházení z individuality herců, osobitá poetika, svébytný smysl pro humor, někdy i dlouhodobé tematické zacílení jeho dramaturgie, experimentální zaměření.*⁶ Autorské inscenace pak vytvářejí i divadla, jejichž produkce je převážně interpretačního charakteru.

Jan Grossman se podrobně zabývá proměnou českého herectví a divadla 60. a 70.ých let, které nazývá *věcným*. Kořeny věcnosti připisuje avantgardě 20. a 30.let a nový přístup k herectví, formě i úloze divadla sleduje u dvojice **Voskovce a Wericha** a jejich Osvobozeného divadla. Grossman mluví o Voskovci a Werichovi jako o představitelích tzv. *věcného herectví* a popisuje jejich specifika: *“Věcné herectví se zde může opřít o jeden rys, ostatně příznačný pro celé umění komické a Osvobozenými hojně využívaný: o schopnost střídat a kontrastovat jednotlivé významové a výrazové roviny. Základem herecké práce Voskovec a Wericha nebyla jednotná linie postavy – psychologie – ale montáž různých záběrů: ne charakter, ale sled charakterizací. Proteovská pohyblivost klaunů dovozovala i velmi pohyblivou hru. Klauni hráli a hráli si a stačila slovní narážka, aby se jeden klaun rázem proměnil v politického předáka, druhý v buržoazního snoba nebo nadutého vlastence. (...) Herci využívali hojně rozporu mezi tím, co se myslí, a tím, co se říká, mezi sdělením a způsobem sdělení, parodovali a travestovali.”*⁷

⁶ PAVLOVSKÝ, Petr.: *Základní pojmy divadla-Teatrologický slovník*, Praha: Libri. Národní divadlo v Praze, 2004, s.27-28.

⁷ GROSSMAN, Jan: *Mezi literaturou a divadlem II.*, Praha: Torst, 2013, s.919

Grossman uvádí věcnost u Brechta a výraz *věcné herectví* nalézá pro formulování proměn herectví 60.let, které se od *patetického* transformuje k otevřenému, nehotovému, "hovorovějšímu" intimnějším a tedy blíže k divákovi.

V činnosti autorských divadel na našem území můžeme vystopovat řadu styčných bodů s jevy a tendencemi, které začaly v mnoha zemích v období přelomu 50. a 60. let., v období nové dramatiky, uměleckých cílů i tvůrčích postupů. Mluví se o *novém divadle* a o *druhé divadelní reformě*, kdy světové divadlo směřuje k obrození a dlouhodobému přetváření "stávajícího (starého) divadla". (Braun, 1993) E. Barba představitel tzv. *třetího divadla* chápe dějiny divadla 20. století jako historii lidí, kteří objevovali další smysl divadla jako nástroje hledání totožnosti a ožívování vlastního lokálního společenství. „Třetí divadlo“ působí v opozici k estetické tradici „prvního divadla“, i k buříčské avantgardě čili „druhému divadlu“. (Barba, 1994)

V československém prostředí se od konce padesátých let stala mluvčím mladé generace vznikající "malá divadla", která přinesla mj. snahu o kontakt s divákem a prožitek volnosti a společenství. Na tyto podněty "malých divadel" navazuje hnutí studiových nebo autorských divadel v normalizačním období 70. a 80 let. V autorských divadlech soubory hledají a nalézají své dramatiky, kteří píšou hry divadlu takřkajíc na tělo.⁸ Autorský princip se dále uplatňuje v konečné podobě hry, která mnohdy vzniká zároveň s partiturou inscenace kolektivní tvorbou a *improvizací* (a proces improvizace někdy pokračuje i při představeních).⁹ Východiskem dramaturgie autorského divadla nejsou tituly, ale *témata*. *Divadelní scénář* se objevuje jako nový typ dramatického textu a výsledek autorsko-dramaturgické aktivity. Není určen k univerzálnímu použití jakýmkoliv divadlem, ale ke konkrétní potřebě divadelního díla určitého souboru. Po stránce výstavby děje používá nových tvárných principů-*epizace, lyrizace, fragmentarizace, montážní techniky, jevištní metaforičnosti, koláže*.

Proměňuje se i pojetí herectví. Namísto realistického "přetělování" či "přetělesňování" a namísto imitování mimodivadelních projevů, místo fikce, která se hraje, je položen důraz na živou osobu, která hraje. Zde se herecké pojetí jednotlivých souborů odlišuje. Objevuje se např. *karikatura* a *groteskní deformace* na hranici oškřivosti (Divadlo na provázku a Činoherní studio), *tematizované herectví* (HaDivadlo), kde se při ztělesňování psychických jevů vychází z přirozeného založení jednotlivých herců-*nositelů témat*.¹⁰ Herec v autorském divadle rozvíjí *hru s rolí* (Studio Ypsilon), kdy se "*prostor mezi rolí a hereckou osobností stává vlastním hracím prostorem*". Autorský herec tak není jen vykonavatelem rolí, je doslova *tematickou jednotkou divadelního díla*. (Hořínek, 1993)

Proměna všech divadelních složek si vynucuje aktivní práci s divadelním prostorem tak, aby nebránila bližšímu *kontaktu v komunikaci mezi hercem a divákem*.¹¹ Autorská divadla také svou činností přesahují mimo divadelní soubor a sál a součástí tohoto přesahu je iniciování kritické a teoretické reflexe.

⁸ V Činoherním studiu jde zejména o hry Karla Steigerwalda, v Divadle na provázku o autorskou spolupráci Milana Uhdeho a Ludvíka Kundery. V Ypsilonce a v HaDivadle jsou pak autory přímo členové souboru, zejména režiséři Jan Schmid, Svatopluk Vála a Arnošt Goldflam (občas s dramaturgem Josefem Kovalčukem). HOŘÍNEK, Zdeněk: *U nás*, In: BRAUN, Kazimierz.: *Druhá divadelní reforma? Divadelní ústav v Praze, 1993*, s.161.

⁹ Materiálem, který slouží k vyjádření tématu, může být stejně hotová hra jako epická, lyrická nebo dokumentární literatura. In: tamtéž.

¹⁰ Na rozhraní 70. a 80. let se HaDivadlo proměnilo z režiséřského, výrazně stylizovaného typu divadla v divadlo autorské, kdy se vedle Josefa Kovalčuka stal druhým režisérem a také hercem HaDivadla Arnošt Goldflam. Pod jejich vedením se herci HaDivadla postupně stávali jejími spoluvůrci. "*S tím však byla neodmyslitelně spojena otázka noetické odpovědnosti, onoho šafaříkovského 'bytošného ručení' za obraz člověka a světa, který prostřednictvím divadla vytvářím. Zde je třeba uvést, že zejména v 80. letech byl soubor HaDivadla už formován z osobností, které byly připravené takovouto odpovědnost nést a pro které toto divadlo znamenalo i určitý způsob života.*"

KOVALČUK, Josef: *Jedna z cest k osobnostnímu herectví*, In: Sborník kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. V Praze: DAMU, 2009, s.56-7

¹¹ Hledají se nové způsoby příchodů a odchodů herců z hlediště a do hlediště, přednesení některých akcí mezi diváky, specifické prostory pro divadelní setkávání jako divadelní kavárna, kluby apod). In: HOŘÍNEK, Z.: *U nás*, s.163

Malost jako estetický znak

Jan Císař jako jedny z estetických specifíků divadel malých forem 60.ých let uvádí *aktuálnost a smysl pro potřebu dne*. Divadla malých forem volila témata, která se týkají *denní praxe člověka* své doby, která lze vyslovit *za sebe a ze sebe*.

„Potřebovali uvažovat o étosu dnešního člověka v dnešní době. Leč pozor: pojem étos pro ně nebyl pojmem abstraktním, obecným, širokým. Byl pro ně skryt v těch nejkonkrétnějších projevech, nejkonkrétnějšího člověka, který má své starosti, problémy, radosti, vášně. (...) Potřebovali si ohmatat a ztvárnit nejprve tuto praxi v jejich nejpodrobnějších projevech a podobách, než mohli zobecňovat. Museli být nejdříve partikulární, aby se mohli stát univerzální.“¹²

Císař označuje „malost“ Malých forem jako estetický znak, který si malá divadla mají zachovat, aby zůstala sama sebou:

„(...) A přece toto kladné jádro mělo platnost pro všechna malá divadla právě pro způsob, kterým malé měnilo ve velké, jež zůstávalo malým. Ukazovalo totiž, že to malé se do velkého vejde jedině tehdy, když hlavní organizace a struktura bude taková, že se do ní bez námahy dostanou všemožné detaily. Když syžetová výstavba, syžet bude tak velkorysý, že bude vymezen jen v nejhrubších rysech, jež půjdou libovolně rozšiřovat. Jakékoli pevné, jednou provždy definitivní ohraničení znamená ztrátu schopnosti reagovat pohotově na každou maličkost, protože co bude za tímto ohraničením, bude působit neorganicky.“¹³

Viditelný herec autorského divadla

V interpretačním pojetí herectví je jedním ze základů hereckého umění schopnost herce minimalizovat distanci mezi postavou a hercem. Jde tedy o herectví proměny a vtělení do postavy, kdy herec “zmizí v roli” (Krejča 1990, s. 358). Naproti tomu autorský herec si ponechává svoji identitu, nemizí, naopak je *zřetelně viditelný a poznatelný* v každé jednotlivé roli. Pro autorské divadlo není příznačný herec představující a prožívající, ale herec se schopností “zviditelňovat sebe sama”. (Hořínek 1988, s. 18) Toto zviditelnění sebe sama není přitom *sebestředné a sebejisté* bez porozumění postavě. Nejedná se o *sebeukazování* ani o herecky *netvořivé předvádění sebe sama*, které Jaroslav Vostrý staví do protikladu k tvořivému *sebetvarování* v rámci aktivního reagování na relevantní podněty řízeného ostrým scénickým smyslem. (Vostrý, 2012) Herec se neskrývá za nikoho jiného – za skutečnou nebo fiktivní postavu, ale usiluje o co nehlubší objevení sebe samého. (Braun, 1993)

Je možné říct, že autorský herec záměrně vytváří distanci mezi sebou a postavou, aby v tomto “meziprostoru” mohl rozehrát hru s postavou. Ve hře a hrou nazírá postavu z různých úhlů, *demonstruje* ji různými způsoby a snaží se skrze hravost hledáním a objevením “*zmocnit skutečnosti s největší možnou objektivitou.*” (Hořínek 1988, s. 18) Mluvíme o typu *zcizení a zcizování scénické situace* hrou. V autorském herectví narušujeme iluzivnost odkročením od subjektivních prožitků pro dobírání se obecnějšího poznání.

Roubal v tomto smyslu mluví o *ludickém herci* a také o *herectví osobnostně auto tematickém*, které ruší iluzivní identitu herce tím, že distanci mezi postavou a hercem *tematizuje*. Pavlovský pak označuje herectví autorského divadla jako *herectví typů* spíše než charakterů, je to herectví tzv. *osobnostní*. (Pavlovský 2004, s.27)

¹² CÍSAŘ Jan: *Z malého se stává velké*, In: Začalo to Redutou, Praha: Orbis 1964, s.297

¹³ Tamtéž.

I.2. Osobnostní herectví v souvislosti s autorským herectvím

V červnu 2008 se v rámci mezinárodního festivalu vysokých uměleckých škol Zlomvaz na DAMU uskutečnilo kolokvium na téma *“Osobnostní herectví a cesta k němu.”* V předmluvě ke sborníku z tohoto kolokvia doc. Jan Hančil z pozice děkana DAMU uvádí, že vysoké divadelní školy usilují o výchovu hereckých osobností, *“jejich ambicí je vést k takovému herectví při současném vědomí, že osobnostní herectví není samozřejmé ani všudypřítomné, naopak v rámci hereckého řemesla se vyskytuje spíše vzácně.”* Dodává, že pojem *osobnostní herectví* ukazuje na ideál herectví v jeho plnosti.¹⁴ Kolokvium poskytlo mnoho zajímavých náhledů na pojem osobnostního herectví, které jsou inspirativní pro uvažování o autenticitě neherectví a autorského herectví.

Zaznělo zde například, že autorské herecké umění je dnes stále více aktuální, a dokonce že roste poptávka po herci-autorovi. Herec-autor na osobnostní úrovni představuje požadavek nového divadla a nové dramatické tvorby.¹⁵ Dále, že pojem „osobnostní herectví“ je pojmenováním typicky českým a nenajdete jej nikde v cizině nebo jiné divadelní kultuře. Byly vysloveny pochyby, že by na „osobnostní herectví“ existoval nějaký recept. *“Kdyby existoval, tak by se na jevištích pohybovali pouze osobnostně nezaměnitelné a dokonalé herecké osobnosti.”*¹⁶

Josef Kovalčuk zdůraznil, že ve svých úvahách o autorském divadle nemluví zpravidla o autorském herectví, ale o *herectví autorského divadla*, které charakterizuje jako *herectví osobnostní*. *“Herec v autorském divadle by měl přinášet výrazné osobnostní téma a postoj, za který bytostně ručí. Ten by se měl stávat součástí celkové výpovědi inscenace.”*¹⁷ Jaroslav Vostrý označil osobnostní herectví jako programové heslo spojené s dědictvím českého divadla 60.let, které má své kořeny v praktické problematice vztahu herce jako konkrétní osoby a role, herecké osobnosti a herecké postavy, hercova každodenního chování a vystupování na jevišti či před kamerou, scénování a sebescénování “v životě” a scénování a sebescénování ve smyslu herecké tvorby.¹⁸ Jan Hyvnar poukazuje na mnohoznačnost pojmu osobnostní herectví. Uvádí, že ve 20. století se začaly uplatňovat široce pojaté osobnostní vlastnosti, které se už neměly ukrývat za napodobování dramatických postav, ale mělo jít spíše o *realizaci sebe sama v okolnostech role*. Herec se ptá: Co by bylo, kdybych byl tím, koho hraji? (...) Co já bych dělal, kdybych byl Oidipem? S ideou: tady jsem, jsem taky sebou, nic nehraji, jsem znakem sebe sama, jde mi o kontakt s divákem. (Hyvnar, 2009)

Osobní herectví

Karel Makonj uvažuje nad pojmem osobnostní herectví i kritickým způsobem a nejprve se ptá po vymezení pojmu *osobnost*. Rozlišuje “kvantitativní” chápání pojmu osobnost jako jedinečného, neopakovatelného individua v jednotě svých schopností rozumu, citů i vůle v neopakovatelných a jedinečných společenských vztazích a postavení. A další pohled na osobnost jako na pojem *kvalitativní*, hodnotící - tedy osobnost jako tvůrce hodnot *“většinou samozřejmě se sklony ke genialitě”*, dodává trochu ironicky Makonj. Navrhuje přijatelnější skromnější, přesnější a realističtější označení tohoto typu herectví - “osobní”, které by podle něho nepředpokládalo věhlasnost či genialitu osobnosti a nebylo by hodnotící ani v pozitivním ani negativním slova

¹⁴ HANČIL, Jan: *Kolokvium jako prostor k setkání*, In: Sborník kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. V Praze: DAMU, 2009, s.6-7

¹⁵ SMILKOVÁ, Oxana: *Úvahy na téma herec-osobnost-profese*. In: tamtéž, s.52-55

¹⁶ PORUBJAK, Martin: *Osobnostné herectvo a herecká osobnosť alias malé a veľké divadlo*. In: tamtéž s.26 (a také SMILKOVÁ O. s.54)

¹⁷ KOVALČUK, Josef: *Jedna z cest k osobnostnímu herectví*, In: tamtéž s.59

¹⁸ VOSTRÝ, Jan: *K osobnostnímu herectví*, In: tamtéž s.16

smyslu. *“Herec se pravděpodobně ani tak neodvrací od možnosti být někým jiným jako spíše se přiklání k možnosti být pouze sám sebou.”*¹⁹

Přímá prezentace sebe sama jako záruka autentičnosti?

Milan Lukeš k tématu herectví a sebe prezentace dodává, že 20.století přineslo herecký individualismus nového typu, kde představa herecké svobody zahrnuje osvobození od tradičních známek herectví. Základní podmínkou filmového a televizního působení se stalo umění přirozené sebe prezentace, od níž se odvíjí soubor vlastností shrnovaných po názvem „charisma“. *„Určitý exhibicionismus je v nás založen hlouběji než celý napodobovací instinkt a hravost dohromady”*²⁰, píše Lukeš a dodává, že v současných podmínkách tržní ekonomiky se *exhibiční instinkt* sává komoditou, kterou je možné kapitalizovat daleko šíře než jenom v divadle a herectvím. (Lukeš, 2006).

Makonj se rovněž kriticky vymezuje k současnému typu sebe prezentací herectví, které může být mylně vydáváno za “osobnostní herectví”. Upozorňuje tak na nebezpečí pokřiveného chápání toho, co je to být na jevišti *sám sebou*. Uvádí příklad polského herce Daniela Olbrzychského, který na otázku, co pro něj znamenala opravdovost na jevišti při spolupráci s režisérem O. Wajdou odpovídá, že ani ve svém soukromém životě není tak opravdový jako na jevišti a čas na jevišti považuje za čistší věc, než je jeho vlastní život: *“Wajda mě naučil, že herectví není jen práce, nýbrž i způsob, jak strávit život.(...)Hraní je autentičtější, než život.”*²¹ Olbrzychski mluví o svém vztahu herce k roli, který je založený na dynamice, napětí, montáži, přerůstající v novou a nečekanou výslednou kvalitu, *“vznikající ze vztahu znaku a neznaku (“věci”), označovaného a označujícího, klasické záměrnosti a nezáměrnosti v umění* (Mukařovský). Podle Makonje současný herec odmítá akceptovat toto východisko a snaží se o *přímou prezentaci sebe sama,“ v níž spatřuje záruku autentičnosti, jedinečnosti a neopakovatelnosti.”* Tím, že odmítá nepřímou prezentaci si neuvědomuje svou *ztrátu* právě ztrátou tohoto napětí.”²²

Důmyslná past sebe sama

Takový případ “osobnostního” herce si neuvědomuje, že se ocitá v pasti sebe sama. *“Já ve vztahu je více než Já samo o sobě. Ve vztahu se totiž prezentuje něčím víc, než je samo, díky vztahu roste, a to i díky vztahu se kterým bojuje a který nenávidí. (...) Tato past je důmyslná právě tím, že předstírá možnost ostenze, přímé jevištní prezentace sebe sama a zastírá, že tato prezentace je nerealizovatelná a iluzorní, směřující naopak k zpředmětnění “osobnosti” bez vztahu, v nevztahovém vztahu.”* Makonj zdůrazňuje, že nelze hrát sama sebe, nelze ukazovat sama sebe, nelze se vžít do druhého - ani do sebe. Mohu vždy jen tematizovat, a tak redukovat - i sama sebe. Nemohu se “vyjádřit” komplexně, bytostně, celistvě - ani živý, ani mrtvý. (Makonj, 2009)
(...) Obecenstvo při divadelním představení však nečeká od herce prezentaci jeho lidské, civilní osobnosti, (...) ale prezentace “osobnosti” herce v konkrétních vztazích a v konkrétním časoprostoru, prezentace v lidské interakci a souvztáznosti.²³

¹⁹ MAKONJ, Karel: *K tématu osobnostního herectví*, In: tamtéž s.10

²⁰ LUKEŠ, Milan: *Herectví a sebe prezentace část druhá*, In: SAD 2006, roč. XVII. (č.2), s.17-18

²¹ MAKONJ, Karel: *K tématu osobnostního herectví*, ...s.10

²² Tamtéž, s.11

²³ Tamtéž, s.13

Osobnost jako úkol

Jan Hančil se vyhraňuje proti pozitivistickému pojetí osobnosti - prostému souhrnu, specifické kombinaci a dynamiky vlastností a daností určitého člověka. Označuje za velmi netvořivé pojetí osobnostního herectví jako aplikování vlastní hercovy osobnosti na všechny role, které hraje. *“Jedinečně dokážeme být i se vši svou neautentičností.”* (Hančil, 2009)

Hančil se přiklání k chápání osobnostního herectví založeném na pojetí osobnosti jako úkolu. *“Přívlastek osobnostní vnímám jako určení, které vede toto herectví k maximální integraci vlastních daností a možností, zhodnocení, které vychází ze sebepoznání v performační situaci. Říká-li Osolsobě, že divák vnímá herce na jevišti pouze jako hrajícího herce, pak by nemělo jít pouze o osobnost, ale především o jevištní osobnost. O člověka v imaginární situaci, kde má tematizovat, akcentovat, vypovídat, sugerovat a to vše v divadelním tvaru, silovém poli, které skýtá prostor hře a spoluhrě, poli, které navíc není pouze dílem herce, ale také režiséra.”*²⁴

Zajímavé pro tuto práci je, jak Hančil téma jevištní osobnosti dává do souvislosti s Vyskočilovou psychosomatickou kondicí a Donnellanovou motilitou herce jako herecké schopnosti otevřenosti a reakce na nejjemnější impulsy. Jevištní osobnosti se proto budu šířeji věnovat později (s.48).

I.3. Ivan Vyskočil

I.3.1. Vyskočil k osobnostnímu herectví a jeho studiu

Prof. Ivan Vyskočil mluví o osobnostním herectví jako o *autorském nebo vědomém a sebevědomém nebo přirozeném nebo autentickém, neodcizeném primárním herectví. Oproti onomu většinovému provoznímu.* Osobnostní herectví chápe spíše existenciálně v protikladu k tomu profesnímu, *“ke studiu na herce”*, jak je podle něho pojímáno na *netransformované DAMU*. (Vyskočil, 2009) *“Konkrétně jde o studium - reflexi, analýzu, aplikaci - pohybu, hlasu, řeči, dialogického jednání, našeho integrujícího a přesahy otevírajícího přínosu. Jde tedy primárně o vzdělání, kultivaci, osvojení těla a tělesnosti. Učinit tělo slovem. A slovo tělem.”*²⁵

Na jednom ze seminářů pro doktorandy KATaP hovořil prof. Vyskočil o jeho pojetí psychosomatických disciplín. Dle Vyskočila nemají být utilitárním studiem hlasu, dobré výslovnosti atd.:

*“Psychosomatické disciplíny na DAMU jsou chybně vnímány jako základ projevu. Psychosomatické disciplíny jsou ale základ příjmu, jako základ bytí živých lidí v určitém prostředí, světě. To je psychosomatika. A z toho se potom rodí aktivita. Pokud ta psychosomatika je dostatečně uložená a uleželá, pak je projev dostatečně vědomý, dostatečně spontánní, protože, jak říká Moreno, “spontaneita předpokládá velmi jemné vědomí.” A to vědomí vychází nikoliv z hlavy, ale z tělových citlivostí, tělových dalo by se říct poslušností, schopností slyšet tělem, přijímat tělem a schopnosti celým tělem na ty podněty odpovídat.”*²⁶

Vyskočil zdůrazňuje, že tento typ vzdělání na vysoké škole chybí a měl by být pěstován ne přímo jako “hlavní” ve smyslu profesním, ale jako studium komplementární, doplňující a ucelující.²⁷ Na zmíněném kolokviu

²⁴ HANČIL, Jan: *Osobnostní herectví a jevištní osobnost*. In: tamtéž, s.42-43

²⁵ Tamtéž, s.37-38

²⁶ VYSKOČIL Ivan: *Doktorský seminář 23.4.2013, přepis audionahrávky*, In: osobní archiv autorky

²⁷ *“Studium osobnostního herectví je záležitostí především důkladného empirického studia osobnostních předpokladů vědomého, komunikativního, tvořivého jednání, chování a prožívání v dané - nebo objevené, vytvořené - situaci, v tom*

o *Osobnostním herectví a cestách k němu* Vyskočil zmiňuje, že k potřebě studia herectví dospějí leckterí divadelníci až po létech a s pocitem nenaplnění, tzv. vyhoření. Vyskočil mluví o potřebě osobnostního herectví, jeho studia a aplikace, která se v těchto případech hlásí. Osobnostní herectví v tomto pojetí můžeme chápat jako potřebu, která se “ozývá a hlásí ke slovu”, jako typ žádoucí zkušenosti nejen pro studenty herectví.

Následně zmíním některé principy Vyskočilovy jevištní tvorby, které určitým způsobem rozvíjel v experimentální výzkumné činnosti na KATaP po roce 1994, a které jsou zajímavé pro uchopení některých “znaků” autorského herectví KATaP.

1.3.2. Některé znaky Vyskočilova divadelního jazyka

Vyskočilova herecká tvorba obsahuje jak herectví prožívání, tak herectví představování, formy dramatické či epické a anti iluzivní.²⁸ Jako jeden z vlivů na tvorbu Ivana Vyskočila je často uváděn Bertolt Brecht a jeho schéma epického divadla. V souladu s Brechtem Vyskočil odmítá iluzivní postup divadelního zobrazování a zdůrazňuje elementární herní principy jako jsou *hra na...maska, převzetí a ujmoutí se role*.²⁹ Spíše nežli epickým bývá Vyskočilovo pojetí vyprávěného divadla nazýváno ludickým pro hru jako základní pramen, impuls a inspiraci k další tvorbě. (Roubal 1999, Musilová 2010)

Jan Roubal ve své podrobné analýze typu herectví Ivana Vyskočila v *Nedivadle* píše o *ludickém herectví* (srov. Musilová, 2016), jeho výrazové pluralitě a projevech jeho ludičnosti v možnostech vlastního hereckého jazyka. (Roubal 1999, s. 43) Pro označení typu herce, který oproti klasickému herectví klade důraz na hru a hrovost jevištní situace používá Roubal označení *improvizující herec*.³⁰ Důležité otázky pojetí autorského herectví se váží k možnostem hry, kterou mj. umožňuje také oscilace mezi autorským (improvizačním) a interpretačním principem herectví, které se vzájemně nevylučují.

Proměny podob a Vyskočilovo pimprlové divadlo

Ivan Vyskočil se s obzvláštním zájmem zabývá hrou s podobou a hrou s postavami a zdůrazňuje *mnohost postavy*: “*Nezáleží na tom, kdo je kdo. Každý může být (...) každým. Představitel v celku příběhu tedy není totožný s tím, koho představuje. Tím každá postava příběhu dostává nové rozměry a podoby. A snad i tím ty jednotlivé příběhy přestávají být jen událostmi svých konkrétních postav a stávají se událostmi kohokoli. Nevím, lze-li tuto skutečnost tak příkladně sdělit jinak než hrou, než přestavením.*”³¹

V Malých hrách popisuje Vyskočil svou představu jejich čtenáře i hráče. Mluví o chápacím *předvaděčovi* “*řebas i v duchu*”. Jde o herce “*sobě-předvaděče*”, “*sobě-hráče*”, “*sobě-autora*”. Vyskočil popisuje takovou hru jako

smyslu také předpokladů hereckého projevu.(...) Právě studium psychosomatických předpokladů a tedy disciplín v organických souvislostech s hereckým (komunikativním, tvořivým) projevem a s existováním v dané situaci (v konkrétních podmínkách, okolnostech, vztazích) je kardinální problém skutečného studia herectví, nanejvýš osobnostního. “ VYSKOČIL, Ivan: *Herectví jako tvořivá, vědomá a odpovědná existence*. In: Sborník z kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. V Praze: DAMU, 2009, s.40

²⁸ Martina Musilová popisuje podrobně herecký styl Ivana Vyskočila: *Herecké, herní, divadelní a dramatické postupy se u něj prolínají ale nikoli ve smyslu eklektickém, ale ve smyslu postmoderní hravosti, citace a parodie, ve smyslu rozehrávání literárních a divadelních stylů až po využití kýče. Svorníkem a základním úhlem pohledu, který používané postupy povyšuje a ve vyšší rovině sjednocuje, je dramatická hra.* In: MUSILOVÁ, Martina: *Fau efekt*, Praha: NAMU 2010, s.202

²⁹ tamtéž, s.203

³⁰ V terminologii KATaP pojem autorské herectví (a autorský herec) zahrnuje zkušenost z dialogického jednání, a tedy *nepředmětného herectví*, jehož přirozenou součástí je improvizace nebo tzv. otevřená dramatická hra. Roubalův pojem *improvizující herec* chápu tedy ve smyslu *autorský herec* tak, jak je vnímán a kultivován na KATaP.

³¹ VYSKOČIL, Ivan: *Meziřečí*, In: Malé hry, Praha: Mladá fronta 1967, s. 177 -179

cestu k vlastním variacím a objevům: *“Je to napínavé i je to radost měnit třeba hlas v hlasy pro jednotlivé repliky, měnit tempo a rytmus představ, sledovat, která se vytváří a skupí vztahy dialogů.”*³²

Vyskočil nachází trefné srovnání s loutkovým divadlem, kdy na celou hru stačí sám principál, aby mluvil za všechny a hýbal všemi pimprlaty. *“Při takovém představení ten, kdo je pořádá, není hercem, ale je hráčem s dokonalým nadhledem.”*³³

V autorském herectví bývá rozlišování různých postav obtížné. Hra jednoho herce vyžaduje přesné nuancování při přechodech z jedné výrazové polohy do druhé. Vyskočilovo přirovnání k pimprlovému divadlu nabízí srozumitelné zaostření na problém tělových proměn jednoho herce, kterému se budu blíže věnovat: *pimprlata nesmí přijít k sobě moc blízko, aby se jim vzájemně nezamotaly nitky.*³⁴

I.3.3. Otevřená dramatická hra a nulový bod

“ (...) Hra, která je poctivá a je hraná jako otevřená hra, nikoliv jako hra o něco, nebo jako hra s něčím, ale hra která nám hraje, ne kterou my hrajeme.” (Vyskočil, březen 2013)³⁵

Od začátku 70.ých let považuje Vyskočil za jádro svého způsobu divadla *otevřenou dramatickou hru*. Účastník otevřené dramatické hry má v ideální podobě být autorem i spoluautorem, hercem i spoluhercem, divákem i spolu-divákem. (Roubal, 1999) Vyskočil mluví o *trojjedinosti autora, herce a diváka*. (Vyskočil, 1981).

Hovoří-li Vyskočil o otevřené dramatické hře ze své herecké zkušenosti, zmiňuje tzv. *nulový bod*. Znamená to situaci před diváky, kdy není předem nic připraveného. Nejde zde jen o hráčskou kondici jako schopnost udělat z ničeho něco, dokázat nalézt teď a tady zajímavý podnět a rozvíjet ho improvizací. Nulový bod pro Vyskočila znamená “plnohodnotný” zdroj podnětů. *Stav nevědět co*, je výchozím podnětem, potentním momentem, který můžeme poznávat a prozkoumávat a za přítomnosti diváků danou situaci rozvíjet tak, aby je to zajímalo.

*„Začít od takzvaného nulového bodu, to znamená mít diváky a přijít na jeviště a nevědět co. Nevědět, co budete dělat a nevědět, co budete říkat a teďko to na tom jevišti poznat. Poznat tak, aby to ty lidi zajímalo. Aby zjistili, že to co na tom jevišti děláte a říkáte, že stojí za pozornost. Že stojí za to, aby tomu tu pozornost věnovali a aby na to, co vy tam děláte, reagovali jako na svoje. Jako na něco, k čemu mohou oni něco dodat. Potom zjistíte, že na něco, co se tam dalo, vzpomínají. Vy už jste na to dávno zapomněli, ale ti vaši diváci o tom vědí a připomínají vám to.(...)Potom si to vracíte, protože si musíte vracet ne jednotlivý výrok, ale celou situaci(...) a zjistíte, že díky tomu člověku, který si to pamatuje - nejenom jemu ale těm, kteří tam byli - asi tohleto vzniklo. A vzniklo to asi s takovou platností, že ten dotyčný si to pamatuje po kdovíjaký době. Čili to jsou záležitosti, nad kterými budete žasnout.“*³⁶ (Vyskočil, září 2013)

³² Tamtéž, s.6

³³ Tamtéž, s.7

³⁴ Tamtéž, s.6

³⁵ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 3*, s.3 ; přepis přednášky z 22. března 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

³⁶ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 5*, s. 4; přepis přednášky z 21. září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

Vyskočil popisuje situaci živého experimentování, kdy komunikaci v přítomnosti diváků rozvíjíme jako tvořivou hru. Chápu hrový stav, který Vyskočil nazývá *nulovým bodem*, jako moment zrodu, který však není tematizován jako situace “člověka v pasti”. Naopak, naše “nevědění co”, je v dialogickém jednání dle Vyskočila určitá *rytmická figura*.³⁷

Přijít na styl, ve kterém se hraje

Vloha pro herectví či spíše hráčství je dle Vyskočila pojmenováním určité zvláštní *účasti na jednání*. Naši účast na jednání v otevřené dramatické hře považuje za velmi podstatnou. Je to zmíněné Roubalovo diváctví a spoludiváctví herce a Vyskočilova trojjednotnost autora herce a diváka. Jde o účast ve smyslu citu pro partnera a pro souhru, kterou se sami u sebe v otevřené dramatické hře snažíme aktivizovat, vyprovokovat.

*„Otevřená hra – tomu se dost nesprávně říká ‘improvizace’. Jde o otevřenou hru, kde jde o to přijít na styl, ve kterém se hraje. A k tomu, abychom si tohle dobře dokázali ověřit a uvědomit, musíme poněkud to vlastní nadání nebo dispozici pro tu souhru, musíme poněkud vyprovokovat. Musíme být partnerem toho, kdo je na jevišti, i partnerem toho, kdo je ve třídě, i partnerem toho, kdo je zrovna na stupínku zkoušení.“*³⁸ (Vyskočil, únor 2013)

Potom zákonitě dochází k podobné intenzivní účasti diváka. Divák je účasten vyjevování struktury, tvarování otevřené dramatické hry, podílí se na ní. Zážitek účasti spojený s pocitem libosti z objevování struktury jednání je podstatným estetickým znakem Vyskočilovy scénické tvorby.

“(…) Totéž pozná ten, kdo tady sedí a kdo je svědkem toho. Protože se to trefilo nejenom u nás, ale taky u něj. Ono je to tak, že ta struktura jako taková se objevila, se vyjevila, vstoupila ve známost, nebo dalo by se říct ve veřejný prostor.” (Vyskočil, září 2013, s.3)

I.3.4. Otevřená dramatická hra není impro

“Ale ono nejde o to, když si tady říkáme o té otevřené hře, že by se jako taková dala aplikovat ve třídě. Nebo by se jako taková dala aplikovat na tom divadelním jevišti. Ne, ono z toho vyplývá určitý moment vědomí, určitá kondice, určitá připravenost souzněle souhrající jednat. To je ta kondice. To je to tacitní, co máme v sobě. Člověk není jen to, co říká, nebo to co úmyslně vědomě dělá, člověk působí také tím, co si uvědomuje, jaký je. A jestli to, co sděluje je otevřenost, jestli to není jen ilustrace.” (Vyskočil, únor 2013, s.9)

Pojem improvizace v herectví by si zasloužil podrobnou definici ve své šíři a ve všech jejích odstínech vyskytujících se v současném divadle. Improvizace je dnes mnohdy součástí hereckého projevu. Improvizaci používal Jerzy Gortowski v polském Teatru Laboratorium nebo americké Living Theatre ve svém *Svobodném divadle* (1964). Mezi jinými také Peter Brook od 50. let využívá improvizace jako nástroj k uvolnění herců a obohacení dramatických situací v rámci zkoušení (Brook 2004, s.107). V českém prostředí je improvizací

³⁷ Tamtéž, s.2

³⁸ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 2*, s. 8; přepis přednášky z 22. února 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

otevřenost typická pro hnutí alternativního divadla 60. a 70. let. Dnes existuje jako samostatný divadelní žánr v nejrůznějších podobách a formách.³⁹

Dlouhá léta jsem se věnovala různým formám improvizace - na jevišti i jako lektor. Byla to pro mě zásadní formativní zkušenost a vděčím jí za určité lektorské sebevědomí i za tolik potřebnou jevištní praxi. Zákonitosti zejména *improvizace krátkých forem* jsem objevovala souběžně se zkoušením dialogického jednání. Ve své diplomové práci na KATaP⁴⁰ jsem si všímala toho, jak se improvizace krátkých forem doplňují nebo naopak střetávají s jinými nároky otevřené dramatické hry v pojetí Ivana Vyskočila a dialogického jednání. Koncepte improvizací z prostředí Zápasů v divadelní improvizaci je velmi vrstevnatá a plná zajímavých hrových i sociálně komunikačních procesů. Stručně zde zmíním jen některé z nich.

I.3.4.1. Impro⁴¹a její pasti

V kontrastu se *short forms* vystávají některé důležité procesy dialogického jednání. Rozdílně je v otevřené dramatické hře a v impro chápáno, pojímáno i „trénováno“ zejména: *partnerství, souhra, reakce, akce, účast, smysl pro hru*. Jedním z nejcitelnějších rozdílů je pak nárok na reakci. V krátkých formách (impro) se výcvikem souhry a partnerství chápe schopnost reagovat rychle a většinou na každý impuls partnera. Naproti tomu v otevřené dramatické hře dialogického jednání je pojem partnerství i reagování chápán a rozvíjen jiným způsobem. Cennou dovedností je zde nikoliv rychlá reakce, ale pravý opak, *nespěchat* a na „ten pravý“ podnět *si počkat*. V otevřené dramatické hře zjišťujeme v procesu hry, co nás ve hře zajímá. To pak probouzí živý zájem i u diváka. V dialogickém jednání není devizou reagovat na každíčkový podnět, ale na takový, který podnítil náš zájem.

V impro je téma záměrně zadáváno „zvenci“. Divákova účast je „živena“ adrenalinem nepřipravených momentů a toho, jak hráči více či méně dovedně zvládají nástrahy neurčitosti. V improvizaci krátkých forem (z oblasti *Theatre Sports*⁴²) sledujeme výkon hráče v nepřipravené situaci. Obdivujeme jeho schopnost obratně reagovat. Bývá to mnohdy obdivuhodná přehlídka bystrosti a vtipu, duchaplnosti i duchapřítomnosti. Divák se přichází především uvolnit a pobavit, ale také být svědkem toho, jak si kdo s nesnadnou jevištní situací poradí. Hráč je vystaven zkoušce, dostává od diváků či moderátora (příp. rozhodčího) určité úkoly, výzvy, které se vzrušujícím zaujetím plní. Adrenalin je důležitou součástí vybudovaného napětí na jevišti i v publiku. Publikum je tímto vtaženo, můžeme mluvit o účasti diváka na události s hrovým principem *agon*.

³⁹ Velmi oblíbenou a stále se vyvíjející formou jsou improvizace v prostředí divadelních zápasů. Vznik Zápasů v divadelní improvizaci spadá do konce 70.let 20.století. První Match d'improvization se konal v. 1977 v kanadském *Théâtre Expérimental de Montréal* pod vedením zakladatelů **Yvona Leduc** a **Roberta Gravela**. Do Čech přenesla formu divadelních zápasů Michaela Puchálková, která v roce 2000 založila první improvizací tým PRA.LI.NY (Pražská liga v improvizace nyní), k níž stále patřím. V mnoha dílnách a workshopech jsme *improvizační ligu* rozšířili po celém našem území. Dnes existují desítky týmů, tři školy improvizace v Praze a Ostravě, velký festival Improslet v Brně a další aktivity. Tato forma improvizace s pravidly a její aplikované podoby se využívají ve vzdělávání: pronikla do firemního vzdělávání a začíná být běžným výukovým předmětem na uměleckých školách. (na DAMU např. Katedra výchovné dramatiky)

⁴⁰ ČECHOVÁ, Eva: *Dar hry*, diplomová práce, KATaP DAMU: 2006

⁴¹ Pojem impro používám pro označení pro improvizace krátkých forem neboli improvizaci s pravidly v prostředí improvizací zápasů tzv. improligy. Odlišuji ji tak od improvizací jiného typu, o nichž se budu zmiňovat v této práci.

⁴² Britský učitel a spisovatel **Keith Johnstone** kodifikoval Theatresports v roce 1977, kdy zakládá *Loose Moose Theatre* v Calgary. Je zakladatelem *Theatre Machine* a tvůrce dalších improvizací formátů jako „*Gorilla Theatre*“, „*Micetro*“ a „*Maestro*“ a formátu „*Life Game*“, které uvedl ve Washingtonu jako projekt *Improbable Theatre*. Více o Theatre sports lze nalézt: SPOLIN, Viola: *Improvisation for the Theatre*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963; Close, D., Halpern, Ch., Johnson, K.: *Truth in Comedy: The Manual of Improvisation*. Colorado: Meriwether Publishing of Colorado Springs, 1994 ad.

Typologie her dle Rogera Cailloise⁴³ se zde uplatňuje ve všech čtyřech jeho kategoriích. Přítomen je zmíněný princip *soutěže a zápasu* (agon): jsou tu udatní hráči i fanoušci; zadávaná témata (často losem) potvrzují *princip náhody* (alea) a patří sem i “atmosféra loterie” vznikajících situací. Zatímco úkolem interpretačního herce v divadle je nazkoušenou strukturu představení udržet živou a životaplou, improvizátor strukturuje nepřipravené jevištní jednání teď a tady s úkolem provést to tak dovedně, aby u diváků vzbudil zdání připravenosti. Aleatorický princip je prvkem vzrušení u každé hry. O skryté alchymii náhody a neočekávanosti ve hře píše J. Schmid: „*Náhoda vyvolávající náš údiv propůjčuje současně divadlu zvláštní magickou moc, tak důležitou pro prvotní pocit diváka, o který nám jde.*“ (2006, s.17)

Dále jde v divadelní improvizaci samozřejmě o hraní rolí a divadelní proměnu (mimikry) a nechybí ani Cailloisův poslední princip vnitřního uspořádání her, totiž *závrať* (illinx). K pocitu závratí nás může vést kolektivní prožitek události, která vzniká v přítomnosti, intenzivní účastenství stimulované “sportovním vzrušením” a síla autentických (nepřipravených) náhle vznikajících podnětů, které hráči proměňují⁴⁴ v příběh, dramatickou situaci “teď a tady”. Divák je součástí dramatické situace vznikání a zrodu jevištního aktu. Pro tuto závrať z toho, být u něčeho skutečného, divák improvizace mnohdy odpouští a toleruje i bláboly a nesmysly. Impro bezpodmínečně nepotřebuje náročného diváka. Za společnou vlastnost s otevřenou dramatickou hrou považují ludický princip hry, radost z tvorby i spolubytí s diváky, jedinečnost a neopakovatelnost každého představení.

Proces tvarování v otevřené dramatické hře

Právě to, jakým způsobem se hra vyjevuje, jak poznáváme její strukturu, je hlavní kvalitou, radostí i dobrodružstvím otevřené dramatické hry. Ke struktuře jednání zde docházíme pozvolna a doplňováním se. *Tvarování* v otevřené dramatické hře a v improvizaci je velmi podstatné (a někdy až protichůdné). V pochopení tohoto procesu tvarování a vznikání tkví cesta k autentickému projevu, k tělovému citu, ke sdělování jako ději mezi mnou a divákem.

Impro je naopak žánrem, který vždy nevytváří podmínky, kde by *procesu tvarování* mohl hráč věnovat pozornost, protože je nepřetržitě v situaci rychlého rozhodování. Rozhodování je rychlejší než rozeznávání (Vyskočilo „rozlišování“), protože reakce předbíhá druhotné asociace. Inspirativní je uvažování o funkci emočních center mozku a amygdálního systému. Amygdala je považována za centrum a sídlo emocí. Amygdalární okruhy zajišťují některé autonomní funkce jako jsou základní stresové a pudové reakce. Tento systém pak aktivizuje naši pozornost, koncentraci a zaměření smyslů na rizikové podněty. Sociolog D. Goleman se věnuje emoční inteligenci a amygdalu přirovnává k psychologické strážní, která každý vjem posuzuje z hlediska, zda nás vystavuje nějakému ohrožení či ne. (Goleman, 1997, s. 27) Amygdala rozeznává rychle, ale okamžitá asociace je rigidní a pro kreativitu blokující. Improvizace vystavuje hráče stresové zátěži.

Naproti tomu v dialogickém jednání se vědomě snažíme navodit uvolněný *eutonický*⁴⁵ stav. Vyvážené tělové napětí vytváří podmínky pro vnímání a přijímání podnětů, usledování tvarování našeho jednání. To, co je v samém centru hráčovy snahy v otevřené dramatické hře, je pak v impro považováno někdy i za selhání.

⁴³ CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*, Praha: Nakl. Studia Ypsilon 1998

⁴⁴ *Proměnit* ve smyslu sportovní terminologie “proměnit šanci”. Hráči impro proměňují podněty v dramatické situace jako hokejista *proměnění nahrávku* (šanci na gól) ve skutečný gól.

⁴⁵ Etonie, lat.eu – znamenitý, tonus – napětí – vyvážené napětí, také regulace svalového napětí s cílem dosažení celkové relaxace.

"To jsem měl několikrát takovej moment, že člověk neví, jak dál. Když neví, jak dál a snaží se mermomocí vzpomenout, tak upadne do trapasu. Jde o to mermomocí nevzpomínat, jenom si udržet, že ho ta situace, že neví nějak dál zajímá. Jenom bejt zvědavěj na to, jak to je. Ono když si chvíli dá člověk tu volnost, chvíli to uvolnění, tak ono to najednou vyvstane. A najednou je to jiný a najednou to přijde jako něco novýho a jeho samotného to překvapí, překvapí to i ty diváky. Protože je to něco, co se zrovna teď a tady narodilo."⁴⁶ (Vyskočil, září 2013)

Nulový bod, *inspirovaný stav nevědět*, je přesným opakem snahy "rychle si nějak poradit se vším". V impro tak můžeme přicházet o vzácné okamžiky, o *dramatické zvláštní dění mezi mnou a něčím, co teprve přijde*. (Vyskočil, září 2013)

„To vám je zajímavý. Já můžu udělat cokoliv na jevišti, jestliže zůstanu v soustředění a jestliže zůstanu v uvolnění, tak mi diváci budou věnovat zvědavou pozornost, protože to nebude vypadat, jako že jsem ve jako hře - že jsem z toho vypad, že nevim, co dál, ale budou napjatý jaksi pozorováním toho dramatického toho zvláštního dění, které je mezi mnou a mezi něčím, co teprve přijde. Ale k tomu dojde teprve tehdy, jestliže já znám to napětí, které vyvolá tuhle tu jejich pozornost.“ (Vyskočil, září 2013)

Předpoklady k diváctví

Aktivizace diváka je v impro zaměřena na to, aby oceňoval hráče za každých okolností, aby vytvořil atmosféru show a zápasu. Pojem účasti diváka v otevřené dramatické hře je naproti tomu chápán s mnohem vyšším nárokem. Jde o účast empatickou. Jde o *empatii zakotvenou v tělovém citění*. (Vyskočil, 2012) Tak jako existují předpoklady k herectví, existují předpoklady k diváctví. Vyskočil uvádí, že zatímco předpoklady k herectví máme všichni, diváctví musíme v sobě aktivizovat:

„A proto ten moment, že abychom byli dobrými diváky chce, abychom dokázali dobře přijímat, abychom dokázali dobře chápat, abychom dokázali v tomto ohledu sami v sobě objevovat smysl pro hru.“ (Vyskočil, únor 2013)

I.3.5. Ivan Vyskočil k impro(vizaci)

Vyskočil odlišuje otevřenou dramatickou hru od improvizace. Uvádí, že byl v 50.tých letech jedním z prvních, kdo se "improvizaci" u nás věnovali.⁴⁷

"Mě to zajímá ta improvizace, ta hra jako otevření možnosti. Ne jako co nejdřív vypálit druhou sloku a trefit. Jako otevřít možnost. Jako zjistit, co v takové

⁴⁶ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice* 5, s. 4; přepis přednášky z 21. září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

⁴⁷ V Americe tehdy začínaly různé formy improvizčního divadla, které ovlivnila například **Viola Spolin** (1906-1994) a její metodika hereckých cvičení **Theatre games**. V roce 1946 zakládá *Young actor company* v Hollywoodu pracuje s dětmi připravujícími se na role v profesionálních produkcích. V roce 1955 Spolin vede v Chicagu *Playwriter's Theatre Club* a semináře při *Compass Theatre*, který se stává prvním profesionálním divadelním souborem zabývající se výhradně divadelní improvizací. Po r.1960 společně se svým synem **Paulem Sillsem** rozvíjí svou teorii divadelních „her“ v *Second Theatre* v Chicagu. V roce 1965 zde zakládá *Game Theatre* a v roce 1976 *Game Center* v Hollywoodu. Dalšími průkopníky improvizčního divadla byli také **Dudley Riggs** (zakladatel *Brave New Workshop* v Minneaplis) a **Del Close** (zakladatel skupiny *ImprovOlympic*).

jedné maličkosti je vlastně obsaženo za potencialitu, jestli je možno do toho vstoupit.“ (Vyskočil, říjen 2012)

Vyskočil se kriticky vyjadřuje i k některým současným medializovaným formám improvizace:

„Je to hrozný. Je to hrozný tým, jak je to nepoctivý. Při té improvizaci, je jeden z nejpodstatnějších bodů to, že přijdu na společné téma. Že to, co mám hrát, mi nikdo z hlediště, abych byl hodně vtipnej a ještě vtipnější, že mi to neřekne. V tom poznat co se hraje, v tom je právě přítomnost té empatie. V tom je právě přítomnost té souhry, to umět slyšet, umět nahrát, umět udržet určité napětí.“ (tamtéž)

Od prof. Vyskočila jsme často slyšovali, že na humor se musí čekat. Humor se nedělá, ale nechá vzniknout. A že smích z hlediště ruší stavbu dění nebo jednání, ke které jsme dospěli. Smích *skrečuje* napětí spontánního jednání na jevišti.

„Ono je velmi napínavé, když člověk ne každéj nápad hned promění, hned neprodá. (...) Čili když uděláme nějaký fór, vtip, když se nám jaksi nabídne, když ho uděláme, když to hlediště vděčně zasměje, zaržá, tak na tom jevišti si uvědomíme, že musíme začínat znova (...) k tomu abychom vytvořili to povědomí nějakého celku, nějakého příběhu, nějakých vztahů, případně abychom vytvořili to, čemu se říká dramatické jednání. (...) Ale když to necháme v tom napětí, ono nás to dovede samo k tomu, o co dalšího ještě může jít. (Vyskočil, září 2013)

V otevřené dramatické hře Ivana Vyskočila je možné přicházet na další možnosti, než jsou jen ty, které vyplývají z utilitární logiky. Na takové, které vyplývají z představitosti a fantazie.

“(…) Možnosti, které otevírají vlastně jinou rovinu toho vzájemného vztahu, jinou rovinu té komunikace, třeba rovinu hry. Protože ta hra má v sobě dalo by se říct svobodu. Záleží na nás, abychom tu svobodu jako takovou dokázali vychutnat. Abychom dokázali poznat, co se nám v té svobodě nabízí jako možnost řešení k tomu problému, kterým jsme do toho vstoupili.“ (Vyskočil, září 2013)

1.4. Shrnutí první kapitoly

V první kapitole jsem se snažila postihnout některé důležité divadelní kořeny výchovy k autorskému herectví KATaP. V letném pohledu na obecné znaky autorského divadla jsem zmínila tzv. Osobnostní herectví, které je s autorským herectvím často spojováno. Katedra autorské tvorby a její poetika je stále silně pod vlivem svého zakladatele. Pojednáním o Ivanu Vyskočilovi jsem zdaleka nemohla obsáhnout šíři jeho osobnosti, divadelní a pedagogické činnosti či literární tvorby. Pokusila jsem se zhruba shrnout některé znaky jeho herectví a přístupu k němu. Vyskočilovo pojetí vyprávěného divadla bývá nazýváno **ludickým** pro hru jako základní pramen a inspiraci k další tvorbě. Vyskočil se s obzvláštním zájmem se zabývá **hrou s podobou** a hrou s postavami. Rozehrává možnost **mnohosti postavy**, kdy nezáleží na tom, kdo je kdo a kde každý může být každým. V Malých hrách přirovnává své pojetí hry k pimprlovému divadlu, kde je radost sledovat, kterak se vytváří a skupí vztahy dialogů. Nabízí pro mě návodný náhled na problém **tělových proměn ve hře jednoho herce**, kdy zobrazování jednotlivých postav nesmí přijít k sobě moc blízko, aby se jim – jako v pimprlovém divadle – vzájemně nezamotaly nitky.

Ve studiu autorského herectví Vyskočil pojímá **psychosomatické disciplíny** nikoliv jako základ projevu, ale jako **základ příjmu** a jako určitou připravenost souzněle souhrající se jednat. A jako základ bytí živých lidí

v určitém prostředí, světě. Kondice je určitý stav vědomí, které **vychází z tělových citlivostí**, ze schopnosti přijímat tělem a schopnosti celým tělem na podněty odpovídat. (Moreno)

Větší pozornost jsem věnovala **otevřené dramatické hře** a jejímu porovnání s jiným typem jevištní improvizace (improliga). Impro vnímám v kontrastu s otevřenou dramatickou hrou, kdy si hráč dokáže dát chvíli na uvolnění, aby hra vyvstávala a samotného hráče překvapovala.⁴⁸

Vyskočil zmiňuje tzv. **nulový bod** jako jeden z nejpodstatnějších momentů otevřené dramatické hry. Jde o stav otevřenosti nevědění, co bude následovat a o rozpoznávání toho, co nás skutečně zajímá. To pak zákonitě zajímá i diváky. Naše **“nevědění co” v dialogickém jednání je dle Vyskočila určitá rytmická figura**. V otevřené dramatické hře jde o objevování stylu, ve kterém se hraje a libý zážitek účasti spojený s objevováním struktury jednání.

Tak jako existují předpoklady k herectví, existují předpoklady k diváctví. Vyskočil uvádí, že zatímco předpoklady k herectví máme všichni, **diváctví musíme v sobě aktivizovat**.

⁴⁸ Tento typ improvizace se v českém prostředí objevuje zejména u Jaroslava Duška a jeho Divadla Vizita (který se na dialogické jednání a učení Ivana Vyskočila přímo odkazuje).

II. Podoby autorského herectví na KATaP

V kontextu divadelních zdrojů autorského herectví KATaP se nyní dostávám k jádru jeho ideových i estetických východisek, které podstatným způsobem ovlivňuje integrující disciplína **dialogického jednání**. Pokusím se popsat některé jeho vlastnosti, abych mohla dál uvažovat o diverzitě podob autorského herectví, pro kterou může dialogické jednání položit základ.

Dialogické jednání v určitém smyslu představuje pokus o nemožné. Může se stát místem proměny, kde člověk překračuje obvyklé bariéry. Dialogické jednání může poskytnout jedinečný a pokaždé zvláštní zážitek vidět *člověka v jeho úplnosti*. Nebo člověka, jenž se o svou úplnost poctivě snaží. Jsou to momenty naprostého *neskrývání se*, které působí až zázračně obzvláště v dnešní době všeobecného skrývání se za různé své identity apod. Grotovský akt zázraku neskrývání se vyjádřil příměrem k opuštění jeskyně. Ten, kdo opouští temnotu a vychází do plného světla, pak třeba nevědomky na světlo zareaguje. A ten, kdo to vidí má dojem, že světlo vychází z onoho člověka.⁴⁹

II.1. Úvahy o dialogickém jednání

"Nespěchat, neminout se, neminout sebe a neminout ten svět. Jaksi žít v přítomnosti. Ta přítomnost je jenom v tom nespěchání. Protože když spěchám, tak tu přítomnost jako takovou nevnímám. (Vyskočil, září 2013)⁵⁰

V roce 2004 mluví Ivan Vyskočil o autorském herectví jako o předmětu výzkumu a studia, které je na samém začátku (Vyskočil 2004, s.10).⁵¹ Ve zkoumání rysů autorského herectví na KATaP je vlastní divadelní praxe Ivana

⁴⁹ srov. PILÁTOVÁ, Jana: *My všichni jsme spolužáci*. Divadelní noviny 5, 1999, s. 13-14. (Poznámky a revize 2020)

⁵⁰ VYSKOČIL, I.: *Rozpravy k pedagogice č.5, s.2*; přepis přednášky z 21.září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

⁵¹ *"Pojem autorské herectví je pro nás pojmem pracovním a také ideovým. Herectví chceme zkoumat a zkoumáme jakožto suverénní, samostatnou, svobodnou činnost, svobodné řemeslo a umění, pro divadlo a dramatickou tvorbu vůbec zcela základní a určující. Takže to autorské pojetí herectví je také v tom, aby když na to přijde, člověk byl s to vytvářet a dávat celé představení, celé sdělení, celou produkci sám. (...) Z toho snad vyplývá, že když nato nepříjde, je dotyčný s*

Vyskočila - tedy jeho Nedivadlo velkou inspirací. Z procesů jedinečné a výjimečné (a všemu se vymykající) autorské tvorby Ivana Vyskočila nelze odezírat obecné postupy pro individuální a už vůbec ne pro skupinovou hereckou tvorbu KATaP. Důležité rysy (aspekty) herectví a hráčství Nedivadla se však promítají do **nepředemětného herectví** v disciplíně dialogického jednání, s nímž mají studenti herecké propedeutiky KATaP předchozí, průběžnou a stále narůstající zkušenost. Mezi jinými aspekty je to např. důraz na *hrovost dramatické situace a její otevřenost a improvizaci*. Právě tyto aspekty ovlivňují přístup k autorskému herectví na Katedře autorské tvorby a pedagogiky.

Ivan Vyskočil o dialogickém jednání prohlašuje, že není možné se mu naučit jako takovému. Je možné pochopit podmínky, *zadání, proč to tak je*. Ale není možné se mu naučit jako nějakému typu jednání, jako nějakému výkonu. Dle Vyskočila dialogické jednání zahrnuje a otevírá více polí zkoumání i možných cest a cílů. Vždy však má být ryze osobní a osobnostní záležitostí a závisí na osobních dispozicích, motivacích a konkrétním využití u každého jednotlivce. (Vyskočil 2003, s.177)

O dialogickém jednání již bylo mnoho napsáno. Jeho výzkumu se věnují pedagogové, studenti i doktorandi KATaP i jiných fakult. Přemýšlení a psaní o dialogickém jednání většinu autorů vede k vyjasňování jeho pojmů, k jejich určitému kategorizování nebo třídění, uchopování aspektů a jejich pojmenování.

Proces sebepoznání v dialogickém jednání je prostředek ne cíl

Obvyklým a užitečným průvodcem a cestou k porozumění dialogickému jednání bývá jakýsi osobní slovníček pojmů dialogického jednání. Např. Zuzana Pártlová v uvažování o dialogickém jednání a psychosomatické kondici načrtla několik hlavních *ctností*, které podle ní pravděpodobně podmiňují a zároveň charakterizují kondici k veřejnému vystupování čili umění otevřeně komunikovat, být před druhými sám sebou.⁵² Dialogické jednání ve smyslu cesty ke zmíněným ctnostem můžeme chápat jako volbu a "*osobní záležitost, motivaci a konkrétní využití u každého jednotlivce*", jak uvádí Vyskočil.

Pro mě je však důležité nepřístupovat k dialogickému jednání pouze jako k platformě, kde předem vytyčeným cílem je docházet k sebepoznání. Ne jako některou z tolika dnes rozšířených sebe-rozvojových technik. Metoda nebo technika je dle Vyskočila zaměřena na ovládnutí.⁵³ Techniky nás přivádějí k výsledku příliš brzy a dříve, než k němu stačíme organicky dospět. Rozumím tomu tak, že dialogické jednání je zvláštním prostředím, kde všichni účastníci vytvářejí určité podmínky pro společně prožívanou zkušenost. Tato zkušenost přirozeně znamená situaci učení a sebepoznávání. V dialogickém jednání může být individuální rozvoj spíše prostředkem, cestou ke druhému. Přikláním se k názoru, že v autorském herectví v pojetí KATaP více než o sebepoznání, jde o budování společenství.

to vytvářet a dávat celé představení (atd) s druhými jako spoluautor, jako partner společného díla. Ovšemže nese osobní odpovědnost za to celé."

⁵² Jsou to: tvořivost, hrovost, radostnost, smysl pro humor, vnímání – „bdělá pozornost“ k sobě jako celku (tělo, hlas/řeč, emoce, myšlení), (sebe)naslouchání, (sebe)reflexe, pravdivost, autentičnost – „nehrát to“, odvaha, trpělivost (nespěchání), laskavost, uvolněnost, (sebe)přijetí – nehodnocení. Zuzana Pártlová identifikuje tyto ctnosti na základě analýzy rozhovorů a předchozích výpovědí ve focus groups. In: PÁRTLOVÁ, Z.: Autorské herectví a (ne)výchova k osobnosti, disertační práce, KATaP DAMU 2018, s.138-139.

⁵³ "*Technika je na ovládnutí, já nechci nikoho ovládat, a myslím si, že nikdo nechce být ovládnut. Tak pokud to jde, tak „netechnika“, ale jde o to navázat vztah."* VYSKOČIL, I.: *Rozpravy k pedagogice č.5, s.1*; přepis přednášky z 21.září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

II.1.1. Cit pro (ne)autenticitu

Následně nahlédnu vybrané elementy dialogického jednání, některé z četných ctností a možných jeho kvalit, které podle mě můžeme v dialogickém jednání nacházet a ověřovat. Nacházím v nich východiska pro uvažování o souvislostech neherectví a autorského herectví. Jsou to: **autenticita, partnerství, tělové napětí**.

Uvědomuji si čím dál víc, jak důležité pro moji práci hereckou, lektorskou i režijní je *hledisko autenticity*. V dialogickém jednání se s autenticitou setkáváme jako zkoušející i účastní pozorovatelé. Přesněji řečeno, ještě intenzivněji, nežli s autenticitou se obzvláště ze začátku setkáváme se svou *neautenticitou*.⁵⁴ A jsme schopni ji vnímat i u druhých.

Jaké naše jednání v dialogickém jednání je autentické a kdy není?

Václav Havel ve stati *Zvláštnosti divadla* zvažuje otázky autenticity a konvence v divadle. Jde o to, jak důsledně autor nebo příjemce realizuje dílem právě jen to, co jím realizuje, jak autenticky v něm je, nakolik je v něm sám sebou. Každým svým projevem, tedy i tvorbou díla a jeho vnímáním se člověk vždycky v určitém smyslu hlásí sám k sobě, ale zároveň jím také vždycky nevyhnutelně sám sebe prozrazuje. „*Za míru autenticity můžeme považovat míru shody mezi tímto přihlášením a tímto prozrazením*“. (Havel, 1968, s.14)

Rozlišování mezi tím, co se nám jeví a jsme schopni vnímat jako pravdivé, věrohodné a autentické a co nikoli, může být jedním z *citů*, které dialogické jednání může rozvíjet. Pracuji s předpokladem, že zážitek vlastní autenticity a ne-autenticity může vést k autentickému herectví, které dál studenti tvůrčím způsobem rozvíjejí.

Hana Malaníková, která zpracovala téma autenticity v souvislosti s vystupováním v médiích píše, že v dialogickém jednání lze „*za pomoci autopoietické zpětnovazební smyčky zvědomovat momenty vlastní autenticity ve veřejném vystupování*.“ (Malaníková, 2013, s.154) Autenticita bývá v souvislosti s dialogickým jednáním zmiňována jako něco všem přirozeného, co však musíme znovu nalézat a uvědomovat si. Autenticita je přirozená, ale není samozřejmá. První fáze zkoušení dialogického jednání jsou velmi silným zážitkem právě ve chvílích, kdy ze situace chaosu, vržení do neuspořádané, nejasné situace naší obnažené bezradnosti a neautentického chování, probleskne moment autenticity. Bývají to právě ty *klíčové momenty dialogického jednání*,⁵⁵ ve kterých zvláště u začátečníků asistent jednajícího zastaví a odvolá zpět do řad přihlížejících. Je to osvobodivý moment nalezení něčeho pravdivého. Úspěšný záblesk autenticity tak díky intervenci zvenčí může frekventantovi dialogického jednání na chvíli utkvět. Jednající, který se vrátil „ohlušen“ zážitkem ze svého dialogického jednání, jehož průběh děj i téma rychle začíná v jeho paměti blednout, je schopen si částečně zapamatovat okamžiky, kdy *to fungovalo*. Postupně si s tímto konstruktivním zásahem asistenta může začít uvědomovat momenty, kdy *je to ono*. V prvních fázích dialogického jednání, jsou okamžiky autenticity mezi vši neautenticitou jasně znát.

S narůstající zkušeností se v dialogickém jednání dokážeme více uvolnit a dá se říci, že téměř celý průběh jednání je spíše autentický - lépe řečeno je autentickou snahou o autenticitu. Psychosomatické disciplíny vedou

⁵⁴ Vyskočil často mluví o naší diskvalifikaci. Také Vladimír Chrz se zamýšlí nad diskvalifikací v DJ ve smyslu neautentického jednání: „*A zdá se mi, že o dialogickém jednání často uvažujeme příliš „idylicky“.* Jako o dosahování nějaké „autentické původnosti“, jakéhosi „*rajského stavu*“, jako o návratu k počátkům naší přirozenosti. Jen se pěkně ponořme do vlastního těla, nechme se obdarovat přející pozorností, a bude dobře. A ono často dobře není, a my se cítíme diskvalifikovaní a nevíme proč.“ CHRZ, Vladimír: *Dvojitý pohled na dialogické jednání*, Theatralia. 2011, roč. 14, č. 2, s. 130-160.

⁵⁵ Srov. ČUNDERLE, Michal, ZICH, Jan: *Klíčové momenty dialogického jednání*, In: Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku IX., Psychologický ústav Akademie věd ČR, 2010, s. 170-178. Dále o klíčových momentech dialogického jednání více na str. 36 a 73.

studenta k tomu, aby preferoval autentické řešení situace odpovídající danému okamžiku „ted“ a tady“ (Hančil, 2005, s. 37). Pokoušíme se hledat další momenty takové hry a takové proměny výrazových poloh v našem jednání, které budou autentické.

“Protože ona hra musí být pravdivá. – To je zajímavé, hra je výmysl. Ale výmysl musí být pravdivý, aby to hrálo dohromady. Když to není pravdivé, když je to jen tak splácané dohromady, tak jako ten, kdo je citlivý pro to rozeznávat pravdivé od smyšlenky, která není funkční, která jenom zavádí – tak v momentě, kdy se naučíme tímhle tím způsobem být účastní té hry (...), tak v tom momentě také my máme větší užitek. A ten herec na jevišti taky, i ten učitel na stupínku z toho má daleko větší užitek.” (Vyskočil, únor 2013)

II.1.2. Partnerství

Dalším elementem dialogického jednání, který považuji za důležitý v lekci (ne)herectví je specifické pojetí partnerství. Bylo již řečeno, že autorské herectví KATaP nahlíží herectví jako univerzální modus lidského bytí a nikoliv umění, že jde o širší pojetí herectví jako chování, jako veřejného vystupování. Nestáváme se někým jiným, spíše se dozvídáme, kým jsme a jaké jsou naše hrové možnosti. Rozvíjíme smysl pro hráčství a svou schopnost variability a proměnlivosti. V dialogickém jednání i otevřené dramatické hře jde o to vidět a sledovat proměňující se cíl, adaptovat se v neurčité situaci, všimnout si, reagovat. Nejde o *na sebe sama zaměřené herectví*, zkoumání našeho nitra nebo psychologizování ega.

“Nebabrat se v sobě. Zkoušet jednání, zkoušet setkání, zkoušet další, ale ne se v sobě babrat, ne se moc věnovat tomu svému já. Ono když se v sobě babráme, tak to vypadá, že to nevádí. Kdepak, to moc vádí. Protože to podstatné, co by nás mělo držet pohromadě, je tím narušováno. Narušováno myšlenkami o sobě, které nejsou založené na žádné osobní zkušenosti, to jsou vlastně jenom dohady.” (Vyskočil, březen 2013)

V rámci kurzu KP 2012/2013 odpověděl Vyskočil na zajímavou otázku jednoho z frekventantů, zda situace, prostor, kterým dialogickým jednáním vytváříme, je důležitější než jeho obsah. Na videozáznamu je z výrazu profesora Vyskočila znát, že ho samotného otázka zaujala.

“Ano, to je zajímavý, prostor dialogického jednání je důležitější než jeho obsah, to znamená forma je prvotní.” (Vyskočil, říjen 2012, s.5)

Frekventant kurzu měl na mysli prostor dialogického jednání jako situaci hledání, situaci učení se, situaci komunikace, situaci ověřování možností projevu. A obsahem dialogického jednání mínil i řeč a slova, která z nás často neuvědomovaně “padají”, myšlenkové výlevy, formulování tématu, které projde mnohými slepými a neúčinnými odbočkami i samo-rušivými komentáři. Záměrem dialogického jednání není obsahy našeho jednání analyzovat z psychologického hlediska a dopátrávat se určitých jejich výkladů. Tento dramaterapeutický rozměr není vlastním cílem dialogického jednání, protože by ničil hru jakožto princip životní slasti, jakožto princip hledání a nalézání.⁵⁶

⁵⁶ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 2*, s. 6 ; přepis přednášky z 22. února 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

II.1.2.1. Být sobě partnerem: Donnellanův cíl (sama v sobě)

Chápu vnitřního partnera v dialogickém jednání jako Donnellanův cíl, který je konkrétní, pohyblivý, proměnlivý, aktivní, čeká na objevení potřebuje být změněn. (Donnellan, 2007, s.55) Cíl na sebe upozorňuje, vyzývá nás k určité aktivitě. Psycholog Kurt Lewin mluví o silovém poli a o výzvoovém charakteru věcí (atraktivita věcí).⁵⁷ Dle Lewina nás věci, na které zaměříme svou pozornost k něčemu vyzývají. Vnitřního partnera v dialogickém jednání, kterého se snažíme přijmout do své pozornosti můžeme chápat jako cíl, který na sebe upozorňuje, vyzývá k reakci. Hančil pojmenovává Donnellanův cíl jako jakýsi háček, na který se zavěsí hercova pozornost a promění jeho vnímání. Je neustále aktivní a neustále proměnlivý. Může být konkrétní i abstraktní, ale nikdy ne vágní. (Hančil, tamtéž, s.238)

Donnellan uvádí velké množství bloků, které způsobuje hercův strach. *“Strach vás dělí také na další klamnou dvojici: na vás a na toho dalšího, který vás „soudí“, na toho, kdo „dělá“, a na toho, kdo „pozoruje“. Toto druhé, monitorující já je tvrdý kritik, který nepřetržitě posílá nekonečnou průběžnou zprávu o výsledcích „jak mi to jde?“* (tamtéž, s. 47)

Donnellan zde pojmenovává našeho vnitřního kritika (*Kruté oko*), který již psychologie označuje jako archetyp autority, který každý nosíme v sobě, vzor rodičů, učitelů. *„A tak si myslíte, že jste sami sobě cílem, že neexistuje nic než vy a vaše kruté oko, které se vznáší někde mimo vaše tělo a odvrací vaši pozornost od jakéhokoli dalšího cíle.“* (tamtéž, s. 47) Dialogické jednání oproti Donnellanovi chápe kritika jako komplementární podnět, jako jeden z pólů našeho já - a ten může být destruktivní i tvůrčí, záleží vždy na tom, jakým způsobem se jeho pozice (propozice) ujmete. Pokud z něho uděláme cíl – ve smyslu partnera, může jít o stavební prvek herní struktury našeho jednání. Vnitřním partnerem jako druhým pólem může být i náš strach. Nejvýstižněji to popisuje Vyskočilův komentář k dialogickému jednání, který jsem si zapsala v roce 2004⁵⁸:

„Nezbavovat se strachu, učit se ho přijímat jako něco, co nás neochromuje, ale pomáhá nám vyjasnit ten druhý pól. Často se do toho opíráme silou, abychom se nebáli. Zkoušet si, jakou má ten partner náladu. Dát si čas na přeměnu v těle.“ (Vyskočil, květen 2004)

Sázky a dramatičnost v dialogickém jednání

Napětí mezi dvěma póly v dialogickém jednání, mezi já a vnitřním partnerem (partnery) se přibližuje Donnellanovým sázkám. Donnellan jinými slovy pojmenovává kontrast, dva rozdílné póly jedné situace, rozpor, rozhodování mezi jedním a druhým, které může znamenat dramatické napětí. Důležité je, že herec má vždy vnímat oba póly najednou – není to *bud' a nebo*, je to vždy napětí mezi dvěma pocity, vjemy, podněty, které přicházejí najednou.

„Cíl se dělí na dvě půlky, na možný výsledek k lepšímu a k horšímu.“ (Donnellan, 2007, s.57) Donnellanovo „žít ve dvojím vesmíru“ můžeme najít v dialogickém jednání jako záměrné provokování partnera a zvědavost. Objevit dialogičnost v dialogickém jednání pro nás znamená také nalézat komplementární výraz k tomu, se kterým na plac přicházíme.

Při nalézání podobností dialogického jednání s Donnellanovým *hercem a jeho cílem* je důležité také vidět rozdíly. Když například Donnellan mluví o sázkách, vyjadřuje se k velkým dramatickým hrám proslulých dramatiků jako

⁵⁷ LEWIN, Kurt: *Teorie pole – výbor z díla*, Praha: Portál 2019

⁵⁸ Komentář prof. Vyskočila k DJ pokročilí, 3.5.2004, In: osobní deník 2004

je Shakespeare a Čechov. Hledá situace pro herce, který pracuje na dramatické roli s jasným kontextem doby, rodiny, problému, zápletky. Oproti tomu dramaticčnost v dialogickém jednání je jemnější a vypólovanost obtížněji rozpoznatelná. Komplementární vnitřní partner - jiný (druhý) pól našeho jednání nemusí být vždy jen přímým opakem toho prvního, někdy je jen dalším jeho "odstínem".

Hlavním rozdílem od cíle herce dramatických postav vnímám pak to, že *cíl si v dialogickém jednání teprve hledáme* a objevujeme pro něj pojmenování, výraz; hledáme i celý kontext cíle. Odkazuje to na nepředemtnost dialogického jednání. *Nepředemtné herectví* v dialogickém jednání nemá předem určený předmět a ve hře a hrou jej objevuje. V dialogickém jednání a v každé improvizaci postupujeme ještě obezřetněji než při práci s dramatickou postavou. Moment, kdy si při dialogickém jednání všimneme „cíle“ se stává na určitou chvíli hlavní událostí, ohniskem dramatické situace. Samotné vyjasňování a hledání cíle může být nosným procesem, který živí tvůrčí energii hráče.

Vnitřní partner - vnější cíl

Dle Donnellana je cíl také vnější. Nabízí se otázka: může být vnitřní partner v dialogickém jednání pro hráče vnějším cílem? Domnívám se, že Donnellanovo vidění skrze postavu, kdy herec musí vidět jejím prostřednictvím, jejíma očima, se týká i autorského herce a dialogického jednání. Autorský herec by se neměl dívat na sebe a na své autorství. V dialogickém jednání skrze sebe vidí aktér ven, nedívá se dovnitř. Vnitřního partnera tedy nehledá ve svém nitru, ale "venku", vně sebe sama.

Zdá se, že vnitřní partner v dialogickém jednání má s Donnellanovým pojetí cíle společnou i tu vlastnost, že je vnější. Dialogické jednání nechápu jako hledání stavu ale směru, toho, kam nás naše jednání naviguje. Dostaneme-li se do stavu vnímání a uvolnění, optimálního napětí, na vnitřní (psychofyzický) impuls vnitřního partnera reagujeme jako by to byl někdo jiný, koho teprve poznáváme. Druhý, vnější partner, cíl existující venku mimo nás.

Vyskočil vyvozuje podobné komunikační principy v jednání s naším vnitřním partnerem i v setkání s jinou osobou – abychom tomu druhému dávali možnost zažít sebe samého jako komunikujícího.

"(...) Ono to chce, abych zjišťoval, že to mluvit s druhým člověkem (...), je jako komunikovat s tím vnitřním partnerem. Jenomže já toho člověka stejně málo znám jako toho vnitřního partnera. Ale právě během té komunikace, během toho dění toho někdy velmi dramatického procesu, si jednotlivých momentů mohu všimnout. (...) Proto moje tendence je spíš zpomalovat, abych měl čas si všimnout a aby také ten, s kým komunikuji měl čas zažít sám sebe jako komunikujícího. Abychom si dali navzájem šanci být spolu." (Vyskočil, 2012)

"Co se tedy děje, když člověk mluví sám se sebou? Potom mám být já sám sobě cílem", odpovídá si Donnellan. (Donnellan, 2007, s. 114) Dle Donnellana se herec nemůže sám přímo proměnit, ale může si uvědomit, že se změnil. *"A okamžik, kdy si uvědomíme, že jsme se změnili nebo že nás něco změnilo, je okamžikem, kdy od sebe získáme odstup - vidím, že mě nenavzteká něco, co mě kdysi navztevalo, ...apod."* (tamtéž, s. 82) Herec může sám sebe nějak vidět, může také vidět do sebe, může v sobě někoho vidět (pokládat se za někoho). *"V určitém slova smyslu se podmět „já" nemění, mění se předmět - zájmeno „mne" nebo zvrtné „sobě", „sebe" a „se". „Já", které mluví, zůstává vždy stejné, ale „já", které vidím, je pokaždé jiné. „Mě" (nebo „sebe") je cíl a řídí se všemi pravidly cíle."* (tamtéž)

Shrnutí: Donnellan mluví o vnějším cíli mimo herce, dialogické jednání mluví o vnitřním partnerovi. V jednání s vnitřním partnerem můžeme být sami sobě vnějším cílem. Být sobě předmětem zájmu, centrem pozornosti.

II.1.2.2. Partnerství diváků aneb v koupelně se nám dialogické jednání nevrací

V životě jsme na partnerství závislí. Dialogické jednání dává možnost objevit partnerství v sobě jako svoji přednost. A pak také v druhých. Dialogické jednání děláme před druhými a s druhými. Vyskočil upozorňuje, že v dialogickém jednání jde o společnou zkušenost toho, kdo jedná a těch, co přihlížejí. Často uvádí svůj oblíbený příklad dialogického jednání v prostředí koupelny, kde zažíváme pocit svobody a bez přihlížejících diváků se bez obtíží uvolníme, dobře se slyšíme a dobře na sebe reagujeme, jenomže to zůstává skryto. Zkušenost je to teprve ve chvíli, kdy naše jednání vnímá také někdo druhý. (Vyskočil, únor 2013)

Vyskočil tak zdůrazňuje, že účastník dialogického jednání se podílí na zkoušení jednajícího v prostoru. Pokud se pokusíme přenést "na plac" předem vyzkoušenou spontánní hru, ke které jsme dospěli hrou o samotě, pak v situaci samotného dialogického jednání za účasti diváků nikdy nebude probíhat stejně. A nejen to. Charakter našeho jednání se promění živou přítomností diváků. Dialogické jednání z koupelny přenesené na plac pak nebude *v souladu s naší pozorností* ani pozorností těch, kteří jsou toho účastní. Účastník v dialogickém jednání je vždy spolupodílníkem tvorby *svoji přející pozorností*.

Přející pozornost jako společná aktivita

„Jaksi nechat to vzniknout před veřejností, aby ostatní se mohli jakožto přející partneři připojovat a mohli to vzít taky jako zkušenost“. (...) To znamená vstoupit do veřejného dialogu, nejenom do toho svého. (...) Do toho vstupujeme nejenom my, ale také všichni, kdo jsou účastní jako diváci. (...) Jsou svědky toho dění.“ (Vyskočil, únor 2013)

Přející pozornost je jeden z nejméně frekventovaných pojmů v terminologii dialogického jednání i autorského herectví na KATaP. Zdá se snadno pochopitelný. Pojmu přející pozornost jsem během studií na KATaP brzy přestala věnovat zvědavou pozornost, slyšávala jsem ho příliš často a zařadila si ho jako synonymum empatie. Empatii pak jsem si vykládala jako snahu si porozumět. Později jsem při zkoušení dialogického jednání i na jevišti začala víc a víc vnímat, jak moc se oba (a nejen tyto) pojmy týkají *těla a tělovosti*. Jak úzce souvisejí s tělovým napětím a temporytmem.

Vytvoření situace přející pozornosti se netýká pouze diváků a jejich empatického naladění. Týká se i toho, kdo je právě na place, v silovém poli komunikace. Situaci přející pozornosti musíme "na jevišti" vytvořit, nevzniká samozřejmě jen proto, že v místnosti jsou s námi přátelští diváci.

Vyskočil mluví o vkladu obou stran přející pozornosti, kdy jde o společné "úsilí", společnou komunikační aktivitu.⁵⁹

⁵⁹ *Že si neděláme to svoje, ale že to sledujeme u toho, kdo je na tom place, jako něco, co je mi blízké, jako něco, co také znám z vlastní zkušenosti, z vlastních představ. (...) A ta vhodná situace je tehdy, jestliže je to otevřený, jestliže ta přející pozornost je do té míry inspirující - záleží na tom, ať chceme nebo nechceme, ať si to uvědomujeme nebo ne - my vlastně vysíláme určitou pozitivní energii. Ta pozitivní energie, to je ta vhodná situace. (...) Že nám někdo vlastně dotuje svoji pozorností svoji energií to, co na tom place v té představě veřejné samoty, co tady hledáme a děláme. To je něco, co nám umožňuje se projevit.“* VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 1*, s.5; přepis přednášky z 26. října 2012 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

II.1.3. Tělové napětí a temporytmus

Aby aktér v dialogickém jednání zůstal zapojený ve hře, musí dosáhnout optimálního tělového napětí. Míra tohoto napětí by měla být větší, než obyčejná konverzace a zároveň ne moc velká. V přepjetí si dostatečně neuvědomujeme naše jednání, a to se může zablokovat tím, že nevíme, jak dál.⁶⁰

Soustředění a uvolnění

Víte u toho dialogického jednání to nejzákladnější je vlastně totéž jako při každém jednání. Je to soustředění a uvolnění. To jsou ty dva momenty, které je třeba jako takové zažít a ty je třeba od sebe zřetelně oddělit. Začínáme vždycky u soustředění.“ (Vyskočil, březen 2013)

Když věnujeme dostatečně podnětu pozornost, stává se aktivním. Připomíná Donnellanův *aktivní, pohyblivý cíl*. Jsme na cestě, kam nás podnět vede. V našem jednání nastává uvolnění, které dle Vyskočila přichází až poté, co jsme se soustředili (soustředění ve smyslu věnovat pozornost⁶¹).

“Nejdřív musí být to soustředění a teprve když už ho řekněme máme dost, (...) tak potom se můžeme uvolnit. Potom můžeme nechat nápady, co nás při tom napadají, k čemu nás to vede, co si o tom myslíme, co k tomu můžeme dodat, co z toho pravděpodobně můžeme udělat. A tohleto jsou momenty, které jsou velmi ku prospěchu fantazie. (...) Abychom si mohli představit, co všechno bychom dál mohli mít.” (Vyskočil, březen 2013)

Motilita

“Herec vidí svět celým svým tělem”. (Declan Donnellan)

Soustředění a uvolnění nás může svým způsobem “upozornit” na to, zdali jsme navázali vztah. *“Jaký náš projev se dočká odpovědi – z té druhé strany i od nás.”* (Vyskočil, září 2013)

Donnellan nazývá motilitou schopnost hercova těla otevřít se i těm nejmenším podnětům. Herec podle něho musí mít nejen pozornou mysl, ale také pozorné tělo. Herec je *motilní*, když jeho tělo zůstává bdělé a citlivé vůči vnějším podnětům. Tělo se potřebuje plynule napojovat na smysly, aby se v něm cíl okamžitě zaregistroval. (Donnellan, 2007, s. 39-40) Podobně můžeme nahlížet na dialogické jednání. Dialogické jednání poskytuje určité hřiště, otevřenou dramatickou hru, kde jediný hráč rozvíjí svou motilitu v interakci sama se sebou. Je sám sobě partnerem, protihráčem i spoluhráčem, dle momentální libosti. Můžeme říct, že dialogické jednání je situací, kde lze “trénovat” motilitu a nabývat kondici.

Být motilní v dialogickém jednání můžeme chápat jako typ otevřenosti ke komunikaci. Být tělově připraven přijímat podněty. Vyskočil uvádí příklad komunikace učitele se žákem a mluví o schopnosti připravit podmínky pro porozumění, kdy se obě strany “tělově uvolní”, otevrou se vzájemnému sdělování. *„Když chceme, aby*

⁶⁰ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 5*, s. 5 ; přepis přednášky z 21. září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

⁶¹ Donnellan pečlivě rozlišuje hercův stav *soustředění* se a hercův stav, kdy věnuje *pozornost* určitému podnětu. *„Soustředění pozornost likviduje. Nemůžete něčemu věnovat pozornost a zároveň se na to soustředit. (...)Pozornost se zaměřuje na cíl, soustředění na mě.”* (Donnellan, 2007, s. 36-37).

*nám někdo s porozuměním odpovídal, tak je třeba, abychom s ním vešli v kontakt, kdy je schopen rozumět.*⁶²

Tajmování a rytmické figury

Dialogické jednání je pokaždé jiné, začíná i probíhá odlišně. Důležité je si všimnout, že už jednání začalo a jak začalo. Tím, že v pravý čas bystře sami sebe upozorníme na probíhající dění, zastihneme ho v nejjivější podobě. Vyskočil jmenuje často jevištní partnerství Voskovce a Wericha a jejich "tajmování".

"Voskovec s Werichem tomu říkali tajmování. Tomu, co se v nás, když se to uvede do pohybu, když nám to začne odpovídat a ptát se navzájem, aby to, co se uvede do pohybu, bylo zavčas vysloveno, aby zavčas bylo opět realizováno. Abychom to nenechali zpozdit, protože pak už to neplatí. Jakmile to prošvihneme, tak to neplatí jako stavba té struktury myšlenkové, pocitové, kterou jsme začali spolu vytvářet. Ne že bychom to vytvářeli my, ona se nám vytváří. A my to spoluvytváříme tím, že na to tajmování jsme citliví. A právě ta vycvičit nebo zjemnit tu citlivost na to tajmování, právě proto to dialogické jednání tady děláme. Abychom poznali, kdy nám to brnkne o tu strunku. Abychom to nezaspali, aby to taky tomu druhému dopadalo, aby to dopadlo jako dvacetník ve forbesu. (Vyskočil, září 2013, s.2)

Vyskočilův příběh "aby dvacetník za padl do forbersu" jsem si oblíbila. Mince, která tím, jak přesně zapadne do hracího automatu, začne *sypat drobný*, je trefným připodobením malé výhry partnerství a vzájemného porozumění. Jsou to momenty, kdy se pokoušíme se na partnera tělově naladit a rozpoznat jeho odlišnou *rytmickou figuru*, ujistit se, jestli je na příjmu a reagovat.

Víte, potom nám žáci nerozumějí, protože jsme jim to řekli moc brzo nebo moc pozdě. Že jsme jejich tajmování nesladili s vlastním tajmováním. A my jako učitelé máme možnost to tajmování sladit. Máme možnost tyhlety dvě rytmické figury uvést do souladu. Tak proto taky děláme dialogické jednání, abychom si uvědomili, že jsou to rytmické figury (...). (Vyskočil, září 2013)

II.1.4. Psychosomatická kondice a tacitní znalosti

V průběhu doktorského studia jsem si čím dál víc uvědomovala, pro jakou praxi mě KATaP připravila. Objevovala jsem, jak významnou lekcí mi poskytuje nutnost pochopit postup jednotlivých studentů při autorské tvorbě prezentace (kap.III.) a rozlišování jejich individuálních způsobů využívání elementů dialogického jednání v performativní situaci (kap.III.4.), které je součástí jejich psychosomatické kondice. Pokoušet se uchopit tuto diverzitu mi pomohlo při dalším konzultování autorských prezentací v seminářích Autorského směřování v Kurzu Kreativní pedagogiky (kap.IV.1.) a také v tvorbě cvičení pro semináře Herecké propedeutiky na základě dialogického jednání na KATaP (kap.IV.2.).

⁶² "(...) To jsou ty momenty, které pokud jde o ten vliv na druhého, o to, aby ten druhý byl přijímajícím té informace, toho sdělení. Na to musí být i tělově přichystán, na to musí být tělově otevřen, k tomu musí tělově vyjít vstříc. To znamená nebýt ve velkém přepětí, nebýt v tom, že je zkoušený kupříkladu. Protože v momentě, kdy něco říkáme někomu, kdo ví, že za chvíli bude zkoušený, tak to říkáme zbytečně. Tak ho vystavujeme nerozumění a jedině ho vystavujeme zkreslení. Když chceme, aby nám někdo s porozuměním odpovídal, tak je třeba, abychom s ním vešli v kontakt, kdy je schopen rozumět. A člověk ve velkém přepětí tělově to znamená ve velké stresové situaci, porozumění málokdy je schopen přijmout." VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 2*, s. 2; přepis přednášky z 22. února 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

Za formativní pro můj pedagogický a režijní přístup považuji především podpůrné **postupy asistenta dialogického jednání**. Jejich popis může přiblížit proces tzv. **sdílení tacitních znalostí**.

„Ta psychosomatika je věc, kterou je potřeba sledovat dosti dlouho, dokud se nestane součástí nezáměrnosti. Dokud jste záměrná, tak nejste v psychosomatické kondici. Teprve když organismus sám jako by si o to říká, bez vaší hlavičky vás vede k tomu třibení, zjemňování, tak nastává psychosomatická kondice. Ta kondice je v tom, že je vlastně suverénní, je samořídící. Že nepotřebuje to racionální vědomí každodenního provozu. (...) Je to něco, na čem se dělá nezáměrně a průběžně. To že na to nemusíte myslet, ale že cokoli děláte, je práce na psychosomatické kondici. (...) Potom když si člověk uvědomuje, že je to určité dění, v určitém procesu, tak tohle už nemusí být tak vědomé, tak záměrné, protože ta autorizace je to, co je vedoucí.“ (Vyskočil, duben 2013)⁶³

Ještě před vstupem do doktorandského studia na KATaP jsem v rámci hledání užšího zaměření mého tématu věnovala pozornost *tacitním znalostem* v souvislosti s dialogickým jednáním.⁶⁴ Zajímaly mě podmínky a předpoklady *utváření* tacitních znalostí, které považuji za součást zkušenostního učení prostřednictvím studia psychosomatických disciplín v pojetí KATaP. Prozkoumávala jsem hypotézu, že v dialogickém jednání dochází na jedné straně k prohlubování a zároveň k odhalování či uvědomování si vlastních již existujících tacitních znalostí (které tak mohou ztratit svou tacitní povahu). Na straně druhé jsou pak generovány a rozvíjeny další tacitní znalosti, které zůstávají ve sféře neuvědomovaného. Dle této hypotézy je možné se domnívat, že **v dialogickém jednání může docházet k utváření a dalšímu rozvíjení tacitních znalostí**. Zároveň v pokročilejším stádiu zkoušení dialogického jednání probíhá proces **sdílení tacitních znalostí mezi asistenty a studenty**. Tyto úvahy daly vzniknout důležitému tématu pro tuto práci – tedy sledování „otisku“ dialogického jednání v autorských prezentacích studentů psychosomatických disciplín. Počáteční záměr výzkumu byl sledovat vědomé vytváření tacitních situací ve veřejném vystupování a vědomé zacházení se svými tacitními vlastnostmi u studentů psychosomatických disciplín. Tento úkol bylo velmi obtížné uchopit a postupně jsem se od něho odklonila.

Téma tacitních znalostí je velmi široké, vzbuzuje mnoho zajímavých otázek a zatím není dostatečně teoreticky uchopené. Týká se veškerého nabývání zkušeností praktickým učením a tedy celé psychosomatické výchovy. Stručně zde naznačím jen několik svých úvah na toto téma ve spojitosti s dialogickým jednáním a dosahování psychosomatické kondice. Tacitní znalosti a jejich předání (sdílení) souvisejí s pedagogickým i režijním přístupem, k němuž podle mého názoru může vychovávat Katedra autorské tvorby.

Tacitní znalosti

„We can know more than we can tell.“ Michael Polanyi

K zájmu o tacitní znalosti a bližšímu prozkoumávání pedagogickým procesů na KATaP mě přivedla doc. Eva Vyskočilová, která se věnovala komunikativním a učitelským dovednostem. Vyskočilová přinášela do tématu dosahování pedagogických dovedností nový a nevšední zájem o to, aby tato snaha zahrnovala i určitý faktor *neurčenosti a neurčitosti*, který by vedl člověka k samostatnosti, svébytnosti a tvořivosti. (srov. Švec, 2018, s.191). Zkoumala také implicitní znalosti ve vzdělávání učitelů (Vyskočilová, 2005).⁶⁵ *Schopnost chápe* Vyskočilová

⁶³ Doktorský seminář 23.4.2013, přepis audionahrávky, In: osobní archiv autorky

⁶⁴ Na Katedře pedagogiky MUNI v Brně pod vedením prof. V. Švece. (2012)

⁶⁵ Eva Vyskočilová se zabývala rozvojovou psychologií a psychologií pedagogiky a na KATaP psychosomatickým disciplínám a zejména dialogickému jednání. Na tématu implicitních znalostí spolupracovala s Vlastimilem Švecem. V českém prostředí upozornil na tacitní charakter učitelových znalostí Stanislav Štech (1994). Dále tacitní znalosti

nikoliv jako vlastnost ale jako *rys osobnosti* závislou na vložce, kterou lze rozvíjet. Vyskočilová píše, že zvládnutí psychosomatických disciplín a dialogického jednání, klade nároky na všechny vrstvy a rysy osobnosti studenta a předpokládá dlouhodobé praktické i teoretické studium. Vývoj v dialogickém jednání je zprvu tvořen v podstatě nevědomými procesy, které nemají charakter bezprostřední intuice a jsou bez vztahu k vědomí „já“. „*Vědomí nepřichází náhle jako vnímaný odraz vztahů, ale vypracovává se.*“⁶⁶(Vyskočilová, 2005, s.48)

V zahraničí je pojem tacitní znalosti používán zejména v oblasti vedení lidí a marketingu, práva, medicíny, ale také v učitelské profesi. Do odborné literatury tento pojem zavedl Michael Polanyi (1962), který jej použil pro označení jedné ze sfér osobních znalostí (*personal knowledge*)⁶⁷a tvrdil, že mnoho z vědeckého úspěchu závisí na *tichém věděni*, tj. na věděni, které je získáváno praxí a které není možno výslovně formulovat. (Kuhn, 1997, s.7) Tacitní znalosti považoval za nezbytný základ znalostí k tomu, abychom mohli rozvíjet znalosti explicitní. Mezi mnohými autory bych zmínila ještě Roberta J. Sternberga, který vymezil tacitní znalosti několika charakteristikami: jsou *individuální*, jsou *procedurální*, odpovídají na otázku „jak“ činnost uskutečnit, úplná odpověď na tuto otázku je však samotnému aktérovi skryta (*ví více, než dovede vyjádřit*).⁶⁸

Tacitní znalosti se formují také při hlubokém osobním a emocionálním zaujetí řešeným problémem (Mascitelli, 2000)⁶⁹. K takovému zaujetí může docházet v nečekané problémové situaci. Při zkoušení dialogického jednání se student ocitá v neurčité a nezvyklé situaci a v průběhu zkoušení stále musí hledat nová řešení, a tedy alternativně jednat. Lze tak předpokládat, že v dialogickém jednání prostřednictvím experimentování, zkoušení a hledání může docházet k utváření tacitních znalostí, konkrétně například k tacitní znalosti *prohloubení schopnosti okamžitě a relevantně reagovat na aktuální podněty, systematicky improvizovat a reflektovat proces přijímání rozhodnutí v jeho samotném průběhu*. Vyskočilová v souvislosti s vývojem schopností mluví o *pohotovosti, o vyladěnosti, o kondici*.⁷⁰

Pro tuto práci je pak zajímavý proces *zexplicitňování* tacitních znalostí. V dialogickém jednání jsou studenti podněcováni, aby v herním jednání vnímali sami sebe a využívali při tom neočekávaných, překvapivých podnětů. Mluvíme např. o „vyprovokování sebe sama“ ve hře. Jedná se o momenty, kdy při zvýšené vnímavosti

v činnosti manažerů zkoumal např. ing. Aleš Gregar. Více v: *Tacitní znalosti a úspěšné řízení*. Monografie k závěrům řešení projektu GAČR, reg. č. 406/08/0459, *Rozvoj tacitních znalostí manažerů*, vydal Alfa print 2011.

⁶⁶ „*Koncept dialogického jednání se dovolává životních zkušeností studenta a počítá s jeho dosavadním životním stylem. Současně mu však svým pojetím vytváří podmínky k intenzivnímu zpracování těchto zkušeností vzhledem k dalšímu perspektivnímu životu.*“ VYSKOČILOVÁ, Eva: *Pokus o teoretické nahlédnutí vztahu dialogického jednání a psychosomatické kondice*, In: ŠVEC, Vlastimil: *Od implicitních teorií výuky k implicitním pedagogickým znalostem*, Brno: Paido 2005, (s.48)

⁶⁷ Osobní znalosti mají dimenzi explicitní (lze ji vyjádřit slovy, číslicemi, obrázky apod.) a tacitní (skrytou), obtížně artikulovatelnou. Podle některých autorů jsou tacitní znalosti, které nemohou být přesně specifikovány více fundamentální než znalosti explicitní, jiní usuzují, že tacitní znalosti jsou primárním pramenem všech znalostí.

⁶⁸ Mezi další vymezení tacitních znalostí dle Sternberga patří: jsou spojeny s *cíli*, jejichž dosažení považuje aktér za *důležité*, jsou založené na řešení *praktických úkolů* (situací), vznikají ze *zkušeností* z řešení těchto úkolů, ale i z dřívějších zkušeností aktéra, aktér jich dosahuje zcela *samostatně* nebo jen s malou pomocí druhých; In: STERNBERG, Robert Jeffrey: *Prečrobia múdri ľudia hlúposti?* Překlad: Eva Sollárová, Tomáš Sollár, Vladimíra Čavojová. Bratislava: Ikar 2004. s. 271

⁶⁹ Ronald Mascitelli uvažuje o roli praktických zkušeností při utváření tacitních znalostí u budoucích učitelů.

MASCITELLI, Ronald: From Experience: Harnessing Tacit Knowledge to Achieve Breakthrough Innovation. *Journal of Product Innovation Management*, 17, 2000, 179-193.

⁷⁰ V souladu s Františkem Jiránkem se Vyskočilová přiklání k pojetí schopnosti jako k reálné potenciální struktuře činností získané učením na základě vloh. „*V souvislosti s tím bychom neměli, alespoň zpočátku, mluvit dovednostech, ale o pohotovosti, o vyladěnosti, o kondici. Vyvarovali bychom se nebezpečí, že podle některých autorů, např. Rubinštejna, je dovednost reakcí nebo jednání, které funguje automaticky a že rozdíl mezi dovedností a zvykem je jen v míře automaticnosti, s níž je vykonávána.*“ VYSKOČILOVÁ, Eva: *Pokus o teoretické nahlédnutí vztahu dialogického jednání a psychosomatické kondice*, s.48

k osobnímu projevu, mohou vznikat reakce na vlastní řečové či tělové podněty.⁷¹ Za jeden z nástrojů zexplicitnění tacitních znalostí lze považovat sebereflexi subjektu.⁷²

Donald Alan Schön vedle reflexe po akci (*reflection-on-action*) rozlišuje také reflexi v akci (*reflection-in-action*). Podle něho je reflexe v akci spjata s experimentováním a je omezena *akční přítomností* - časovou zónou, v níž jednání může ještě změnit situaci. (Schön, 1983, s. 68).⁷³ Je zajímavé zamyslet se nad tím, jak probíhá sebereflexe jedince v průběhu jeho jednání – konkrétně jak probíhá sebereflexe v procesu zkoušení dialogického jednání. Domnívám se, že na úrovni těla a psychosomatického projevu se jedná o reflexi ve smyslu „zvědomování“ na celostně „byťostné“ úrovni. Jde o proces vnímání našeho jednání v právě probíhající jednání a zároveň o jeho vědomé používání jednáním. Zvědomování, k němuž dochází v dialogickém jednání se týká celého těla a myslí zároveň – probíhá tedy současně na úrovni kognitivní, non-kognitivní i tělové (reflexe v akci). To znamená, že student zkoušející dialogické jednání se nějak psychosomaticky projevuje a postupně se učí chápat významy svého projevu, svého výrazu a jednání. Tyto významy byly dříve skryté – tacitní.

V dialogickém jednání používá jedinec výraz (*expression*), ale z počátku mu není dostupný význam (*meaning*). Student tudíž užívá určitá gesta a výraz, aniž by jim v dostatečné míře připisoval významy a všiml si jejich dopadů. Skrytý význam se ukáže teprve prostřednictvím interpretujícího výrazu jako význam interpretovaný z výrazu původního.⁷⁴ Interpretující výraz a jeho kontext nám pomáhá určit význam původně neuvědomovaného - i když používaného – výrazu. (srov. Nohavová, 2012, s. 69) V případě dialogického jednání interpretovaný výraz a jeho kontext poskytuje ještě podněty k dalšímu jednání. Jinými slovy, zvědoměním vlastního jednání dáváme sobě sami zprávu o tom, kam naše jednání směřuje a jak ho dále rozvinout. Zde můžeme také nalézt podobnost s některými principy a tvůrčími postupy divadelní improvizace.

Lze tedy říct, že **zvědomováním významů našeho jednání dochází v dialogickém jednání k explikaci tacitních významů jednání**. Explikací tacitních znalostí rozumím tedy proces zvědomování vlastního jednání a postupně uvědomované autentické jednání jako fáze vědomého zacházení v jednání se svým jednáním.⁷⁵ Tyto

⁷¹ „Student se pak postupně začíná soustřeďovat a uvolňovat, začíná vnímat, projevovat se „ted' a tady“, diferencovaně reagovat, jednat, uvádět do vztahů, artikulovat, uvědomovat si a sledovat kontrastnost, polaritu a oscilaci, pravé protiklady a komplementárnost, reciprocitu, souhru protikladů, postupně dialogicky jedná a zakouší dialogické bytí, že dialogicky – leckdy paradoxně – je, dospívá do „tvůrčího stavu“ (Stanislavskij), k inspirovanosti, k tomu, že „to v člověku a s člověkem hraje“ (Patočka), že „ucho žasne, co to huba mluví“ (Werich), že umí „slyšet partnera a odpovědět mu“ (V + W), dospívá k vlastní psychosomatické kondici pro vědomou, tvořivou komunikaci. VYSKOČIL, Ivan: *Dialogické jednání, heslo k autorizaci. Sborník Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU 2003, s. 176.

⁷² Sebereflexe následuje po určité zkušenosti – zážitku. Odehrává se na úrovni myšlení, kdy si uvědomujeme, co jsme právě dělali a zvažujeme příčiny, důsledky, charakter průběhu, uvědomujeme si prožitky a emoce, rozvzpomínáme se na gesta a slova, krátce řečeno- pokoušíme se popsat a nazvat jednání, jehož jsme právě sami byli strůjcem. To je kognitivní stránka sebereflexe, ale funguje zde i non-kognitivní stránka (emocionální, motivační, postojoivá).

⁷³ SHÖN, Donald Alan (1983): *The reflexive practitioner, how Professional think in action*. In. KORTHAGEN Fred: *Jak spojit praxi s teorií. Didaktika realistického vzdělávání učitelů*. Brno: Paido 2011, 68-70.

⁷⁴ Podobně uvažuje Nohavová (2012) ve své práci o psychologických souvislostech hlasu a sebepojetí jedince. V psychosomatické dimenzi lidského hlasu se rovněž setkáváme s tacitním výrazem a tacitním významem projevu jedince.

⁷⁵ „(...) Začátečníci samozřejmě více tápou a nějaký čas může trvat, nežli dialogické jednání začnou odlišovat od předvádění konverzace, hereckých etud, exhibování, infantilního hraní, automatického (vyprávěného) textu, psychoterapeutických zpovědí apod. Poměrně brzy se však zorientují a ti zkušenější dovedou klíčový okamžik nejen rozpoznat, ale i popsat, vysvětlit, rozklíčovat. A ti ještě zkušenější či nadanější či pozornější dovedou rozpoznat i místo, kdy k naplnění dialogického nedošlo, ale mohlo dojít a dokážou i říci proč.“ (Čunderle-Zich, 2010, str. 172)

úvahy směřují k hypotéze, že v průběhu zkoušení dialogického jednání dochází u subjektu k **zexplicitňování tacitních znalostí**.

Téma tacitních znalostí přímo souvisí s utvářením psychosomatické kondice studentů a s různým uchopováním jevů dialogického jednání. Studenti se uvědomovaně učí například soustředěnému jednání, ale prostřednictvím tohoto uvědomovaného učení zároveň neuvědomovaně rozvíjejí tacitní znalosti, které jim v důsledku kupříkladu umožní obstát v dalších konkrétních socio-komunikačních kontextech, anebo v další veřejné, scénické či jevištní situaci. Domnívám se, že tacitní znalosti souvisejí také s „hereckými“ dovednostmi neherců, s jejich „žitou zkušeností“ a „organickou“ autenticitou, o čemž pojednám ve druhé části práce.

II.1.5. Asistent dialogického jednání a sdílení tacitních znalostí

Jedinečnost pedagogického přístupu ve výchově k autorskému herectví připisují učení skrze objevování, (exploratory learning) jak ze strany studenta, tak pedagoga. Je to zároveň *učení se zkoušet si a učení se zkoušením si*. Probíhá napříč všemi psychosomatickými disciplínami. Studenti nevytvářejí nějaký repertoár řešení v mnohvrstevnaté performativní situaci, ale rozvíjejí dovednost v ní nacházet vždy nová řešení. Klíčem k učení v dialogickém jednání a ostatních psychosomatických disciplínách je zvědomování vlastních psychofyzických procesů.

Při zkoušení dialogického jednání jsem měla možnost vnímat způsob a podmínky k bezpečnému experimentování, které programově vytvářeli asistenti dialogického jednání. Postupy, jak komunikovat, co a jak komentovat, jak navodit vstřícnou atmosféru apod. nejsou nikde psány ani vyučovány. Asistenti čerpají povědomí o tom, jak intervenovat přímo v praxi, nejprve v roli frekventantů dialogického jednání a později každý svou cestou v pozici asistentů.

Eva Slavíková rozlišuje **vnější a vnitřní okolnosti** podpůrných intervencí asistenta dialogického jednání. (Slavíková, 2010) Komentování jednotlivých výstupů dialogického jednání, které vyslovuje asistent po každém zkoušení studentů, by nemělo nést znaky hodnocení (vnější okolnost). Jedná se spíše o nepřímá doporučení a poukázání nejprve na zdařilé momenty studentova zkoušení a také na ty „přehlédnuté“, které byly příslibem dalšího rozvíjení. Slavíková vystihuje tento typ intervence asistenta slovem „svědectví“. Vnitřní okolnosti komentování dialogického jednání se pak týkají toho, na co a jakým způsobem je poukazováno, aby jednání bylo dialogickým jednáním vzhledem ke sledovaným principům (tamtéž, str. 128)

Za jednu ze základních (vnějších) podpůrných strategií považuji *atmosférotvorné* jednání asistenta. Vytváří podmínky⁷⁶ *bezpečí i risku* vhodné pro tento typ zkoušení. Asistenti se učí určitému typu komunikace, který navozuje vstřícnost a empatii, která je důležitá pro naladění studentů a má vliv na průběh jejich zkoušení. **Jak této dovednosti asistenti dosahují?**

Strategie předávání zkušeností mezi asistenty je možné popsat jako **sdílení tacitních znalostí**. Empatii a vytváření atmosféry vstřícnosti se asistenti neučí *principem učňovství* tedy napodobováním činnosti svého vzdělavatele, jde o typ implicitního učení. V psychosomatických disciplínách totiž student nic nenapodobuje, jeho činnosti při zkoušení dialogického jednání jsou výsledkem pokusů o autentické jednání, které mají tacitní základ.

⁷⁶ C.R. Rogers užíval pojmu „facilitativní učební klima“. In: KIRSCHENBAUM, Howard, HENDERSON, Valerie Land: *Rozhovory s Carlem R. Rogersem*. Praha: Portál, 2016, s. 202

Tacitních znalostí dosahujeme řešením praktických situací. Znamená to, že během několikaletého kontinuálního zkoušení dialogického jednání dochází nejen k utváření tacitních znalostí studentů ale i k *výměně* tacitních znalostí mezi přítomnými subjekty. Můžeme říct, že sdílení tacitních znalostí v dialogickém jednání probíhá mezi asistentem a právě zkoušejícím „na place“ a současně v celé skupině.

Pozorováním toho, jak se jedinec učí *dorozumět se sebou, navázat tělově na svá slova, vyjít hlasem ze sebe ven, všimnout si svého tělového napětí a rozvinout ho, udržet vodivé napětí po určitou dobu tak, aby vyústilo v proměnu výrazové polohy* a jak konkrétně řeší mnoho dalších situací v dialogickém jednání, se všem přítomným dostává určité lekce. Právě jsem uvedla několik dovedností, které považuji za tacitní znalosti. K jejich přímému předávání dochází prostřednictvím **sdílených zkušeností**.

V této práci opakovaně zmiňuji empatii kultivovanou dialogickým jednáním jako *tělově zakotvenou*. Empatické vnímání projevu a komunikace zkoušejících pěstuje u všech účastníků určitý typ citlivosti - nejprve přijetí různorodosti projevu druhých a pak citlivost rozlišovat autentické projevování zkoušejícího a jeho směřování. Jedná se o trénink schopnosti vidět a pochopit lidskou situaci druhého, jeho potřeby, jeho bloky a překážky skrze kinestetické naladění na jeho psychofyzické projevování. Tohle vše můžeme nazvat tacitními znalostmi, které se postupně „zexplicitňují“, tj. získávají explicitní povahu. To znamená, že se mohou stávat uvědomovanými a lze s nimi do určité míry zacházet. Nejsou protikladem tacitních znalostí, spíše vyjadřují jejich komplementární protipól.⁷⁷

Asistent je pak ten, kdo vyjadřuje tacitní znalosti v explicitní formě, tak, aby jim porozuměli ostatní. Tento proces nazývají tvůrci teorií sdílení tacitních znalostí v prostředí managementu a firemního týmu *externalizací* tacitních znalostí. Jde o artikulaci tacitních znalostí do formy znalostí explicitních, který je součástí procesu **konverze tacitních znalostí v explicitní a naopak**.⁷⁸ Tímto chci odkázat na souvislost s *vtělenou zkušeností (znalostí)* a samozřejmě psychosomatickou kondicí, kterou nabývají vzdělavatelé - asistenti i studenti psychosomatických disciplín.

Čunderle v souvislosti s Vyskočilovým komentováním dialogického jednání a autorského čtení uvádí, že jde o to vytvořit si kinestetickými smysly tělovou představu odpovídající tělovému pocitu zkoušejícího. (Čunderle 2001, s. 92). Tato tělová empatie nebo *tělová rezonance* (Hančil) je žádoucí také u pozorujících frekventantů dialogického jednání a jejich asistentů.

Významným cílem dialogického jednání může být sdílení momentů, když zkoušející student sám generuje významy svého jednání a dokáže je rozvinout. Jinými slovy být u toho, když je „to ono“, kdy se projev studenta stává autentickým. (Čunderle, Zich, 2010) „*V konkrétní situaci během zkoušení tyto momenty pozná bezpečně skoro*

⁷⁷ Oba póly (tacitní a explicitní) jsou krajními body kontinua zahrnujícího řadu mezistupňů. V pozorovatelné činnosti se tyto mezistupně sice projevují, ale nelze v nich jasně rozlišit co je tacitní a co explicitní. (Švec, 2012)

⁷⁸ Teoretici tacitních znalostí Nonaka a Takeuchi motivovaní potřebou využít tacitního potenciálu lidí při inovacích ve firmách navrhli, ověřili a zavedli do praxe čtyřfázový model konverze tacitních znalostí v explicitní a naopak. Konverze tacitních znalostí projde fází *socializace, externalizace, kombinace a internalizace*. Vytvořili tabulku fází a povahy tacitních znalostí, jak se přeměňují v průběhu sdílení zkušeností užitečných pro určitou komunitu (tým). V poslední fázi tzv. *internalizaci se explicitní tacitní znalosti opět přeměňují na tacitní*. Poté co subjekty kombinují a integrují různé explicitní znalosti a vytvářejí tak jejich systém, v závěrečném procesu internalizace je „zvnitřňují“ prostřednictvím praktické činnosti. Srov. Švec, 2012, s.5

každý. Jak ten, kdo je zrovna na place, tak ten, kdo přihlíží. Úměrně s dařením se na place stoupá i pozornost či zaujetí ostatních přítomných – princip spojených nádob.“ (tamtéž, s.172). Tehdy probíhá předávání skrytých znalostí. Jak předpokládám, dochází mezi zkoušejícím, vzdělavatelem a ostatními účastníky v roli pozorovatelů dialogického jednání ke sdílení tacitních znalostí. Jednou z předávaných tacitních znalostí je například schopnost rozpoznat „klíčové momenty“ dialogického jednání i to, zda došlo či ne k jejich naplnění a posléze k nim ve vlastním zkoušení dospívat. Je to schopnost (tacitní znalost) znovu a „znovu uvádět věci v živý proces“ (Slavíková 2010, s.127).

Pokusila jsem se přibližně načrtnout svou hypotézu možného průběhu procesů učení a „vyučení se“ ve výchově k autorství na KATaP. Téma tacitních znalostí a jejich sdílení zasluhuje hlubší prozkoumání, nastiňuji je ve velmi hrubých obrysech. Nejde o další odbočku v této už tak dosti vrstevnaté práci, ale o důležitou propojovací linku mezi pedagogickým přístupem KATaP, kde jsem byla studentkou a posléze vzdělavatelkou a režijními přístupy v práci s herci v dokumentárním divadle. Dotkla jsem téma sdílené zkušenosti, kde mě zajímá živá přítomnost učení se v procesu zkoušení, tvorby a její realizace a otázka rozpoznávání procesů utváření kondice (explicitní fáze tacitních znalostí). Uvažování o rysech autorského herectví a principech dialogického jednání jsem provedla, abych mohla prozkoumávat zajímavé otázky pedagogiky Herecké propedeutiky na základě dialogického jednání na KATaP.

II.2. Herectví živené zkušeností s dialogickým jednáním

Z dialogického jednání si studenti přinášejí určitý typ kondice, jejíž míra a podoba je velmi individuální. Součástí této kondice v souvislosti se zmíněnou motilitou může být zkušenost s určitým druhem improvizace. Jde o schopnost najít podnět k jednání tam, kde není konkrétní zadání a orientovat se v neurčité situaci otevřené dramatické hry. S velkým zájmem se v posledních letech zabývám způsoby, jak tuto zkušenost rozvíjet a odkazovat se na ni v dalších scénických situacích. Podstatnou otázkou pro mě je, jak dovednosti z dialogického jednání využít v práci s „postavou“.⁷⁹

„Mám hrát sebe nebo postavu?“ je nejfrekventovanějším dotazem studentů, když cítí potřebu odlišit herectví proměny v někoho jiného a „jejich vlastní“ autorské herectví. Herectví evokuje představu, že je třeba se především stát někým jiným jako v interpretačním herectví, kdy herec vystihuje různá *ne-já*.⁸⁰ Sanford Meisner se snaží v herecké výchově učit herce, že jde především o to, být sám sebou a teprve pak se pokoušet stávat někým jiným. Na základě jistoty toho, co vyjadřuji na jevišti sám za sebe, lze jednat za postavu.

V autorském herectví živeném zkušeností z dialogického jednání může cesta ke ztvárnění někoho „jiného“ (postavu) vést přes zmiňovanou *jevištní osobnost*.⁸¹

⁷⁹ Ve skupinové herecké propedeutice pro II. ročník (*Herectví v autorském tvaru*) i ve skupinovém konzultování autorských prezentací v kurzu Kreativní pedagogika (*Autorské směřování*) a v určité podobě i v improvizaci, které se věnuji se studenty I. ročníku (*Herecká propedeutika na základě dialogického jednání*).

⁸⁰ V interpretačním herectví herec vystihuje různá *ne-já*, v nichž „je zahrnuto také vše přesažné a nedosahující“. KRAUS, Karel: *Herec a postava*. O divadle 1, Praha: 1990, s.16.

⁸¹ HANČIL, Jan: *Osobnostní herectví a jevištní osobnost*, 2009, s.42-51

II.2.1. Jevištní osobnost

Tento pojem užívá Jan Hančil pro označení *člověka v imaginární situaci, kde má tematizovat, akcentovat, vypovídat, sugerovat (...) v silovém poli, které skýtá prostor hře a spoluhrě*. Jevištní osobnost vnímá Hančil v souvislosti s pojetím osobnostního herectví, ve kterém by mělo jít o *integraci vlastních daností a možností, zhodnocení, které vychází ze sebepoznání v performační situaci herce*. (Hančil, 2009, s.43)

Hančil uvádí, že na takový způsob výpovědi i jednání musí být herec v určité kondici. Zmiňuje se také o jeho schopnosti nebránit výrazu, aby se stal. *„Jde o výraz co nejjedinečnějšího člověka“* ve scénické existenci. Jde o *„celostní výraz“*, výraz jako odpověď na výzvu, jako reakce na akci, jako konkrétní zjevující výpověď, *„epifanii reakce celostné lidské bytosti, kterou dosahuje herec v imaginární situaci a tím skrze svou jedinečnost vypovídá o obecné existenciální lidské situaci.“* (Hančil, 2009, s.44) Pro práci s postavou v Herecké propedeutice KATaP to znamená, že *„(...) dialogické jednání je v tomto kontextu jakýmsi rezervoárem scénických zkušeností, na něž je možno se odvolávat a připomínat je i v naprosto jiné struktuře.“* (Hančil, 2016, s. 18).

Hančilův pojem jevištní osobnost vnímám jako pojem pro označení *variant podob* nebo *výrazových poloh*, které si v dialogickém jednání zkusíme. Když se zadaří a když je hra s proměnou naší výrazové polohy předmětem zkoušení. Spíše než projev herecký, je to projev neherecký a hráčský.

Jan Hančil také uvádí, že dialogické jednání je samo o sobě formou herecké propedeutiky, *„protože vede k objevování principů herecké práce“* (Hančil 2011, s.110). Hráč se tedy nepromění v někoho jiného, ale rozšiřuje svůj rejstřík jevištní podoby, kterou průběžně a kontinuálně poznává a objevuje v dialogickém jednání. Vnímá tuto svou jevištní podobu jako jemu známou a přirozenou, *osvojenou* díky kontinuálnímu zkoušení dialogickému jednání.

Uvažuji tak, že v rámci dialogického jednání poznáváme některý ze škály výrazů a rozvíjíme jako svůj vlastní *přirozený projev*. Hned je třeba dodat, že dialogické jednání je specifickou veřejnou situací, kterou lze chápat i jako specifickou jevištní situaci. „Přirozený projev“ je jako každý jevištní projev tedy **posunutý ve své intenzitě** – výrazu a tělového zapojení.

Do jiné jevištní praxe nebo v případě tématu této práce do herecké propedeutiky KATaP si studenti přináší tento typ *přirozeného scénického projevu* a ověřují v jiných podmínkách dramatické tvorby. Jan Hančil upozorňuje, že dialogické jednání není metodika, kterou by bylo možno *aplikovat* v herecké propedeutice. Takové snahy by šly proti smyslu dialogického jednání.⁸² Chápu tuto důležitou poznámku tak, že v rámci jedinečného a specifického zkoušení disciplíny dialogického jednání není možné záměrně „trénovat“ uvědomování si jevištní osobnosti. Dialogické jednání nechápu jako platformu, kdy si lze přímo během procesu zkoušení cíleně a „záměrně zvědomovat“ svůj scénický rezervoár, tento proces probíhá *tacitně*. Pokud by se zkoušení dialogického jednání předem zatěžovalo účelem tréninku čehokoliv – ať sebepoznávání nebo hereckých dovedností, utrpěla by jeho otevřená a hrová podstata.

Jde tedy o opačný proces? Dialogické jednání přímo neučí hereckým technikám, ale zkušenost s dialogickým jednáním může položit základ pro další hráčskou a hereckou tvorbu. V této kapitole jsem zmínila, že součástí kondice, kterou si odnášíme v různé míře a podobě z dialogického jednání, mohou být i implicitní nebo tacitní znalosti či dovednosti. Jednou z tacitních dovedností může být schopnost oživovat a jednat za svou jevištní osobnost v dalším scénickém jednání. Dialogické jednání vytváří modelovou situaci - ale nejen situaci -

⁸² HANČIL, Jan-MALANÍKOVÁ, Hana.: *Mezi autorstvím a herectvím*. Praha: Brkola 2016, s.8.

je to spíše modus bytí opírající se o vtělenou zkušenost, zmíněnou kondici, kterou si dokážeme aktivovat. Jevištní osobnost tedy chápu jako součást psychosomatické kondice, ke které docházíme *nezáměrně*. (tacitní proces)

II.2.2. Herně herecké zobrazování v autorském herectví

“Mně spíš než si představovat to, co bych na jevišti dělal, baví představování si, jak by to mělo vypadat, než k tomu dojde.” (Ivan Vyskočil, 1969, s.20)

V herecké propedeutice na Katedře autorské tvorby se studenti setkávají s vlastní tvorbou v ještě další podobě než v dosavadním studiu. Ve studijním předmětu Herecká tvorba v autorském tvaru pro II. ročníky si studenti programově zkoušejí prolínání interpretačního a autorského přístupu k herectví a to, jak se oba principy mohou vzájemně doplňovat. Zpravidla ve druhém semestru II. ročníku pracují s klasickým (cizím) textem a dramatickou postavou. Studenti se tak *“utkají s nárokem vyjít ze svých dispozic tak, aby zároveň tlumočili témata nesená postavou, existovali na jevišti v okolnostech, které musí akcentovat logiku jednání dramatické postavy, samozřejmě odlišné od jednání v rámci vlastní jevištní osobnosti (...)”* (Hančil, 2016, s.46)

Jejich úkolem je zůstat sám sebou v jednání za vlastní jevištní osobnost a dále rozvíjet škálu výrazů v práci s postavou ve snaze autenticky tj. co nejpřesvědčivěji ji interpretovat.

II.2.2.1. Pojetí postavy

Studenti autorského herectví nepracují na titulech, ale dospívají k tématům. Tituly divadelních velikánů jako je Čechov, Gogol ad. poskytují v rámci Herecké propedeutiky podnět k uvažování o *člověku v situaci* a inspiraci pro zpracování tématu spíše než příležitosti k roli. Pokud se v herecké propedeutice na KATaP pracuje s klasickou předlohou divadelní hry, jsou studenti seznámeni s dramatickými postavami, jejich motivací, příběhem, modelem chování. Srozumitelně se jim připomene, že nejde o to, aby se co nejvěrněji *proměnili* v postavu. Zkušenost ukazuje, že otázka, *za koho v dané situaci jsem*, někdy studenty strhává k hledání odpovědi v nitru, ryze pravdivého vyjádření, *kdy ze sebe nic nedělám, jsem sám sebou*. Je to ona Donnellanem zapovězená hercova *“cesta domů”*, do jeho sebezprožívání, kdy zapomíná, že cíl je *“mimo mě”*. Studenti jsou v autorském skupinovém herectví proto důsledně vedeni k **rozehrávání hry s postavou**. Hra s postavou však spočívá v přechodech mezi sebe-scénováním jevištní osobnosti (případně civilním projevem) a její další stylizací *směrem* k postavě. Studenti mají zachovat své přirozené herectví a nacházet vztah k tématu, kterým může být dramatická *situace* spíše než sama dramatická postava.

Pro hledání a upevňování jejich hereckého projevu to znamená, že své navyklé výrazové prostředky prověřované v dialogickém jednání objevují jinak a nově tím, že poznávají jejich vlastnosti a charakter v další (jevištní) situaci. A učí se s nimi uvědomovaně a cíleně zacházet.

Herec jako posel

Když studenti položí otázku: mám hrát sebe nebo postavu, chápu ji tak, že si potřebují představit, kým se v danou chvíli *stát* i za čím *si stát*. Už jen tím, jak často je tato otázka pokládána, ukazuje, že není zmyšlená.

Uvědomuji si, že je třeba v odpovědi studenty nasměrovat k jejich *bytí na jevišti* a nahradit tím tolik vžitou a neodbytnou představu, že postavu je třeba prožívat.

Nápomocné je pro mě pojetí herce jako *posla*, jak ho v *Nepřevtěleném herci* popisuje Louis Jouvet. Jouvet nabádá herce, aby se nepokládal za původce, střed všeho nebo za stvořitele, nýbrž za prostředníka. "*Herec je jakýsi poslíček a doručovatel. To je asi nejpokornější a také nejvíc pokořující způsob, jak se na herce dívat, ale je to nutné hledisko. (...) Aby se zboží nezkazilo, musí být doručeno v původním stavu.*" (Jouvet, 1967, s. 65) Herec, podle toho, o jaké zboží nebo o jakého klienta jde, doručuje, co mu bylo svěřeno; záleží přitom na jeho technice, na tom, jak to dělá.

Představí-li studenti sebe sama v pozici *prostředníků*, může to nasměrovat jejich vnitřní citění tak, aby se stávali *předavatel* určité zkušenosti. Tím zobrazují určitou skutečnost, a zároveň se jako prostředníci nacházejí uprostřed – *mezi* postavou a sama sebou. Prostředník jako most je někdo mezi, a je to také trochu někdo jiný. Úkol stát se prostředníkem, může studenty odvést od umělého hraní postavy, ale na druhou stranu také oprostít od lpění na civilnosti, kterou často mylně považují za pravdivý „přirozený“ nebo autorský projev. I prostředník se může stylizovat, hrát si s výrazem, být někým jiným.

Prostředník i nositel příběhu

Na tento mateník narážíme neustále a zřejmě zůstane základní otázkou *herectví autorského herectví*. Týká se přímo otázky autenticity a pocítění vlastní *neautenticity* ve veřejném nebo jevištním projevu. V autorském herectví situaci komplikuje častý námětový materiál osobních příběhů i způsob hereckého zobrazování pracující se sebe-scénováním. Pojetí herce jako prostředníka v autorském herectví platí i v případě, kdy studenti představují sebe sama, jsou nositeli příběhu, o němž sami vypráví nebo ho rozehrávají v dramatické situaci. Platí to i v sólových autorských prezentacích, kterým se dále budu širěji věnovat, kdy je jeden hráč strůjcem všech postav, komentářů, kontextu atd.

Jouvetův herec jako prostředník je tedy inspirativní i v případě, kdy se jedná o zpracování vlastního příběhu a jednoho herce. Námět čerpající z žité zkušenosti předávají studenti autorského herectví za někoho, koho se téma stále týká, ale kdo také o ní podává zprávu. Zároveň jsou hlavními protagonisty, představiteli příběhu a to umožňuje jejich *bytí* v situaci právě prožívaného příběhu. Jde o evokaci své zkušenosti ve hře sama se sebou. Nebo kombinací všech těchto *výrazových poloh*. Neustálá oscilace mezi těmito jevištními podobami je vlastním jádrem autorského herectví. Je osvobodivé, když tyto možnosti hry studenti začnou vnímat jako bohatství otevřené dramatické hry a nikoli jako komplikaci.

II.3. Résumé podkapitol II.1. a II.2.

V kapitolách Úvahy o dialogickém jednání a Herectví živené zkušeností s dialogickým jednáním jsem se do této chvíle zamýšlela nad tím, co všechno do tématu autorského herectví přináší integrující psychosomatická disciplína dialogické jednání. V disciplíně dialogického jednání jsem pak podtrhla tři aspekty, jejichž naplňování či uplatňování považuji za zajímavé a cenné kvality v pedagogice i v divadle. Jsou to:

1/ autenticita: V dialogickém jednání docházíme ke své autenticitě paradoxně skrze *zážitek vlastní ne-autenticity*. Pracuji s předpokladem, že **zážitek vlastní ne-autenticity a posléze autenticity může vést k autentickému herectví**, které dál studenti tvůrčím způsobem rozvíjejí.

2/ partnerství: V autorském herectví a dialogickém jednání rozvíjíme **smysl pro hráčství a smysl pro partnera**, tj. svou schopnost variability a proměnlivosti, které se týkají i vnitřního partnera a jeho proměny. K vnitřnímu partnerovi přistupujeme v dialogickém jednání jako k někomu, koho málo známe a jehož podobu a chování objevujeme tím, že s ním vstoupíme do komunikace. Objevit dialogičnost v dialogickém jednání pro nás znamená nalézt komplementární výraz k tomu, se kterým na plac přicházíme. Vyjasňujeme si tím charakter vztahu mezi já a dalším já. Tento **vztah i proces vyjevování vztahu k vnitřnímu partnerovi** (partnerům) můžeme považovat za jádro dramatické situace dialogického jednání.

Dále jsem se zamýšlela nad pojetím herce a jeho cíle Declana Donnellana. **Cíl si v dialogickém jednání teprve hledáme**, hledáme vnitřního partnera. Moment, kdy si v dialogickém jednání všimneme „cíle“, tj. kdy vstoupíme do vztahu s vnitřním partnerem, se stává na určitou chvíli hlavní událostí situace.

V tomto světle nás označení *vnitřní partner* může zavádět. V dialogickém jednání nejednáme s vnitřním partnerem jako s někým uvnitř nás, v našem nitru, ale „venku“, vně sebe sama. Reagujeme na něho jako by to byl někdo jiný, druhý, vnější partner - cíl existující mimo nás. Na tomto místě se hodí připomenout překlad dialogického jednání do angličtiny, který se sice na KATaP úplně nevžil, ale srozumitelně naznačuje podstatu vztahování se k vnitřnímu partnerovi: *Interaction with the Inner Partner*. Jsme se svým partnerem **v interakci**, v živé komunikaci pohybující se od jednoho k druhému.

Zmínila jsem důležitý **podíl diváků** na tvorbě. Živá účast je stavebním prvkem nejen otevřené dramatické hry a dialogického jednání, ale i jakékoliv improvizace. Schopnost **vytvořit podmínky pro sdílení společné zkušenosti** považuji za podstatný v pedagogice i v divadle. Vyskočilovu *přející pozornost* přibližuji jako společné „úsilí“, společnou komunikační aktivitu. Uvědomuji si při tom, že zmíněné entity - autenticita, partnerství, vstřícná pozornost, empatie - se týkají těla a tělovosti a úzce souvisejí se zacházením s tělovým napětím a temporytmem.

3/ Do komunikační situace se učíme vstupovat v optimálním **tělovém napětí**. V dialogickém jednání se dle Vyskočila musíme snažit nejprve o soustředění (ve smyslu pozornosti k něčemu nebo k někomu) a pak o uvolnění. **Soustředění a uvolnění** nás může svým způsobem „upozornit“ na to, zdali jsme navázali vztah s vnitřním partnerem. Dostávám se k herecké a hráčské schopnosti tělově reagovat na jemné podněty, schopnosti **být motilní**. Donnellan mluví o hercově těle a jeho napojování na smysly, aby se v něm *cíl* okamžitě zaregistroval. Nabízí se podobnost s procesy **v dialogickém jednání, kdy hráč rozvíjí svou motilitu v interakci sama se sebou**. V dialogickém jednání se snažíme tělově uvolnit a věnovat pozornost určitým podnětům a během krátkých sekvencí trénovat **bdělou pozornost**.

Slovy prof. Vyskočila v dialogickém jednání se můžeme učit **být citlivější k vlastnímu projevu, k vlastnímu bytí**.

Formativní zkušenost dialogického jednání, která je společná všem studentům i lektorům autorského herectví, přináší určitý typ kondice, kterou každý student rozvíjí odlišným způsobem. Psychosomatickou kondici nabýváme nezáměrně (Vyskočil) a dovednosti, které jsou její součástí mají tacitní charakter. Pokusila jsem se také naznačit moji představu předávání skrytých znalostí mezi vzdělavateli psychosomatických disciplín (zejména asistenty dialogického jednání) a studenty. Vedle vstřícné komunikace, atmosféry bezpečného zkoušení a experimentování, nehodnotících komentářů a stimulujícího zájmu to může být schopnost pochopit situaci toho druhého. Je to jistý typ vhledu, kterého asistenti dialogického jednání dosahují kinestetickým naladěním na jednatelovo. Nepřímo tak předávají určitý model psychodidaktiky KATaP návodný nejen pro ty, kteří se sami chtějí stát asistenty dialogického jednání, ale i pro zájemce o výchovu či pedagogiku.

Tacitní znalosti jsou bází praktického učení, a proto se domnívám, že psychosomatické disciplíny ve výchově k autorskému herectví umožňují nabývat, rozvíjet a zvědomovat celou škálu tacitních znalostí. Jednou z těch, které studenti postupně a v individuální míře zvědomují (zexplicitňují) v dialogickém jednání může být určitá „forma“ jejich **jevištní osobnosti** (Hancil). Uvažovala jsem proto, jak přistupovat k práci s postavou v Herecké propedeutice, kde si studenti jevištní osobnost mohou oživovat jako určitou svou podobu nebo figuru (Hancil mluví také o vnitřním komikovi).

Zajímá mě, jak lze na tuto zkušenost studentů (kondici a dovednosti z dialogického jednání) dále záměrně navazovat a připomínat ji v prohlubujícím hereckém zkoušení v autorském herectví. Je to otázka pedagogiky herectví autorského herectví i jejích limitů, jedno z témat této práce. Je to také otázka pro samotné studenty – nakolik a v čem si oni sami svoji kondici získanou v dialogickém jednání a ostatních psychosomatických disciplínách uvědomují.⁸³ (III. kapitola)

Dialogické jednání jako rezervoár scénických zkušeností bude výchozím předpokladem pro pozorování jeho vlivu na další podobu autorského herectví na KATaP a to autorských prezentací studentů.

II.4. Autorská prezentace jako dílna autorského herectví

Autorská prezentace, krátká scénická vlastní jevištní tvorba studentů má v koncepci studia KATaP zvláštní místo. Měla by být syntézou psychosomatických disciplín, příležitostí k vlastní tvorbě a její prezentaci. A především pak platformou pro „zkoušení si“ zvoleného tématu a formy v otevřené dramatické hře. Autorské prezentace ukazují rozdílné cesty tvorby studentů i odlišnou míru kondice a způsob jakým ji uplatňují.

V této kapitole se budu ptát, jaký zkušenostní základ poskytuje dialogické jednání pro realizaci jednotlivých případů autorského herectví v autorských prezentacích. Nejprve se snažím vysledovat k jakým tendencím může studenty vést kondice získaná v dialogickém jednání při tvorbě, zkoušení a realizaci autorských prezentací. Je to nelehký úkol, protože k autorské prezentaci přistupuje každý jinak. Nemá jít o hledání společných znaků nebo snahu rozdělit prezentace do nějakých kategorií. Zajímá mě, zda a jak se principy dialogického jednání odrážejí v další scénické tvorbě autorských prezentací a jakou měrou zde studenti uplatňují svou psychosomatickou kondici. A také jaké podoby může mít herectví autorského herectví KATaP.

Dávat celé představení sám

Pojďme se na chvíli zastavit u Vyskočilovy představy (bytí) **trojjedinnosti herce, autora a diváka**, aby “když na to přijde mohl jeden dávat celé představení sám”.

“Člověk se dostává do stavu disponovaného zdvojení. Nejenže konkrétně, soustředěně jedná jako aktér, ale v určitém momentu toto své jednání začne sledovat a interpretovat jako divák. To obvykle bývá ta chvíle, kdy dostane nápad, impuls, sdělení, tedy to, co s ním začne hrát.”(Vyskočil 1981, s.131)

Roubal mluví o herci v autorovi, autorovi v herci a nakonec o zpětné vazbě diváka v autorovi i diváka v herci. (Roubal 1999, s.45) To souvisí s otevřeností dramatické situace a schopností improvizovat, evokovat, volně rozvíjet

⁸³ Psychosomatickou kondici nahlížím jako syntézu ostatních psychosomatických disciplín řeči, hlasu i pohybu, autorského čtení a integrujícího dialogického jednání.

téma na základě asociací. Zároveň se zde dotýká schopnosti hráče vnímat zpětnou vazbu publika a (zpětného) navazování živého kontaktu s diváky, do něhož vědomě vstupuje.

Nabízí se tu přímá souvislost s dialogickým jednáním, kde Vyskočil výše uvedené principy rozvíjí. Sólové výstupy skýtají možnost hry a soustředěného napojení se na sebe sama a diváky. Tyto principy lze ověřovat a zkoušet si právě v autorských prezentacích. Jsou to sólové pokusy o to "dávat představení sám". V autorské prezentaci se studenti pokoušejí uplatnit a rozvíjet charakteristické vlastnosti autorského herectví: schopnost variovat, zpřítomňovat a hrát si. Také v předmětu Autorské čtení jde o to pokusit se autorský text prezentovat před ostatními tak, aby vycházel ze situace dialogu sama se sebou, situace prezentování nápadu v nehotovém stavu, přítomně probíhajícího *autentického procesu tvorby* (Roubal, 1999, s.36).⁸⁴

Hledat podoby autorské prezentace jistě může kdokoliv a kdekoliv.⁸⁵ Žánr srovnatelný s autorskými prezentacemi, tedy sólová kabaretní vystoupení a Divadlo jednoho herce, existoval v mnohých formách a v různých dobách. Společnými znaky vždy byla úspornost, nenáročnost co do technického zázemí. Dá se říct, že tento typ sólových vystoupení nedisponuje ničím víc a ni míň než jen samotným hereckým projevem, nápadem, akcí. Je dobré dodat, že tento žánr ani nic víc nepotřebuje. A kromě hercova těla, hlasu, myšlení a sdělení je jakýkoliv další scénický prvek novým nárokem. Pokud dost organicky nedoplňuje hlavní akci a myšlenku, je nadbytečný. Někdy na svou nadbytečnost (nevyužitost) může upozorňovat tak výrazně, že způsobuje komický efekt.

V následující kapitole o autorských prezentacích se pokusím tuto formu představit tak, jak byla koncipována v programu katedry. Nahlédnu její přednosti a některá úskalí. Autorské prezentace jako samostatná tvorba studentů, kteří mají zkušenost s disciplínou dialogické jednání je pro moji práci podstatná, protože na ní lze pozorovat určitý stav i podobu jejich kondice. Pokusím se pojmenovat také některé její **výchozí estetické vlastnosti**, které vycházejí ze zadání autorské prezentace – jako je krátká monodramatická forma. Budu nahlížet autorské prezentace nikoliv jako pevně daný estetický tvar, ale spíše jako **platformu pro různé uchopování tvorby a její prověřování**.

Kapitolu o historii autorských prezentací stavím převážně na citacích z rozhovoru s Přemyslem Rujem a Michalem Čunderle, dvěma vedoucími katedry, kteří se na koncipování autorských prezentací na KATaP silně podíleli. Z obou 1,5hodinových interview plných zajímavých podnětů a jejich mnohastránkového přepisu vybírám jen některé úryvky. Úvodní slovo patří prof. Vyskočilovi, který se o autorských prezentacích zmiňuje v přednáškách semináře Rozpravy k pedagogice.⁸⁶

⁸⁴ V koncepci Nedivadla autor nahlas a jednáním zveřejňuje něco, co obvykle autor prožívá o samotě; ocitá se v autentické situaci tvorby, vymyšlení a verbální formulace, která předchází, provází nebo zastupuje psaní textu.

⁸⁵ Jistá podoba autorských prezentací existuje jako tvůrčí a studijní metoda i na JAMU v Ateliéru režie a dramaturgie pod vedení prof. Josefa Kovalčuka. Režiséri a dramaturgové v 1.ročníku dostávají jako úkol vytváření *osobních projektů autorských reflexí a výpovědí*. Jde o malá *monodramata*, která sami studenti herecky realizují jsou důležitou součástí uvědomování si a rozvíjení tvůrčí osobitosti a jedinečnosti, jak píše Josef Kovalčuk. Připravit takovýto projekt s herci 3.ročníku potom dostávají studenti dramaturgie a režie o rok později. Cílem při tom není nazkoušet monodrama, ale společně s hercem hledat a vyslovovat témata pro ně společná nebo jim blízká. "Tyto projekty hercům pomáhají formovat a formulovat jejich názor i osobitý herecký výraz, stejně jako jejich schopnost být za sebe, obnaženě, před divákem. Výrazně je tak posouvají na cestě k osobnostnímu herectví." KOVALČUK, Josef: *Jedna z cest k osobnostnímu herectví*, s. 59-60

⁸⁶ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 3*, s.2-3; přepis přednášky z 22. března 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv.

II.4.1. Historie autorských prezentací na KATaP

„Autorská prezentace je o události. Je to o tom, co se nám a s námi stalo. Dokázat (...)tuhletu událost verbalizovat, to asi nedokážeme úplně. Jde o to dokázat ji vydělit jako takovou z toho proudu těch ostatních věcí a věnovat jí pozornost. Říkám, že to nedokážeme verbalizovat (...), že abychom to mohli sdělit pokud možno v úplnosti, tak se slovy nevystačíme. Potřebujeme vstoupit do vztahu a potřebujeme vstoupit do jednání. V momentě, kdy dokážeme vstoupit do vztahu a do jednání, tak dokážeme komunikovat tvořivě, dokážeme určitou událost vlastně co nejpřesněji představit, odevzdat tomu druhému. Aby se mohl na ní podílet. Aby mohl poznat, jestli něco podobného nebo velmi blízkého zažil taky a co mu to řeklo. (...) A tím, že mu to připomeneme, si najednou uvědomí, že tak nepodstatné to nebylo. (...) Ona je to taková sdělená radost. Sdělená radost-několikanásobná radost. Sdělený smutek-poloviční smutek. Ono je to o tom sdělování a sdělení. Ale tak je to se zkušeností vůbec. Takže abychom si uvědomili smysl toho, že určité momenty se snažíme zachytit, snažíme se je natolik zpracovat a zformulovat, abychom je mohli sdílet s ostatními a tím si lépe uvědomovat, co jsme to vlastně zažili a co z toho kouká ještě dalšího.“ (Vyskočil, březen 2013)

Tradice krátkých autorských prezentací v průběhu studia sahá až ke “kolébce“ Katedry autorské tvorby a pedagogiky, kterou byla Lidová škola umění pro pracující v Josefské ulici, kde v sedmdesátých letech působil Ivan Vyskočil, Ada Fryntová, Libuše Válková a Hana Smrčková. Autorské prezentace v Josefské byly veřejně přístupné a za normalizace sledované.

„(...) Vyskočil se nad autorskou prezentací scházel s těmi lidmi prý individuálně třeba jednou týdně po celý semestr (pololetí). A nechal je mluvit, vymýšlet si, asociovat, něco dělat, ale údajně do toho skoro vůbec nevstupoval. Byl tam spíš za toho, kdo trpělivě a vytrvale poslouchá. A když už si ty lidi nevědí rady, tak jim spíš zopakuje, co slyšel, a trochu je možná navede, nevím, ale až v poslední chvíli. (...) Mělo to prostě v době autoritativního režimu velice neautoritativní charakter. A to neříkám jako slovní hříčku.“⁸⁷ (Čunderle, 2020)

Stejný „tvůrčí tým“ z Josefské převedl prof. Ivan Vyskočil v roce 1992 na nově založenou Katedru autorské tvorby a pedagogiky na DAMU. V roce 2003 se stal vedoucím KATaP prof. Přemysl Rut⁸⁸, který v rámci klauzur na konci každého semestru zavedl povinná krátká autorská vystoupení studentů.

Nedůvěra k předvádění výsledků

“Tady byl na katedře dost odpor či nedůvěra k něčemu takovému jako jsou autorské prezentace.“ (Rut, 2020) Přemysl Rut vzpomíná, jak Katedru autorské tvorby koncipoval Ivan Vyskočil jako laboratoř, výzkumné pracoviště autorského herectví. Michal Čunderle potvrzuje, že hlavním předmětem za jeho studií (od r.1995) bylo téměř výhradně dialogické jednání. *„Vyskočil byl velice ztotožněný s tím, co tou dobou dělal a co mu připadalo ‚nejsprávnější na světě‘, to znamená, že byl hlavně pro výzkum a pro procesuální věci. Autorské čtení⁸⁹ a autorská prezentace mu v jeho očích v tu chvíli možná připadaly, že je to už příliš uzavřený tvar, že už*

⁸⁷ Michal Čunderle vyprávění o Lidové škole umění v Josefské vyslechl od Ivana Vyskočila, Libuše Válkové, Ady (Vladislavy) Fryntové a Evy Slavíkové. Přepis rozhovoru s Michalem Čunderle, 17.12.2020, In: osobní archiv autorky.

⁸⁸ Prof. Přemysl Rut nastupuje jako Vyskočilem doporučený vedoucí Katedry autorské tvorby v letech 2003 a zůstává jím do r.2013, kdy ho vystřídal doc. Michale Čunderle.

⁸⁹ *„Teprve v roce 1998 jsme přemluvili Vyskočila k tomu, aby zavedl na KATaP autorské čtení.“ (Čunderle, 2020)*

to není ten volný otevřený pokus. A on v tu dobu preferoval dialogické jednání právě proto, že v něm podle mě spatřoval hodnotu a sílu takového volného hledání.“ (2020)

V tomto experimentálním studiu nebyl vůbec kladen důraz na jakékoliv výstupy. KATaP na rozdíl od ostatních kateder DAMU neprezentovala žádné výsledky “ven”.

„Cokoli „spektakulárního“ budilo podezření, že se studenti začnou předvádět, že místo studia a práce na sobě, na své „psychosomatické kondici“, začnou „dělat umění“, nahrazovat dlouhodobý proces rychlými, zvnějšku přejímanými „výsledky“ a kvalitu „výsledků“ měřit úspěchem. Ne že by takové nebezpečí nehrozilo, ale zdálo se mi, že aktuálně je pro katedru nebezpečnější něco jiného: sebeklam, že zatímco všude kolem se studuje „na herce“ (rozuměj na prodavače laciných figlů a grifů), u nás se „zraje v tvořivé osobnosti“, na kterých ovšem nikdo neřádá, aby svůj osobnostní potenciál (autorský, komunikační, jakýkoli) vyzkoušely a projevíly – byť jen pro přítomný okamžik, bez nároku na definitivu. Ta nedůtklivá uzavřenost pochopitelně provokovala k otázkám, co se to vlastně na té tajemné katedře děje a k čemu je to dobré.“ (Rut 2020).

Běžné pojetí uměleckých disciplín na DAMU uměleckého přednesu, techniky hlasu a zpěvu, tance nebo tvůrčího psaní, se ve studiu autorského herectví zdůrazňovaly rozdílně - jako výchova k hlasu, k pohybu, k autorskému čtení, k řečovému jednání.

Vkořnění prezentací do programu katedry

První podoba autorských prezentací na KATaP byla součástí zakončení studia. Šlo o delší scénický tvar (cca 40-50 min) odehrávající se většinou ve školním divadelním prostoru Řetízek (nebo v jiném komorním divadelním prostoru). Přemysl Rut kromě těchto *Závěrečných autorských prezentací* zavedl povinné autorské prezentace na konci každého ročníku.

„To byla Přemyslova ohromná zásluha a bez toho by se ta škola neposunula. Ta škola (katedra) by sežrala sama sebe, v tu dobu. To bylo skoro nutný, když to vidím zpětně.“ (Čunderle, 2020)

Krátké výstupy cca na 10-15 min byly uváděny výhradně v místnostech katedry. Pravidelnost a větší frekvence takových výstupů měla za cíl sledování nárůstu oné na KATaP často zmiňované *psychosomatické kondice*. Kondice jako stále oživané schopnosti a možnosti člověka být ve vztahu sám k sobě a v živé komunikaci s publikem. Jelikož však na KATaP byli (a do určité míry stále jsou) přijímáni studenti, kteří neměli ambice stát se herci, z počátku nechápali autorské prezentace jako způsob komunikace a předmět studia. Naopak cítili rozpaky a pocit nepatřičné exhibice. (Rut, 2020)

“Pamatuju si na svou nejistotu, jestli prezentace srostou s celkovým programem katedry. Trvalo několik semestrů, než přestaly být – studenty i pedagogy – vnímány jako poněkud nepřijemné exhibice, jejichž hlavní snahou je vyrovnat se s vlastní trapností, a začaly být přijímány tak, jak jsem doufal: jako příležitost integrovat samostatně studované disciplíny do malého ale celistvého a sdělného tvaru. A taky jako krok k rozpoznání osobního tématu, které se pak může rozvíjet a upřesňovat, jak kdo chce a dovede.” (Rut, 2020)

Koncepce otevřené katedry

Jak uvádí Přemysl Rut, jeho záměrem bylo otevřít Katedru autorské tvorby ke spolupráci s ostatními katedrami a zprůhlednit či zpřístupnit její činnost těm, kdo mají zájem do ní “nahlédnout.” Snaha o to, aby KATaP nebyla “neprůhledným uzavřeným spolkem”, ale *otevřenou katedrou* se nejprve projevila cykly text-appealů s názvem

Bonjourfix (2003). Byly to večery autorských vystoupení nebo autorských textů studentů z katedry. Přemysl Rut, principál či průvodce večerem je doprovázel slovem i hrou na klavír. Měla jsem štěstí být součástí tohoto ročníku studentů. Vzpomínám ráda na kouzelné večery s našimi texty a Přemyslovými písněmi, které se konaly v různých klubech a komorních prostorách mimo DAMU.

Vystoupení mimo katedru studentům vždy přináší užitečnou praxi a kontakt s publikem. Během let však vyvstala potřeba neuvádět vystoupení studentů pouze jako představení v klubech a kavárnách mimo Divadelní fakultu. *„Autorské prezentace byly od počátku míněny jako „předmět“, to znamená něco, co vzniká pod střechou katedry, v rámci studijního programu, a přitom je do toho zvenku vidět.“* (Rut, 2020)

Autorské prezentace zavedl Přemysl Rut předně jako příležitost kontinuálně sledovat vývoj tvorby studentů a vývoj jejich zmiňované kondice k přesvědčivé a živé komunikaci. Narozdíl od běžného představení by tak autorské prezentace měly být *aktuální syntézou kondice*, kterou nabýváme odděleně v rámci ostatních psychosomatických disciplín, jako je hlas, pohyb, autorské čtení a dialogické jednání.

“Pokud si člověk neudělá taková zastaveníčka, která mu umožňují, aby si tu kondici - v dané chvíli, zdůrazňuji - sám na sobě uvědomil, tak asi ani neví, jakou kondici má.“

Měření kondice v mezičase běhu, který není ukončen, bylo dalším důvodem, proč Přemysl Rut postupně uzavřel pořad Bonjour-fix a veřejné výstupy studentů vtělil do studijní koncepce katedry.

Z vyprávění Přemysla Ruta I Michala Čunderle vyplývá, že na přijetí autorských prezentací do programu KATaP měli velkou zásluhu i studenti. Chápali autorské prezentace jako určité ukotvení a příležitost k tomu, vyzkoušet si vlastní předem připravený ucelený scénický tvar, který je zároveň otevřený improvizaci. K té jsou určitým způsobem vedeni zejména v dialogickém jednání. Etablování autorských prezentací probíhalo však postupně a důvěru pedagogů získávalo nesnadno.

“Když jsem ty prezentace zavedl a když poprvé byly, tak jsem se tehdy s velkou nervozitou zúčastnil těch jakýchsi “ne-klauzur”, protože jsem za prvé viděl, že starší kolegové jaksi pochybují o smyslu takového předmětu a já sám, když jsem na to koukal, tak jsem musel uznat, že ty výstupy moc přesvědčivé nejsou. A protože jsem to zakládal a přál jsem si, aby přesvědčivé byly, tak jsem značně znejistěl a říkal jsem si, jestli jsem přeci jenom neudělal chybu, že jsem se snažil tento předmět prosadit. Uplynulo půl roku, konaly se znovu autorské prezentace a byly velmi výrazně lepší. A mělo to svoje výkyvy během prvních let, nebyl to takový přímočarý vzestup. Ale je pravda, že během takových dvou tří let se ty prezentace usadily. Ale na mou duši bez mé zásluhy. Prostě se etablovaly v rámci studia na této katedře. Studentům na nich začalo záležet, přestali se při nich cítit trapně - což na začátku bylo, protože nebyli zvyklí, že se by po nich něco takového chtělo.“ (Rut, 2020)

Nespěchat k umění

Koncepce orientovaná na proces zkoušení a hledání, a nikoliv na výsledek se nenaplnuje vždy snadno. Zejména v kontextu divadelní fakulty a klauzurních vystoupení, která jsou chápána jako připravený výsledek práce. Jak v rámci divadelní školy představovat vystoupení, které není divadelním představením? Jak výstupy prezentovat na klauzurách a udržet je v pohyblivých mezích zkoušení nebo jakési “scénické otázky”? Záměna s nacvičováním na představení nebo zkoušení pro prezentaci výsledku na klauzurách je vždy znovu nasnadě.

„Na to je taky potřeba si zvyknout: že to není exhibice, ale způsob komunikace. Ba dokonce dva způsoby komunikace zároveň: jednak prostřednictvím tvaru, který jsem připravil, vyzkoušel, dovedl do stádia, v němž už „to“ aspoň do jisté míry mluví „samo za sebe“, ale pak je tu ještě přímá, osobní komunikace s těmi, kdo se přišli

podívat, zúčastnit. Komunikace by měla být přesvědčivá v obou těchto významech: jako představení i jako setkání – a to se nepodaří napoprvé nebo napodruhé, to musí také být předmětem studia.“ (Rut, 2020)

Je zajímavé se pozastavit nad touto snahou. V historii uvádění autorských prezentací se od počáteční trapnosti a pocitu exhibice studentů dostáváme k jejich opačné tendenci. Zatímco na začátku pedagogové studenty museli přesvědčovat, že vystoupení je jen zkoušení a nikoliv exhibice, dnes jim opět říkají, že vystoupení je jen zkoušení, ale proto aby je vraceli zpět ke studiu a učili je rozlišovat předvádění hotového výsledku od stavu *work in proces*.

“Cílem není pronajmout si DISK a tam to všem ukázat, ale vracet to k tomu studiu. Ale já jsem byl vždycky a jsem stále přesvědčen, že toto se dá udržet. Ty oba cíle, řekněme ten cíl edukativní i ten performativní se dají udržet v nějaké rovnováze. Je to vlastně schopnost pracovat se zkušeností, aby nevyrchala jako opojná vzpomínka na aplaus a květiny, ale mohla se dále uplatnit, prohloubit, podílet na dalších pokusech.” (Rut, 2020)

Důvody se proměnily, proměnila se také pozice autorské prezentace v rámci studia autorského herectví. Dnes klauzury autorských prezentací uvádí současný vedoucí katedry Michal Čunderle slovy: *“A teď přijde to nejdůležitější, to, nač se všichni těšíme, a to jsou vaše autorské prezentace!”*

Postupně byla frekvence povinných autorských prezentací upravena a zrušena povinnost uvést prezentaci v prvním semestru prvního ročníku.

“...aby ty lidi hned jakmile jsou přijati, ještě dřív, než vůbec projdou tím prvním kolem těch psychosomatických disciplín, tak aby už se nepouštěli do nějakých uměleckých nebo “rádoby uměleckých” projevů. Aby nejdřív alespoň přibližně pochopili, co vlastně přišli studovat, a aby měli co integrovat, když už jsem mluvil o té integraci.” (Rut, 2020)

Jaké nároky klade na studenty autorská prezentace?

Někteří studenti uvádějí, že u nich při tvorbě autorských prezentací ne vždycky převažovala ona živelná touha a puzení tvořit. Absolvent KATaP, Oskar Bábek k tomu podotýká:

“Důležitou roli pro mě (a pokud vím i pro mé spolužáky) vždy hrála ona nutnost prezentaci nazkoušet a předvést. Autorská prezentace je zkrátka studijní povinnost, a tak jsem nejednou horko těžko hledal inspiraci, kde se dalo. Naproti tomu byly i prezentace, jejichž námět ke mně jaksi přišel sám od sebe a pak už šlo jen o to jej nějak inscenovat. Práce na nich byla mnohem snazší a mnohem radostnější.”⁹⁰

Jak ovlivňuje povinnost autorské prezentace přirozenou touhou tvořit? Může být pojetí autorské prezentace jako studijní nutnosti brzdou spontánní tvorby? Jde tento přístup proti zkoumání předpokladů autorského osobnostního herectví v pojetí osobnostního herectví jakožto *komunikativního, tvořivého a odpovědného jednání* prof. Ivana Vyskočila? Prof. Vyskočil se vždy kriticky vymezoval vůči “provoznímu herectví” na DAMU a nazýval ho pejorativně “studium na herce”. Dle Vyskočila tato divadelní škola není koncipována studijně ale “výrobně”. Není tedy povinnost tvorby na překážku koncepci katedry, která “jde ve Vyskočilových stopách”?

Odišně se k této otázce staví prof. Přemysl Rut. Kondice k autorskému herectví a tvorbě podle něho zahrnuje také schopnost budovat si “jakousi zásobu toho, co by stálo za bližší ohledání”. Vedle spontánní chuti tvořit

⁹⁰ BÁBEK, Oskar: *10 stran pro Oborovou radu DAMU 2019* v rámci doktorského semináře KATaP

zmiňuje také jistou disciplinovanost autora: „*To je stejná součást studia, a dokonce stejná součást autorské existence, jako musí klavírista hrát na piáno i když zrovna nemá koncert. Štěstí přeje připraveným*”. (Rut, 2020)

Jedním z “mravních” nároků autorské prezentace i autorského herectví, o němž často hovoří profesor Vyskočil, je schopnost, zkušenost a taky ochota **přejmout osobní odpovědnost** za to, co dělám. Vědět, co svým jednáním působím a ručit za to. Patří k tomu samozřejmě i schopnost vyjádřit myšlenku slovy i gesty tak, aby bylo vyjádřeno v podobě, v jaké jí zamýšlíme.

Zadání autorské prezentace

„*Nepamatuji si, že by nám kdokoliv řekl, co a jak, nikdo se s námi nebavil o formě ani obsahu, a tak nějak se předpokládalo, že budeme vědět sami od sebe, co s tím.*“⁹¹

Ať už pedagogové katedry informují studenty o tom, co je a není autorská prezentace jakkoliv, nejspolehlivějším způsobem, jak získat o autorské prezentaci nějakou představu, je shlédnout práce starších spolužáků. Formujícím elementem jsou také komentáře pedagogů ve zpětnovazebních diskusích po klauzurách.

„*(...)První prezentaci jsem tedy dělal "podle vzoru" starších spolužáků. Později jsem si možná vyvinul určitý vlastní "mustr," jak prezentace zkoušet, ale ze začátku jsem se chytal, čeho se dalo, a to byly právě prezentace ostatních studentů. Nepochybuji navíc, že mě ovlivňovaly, ať již přímo nebo nepřímo i v následujícím průběhu studia.*“⁹²

Takto se vytvořila určitá „tradice“ nebo tradování stylu, která je přirozeně předávána vyššími ročníky těm mladším. Tato tradice má podíl na tvorbě divadelního jazyka autorských prezentací.

Zadání pro tvorbu autorské prezentace zní: **libovolná krátká sólová scénická forma v rozsahu 10 - 15 minut, v jejímž centru je prezentující autor a jeho způsob myšlení, jeho hlas, tělo. Nedoporučuji se rekvizity ani výprava a jiné scénické technické prvky (hudba, světlo).**

Michal Čunderle autorské prezentace definuje jako vrcholnou završující disciplínu katedry, kde by se měly zúročit elementární psychosomatické disciplíny a výchova ke hře a k partnerství. Každý sám by měl scénicky zpracovat své téma, které by mělo být osobní osobité a zároveň mít přesah a říct něco ostatním lidem. Každý může pojmout prezentaci jakoukoliv formou (tanec, zpěv, pohyb) ale důležité je, aby v tom byl sám a sám za sebe. Sólová prezentace nemá připravovat studenty pro stand-up nebo monodrama. „*Jde o to, aby si prošli jistou zkušeností, kde ručí totálně za všechno. (...) Je to vlastně dejme tomu studijní průzkumná cesta k něčemu dalšímu. A k čemu, na to už musí každý přijít sám.*“⁹³

Zadání autorské prezentace předznamenává určité její výchozí estetické vlastnosti. Podoby autorských prezentací jsou velmi rozmanité, ale málokdy se setkáme s pokusem o výpravné divadlo. Studenti nejčastěji volí k autorské prezentaci prázdný prostor bez kulis či rekvizit a „zabydlují ho“ mluveným slovem a jím zobrazenými představami. Divadelní estetiku autorských prezentací pak vystihují slova Ivana Vyskočila, kterými popisuje znaky svého Nedivadla:

⁹¹ tamtéž

⁹² tamtéž

⁹³ <https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-autorske-tvorby-a-pedagogiky/>

„Je to divadlo programově chudé. Vědomě se zřiká nákladných divadelních obvyklostí, neboť věří v sílu a podstatu myšlenky, představy, setkání, jazyka, fantazie, dramatické hry. (...) Jelikož staví na představě a představivosti, není výpravné, nepotřebuje jevištní techniku, vnější výpravu. Ale organicky, z povahy věci je vyprávějí, jak se říká narativní, ba leckdy i epické. Proto u svého obecenstva předpokládá smysl pro vyprávění, pro dění řeči a jazyka a pochopitelně smysl pro humor, pro nesmysl (pro smysl nesmyslu) jakožto smysl pro hru vůbec.“ (Vyskočil, In: Rut, 1996)

Ve vyprávěném divadle se používá zkrátka jen těch prostředků, kterých je možno použít dokonale, určitě a přímo, bez scénické „přibližnosti“.

Autorské prezentace mohou ukázat postupné zlepšování kvality *prezentačních dovedností* studentů, nebo-li *umění vystupovat* (v systému J. Vostrého). Nejvýše se však hodnotí jiné kvality. Není to ani tak umělecká či literární hodnota námětu a textů či monologu, ale *jak* je student realizovat *vzhledem ke svému rejstříku možností*. Jak je schopen objevovat a rozvíjet své *mohoucnosti* (Vyskočil). Důraz není kladen na herectví ale na lidskou osobnost. Proto je důležité, aby ve výběru prostředků byl každý autentický a nepřekračoval svoje schopnosti, nesnažil se napodobovat určité vzory. Slovy Přemysla Ruta, je zde (na KATaP) citlivost až přecitlivělost vůči *neautenticitě*. Většinou poznáme, když autorská prezentace “nefunguje”. Bývá to v případě, kdy se její protagonista snaží být někým jiným, než je, než je jeho přirozenost.

Proč jsou si autorské prezentace často tak podobné? Je nějaké určující zadání ohledně výběru témat a podoby AP? Přemysl Rut se jednoznačně ohrazuje proti představě, že by existovala nějaká doporučená témata nebo forma pro autorskou prezentaci.

“(…) Žádný předpis ani předpoklad, jak má autorská prezentace vypadat, aby se líbila a byla náležitě oceněna, nikdy neexistoval; to mohu místopřísežně prohlásit nejen za sebe, ale i za Ivana Vyskočila a Michala Čunderle. Ani žádný seznam doporučených nebo zapovězených témat, námětů, názorů či poetik, nic takového.” (Rut, 2020)

Sdílená zkušenost jako očista duše

Chápeme-li autorskou prezentaci také jako studijní platformu, kde mají studenti možnost na svoje témata i formy výpovědi přicházet, budeme často svědky podobného procesu hledání. Tento proces hledání záměrně začíná u vlastní zkušenosti. Projdeme ji společně s každým studentem skrze “konkréta”, detaily a maličkosti všedního života. Autorské prezentace si nejsou podobné proto, že by studenti neměli dost svých originálních nápadů. Ale pokud jde v autorské prezentaci o *obecně lidskou zkušenost* (Vyskočil) a její sdílení, tak vlastním cílem tohoto typu divadelní existence je právě to obecné, nám všem společné, co vede ke *vzájemnosti*. Ta klade nároky i na diváky. Vyskočil mluví o katarzi v hledišti, kdy si diváci začínají *uvědomovat sebe* a kdy jejich účast a empatie na představení znamená i určitou jejich očistu. Vyskočil přirovnává tento moment k “dobrému kataru”, očistnému kataru zanesené duše.⁹⁴

⁹⁴ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 3*, s. 5; přepis přednášky z 22. března 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

„Jde o to, aby ta souhra, která se uskuteční na tom jevišti, byla té kvality, že se jí může účastnit i ten pozorný přející nadaný divák v hledišti.“ (Vyskočil, březen 2013)

Čím více autorských prezentací student vyzkouší, tím více možností má k jejich variování, objevování dalších žánrů i vnímání toho vlastního.

II.4.2. Vytvořily si autorské prezentace vlastní jazyk?

V jednom z doktorských seminářů v roce 2019 Přemysl Rut řekl, že autorské prezentace si vytvořily svůj vlastní jazyk. V rozhovoru s ním jsem ho požádala, aby to rozvedl.

„Ano, to mě překvapilo. To nebylo v žádném mém úmyslu ani v úmyslu žádného jiného pedagoga na této katedře – jak už jsem řekl, tak nikomu není jeho námět dáván, vnucován. Je dobré, když se ta prezentace pohybuje v rámci toho, co se učí v těch ostatních disciplínách. To znamená, když jejím centrem je ten prezentující autor, jeho tělo a hlas, jeho způsob myšlení a to jsou tak všechna omezení – a ještě pak časové omezení – která jsou předem dána. I tak nepochybně určují jakýsi styl nebo základ stylu. Prostě protože to v devadesáti procentech bývají monodramatické kreaace, tedy že to jsou sólové výstupy, že jsou to většinou výstupy bez rekvizit nebo bez nějaké přidané hudby a pokud tam rekvizity nebo přidaná hudba jsou tak jsou spíš námětem nebo předmětem nějaké reflexe, než že by se s tím automaticky počítalo jako se součástí té poetiky. Už z těchto omezení vzniká to, co je všem těm kreaacím společné. Tady si to opravdu nějaký jazyk vytváří, ale jinak si myslím, že jaksi podstatněji se na tvorbě toho jazyka podílí prostě tradice.“ (Rut, 2020)

Divadelní jazyk autorských prezentací nezmiňuji jako nějaký jednotný styl, ale z hlediska volby určitých prostředků pro herecké ztvárnění. Následně se zamyslím nad tím, čím nárokují autorskou prezentaci a autorské herectví některé základní estetické znaky autorské prezentace: **krátká jevištní forma, námět osobního příběhu a účastenství diváka.**

II.5.2.1. Přednosti krátké formy

K omezením nebo spíše specifikům autorských prezentací patří doporučený časový limit nepřesahující 15 minut. To je jedna z formálních vlastností autorských prezentací, která má své podstatné důvody. Krátký časový úsek umožňuje studentovi se soustředit a zvládnout udržet pozornost – svoji vlastní ve smyslu zacíleného jednání a tedy zákonitě i pozornost publika. Je to čas tak „akorát“ dlouhý nejen na koncentrovanou pozornost diváků, ale především je to porce scénické akce přiměřeně dlouhá na to, aby při její přípravě i průběhu mohl student **usledovat**, jak se autorská prezentace *strukturuje* a tvaruje v celek. Aby mohl *vnímat svůj temporytmus* a pokoušet se mu vyhovět.

V disciplíně dialogického jednání mluví profesor Vyskočil o **rytmické stavbě** jako o něčem, co se teprve vyjevuje. Zdůrazňuje při tom, jak je důležité, abychom postupně přicházeli na svůj temporytmus. Ten je obecně součástí každého hereckého výkonu. Dialogické jednání však může vést k uvědomování si procesů našeho jednání v jejich průběhu. Domnívám se, že pokud si všimneme proměny vlastního temporytmu, vnímáme určitou rytmickou figuru. Můžeme na ni reagovat jako na odezvu vnitřního partnera. Je možné říct, že jak v dialogickém jednání, tak v autorských prezentacích aktér sleduje vlastní temporytmus během jednání v krátkém časovém

úseku. V rozmezí několikaminutového výstupu může maximalizovat svoji pozornost tak, aby objevoval potencialitu každé maličkosti.

"Abychom zjistili, jak to vlastně je. Protože záleží velmi na temporytmu. A když teprve přijdeme na to spojení taky s tempem, pohybem, rytmem, tak pak to začíná mít taky nějaký význam. Začíná to mít taky nějaký smysl." (Vyskočil, 2005)⁹⁵

II.4.2.2. Osobní příběh a „Babičkovský story“

Zdá se, že příběh z vlastní zkušenosti je častým námětem tvorby studentů KATaP. Nežřídkou se jedná o příběhy z dětství. Je to proto, že naše vzpomínky jsou typem příběhu, který je vždy a nejspíše „po ruce“?

Výběr námětu, který se opírá o žitou zkušenost, má v rámci studia autorského herectví mnohovrstevnatější důvody. Na první pohled se může zdát, že právě tyto příběhy zaručí určitou autenticitu, na níž je na KATaP v nejlepším slova smyslu jaksi „zaostřeno“. Dnešní dobou nadužívaný pojem autenticity se Katedra autorské tvorby znovu a znovu snaží prozkoumávat a ptát se jaké jsou podoby i proměny autenticity u každého z nás.

I tak se může někomu zdát, že „styl“ autorských prezentací se podřizuje určité dané a přijímané poetice, které je třeba přizpůsobit tvorbu. Níže uvádím úryvek rozhovoru (2016) se Standou Urbánkem, absolventem KATaP (2012) o výběru tématu pro jeho třetí autorskou prezentaci.

(...) Věděl jsem, že se nebudu pouštět do žádnéjch provokací a udělám téma, který je tady docela oblíbený.

Jaký téma je tady oblíbený?

*Tady jsou obecně oblíbené příběhy z dětství (smích) Já jsem si to někdy ve třetáku pro sebe interně nazval jako takový *babičkovský story*. Takže jsem si řekl, že v čemkoliv je babička, tak to má děsnej úspěch... ty se směješ, ale ono to reálně při pozorování třeba autorského čtení dost často bývá.*

Proč to tak je?

Já si myslím, že výklad, kterej je tady je to, že ty lidi vyprávěj o sobě, což znamená, že to je ...jako autentický. Což ale podle mě nemusí bejt pravda (smích). Třeba po týhle a po tý poslední prezentaci za mnou přišli nějaký lidi a někdo mi říkal: „To jsem nevěděl, že jsi měl tak hrozný dětství.“ Ale tahle (III. prezentace „Park“) a ta poslední prezentace, to byla kompletní fikce! (...) Jsou tam nějaký reálie, je tam ten park a nějaký sochy, ale zbytek je úplně vymyšlenej, (smích) to se nikdy nestalo a je to z odposlechnutých útržků sestavená věc. A v tý poslední prezentaci jsem vyprávěl, že já žiju s babičkou sám a jsou tam nějaký reálný reálie.

Ty jsi pro jistotu i do závěrečný prezentace dal babičku?⁹⁶

Jo, ale v tý závěrečný prezentaci je ta babička hodně jako svině. Ale já ve skutečnosti nemám babičku (smích), mně obě babičky umřely, když jsem byl malej. (smích) Co je tam reálný, jsou nějaký výseče a nejvíc nejsou ani z pŮlky moje. Prostě jsem si je půjčil a u tý závěrečný sestavil příběh nějakýho dítěte. Ale musím říct, že tyhle témata vždycky frčely a hodně jako jely. Že když se někdo pustil do fikce, takže reakce byly ...vlažnější nebo spíš směřovaly k negaci, což mi přijde škoda teda, upřímně. – A hrozně by mě zajímalo, nakolik ty příběhy lidí, který tady jsou, třeba na autorským čtení, nakolik jsou reálný. Jestli ty lidi dělaj jakoby to, co já (smích) a vymyslej si fiktivní story.

⁹⁵ Komentář Ivana Vyskočila k DJ, 5.12.2005, osobní deník 2005

⁹⁶ Záznam Závěrečné autorské prezentace Standy Urbánka se mi bohužel nepodařilo dohledat.

Osobní?

Jo, fiktivní osobní story. Já nechci, aby to vyznělo špatně, já jsem s těma prezentacema spokojenej, jsem rád, že jsem je udělal a přijdou mi dobrý. Není to jen, že jsem udělal věc pro věc, ale musím říct, že jsem s tím modelem už kalkuloval. Že jsem věděl, pro jaký hraju publikum a že vim, co zhruba na ně bude platit (smích)...to je strašný. Chtěl jsem mít dobrou známku (smích). Ale přišel jsem na to, že se to děje na víc školách. Nepřijde ti to děsivý?

Já bych vlastně psal úplně jiný věci...tohle je dobrý, ale nebylo to, co jsem tehdy jako dělal reálně. Ale věděl jsem, že kdybych udělal něco reálně, tak to skončí špatně.(...)

Nemá to dovést studenty k nějaký fázi?

Já to nekritizuju, může to bejt přínosný, jen si myslím, že to může leckdy blokovat někomu to, co chce dělat.

Mělká studna příběhů z dětství

Čím to, že tu může vznikat dojem, že příběhy z dětství jsou doporučované, nebo že mají dokonce větší šanci na úspěch (přinejmenším u pedagogů)?

Přemysl Rut: *“Významný výskyt babiček a dědečků v autorských prezentacích je myslím snadno vysvětlitelný tím, že se autoři při hledání námětů často vracejí do svého dětství. Nikdo jim to nedoporučuje, je to jejich volba, na které nevidím předem nic špatného, ale studna příběhů (nebo spíš epizod či anekdot) z dětství bývá mělká. Po celá léta, kdy jsem vedl seminář autorského čtení, mě těšilo, když student dovedl nabírat z jiných zdrojů, ale zdroje jsou to poslední, co by mohl pedagog studentovi určit; ty si musí každý najít sám. (Rut, 2020)*

Výběr příběhů z dětství pro autorskou prezentaci je v něčem pochopitelný. Osobní příběh je vyprávěním, k němuž máme určitý zcela jasný vztah, anebo je onen vztah živou otázkou - problematikou, která se může stát pro autorskou prezentaci podnětným tématem. Rodinný příběh z dětství je nejen naší zcela konkrétní ale také onou obecně lidskou zkušeností.⁹⁷

Obecně lidská zkušenost na jevišti neznamená realistické převyprávění příběhu. Jedním z úskalí osobního příběhu a jeho zpracování je, že strhává k doslovnosti a popisnosti. Pokud se studentům nepodaří příběh z dětství posunout k obecnějšímu sdělení, zůstane onou pouhou privátní „babičkovskou story“.

Dalším důvodem volby námětu vzpomínky na dětská léta, jak se domnívám, může být mylný výklad smyslu slova *autorský* a *autorství*. Snaha, aby příběh byl „autorský“ nás může zavést k přesvědčení, že dostatečně autorský může být právě jedině *osobní příběh*.

Je snad dobré podotknout, že tomu tak nemusí být vždycky. Pro tuto práci není tak důležité definovat, co znamená osobní příběh a kde jsou jeho subjektivní hranice, jako spíš mluvit o **osobním vztahu**, který si

⁹⁷ „Není to herecké nebo učitelské, je to obecně lidské. Obecně lidská událost, ať už herecká nebo učitelská. A hledáme k tomu také druhého člověka, kterému bychom to řekli. Protože jestliže se nám tyhleto momenty podaří tak, že ten druhý má z toho takhle jasnou představu, tak jsme udělali neuvěřitelnou záležitost! Nahradili jsme svým podáním zážitek - nahradili ne - v podstatě jsme umožnili, aby něco jako zkušenost se objevilo i u druhého člověka. VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice* 3, s. 2-3; přepis přednášky z 22. března 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

protagonista vytváří ke svému tématu. Je možno říct, že jeden z *nároků autorství* na KATaP lze pojmenovat jako schopnost vytvářet vztah, dle Vyskočila schopnost *vstupovat do vztahu*. V pojetí studia autorského herectví jakožto studia dramatické kultury to pak také znamená schopnost vytvářet vztahy v obecnějším slova smyslu. Mnohem spíše než o vhléd do privátních osobních zážitků, jde v práci s osobním příběhem o stále **znovuoživování schopnosti být ve vztahu** se sebou, se svým tématem a dále pak s druhými a světem, který s ostatními sdílíme.

Od osobního k obecnému

Materiálem vypravěčství a autorského vyprávěného divadla není jen poutavý příběh a děj, ale samotný vypravěč a příběh jeho autorství. V každém umění platí, že umělec přetváří osobní a subjektivní na obecné, na to, co přesahuje jeho vlastní osobu. Tak se autor stává prostředníkem mezi sdělením a divákem. Svou schopností proměnit obyčejnost v událost animuje svoje (i naše) vidění světa.

Autobiografické příběhy vůbec nejsou scénicky snadno uchopitelnou námětovou látkou. Vyžadují určitý typ pečlivé práce. Mají své nároky a svá úskalí. Několik jich popíšu v další části DP, kde přibližuji svou zkušenost v práci s neherci v dokumentárním divadle (kap. VI.3.2.). Snadno se stane, že spontaneita vzpomínky sklouzne k banalitě. Nebo že přirozené vybavování zážitků během vyprávění namoží text o nepodstatné části tak, že jen stěží je možné vrátit se k podstatě apod. Rozhodneme-li se vycházet z vlastních zážitků, tak se **příběh formuje sám**. Na druhou stranu nás naše paměť a to, jak se příběh doopravdy stal může omezovat v jeho *tvarování*.

„Za sebe můžu říct, že jako čtenář i jako autor mám raději příběhy, které vznikly objevováním svých vlastních zákonitostí, než příběhy stresované ohledem na to, jak to bylo, a ještě častěji: jestli by se to takhle mohlo stát v takzvané skutečnosti.“ (Rut, 2020)

Profesor Vyskočil k vybavování zážitků a k našemu “já” vázaném na minulost a k možnosti hry s ním v dialogickém jednání podotýká: *“To jsou ty naše vzpomínky, to už nejsme my, to je náš zážitek. Když si je dáme do hry, když si je formulujeme, tak s tím můžeme dialogicky jednat. A zjišťovat, že se to netýká jenom mě, ale že se to týká i vás.”*⁹⁸

V práci s osobním příběhem hraje důležitou úlohu také určitý cit pro rozlišování *toho podstatného*. Studenti pracují s osobním příběhem jako materiálem k dramatizaci, jehož zpracování může přinést mj. žádoucí sebe-náhled. Dialogické jednání v synergii s autorským čtením může navozovat a prohlubovat *princip distance*. Postupně se studenti učí své příběhy *tematizovat* a posunout ze subjektivní roviny do objektivní. Způsob, jak toho dosáhnout je podle mě spjatý opět s nalézáním vlastního temporytmu v průběhu dialogického jednání nebo realizace autorské prezentace.

Nazývám tento proces pracovně *organická dramaturgie* a souvisí pro mě s osobními strategiemi vyprávění. Zajímá mě v autorském herectví i v neherectví v dokumentárním divadle. Jde o procesy těžko uchopitelné, a přesto je můžeme vnímat a pozorovat jako osobitost projevu.

⁹⁸ „(...) To, co naše já přesahuje, je v podstatě určitá obecnější zkušenost. Nějakej obecnější zážitek, nějaká obecnější událost. Zjišťujeme, že jakožto lidé máme cosi společného, co objevujeme. To je ten přesah toho osobního, toho individuálního.” VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 1*, s. 5; přepis přednášky z 26. října 2012 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

II.4.2.3. Vzájemnost

Jedním z nejpodstatnějších elementů autorského herectví realizovaného v autorských prezentacích je podle mě vzájemnost. Autorská prezentace může poskytnout divákovi zvláštní přivání: být u toho, když někdo rozvíjí svou autenticitu a osobitost. Autor se vztahuje ke svému tématu. Výpověď autora je autentická tím, že se ho týká a vydává své téma divákům tak, aby se na něm mohli podílet. Autorovi nejde o to na diváky zapůsobit, ale způsobit **odezvu, rezonanci** tématu.

Když se v osobním příběhu, který sledujeme, odráží i naše žitá zkušenost, jsme psychofyzicky naladěni na prezentujícího. Je to víc než jen pozorování, je to *rezonance* (Zich –*vnitřně-hmatové vnímání*), známý *přenos* z interpreta na jevišti na diváka. Organický proces přenosu (prožitku) na nás nepřechází skrze herecké dovednosti studenta - jeho řeči či pohybu. Nejsilněji pak zapůsobí **zážitek svobodného bytí** na jevišti, spojení svobody a osobitosti. Tehdy autor *“mluví naším jménem”*. (Braun, 1993)

Peter Brook mluví o důležitosti probouzení zájmu v divadle. *„(...) Musím zajímat. Musím zajímat někoho jiného. Nemůžu ale zajímat jiné, nejsem-li sám zaujat. Potřebujeme společný zájem.”* (Brook, 1996, str. 245).

Kazimierz Braun zkoumá nejstarší formy divadla a nalézá v nich některá srovnání s *novým divadlem* a uměním 70.-80.let 20. století a pro svou ideální představu *divadla vzájemnosti*. Upozorňuje na společnou vlastnost obřadního (či přírodního) divadla a nového divadla: byly vytvářeny kolektivně. Jedná se o divadlo *společenské*, neboť vznikalo v dobách pro společenství důležitých, mělo společenské cíle, je *divadlem komunity*. Braun vnímá divadlo jako *sociální situaci vztahu*, kde lidi spojuje elementární, prvotní a přirozený svazek.⁹⁹

Příjemce - podílník - dar

Braunova představa diváka “původce” tj. plnohodnotného podílníka na divadelní události vyústí až k prožitku situace intenzivní vzájemnosti, kdy dochází k *situaci přijímání daru*¹⁰⁰, *jaký mi nezištně věnuje druhý člověk*. Herec vykonávající akt naprostého odkrytí a usilující o plné sebepoznání, nabízí veškeré své tělesné i duševní soukromí a zve do nehlubších zákoutí jeho nevědomí. Autentická lidská situace není situací vnímání ale zkušenosti. Dle Brauna tak herec dosahuje v přítomnosti svědků plné míry *tvůrčího bytí*. Braun vymezuje specifickou situaci příjemce - diváka v novém divadle 70.-80.let jako **„zakoušení skutečnosti“**, kdy divák - příjemce - původce může bezprostředně zakoušet podstatu lidství. (Braun, 1993, s. 107-108)

V tomto smyslu lze nahlížet výchovu k **odpovědnosti k divákovi** v autorském herectví KATaP. Autor - interpret si přeje, aby divák rozuměl a přidal se a poloha vypravěče je pro tento účel vhodná. Vypravěč se postará o to, aby divák byl příběhem bezpečně proveden. To neznamená, že vyprávění musí být nutně popisné, ilustrativní a zbaveno nedoslovených momentů. Je však žádoucí, aby i tyto skryté významy byly otevřeny divákově představitosti.

Když téma, které se autorského herce osobně dotýká, způsobí stejný dotek i publiku, potom v jednu chvíli prožívají všichni zúčastnění totéž - živou přítomnost. Právě k tomu upíná ve svém herním jednání vypravěč svou pozornost a soustředění. Je to *zbožné přání* divadelního procesu. (Carrière, 1995, s. 178). Jak už jsem uvedla,

⁹⁹ *“Přítom je třeba zdůraznit, že pokud nové divadlo směřuje ke stírání rolí herců a diváků, k zadávání stejných úkolů oběma, nedochází k tomu – jak chtějí někteří – rozpouštěním herectví a hercovy profesionality v amatérství diváka, ale především zvyšováním nároků na diváka. Splnění těchto požadavků bude možné (...) přenesením důrazu z roviny schopností, znaků a technik do roviny setkání lidí.”* (Braun, 1993, s. 105)

¹⁰⁰ *„Protože zakouším lidství druhého člověka a sám jsem prověřován nejlidštějším a zároveň nekompromisním způsobem: zkouškou daru. Je to zkouška, která nejnítějněji zasahuje samu podstatu člověka.”* (tamtéž, s.106)

Vyskočil nazývá tento okamžik *dopadu* slov, moment vzájemného porozumění mezi mnou a partnerem v komunikaci, že *dopadl šesták do forbesu*.

*"Tu empatii je jako přející pozornost třeba hledat, cvičit, nacházet, ladit vyladovat. A že ta empatie potřebuje trpělivost. A trpělivost taky není sama o sobě daná. To je děsivý, co nám to bere sil to být trpělivý, to vědět, že nebude hned všechno obratem dobře. Že nebude hned obratem všechno tak, jak bychom si přáli a jak víme, že to má být. Nemá to tak být, ne. Ono to tak bude, až to bude mít čas. Bude to, až to bude tajmované. Ono to má tak být jenom v učebnici. Ale v tom životě to potřebuje to svý napětí, ten svůj dopad. Ten šesták v tom forbesu. Aby to dopadlo a teď to sype drobný zpátky."*¹⁰¹ (Vyskočil, září 2013)

Síla zpětné vazby a navazování vztahu

V divadle a herectví věnujeme často pozornost vztahu mezi divákem a hercem, který je třeba na jevišti vytvořit. Jak ale takový vztah vypadá a jak ho vytvářet? Téměř by se zdálo, že si proces navazování vztahu herce k publiku lze představit jako jednoduchou přímku směřující od interpreta k divákům a zpět. Jako pohyb z o tom, že divadelní práce po herci i režisérovi vyžaduje, aby se obracel do několika směrů zároveň a poukazuje na jedinečnou možnost divadla ukazovat svět z různých stran najednou.¹⁰²

Brookovo *stereoskopické divadelní vidění* je inspirativní také pro uvažování o vztahování se herce k tématu jako o prostorovém pohybu, ději, jako o jednání. Můžeme uvažovat tak, že *proces vztahování se herce k tématu a k sobě samému prochází stejným přenosem* z herce na diváka jako jakýkoliv jiný hercův emoční prožitek či imaginativní podnět v zobrazovaném dramatickém ději. Proces navazování vztahu herce s divákem bych nepřirovnala k přímce, jako spíše k *záření*.¹⁰³ Začíná a rozvíjí se u autora a přenáší se a rozvíjí dále u diváka a jako záření se šíří dál a zpět k herci atd.

*"Je třeba si uvědomovat, že tu přející pozornost, tu pozornost tomu, co děláme, jak se projevujeme, věnují ti druzí a že jsou spolutvůrci toho, co my děláme, co se nám daří."*¹⁰⁴ (Vyskočil, září 2013)

Je známé, že v okamžiku, kdy se odehraje něco skutečného, nás živá přítomnost iniciovaná hercem nebo vypravěčem nakazí a začínáme prožívat totéž. Známý princip divadelního *přenosu*, na němž se podílejí zrcadlové neurony¹⁰⁵. Zrcadlové neurony „zrcadlí“ reakci jiného neuronu, neboli chovají se tak, jakoby sám

¹⁰¹ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 5*, s. 7; přepis přednášky z 21. září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

¹⁰² „(...)Člověk si cení možnosti být sám sebou a současně vycházet ze sebe a vidí jak toto směřování dovnitř a ven roste komunikací s ostatními a je základem stereoskopického vidění života, které může divadlo zprostředkovat.“ (Brook, 1996, s.19)

¹⁰³ Podobně o zpětné vazbě z hlediště směrem k herci uvažuje i Stanislavskij a nazývá ji účastí, soucítěním, neviditelným zářením *tisíců živých lidských bytostí*, které se společně s herci účastní tvůrčí práce na představení „*Diváci mohou herce nejenom zdeptat a ztrémovat, nýbrž probudit v něm i opravdovou tvůrčí energii.*“ (srov. Stanislavskij, 1946, s.385)

¹⁰⁴ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 5*, s. 3; přepis přednášky z 21. září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

¹⁰⁵ Zrcadlové neurony byly poprvé popsány v roce 1992. Jde o neurony, které se aktivují nejen když zvíře nebo člověk vykoná nějaký úkon, ale i když tento subjekt pozoruje stejný úkon u jiného zvířete nebo člověka. U lidí bylo chování, které by mohlo být důsledkem přítomnosti zrcadlových neuronů pozorováno v některých částech mozku. Někteří vědci tento objev považují za jeden z nejvýznamnějších nedávných objevů v neurovědě. Mezi nimi je Vilayanur S. Ramachandran, který tvrdí, že mohou mít velký význam při imitaci a osvojování jazyka. RAMACHADRAN,

pozorovatel prováděl úkon, který pouze pozoruje. Zrcadlové neurony jsou součástí procesů tělové empatie a vnitřně hmatového vnímání, které popisuje Otakar Zich u hereckého vžívání se do dramatické osoby (Zich, 2018, s.107). Pokud mluvíme o vytváření vztahu a opravdového kontaktu s divákem, musí být divák svědkem živého procesu, kdy autor v přítomnosti navazuje vztah k sobě jakožto někomu druhému, komu se udal příběh.

*"Ten náš protějšek nám totiž, aniž si to uvědomujeme, zpětně vysílá. Tedy je v té zpětné vazbě. A to je další důvod, proč se učit číst a mluvit nahlas. Abychom dokázali rozeznat ten signál, kdy ten protějšek nám dává najevo, že není zapojen, že nerozumí, že se chce zeptat. (...) On se ptá tím, jak se účastní toho našeho projevu. A jestli se účastní. Jestli se v té zpětné vazbě on sám jako otázka taky realizuje. A tohleto rozeznávat znamená tu nejlepší cestu být komunikativní, být s druhými. Ono se to netýká jen jednotlivce, ono se to týká i skupiny. Ono se to týká dalo by se říct atmosféry (...) kdekoliv, kde je více lidí odkázáno na příjem z jednoho zdroje."*¹⁰⁶ (Vyskočil, únor 2013)

Jsem-li vypravěčem na jevišti, navazování vztahu k sobě a k tématu je děj mezi mnou a příběhem. Vytváření vztahu k sobě a k tématu se podobá obousměrnému doteku. Téma vytane jako něco, k čemu vidíme autorem vytvořený vztah. Vidíme autora, jak vztah teď a tady před námi vytváří.

Možnosti navazovat vztah k sobě v živém vypravěčství se budu věnovat ve druhé části práce, kde se snažím uchopit, co vše je součástí projevu neherců v dokumentárním divadle a působnosti jejich komunikace s diváky.

II.4.3. Principy epického divadla užívané v některých autorských prezentacích

Autorské prezentace mohou být vyprávěným divadlem. Během svého doktorského studia jsem pozorovala autorské prezentace KATaP v klauzurních vystoupeních a na video záznamech a zaměřila jsem se na ty výstupy, kde studenti volili určitý typ vypravěčství. Pokud studenti zvolí pro autorskou prezentaci formu vyprávěného divadla, je možné v nich vysledovat patrnou tendenci užívání základních principů epického divadla.

Mezi některé zákonitosti, které se objevují ve vypravěčství a autorských prezentacích studentů KATaP patří **demonstrate**. Vypravěč si sám okomentuje roli, kterou vzápětí na sebe bere a vystupuje za ni a poté se opět vrací k „rolí“ vypravěče. Umožňuje to mj. pozorovatelský přístup – jako bychom zkoumavě předkládali před sebe skutečnosti situace postav, vztahů a dějů a nechali je k nahlédnutí divákům. Ti jsou při tom, když tyto situace vyvstávají teď a tady. Brecht uvádí, že herec se s postavou nemá ztotožnit, neboť člověk v epickém divadle je předmětem zkoumání. (Brecht, 1984, 122). Lze říct, že i autorská prezentace má být příležitostí ke zkoumání vlastního výstupu.

Někteří studenti začínají autorskou prezentaci úvodem. Úvodní slovo vypravěče odkazuje k Brechtovské *prezentaci a sebeprezentaci postavy*.¹⁰⁷ Mluvíme o zásadě **distance od postavy** a objektivace jednání postavy, který je důležitý pro vytvoření vztahu herce-autora k zobrazovanému. Dále věcný úvod souvisí také s *demonstrací a zcizením situace*. Brook popisuje Brechtovo zcizení jako vynález neuvěřitelné síly. „Zcizením rozumíme umění postavit jednání na distanc, aby jej bylo možné objektivně posuzovat, a aby je

V.S.: *Mirror Neurons and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution* [online]. Edge Foundation [cit. 2006-11-16]. www.edge.org/conversation/mirror-neurons-and-imitation-learning-as-the-driving-force-behind-the-great-leap-forward-in-human-evolution.

¹⁰⁶ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 2*, s.3 ; přepis přednášky z 22. února 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

¹⁰⁷ postup známý původně z lidového divadla a středověkých mystérií a moralit (In: Musilová, 2002)

bylo možné vnímat v jeho vztahu ke světu – nebo raději světům kolem něj.“ (Brook, 1996, s. 57). Úvodem autorské prezentace autor podtrhne *exemplárnost zobrazované situace* a vytvoří si k ní odstup z pozice vypravěče.

V Autorských prezentacích lze pozorovat **sebe-reflexivní momenty** a psychologicko-existenciální otázky. Objevují se zejména ve formě *komentáře jednání* nebo *zveřejněné promluvy k sobě sama*. Autorská prezentace často zrcadlí vnitřní boje a útrapy sebepoznávání, kde studenti tematizují své vnitřní rozpory, které jsme si už přivykli vidět v jejich dialogickém jednání. Jsou to znepokojivé otázky, tak často přítomné v osobnostně zaměřeném učení: *Jak mám vědět, kdo jsem? Jak mám být autentický? Co je to být sám sebou? Jak se mám uvolnit? Co to znamená hrát si se sebou? Sebereflexe bývá námětem i tématem autorské prezentace.*¹⁰⁸ Důsledkem sebereflexe jsou i *retrospektivní momenty příběhu*, které působí jako odbočky, v nichž studenti uprostřed vyprávění reflektují např. proč zvolené téma vybrali. Je to jakési „**metavyprávění**“ – vyprávění o samotné situaci vyprávění, zpřítomnění aktuálního stavu vypravěče. Popisem se stane prožitek věcným a oddáleným od prožívání.

Několikrát jsem zmínila anti-iluzivní přístup v autorském herectví, který prosazuje *neztotožňování se s postavami*. Mluvíme o vstupování do rolí a jejich prožívání ale nikoliv ve smyslu realistického vžívání se do postav, ale vždy ve hře s možnostmi z postavy vystoupit a její **jednání okomentovat**. Je to brechtovské přímé *oslovení publika a komentář děje*, princip vhodný právě pro herce-vypravěče, který „rolí“ vypravěče chápe jako další svou podobu. V těchto momentech může na sebe nahlížet jako na předmět (objekt) zkoumání. Tento princip podporuje odstup od postavy, realističtější pohled na ni. Přitom představuje věcnější, o nic méně herecky věrné a přesné zacházení s emocemi, prožíváním a představou.

Studenti si proměnami postav rozšiřují více *hráčský* než herecký rejstřík, aby se zaobírali, bavili, sami sebe provokovali hrou s postavou. A s příběhy. Rozvíjejí tak *simultaneitu herní situace*.

II. 5. Shrnutí druhé kapitoly

Ve druhé kapitole Podoby autorského herectví na KATaP, jsem nejprve zkoumala vlastnosti dialogického jednání, abych jejich vliv mohla později pozorovat v autorských prezentacích studentů. Proto jsem v podkapitole věnované autorským prezentacím popsala historii jejich **zařazení do koncepce KATaP** a jaké místo v ní postupně zastávaly. Vycházela jsem z rozhovoru s Přemyslem Ritem a Michalem Čunderle, nástupci Ivana Vyskočila v pozici vedoucích Katedry autorské tvorby (2003-2020), abych dokumentovala utváření jak estetických, tak pedagogických přístupů KATaP.

Snažila jsem se najít některé **výchozí estetické vlastnosti** autorských prezentací daných zadáním autorské prezentace. Blíže jsem se zabývala povahou námětového materiálu **osobního příběhu a žité zkušenosti** a nárokem dosahovat přesahu od privátního k širšímu zobecnění. Za podstatný považuji **vztah aktéra k osobnímu příběhu** a proces jeho utváření jako součást komunikačního děje v autorské prezentaci. K dalším

¹⁰⁸ Pokud student zvolí pro prezentaci čistě performativní formu, skeče, scénku, dramatickou etudu připomínající spíše malé *one man show*, není to nepatřičné. Někteří studenti jsou obdarováni jedinečným humorem a stylem komiky. Je však žádoucí, aby i tyto více na exhibici zaměřené výstupy *nepostrádaly* sebereflexi.

estetickým postupům, které mě zajímaly pro uvažování nad autorským herectvím i nad neherectvím podle mě patří **vzájemnost** a podílňictví diváka.

Uvedla jsem také některé **epizující prostředky** užívané v těch autorských prezentacích, kde studenti zvolili určitou formu vyprávění. Jsou to: Demonstrace, zcizení, exemplárnost zobrazované situace, princip diváctví herce a simultaneita herní situace, popis, vyprávění, citace, přímé oslovení publika a zveřejnění vlastního autorství, angažovanost a osobní postoj herce a autora k zobrazovanému – a tedy odpovědnost za to, co sděluje; zkoušení různých variací na jedno téma jako prověřování dalších možností; princip distance od postavy a objektivace jednání postavy (pro vytvoření vztahu k zobrazovanému); rozehrávané a zpřítomňované situace významných momentů ve vyprávění; průběžná reflexe jako součást prezentace.

III. Sledování principů dialogického jednání v autorských prezentacích studentů KATaP – VÝZKUMNÉ POZOROVÁNÍ

V rámci doktorského studia (od r. 2013) jsem sledovala záznamy více než 50 ti autorských prezentací z video archivu katedry (autorské prezentace studentů 2009 - 2014).¹⁰⁹ V první fázi pozorování jsem si všímala toho, jak se v autorské prezentaci studentů KATaP objevují principy dialogického jednání. Již během dalších diváckých pozorování mnoha klauzurních vystoupení je možné zahlédnout vlivy dialogického jednání na veřejný projev studentů. Záznamy prezentací mi však umožnily sledovat výstupy studentů v klidu a opakovaně. Vznikl rozsáhlý materiál “rozborů” autorských prezentací, které jsou mými subjektivními komentáři.

III.1. První fáze výzkumu: Jaký vliv má dialogické jednání na přípravu, průběh a realizaci studentů KATaP

V autorských prezentacích studentů KATaP lze pozorovat, jak se vliv dialogického jednání a jeho principů objevuje v několika fázích nebo jejich kombinacích. Dialogické jednání jako: 1/ NÁSTROJ - v procesu tvorby a zkoušení autorské prezentace, 2/ NÁMĚT a FORMA autorské prezentace, 3/ KONDICE - v dovednosti improvizovat, reagovat na nenadálé situace (na vnitřního partnera) – kondice k otevřené dramatické hře.

¹⁰⁹ Zároveň jsem pozorně zhlédla „na živo“ další autorské prezentace v rámci klauzurních vystoupení studentů KATaP a pokračovala v konzultování autorských prezentací frekventantů kurzů Kreativní pedagogiky. V letech 2013 – 2019 jsem ve třech bĕzích Kurzu KP skupinovĕ konzultovala pĕibližnĕ 50 autorských prezentací. Zmĕnĕji-li konzultování autorských prezentací, nemám na mysli jednorázovou konzultaci autorské prezentace, jak je zavedeno a dodrŕováno v koncepci KATaP. Mluvíím o kontinuální práci se skupinou studentů v průběhu min. jednoho semestru ve zvláštním semináři. Jedná se pak o společnou práci na autorské prezentaci pro studenty, kteří studium psychosomatických disciplín mají z různých důvodů v ménĕ koncentrované podobĕ. Kromĕ studentů kurzu ČŕV Kreativní pedagogika jsem konzultovala také skupiny studentů Erasmu (2015-16), kteří na KATaP docházeli jen na několik pĕedmĕtů na 1-2 semestry.

III.1.1. Dialogické jednání jako nástroj zkoušení

Vliv dialogického jednání na přípravnou fázi autorské prezentace se objevuje velmi často.

Mnozí studenti v přípravě autorské prezentace „používají“ dialogické jednání jako cestu zkoušení a jeho prostřednictvím záměrně koncipují strukturu autorské prezentace. Struktura výstupu je ovlivněna tím, jak se během přípravného zkoušení sama objevovala, v jakém pořadí se jednotlivé scénické události vynořovaly, jaké podněty z nich vedly k určitému jednání a jak se utvářela dějová linka příběhu. Zkoušející někdy vychází z psaného textu nebo bodového scénáře, ale jednání, které se objevuje organicky až přímým zkoušením v prostoru „scénář“ proměňuje a konkrétně artikuluje. Při pozorování desítek autorských prezentací jsem si s údivem uvědomovala, nakolik dialogické jednání může formovat cit pro jistou „živou či organickou dramaturgii“. Bylo to podstatné zjištění pro další uvažování o práci s neherci a jejich žitou zkušeností v dokumentárních příbězích.

Dialogické jednání neochočíš. Emergence

Zkoušení prostřednictvím dialogického jednání není vždy jednoduché a má specifické nároky. Povaha dialogického jednání je organická, živelná, pružná, v pohybu a s těmito vlastnostmi je nutno počítat. Dialogické jednání jako typ zkoušení a zážitku nelze sevřít do uzavřené struktury. Absolventka KATaP Marcela Šiková popisuje, jak obtížné je při zkoušení autorské prezentace prostřednictvím dialogického jednání být jaksí napůl v hotovém tvaru a napůl v jeho vzniku. „*Odvádělo mě to ven z připravené struktury.*“¹¹⁰

Ve chvíli, kdy se vrátíme k nalezené struktuře opět zkoušením dialogického jednání, živelnost otevřené dramatické hry přináší nové a nové podněty. Při zacházení s dialogickým jednáním v procesu přípravy určitého scénického tvaru se ukazuje, že je třeba respektovat jeho vlastnosti zejména *otevřenost a proměnlivost*.

„Ale ono záleží také na tom, abychom dokázali na to, co bylo řečeno i navázat. Abychom věděli, předjímali, jaký to asi vytváří tvar toho celku. To je taky záležitost cviku, to je také záležitost toho ověřování si.“ (Vyskočil, únor 2013)

Erika Fischer-Lichteová zmiňuje princip *emergence* jako součást představení. O neočekávaných, *emergentních jevech* v představení mluví jako o důsledku interakcí mezi aktéry a diváky, které mohou významným způsobem ovlivnit předem připravený program. (Fischer-Lichte, 2009) Podobně můžeme uvažovat o *emergentních procesech dialogického jednání* jako nástroje zkoušení v rámci připravovaného tvaru autorské prezentace. Emergentní procesy v dialogickém jednání mohou podle mě přinášet nejen podněty diváků, ale hlavně proměňující se podněty vnitřního partnera, na něž je třeba reagovat pokaždé trochu jinak. Vyžaduje to určitou zkušenost improvizace, ale také velkou vnímavost a takové tempo, aby bylo možné se k podnětům vracet, pamatovat si je, navazovat na ně a spojovat je v kontext. Dialogickým jednáním se můžeme učit bdělosti k novým podnětům a jejich propojování s tím, co *už bylo nalezeno*. Slovy Ivana Vyskočila: *„Vyjevovat to, co potřebujeme a chceme, ale vzhledem k tomu, co už máme.“*¹¹¹

Zdá se, že touto cestou lze nejlépe dojít k takovému tvaru, který si opět zachová otevřenost a proměnlivost. Pro autorskou prezentaci to znamená, že zůstane *otevřenou formou* i v situaci její veřejné realizace.

¹¹⁰ ŠIKOVÁ Marcela: *Jednání s vnitřním partnerem – cesta k dialogu*, Diplomová práce KATaP DAMU 2011, s.50

¹¹¹ VYSKOČIL, Ivan: komentář k DJ pokročilí II. sem., 10.5.2004, In: osobní deník 2004.

Marcela

Marcela Šiková, praktikující herečka a klaunka ve své autorské prezentaci rozvinula svůj vypravěčský talent v příbězích, k jejichž podobě záměrně využila zkoušení dialogického jednání. Zajímalo mě, nakolik je její divadelní praxe ovlivňována studiem na KATaP a zda jí *nástroj dialogického jednání* při přípravě autorské prezentace přinesl nějaké nové postupy. Odpověď jsem hledala také v její diplomové práci s názvem „*Jednání s vnitřním partnerem – cesta k dialogu*.“ (2011)

Marcela popisuje, jak se během studia na KATaP ke svému vypravěčství dostávala velmi pomalu a skrze zkoušení dalších možností dialogického jednání.¹¹² Zkoušela dialogické jednání v delším časovém úseku a to jí pomáhalo *zaměřovat pozornost* a posunout zkoušení *od problematizování k jednání o tématu*. Svoboda i odpovědnost za situaci jí dala možnost *“vydat se, kudy mě to vede.”* (s. 50) V reflexi své druhé Autorské prezentace „*Horákovi*“ (2009) Marcela Šiková potvrzuje mnoho mých dojmů ze sledování záznamu.¹¹³ Mluví o *popisu barevných obrázků, kde je nezúčastněným divákem*. Popisuje také náročnost vyprávění v tom, že současně se znázorňováním postavy, děj i jeho hranou část komentovala jako vypravěč. Největší podíl práce si uvědomuje v *hledání přesného výrazu a vytěžení situací a nalezení rytmu celého tvaru*. V uvažování nad vlivem dialogického jednání na její autorské prezentace Marcela oceňuje, že při opakování prezentace vnímala rozdíly plynoucí z jiného prostoru, z jinak motivovaných diváků a odlišného vlastního nasazení. Mluví o důsledku kondice *pobývání v přítomnosti a jejího objevování*. A uzavírá: *“Vliv přisuzuji dialogickému jednání a práci klauna.”*

III.1.2. Dialogické jednání jako námět a forma autorské prezentace

Dialogické jednání se může stát námětem autorské prezentace. Při *tematizaci* dialogického jednání v autorské prezentaci studenti s oblibou citují dialogické jednání, jeho formu i zásady. Citují komentáře asistentů a přisvojují si je jako vnitřní hlas, na nějž reagují. Citují také specifický diskurz dialogického jednání a vštěpované pojmy, a zdůrazňují tím, jak nadměru často je slýchávají. A citují svoje vlastní dialogické jednání. Většinou si *“berou na paškál”* vnitřního partnera, kterého záměrně a *“proti pravidlům”* vnímají jako imaginární osobu oddělenou od vlastního těla a *“přivolávají ho”* mnohdy ke schematickému dialogu, marně na něho čekají nebo o něm jenom hovoří. To vše v nadsázce.

Jindy to bývá přímo *hra na dialogické jednání*, která znamená také sdílení složitých otázek a obtíží, kterými procházejí všichni studenti. Jakási živá sebereflexe, která jim pomáhá se s těmito otázkami vyrovnávat. A snad i potvrzovat příslušnost k této *“zvláštní komunitě”* KATaP, která programově prochází procesem neustálého

¹¹² V kapitole *Dialogické jednání a autorská prezentace* popisuje Marcela Šiková svoji první autorskou prezentaci bez napsaného textu (2008). Její formu hledala prostřednictvím zkoušení DJ. V rámci semináře *Filiace DJ a terapeutických systémů* s Mudr. Evou Slavíkovou se pokoušela *rozvíjet DJ do delšího tvaru*. Chtěla přijít na to, zda je možné v práci na AP *vyjít jen ze samotného DJ*. Použít se o ztvárnění jednotlivých obrazů a zároveň chtěla zachovat prvek autentického objevování hrou se slovy – která byla jádrem její první autorské prezentace. In: ŠIKOVÁ, Marcela: *Jednání s vnitřním partnerem – cesta k dialogu*, s.50

¹¹³ Marcela pracuje vědomě s odbočkami – zdá se, že jsou stylovým prvkem a dynamizují vyprávění. Odbočky umožňují Marcele pohrávat si s chutí s jednotlivými motivy, dovysvětlovat minulé příběhy postav. V pravý čas se Marcela ve vyprávění vrátí zpět k hlavní dějové lince. Odbočky pomáhají gradovat napětí v příběhu a pocit gradace vyplývá i z přibývajících textu, který Marcela mistrně zamotává. Zajímavé je zapojení těla, Marcela vědomě a velmi konkrétně sděluje gesty, dokresluje vyprávěné situace pohybovou akcí. Mnohé je dohráno jinak než slovy.

učení se a sebepoznávání. Je to jako pozdravit se na lochnesce, kde všichni jedou nahoru i dolů, cítí se všelijak, jsou zkrátka na jedné horské dráze.

V autorské prezentaci dále studenti často analyzují samotnou disciplínu dialogického jednání, ale zároveň mohou tuto analýzu provádět rovněž cestou dialogického jednání. Dialogické jednání bývá *námětem i prostředkem realizace* autorské prezentace. Tematizace dialogického jednání v tomto případě probíhá ve dvou rovinách - na úrovni námětu a na úrovni formy - uskutečňováním živé hry na dialogické jednání. Autorská prezentace je pak originálním případem dialogického jednání.

Například **Olga Cieslarová** se ve své autorské prezentaci nazvané **Kurz dialogování** (2011) stylizuje do role koučky osobnostních dovedností a hraje s námi hru na kurz „Dialogového jednání“. Naučila se ho osobně ve Velké Británii od profesora Jumbouta. Dotýká se tématu, jak absurdně a ideologicky lze vykládat koncepci dialogického jednání. Použije dialogické jednání jako námět, ale i prostředek v partu skutečného dialogického jednání, samohry, v níž tematizuje svou nerozhodnost. Přechází zpět v protipólu postavy lektorky s rozhodnutím, že na své nerozhodnosti vystaví kariéru. Vykládá známé pojmy z dialogického jednání v novém kontextu. Pro dialog, odpověď partnera, veřejnou samotu doporučuje absurdní realizace. Vybízí k veřejné samotě na ulici Na příkopech s mobilním telefonem, pomocí kterého můžeme „dialogovat“. Vrstvená hra baví a ukazuje všechny polohy jednání a jeho živé reflexe, autorský postoj a vztah Olgy k jejímu poznávání a uchopování dialogického jednání.

III.1.3. Dialogické jednání jako prostředek hledání obsahu

Dialogické jednání jako nástroj zkoušení autorské prezentace může dovést k výslednému tvaru nejen co do formy ale i obsahu. Uvedla jsem, že samotné dialogické jednání může být záměrně zvoleným obsahem (tematizace DJ). Vedle toho, může impuls nalezený v dialogickém jednání přivádět studenta k hlavnímu tématu autorské prezentace, které si student předem sám neurčil.

Postup, kdy forma dialogického jednání může proměňovat téma a vést k jeho novému vývoji mě velmi zaujal. Následně uvedu podrobněji jeden příklad z mé lektorské praxe. Nešlo o autorskou prezentaci, ale vedenou (asistovanou) práci s osobním příběhem jedné studentky v rámci skupinového autorského tvaru.

III.1.3.1. Příklad z praxe: Kierstan

V rámci semináře *Authorial acting in devised project* v akademickém roce 2019/20 jsem pracovala se čtyřmi studenty anglického programu.¹¹⁴ V rámci společného tématu různých náboženských přístupů si měli studenti zvolit určitý příběh, který by vystihoval jejich situaci a vztah k náboženství na pozadí rodiny a dané kultury. Byl to velmi zajímavý vhled do jednotlivých kultur, rituálů i rodinných tradic. Téma generovalo mnoho otázek a obecně ukazovalo například na ubývající schopnost se zorientovat v množství přístupů i ve vlastním vztahu k národní, náboženské nebo rodinné tradici. Ani jeden ze čtyř studentů si svým postojem k náboženství nebyl jistý. To zavdalo příležitost k mnoha zajímavým situacím.

Uvědomovala jsem si, jak široké je téma náboženství a do jak bezbřehých bažin bychom se mohli dostat například otázkou: *Jaký je tvůj vztah k Bohu? Jsi věřící? A nakolik?* Hledala jsem podnět, který by studenty inspiroval k situačnosti. Aby nepátrali po příbězích, ale situacích, ve kterých se někdy ocitli nebo mohou záměrně

¹¹⁴ Byli to Kierstan DeVoe (Kanada), Nirav Parapjati (Indie), Alexandra Bulatovic (Spojené arabské emiráty), Meghana Telang (Indie).

ocítat. Pokud se podaří takovou otázku či podnět vnést, působí v poli širokého tématu trochu jako „rozbuška“. Dojde k výtrysku konkrétních nápadů. Ptala jsem se: *Kdy jste se naposledy modlili?* – A zabralo to, narazili jsme na různorodé individuální zdroje a na studentech bylo je rozpracovat.

Kanaďanka Kierstan si zvolila téma obzvláště obtížné a stále bolestné. Rozhodla se „vypořádat“ s určitou negativní životní zkušeností. Byla přesvědčená, že právě traumatický příběh z mládí je téma, kterému se chce intenzivně věnovat. Její poctivý souboj s tématem mi ukazoval možnosti i limity budování odstupu k tématu žitého traumatického zážitku hrovým jednáním a pomocí dialogického jednání.

Vyprávěné divadlo není terapie

Připomněla jsem si postupy narativní psychologie, která pracuje s osobním vyprávěním tak, aby člověk postupně začal vyprávět svůj příběh jinak. Léčba tkví v odstupu a v proměně vztahu sama k sobě. Když začneme vnímat svůj příběh odlišně, vytvoříme skrze jeho přijetí novou síť vztahů k sobě, své zkušenosti, ke světu.

Měla jsem však oprávněné obavy, že traumatická zkušenost není vhodným materiálem pro hrové jednání. Typ scénického zobrazování, které se snaží naši zkušenost nahlédnout z mnoha stran, domýšlet a kombinovat, předpokládá, že jsme si s daným tématem schopni „hrát“. Neznamena to, že musíme pro autorské prezentace volit výhradně legrační příběhy a zábavná vyprávění.¹¹⁵ Naopak, témata, kdy např. musíme skutečně volit jakou cestou se v životě dát, jsou pro autorské herectví plodná. Vybereme-li však osobní téma, které nám stále připomíná nějaké hlubší zranění, nejsme schopni s tímto „materiálem“ zacházet svobodně. Hrozí stále hlubší noření se do nepříjemných vzpomínek, obzvláště při opakovaném probírání tématu se skupinou, které může vést až ke ztrátě chuti k další práci.

Mateník tkví podle mého názoru také v častém zaměňování pojmu osobní příběh s představou osobního problému, anebo velkého životního příběhu (life story). V angličtině se proto raději vyhýbám pojmenování *personal story* a volím snad příhodnější pojmenování *life experience*.

Rozhodla jsem se vést studenty k vyprávění osobního příběhu v přítomném spíše nežli v minulém. V minulosti se objevuje hodnocení a zbytečný komentář vlastního příběhu. Přítomný čas vyprávění nás může udržet u živých otázek a potřeby hledat na ně odpovědi v procesu jednání.

Kierstan se mi nepodařilo odklonit od její silné potřeby vyrovnat se s traumatem. Vyložila si *odstup*, o kterém tak často mluvíme v autorském herectví, jako něco, co jí může vysvobodit. Vždyť přece to, čím prochází, je právě dlouholeté hledání odstupu od této zkušenosti! Byla to jedna ze situací, kdy jsem cítila, že nemůžu zasáhnout do rozhodnutí studenta.

Příběh ztráty a nalezení víry

Kierstan ztratila víru na základě drastického životního zážitku, který byl nejdůležitějším mezníkem jejího života. V 18ti letech byla znásilněná. Změnilo se vše - vztah k tělu, uvědomění si vztahu s rodiči a také víru v Boha. *Proč se to stalo mě?* je jedna otázka. *Musí se v naší rodině stát něco tak hrozného, aby ji to stmelilo?* je další mnohem výhodnější otázka. Obě spolu souvisí a Kierstan stojí před nesnadným úkolem, jak postupovat, aby sdělila hlavní téma. A především co vynechat, aby nezveřejňovala zatěžkávací detaily a udržela si kýžený odstup.

¹¹⁵ Obzvláště zahraniční studenti mají někdy na KATaP pocit, že autorské prezentace vytvářejí čeští studenti záměrně vtipné a málokdy se pustí do závažnějšího tématu. Naladění na určitý typ humoru v mezinárodním měřítku je velké téma a některé kulturní nuance týkající se právě humoru, jsou nepřenositelné.

Na jevišti se vše musí stát, odehrát. Aby Kierstan vyjádřila, že ztratila víru, nestačí o tom jen divákům říct. Nestačí udat datum dne, od kterého se počítá, že ztratila svou víru.

Po uvedení pracovní verze work in progres tohoto výstupu (klauzury leden 2020) mě hodně pomohl komentář Jana Hancíla: *“Nemůžeme ztvárnit, jak víru ztratila, to by musela být na jevišti znásilněná. Může během představení víru nalézt.”* Uskutečňováním procesu nalézání víry, můžeme tedy vyjádřit oboje. Výchozím stavem je, že víra chybí.

Kierstan ji ztvárnila situací rodinné modlitby, kterou jako vždy vede otec. To jí umožnilo udělat výrazovou polohu otce a pak ji komentovat za výrazovou polohu Kierstan zpochybněním hodnoty jeho slov a účinnu modlitby. Kierstan v té chvíli mluvila k otci, k Bohu i k divákům, k sobě. Využila možnost obracet se na několik adres. To samo o sobě je plnohodnotnou živou situací ztvárněnou např. jednoduchým držením rukou (jako by držela byla uprostřed rodinného kruhu, kde se všichni drží při modlitbě za ruce) a změnou adresy na koho se svými slovy právě obrací (na otce, členy rodiny, diváky, Boha).

Jako vypravěč Kierstan předešle, že mluví otec, pak přímá řeč otce - slova modlitby. Otec děkuje Bohu, že pomáhá Kierstan překonat toto složité období. Kierstan mění adresu a mluví za sebe, komentuje otcova slova: *Já opravdu nevím, jestli mi teď Bůh pomáhá něco překonat. Je vůbec Bůh? Promiň, Pane Bože, ale něco tu nefunguje!* Kierstan se vrací do role otce a pokračuje v modlitbě. Opět změna výrazové polohy a Kierstan za sebe vykřičí, jak nemůže zapomenout na ten hrozný moment atd. To je jedna možnost ztvárnění výchozího momentu - ztracená víra. Pak následují další události, které pomohou víru zase nalézt. Víru nebo alespoň naději.

„Bolest nemá jméno. Stejně tak je nemá radost. Ani žádný další cit, protože city jsou stejně konkrétní jako otisky prstů. Věci beze jména nás však děsí. Dáváme věcem jména, abychom o nich mohli přemýšlet. Nemůžeme rádně myslet nebo cítit, dokud své myšlenky a city nepojmenujeme.“ (Donnellan, s.164)

Pro Kierstan je výhodnější se o svých citech teprve dozvídat, objevovat je (než je prožívat či hrát), nepřicházet s nimi jako s danostmi, ale nacházet v prostoru podněty, které určité city vyprovokují.

Pro sdělení obav z mužů a fyzickém odporu k nim se podařilo najít jednu situaci. Ke Kierstan přicházejí postupně spoluhráčky Meg i Saša a představují dav přátel, kteří všichni chtějí Kierstan podpořit, obejmout. V jednu chvíli se objeví muž – rodinný přítel. Nastává okamžik, kdy se ke Kierstan přibližuje Nirav a pomalu získává její důvěru, čeká, až se nechá obejmout.

Ani tahle scéna neznamena, že si Kierstan svobodně „hraje“ se svým příběhem, jelikož si zadala, že to bude příběh o ztrátě naděje. Musela by uskutečnit na jevišti děj - událost, který ztrátu naděje způsobil. Co by tím ale vlastně sdělila?

Úzká vrátka osobní zkušenosti

Povaha námětového materiálu, který se zakládá na osobní zkušenosti a vzpomínce je někdy netvárná. Často vede studenty ke snaze sdělit privátní pocity pramenící ze skutečných událostí, které se zdráhají jakkoliv pozměňovat. Kdyby to udělali, měli by pocit, že se zpronevěřují něčemu pravdivému. Někdy je tenhle postoj ve prospěch sdělení, někdy ho zatěžká.

Jak naplnit téma na základě fragmentu příběhu, za nímž leží celá zkušenost? Důležité je se rozhodnout, nakolik *dokumentární* bude daný scénický příběh. Ve druhé části disertace se věnuji právě otázce dokumentární práce v živém vyprávění osobního příběhu. Setkávám se s podobnými reakcemi dokumentárních herců. Studenti autorského herectví však s osobním příběhem nemusejí nutně vždy nakládat jako s dokumentem. Naopak. Velkým nárokem osobního příběhu v autorském ztvárnění je jeho **redukce**, zaměření, ozvláštnění a někdy

i posun k abstrakci. Nacházíme se u bran zkratky a na druhou stranu lze prolézt jen úzkými dveřmi. Je třeba *redukovat příběh*.

Dialogické jednání matky a dcery

Obrat v našem zkoušení nastal, když někdo ze studentů Kierstan doporučil použít dialogické jednání jako nástroj prozkoumání námětu. Dialogické jednání zvolila také “technicky” pro vytvoření odkročení od tématu. Protože Kierstan uvedla o své matce, že jí byla v nelehkém období oporou, navrhla jsem Kierstan navodit si situaci rozhovoru právě s matkou, která jí dodává odvahy a snaží se jí ulehčit od pocitu viny. Postava matky posloužila jako jiný úhel pohledu na téma a pomohla ztvárnit proměnu vztahu k tématu. Zatímco jedna postava (Kierstan) si není schopna odpustit, že se vystavila nebezpečnému prostředí, kde přes varování matky došlo ke znásilnění, sama matka jí tento názor s neochvějnou pevností a láskou vyvrací. Argumentuje různými okolnostmi a direktivně zakazuje dceři, aby takto sebe trestala.

Je to jen jedna z možností, jak k tématu přistupovat. Rozehrání archetypálních figur dcery a matky ukazuje na obecně přítomné principy v mezilidských vztazích. Dialogické jednání svou “dvoupólovostí” umožnilo zajímavé herní polohy a vznik dramatického napětí mezi nimi. Kierstan zvolila výhodnější děj: proces rozhodování a znovunalézání důvěry. Její dialogické jednání a rozpor mezi hlasem matky a svými pochybnostmi je zajímavý proto, že teprve objevuje a pojmenovává svoje strachy, obavy a city. Snaží se v nich vyznat, je to boj a množství protikladů umožňuje vznik napětí mezi nimi. Není to konflikt vnitřní, ale exteriorizovaný, ukazovaný, zobrazovaný. Kierstan musí najít vnější podněty k tomu, aby na ně mohla reagovat.

Hlavní událostí této scénické situace pak není, jak Kierstan dovedně ztvárňuje svoji matku, nejhodnotnější momentem je vlastně zobrazení člověka, který se sám snaží dostat ze svého zajetí. Kierstan jako dcera se svou hrou na matku sama ze svého problému právě teď vytahuje ven. To, že poloha deprimované a nesebejisté a pocity viny naplněné Kierstan jí stále strhává zpět, nenaruší graduující naději. Naděje leží v samotném zápasu sama se sebou.

Organická dramaturgie dialogického jednání

Dialogické jednání podněty exteriorizuje. Když pozorujeme průběh dialogického jednání aktéra, jasně vidíme děj a strukturu jednání, vidíme i to, co on sám nevidí, resp. co se učí vidět. To, co nás možná nejvíc upoutává, je samotný proces vyjevování věcí. Kdy máme s jednajícím společné vidění. Přizývá nás k pravdivosti, která vyvstává z přímého a konkrétního scénického hledání.

Pro dramaturgickou práci s osobním příběhem to znamená, že dialogické jednání může ukazovat určitou cestu, kudy příběh vést. Ne každá část příběhu je vhodná pro scénické uvedení. V dialogickém jednání můžeme rozehrát situaci, kdy člověk nejen stojí na rozcestí a rozhoduje se, ale kde je ve vnitřním konfliktu sama se sebou nebo obecně s jiným úhlem pohledu na věc.

Ve zkoušení s Kierstan nastalo díky dialogickému jednání mírné odlehčení i humornými místy ve chvílích stylizace do postavy matky. Stále však zkoušení pravděpodobně vyvolávalo u Kierstan velmi osobní a niterný proces přijímání situace. Mohu se jen domnívat, co zkoušení traumatického typu příběhu pro ni znamenalo a jak ho bude vyprávět dál. Každopádně se rozhodla, abychom byli u toho a zvolila tuto cestu jako nadějnou možnost osvobození se.

Long story short

Autorství nemůže znamenat pouhou autobiografii, ale také vstupování do vztahu s tématem, který animuje postoj ke světu. Jednou z náročných výzev autorského herectví, které pracuje s osobními příběhy je, že musí počítat s delší dobou hledání. Cesta k nalezení dramatického ohniska je velmi klikatá a je tenkou hranicí spjata s psychologickými okolnostmi charakterů, vnitřními pohnutkami a neobjevenými kontexty.

Příběh mozaiky 4 příběhů na téma *Do you pry?* nazvaný *Long story short* se zatím nedočkal uvedení a zakončení. Při posledním zkoušení v září 2020 jsme ho přejmenovali na *Long story long*, protože pandemická opatření prodlužují zkoušení do nekonečna.

Jarní covid období umožnilo však Kierstan další přirozený odstup od tématu. Zdá se, že určitá část boje je pro Kierstan odžita a ona se chce vydat v příběhu jinou cestou. Už nemá chuť zmiňovat příběh znásilnění. Vrátili jsme se proto k tématu rozvětvené nevšední rodiny Kierstan. Kierstan má dvě matky, dva otce a několik babiček jménem Deborah. Kierstan se často nachází uprostřed spleťových rodinných konfliktů a k jednotnému propojení dochází až poté, co se stane ona traumatická událost. Až potom se všichni přirozeně stmelili k podpoře milované Kierstan a ona se znovu ptá: „*To se v naší rodině muselo stát něco strašného, aby se všichni usmířili?*“ Téma znovu nalezení víry se přesunulo do oblasti, která neochuzuje příběh o závažnost a zároveň umožňuje odlehčené situace.

III.1.4. Principy dialogického jednání jako kondice v autorské prezentaci

Udělat z těch druhých ty, kteří mají vůči mně přející pozornost

Psychosomatická kondice neznamená pouze určitou flexibilitu, schopnost reagovat na nenadálou změnu nebo dovedné užívání hlasu a pohybu. Kondici k níž studium autorského herectví na KATaP může vést chápu jako psychosomatický dialog. Když jsem sledovala některé autorské prezentace, uvědomovala jsem si, jak moc se kondice k dialogu uplatňuje v rovině těla a tělesného vyzařování i percepce. Je to mnohvrstevnatá schopnost vnímání, která se u každého projevuje rozdílně.

Na začátku autorské prezentace vidíme u někoho tělové odhodlání, kdy sám sobě dodává svou rozhodností odvahu. Jiný se citlivě vyladuje na sebe, někdo naopak jako by začínal s vyladováním na druhé v publiku. Někdo se zájmem čerpá v průběhu prezentace z energetického pole diváků a přímo se jím vyživuje, jiný opatrně „dávkuje“ přizývání publika do svého osobního prostoru. Důležité je, že se všechny zmíněné postupy týkají tělovosti a tělové energie, která proměňuje i energii v publiku. Vyskočil mluví o jakémsi přivábení druhých, jejich proměně mým vlastním naladěním se na ně.

“K něčemu velice podobnému dochází, když se setkáte se společností lidí, (...)kteří jsou vůči mně ti druzí, ti jiní. A jde o to, abych já z těch jiných udělal ty, kteří mají vůči mně přející pozornost. (...) To znamená abych se uměl znovu zastavit z jejich jako takového až někdy magického vlivu nepřejícnosti nepřátelství, abych se od toho dokázal odpojit do svého, na své území. A teprve když jsem na tom svém území získal jejich pozornost, aniž cokoliv dělám a cokoliv říkám, co by vyžadovalo jejich pozornost, ale co vyžaduje tu moji pozornost a co vyžaduje moje potěšení - až když mám v tomhleto jejich pozornost, no tak můžu s nimi komunikovat.” (Vyskočil, září 2013)

Vyskočil zde nepřímě hovoří o *veřejné samotě* v rámci dialogického jednání – našem území, kde pro sebe nacházíme podněty, které zajímají především nás. Zajímají nás natolik, že vtáhnou pozornost těch druhých. Teprve pak začíná obousměrná komunikace.

Vyskočilovo pojetí kondice spočívá ve skutečném zájmu o druhého. Slovy Vyskočila, jde o to *dokázat se s tím druhým zdržovat*. Je to jakási terapeutika trpělivosti.¹¹⁶ Vyskočil mluví o kondici jako o *pedagogickém mistrovství*, když dokážeme zacházet s vlastní energií a spěchem.

„Víte, ono se tomu také říká mistrovství herecké. Je to zajímavé, jak ty kvality jsou shodné. To, co se nazývá pedagogickým mistrovstvím se nazývá na druhé straně hereckým mistrovstvím.“ (Vyskočil, únor 2013, s.4-5)

Kondice, kterou studenti projevovali v některých autorských prezentacích ležela také v empatii při komunikaci s druhými.

„Ono se s tou empatií hází jako když by to byl horkej brambor – ale ta empatie znamená, dokázat toho druhého přijmout do sebe. Přijmout ho do svého tělového napětí, (...) do svého způsobu nazírání. Nejenom myšlení, ale nazírání – to znamená vnímání. A na to musím mít čas. Mít čas se upřesnit na to jeho vnímání. Na to, nač on dává pozor, co jeho se týká, aby se to týkalo také mně. Potom můžeme přijít na to, co oba dva potřebujeme. Protože velice často je to totéž, jenomže jsme rozdílní. On je on a já jsem já.“ (Vyskočil, říjen 2012, s.2)

III.2. Shrnutí první fáze výzkumného pozorování

Čím více prezentací jsem zhlédla, tím více jsem si uvědomovala jejich rozmanitost. To je příjemné a žádoucí zjištění. Ačkoliv podoba autorské prezentace záleží zcela na studentovi a všech jeho dosavadních dovednostech i zkušenostech, dalo se předpokládat, že zkušenost s dialogickým jednáním může mít pozorovatelný vliv na přípravu, průběh či realizaci autorské prezentace. Tento předpoklad se potvrdil. Rozdílné jsou způsoby, jak se zkušeností z dialogického jednání studenti zacházejí. Odlišná je míra a podoba kondice, kterou díky dialogickému jednání studenti nabývají.

Autorská prezentace je platformou, kde lze odlišnou kondici pramenící ze zkušenosti s dialogickým jednáním pozorovat. Lze říct, že studenti KATaP zákonitě procházejí určitými fázemi, ve kterých dialogické jednání zvědomují a různě používají jeho principy. V jejich prvních prezentacích bývá dialogické jednání téma, s nímž se musejí každý po svém vypořádat, později se jim dialogické jednání může stát nástrojem, přirozenou cestou přípravy (zkoušení) scénické tvorby. Pokročilejší může být určitá dovednost “vtěleného dialogického jednání” (*embodied knowledge*), která u některých studentů může ukazovat hráčskou i hereckou dovednost, psychofyzické zobrazování a jednání. Etapy *vědomého využívání tj. aplikování principů dialogického jednání* ukazují na to, v jaké fázi jejich přijímání, osvojování se student právě nachází. Můžeme tak sledovat také *vývoj vztahu* studentů k dialogickému jednání. Zdá se, že *osvojení* principů dialogického jednání se může projevit svobodnou existencí studenta ve veřejné či jevištní situaci.

¹¹⁶ “(...)Měli bychom si říct, že je to otázka trpělivosti, jak dalece jsme sami k sobě k druhým, k žákům nebo diváků ochotni být trpěliví. (...) To je záležitost i toho, jak dalece my dokážeme být v kondici. Jak dalece my dokážeme nebyť vyčerpaní brzo. Protože nedáváme zbytečně energii nazmar. To dokázat ekonomicky zacházet se svou energií, nenechat se vytočit tím, že jsem nervózní a že spěchám, to je velká záležitost, kterému se odjakživa říká pedagogické mistrovství.”

VYSKOČIL, I.: Rozpravy k pedagogice 2, 22.února 2013, s.4-5.

V autorské prezentaci na KATaP je akcentována **procesuálnost, elasticita a otevřenost** jako hybné principy této scénické formy. Pružnost a otevřenost přitom neznamena nedokončenost, ale to, že připustíme vícero možností vyznění (**variací**), otevřeme se reakci na odezvu publika i nepřipraveným podnětům, které nastanou během realizace autorské prezentace (**emergence**). V tomto smyslu rezonuje charakter autorské prezentace s **výzvou**, kterou vložil do koncepce text-apelových představení Ivan Vyskočil.¹¹⁷ Vyskočil zdůrazňuje, že potřebujeme diváka jako spolutvůrce, jelikož nám umožňuje **varianty jednání**.

„My toho diváka potřebujeme a potřebujeme vlastně zjistit nebo poznat, že to vyprávění má ještě varianty, že to není totéž, že je to skoro totéž. Že to není totéž jako při první verzi, ale že to má drobné odchylky. A ty drobné odchylky jsou velmi zajímavé.“ (Vyskočil, říjen 2012)

III.3. Druhá fáze výzkumu.

Příběhy autorských prezentací: Pavel, Standa a Maryana

V další fázi výzkumu mě zajímala otázka aplikování principů dialogického jednání ze druhé strany, z pohledu samotných studentů. Šlo o hlubší prozkoumání otázky vlivu dialogického jednání na jejich tvorbu a o to, jak si jí sami uvědomují.

Za tímto účelem jsem v roce 2016 uspořádala dílnu. Pracovala jsem se třemi studenty v průběhu jednoho roku. Byli to: Maryana Kozak, Stanislav Urbánek a Pavel Zajíček.¹¹⁸ Maryana a Pavel byli v té chvíli v posledním ročníku Mgr. studia, Pavel jím navazoval ještě na předchozí bakalářské studium KATaP. Standa Urbánek byl v r. 2016 již tři roky absolventem KATaP.

Dílna, v níž jsem se v roce 2016 setkávala s Maryanou, Pavlem a Standou původně nesla název “Vypravěčská” a kromě sledování principů dialogického jednání měla za cíl sledovat proces upevňování individuálního “stylu” tak, jak si jej studenti sami uvědomují a jsou schopni o něm vypovědět. Nešlo mi o to definovat nebo třídit do nějakých kategorií specifické cesty k vypravěčství. Zajímalo mě hledání podoby autorského herectví Pavla, Standy a Maryany a způsob, jakým ji utvářejí a *naplňují*. Zahrnovalo to také uvažování o tom, co považují za ohnisko svého autorského zájmu.

Postupně jsem od tohoto záměru upustila. Pozorovat utváření individuálního autorského „stylu“ studentů by bylo pro ně samotné možné jen z ještě většího časového odstupu. Snad teprve z praxe, v opakovaném kontaktu s publikem se mohou zrodit určitá individuální pravidla vypravěčství.

V sadě autorských prezentací jsem si začala všimnout něčeho jiného, a to proměny a *nárůstu určité podoby psychosomatické kondice* každého studenta v průběhu let. Nakolik je patrná a jaký má charakter. Psychosomatická kondice je na KATaP často zmiňována v souvislosti se schopností veřejně vystupovat a být

¹¹⁷ “(...)Zkušenost appealu, výzvy a otevřenosti ke spolupracovníkům a divákům, kdy představení přestává být jen předem připravenou „konstantou“ a stává se aktuálním procesem tvorby, dialogem v psychologickém a filosofickém smyslu slova.” VYSKOČIL, Ivan: *Reduta, Text-appeal, Text-appealy*, In: Začalo to Redutou, Praha: Orbis 1964, s.13

¹¹⁸ Maryanu a Pavla jsem znala z katedry osobně, Standu jsem viděla pouze na záznamu autorské prezentace při procházení archivu KATaP. Jejich autorské prezentace mi připadaly něčím specifické, vzájemně velmi odlišné, zkrátka zajímavější pro má pozorování než jiné. Při výběru studentů jsem se tedy řídila ryze subjektivním pocitem. Věděla jsem, že počet 3 studentů je pro mě dostatečný.

(stávat se) sama sebou. Je spjata s autenticitou projevu a se stálým znovuožíváním kontaktu sama se sebou i s druhým v publiku během komunikační situace. Za kondici považují také schopnost vědomé proměnlivosti a svobodné existence ve hře s užíváním principů dialogického jednání (a otevřené dramatické hry). Součástí psychosomatické kondice je určitá nezáměrnost. Znovu připomenu, jak se o nezáměrnosti zmiňuje prof. Vyskočil v Doktorském semináři v roce 2013:

„Dokud jste záměrná, tak nejste v psychosomatické kondici, teprve když organismus sám jako by si o ni říká a bez vaší hlavičky vás vede k tomu tříbení, zjemňování, tak nastává psychosomatická kondice. Ta kondice je v tom, že je vlastně suverénní, je samořídící. Že nepotřebuje to racionální vědomí každodenního provozu.“

Zkoumat nárůst psychosomatické kondice by mohlo mít smysl především pro samotné studenty, a proto jsem původně hledala cestu, jak by svůj vývoj mohli sami posoudit. Tento záměr jsem také posléze opustila. Uvědomování vlastní kondice sama na sobě je obtížným úkolem a u každého hraje roli příliš velké množství faktorů, které tuto zkušenost ovlivňují (věk, předchozí studium, způsob tvorby, motivace ke studiu na KATaP a další směřování, ad.).

Zaměření dílny jsem proto zpřesnila: **Jakým způsobem navazují studenti na zkušenost s dialogickým jednáním?** Nepředmětné herectví nárokuje studenty citem pro vlastní temporytmu a ten zase souvisí s organickým strukturováním scénického tvaru. Zmíněné *rozlišování* a členění jednání je důležité pro stavbu celku a pro pochopení, jak nás dialogické jednání může formativním způsobem ovlivňovat ve vnímání procesu strukturování a schopnosti vědomě strukturovat.

Průběh dílny

Nejprve jsem shromáždila dostupné **záznamy dialogického jednání těchto tří studentů** (do r. 2016) a sledovala proměny jejich temporytmu, navyklá gesta i mluvu. Poskytlo mi to určitou představu jejich jednání a zacházení s tělem, hlasem, výrazem. Sledovala jsem cestu k otevírání se svobodnějšímu projevu v hrové situaci. Ačkoliv nešlo o žádné exaktní “měření”, bylo pro mě sledování záznamů dialogického jednání studentů nosné pro sledování další sumy videozáznamů jejich autorských prezentací.

Dále jsem postupně s každým studentem **sledovala záznamy všech jeho dosavadních autorských prezentací** do roku 2016, kdy jsme s výzkumem začali. Před sledováním a po něm studenti vždy odpovídali na strukturované otázky v písemném dotazníku a na další doplňující dotazy v přímém rozhovoru. Úryvky z videozáznamů strukturovaných a polostrukturovaných rozhovorů uvádím po rozborech autorských prezentací každého ze sledovaných studentů.

Vytvořila jsem jednoduchý **dotazník**, na který Pavel, Standa a Maryana odpovídali před a po shlédnutí jednotlivých autorských prezentací. Cílem bylo zjistit, co všechno sami pozorují na svých záznamech všech autorských prezentací. To, jakým způsobem o své zkušenosti všichni tři studenti hovořili, samo o sobě neslo známky vlivu dialogického jednání. Zejména v užívání diskurzu dialogického jednání, kdy načrtli **očekávané stereotypy**, které se v záznamu autorské prezentace pravděpodobně vyskytnou. Všimla jsem si, jak specifický *diskurz dialogického jednání* nejen že pomáhá jevy během jednání označovat a potvrzovat tak principy dialogického jednání, ale zároveň tyto principy pomáhá uchopovat – tj. *chápat* a pracovat s nimi. Obrazně řečeno jde o určitou řeč, kdy se *slovo může stávat tělem*. Při zpracovávání rozhovorů z dotazníku jsem si v jedné etapě práce dokonce podtrhávala určité výrazy a slova studentů, která pocházejí výhradně z komentářů dialogického jednání. Zajímala mě četnost výskytu slovníku dialogického jednání a do jaké míry se propsal do mentality

studentů v reflexi po autorské prezentaci. Zjistila jsem samozřejmě, že u každého odlišně. Tyto kroky mi pomáhaly lépe se vyznat v autorských prezentacích jednotlivců a nacházet elementy dialogického jednání.

Z odpovědi z dotazníku vyplynulo, že dialogické jednání studenti používají vědomě a celkem samozřejmě. A také, že si dialogické jednání osvojili jako způsob scénického zkoušení a improvizace, nástroj formování autorského nápadu.¹¹⁹

III.3.1. Členění autorské prezentace a rozlišování výrazových poloh

Díky sledování videozáznamů autorských prezentací jsem si postupně začala formulovat, co mě na autorském herectví a neherectví při práci s osobním příběhem nejvíce zajímá. Jsou to proměny výrazových poloh ve hře jednoho herce, které pomáhají budovat dramatické napětí v scénickém tvaru i jeho strukturu.

Následovně uvedu jakýsi rozbor některých autorských prezentací jednotlivých studentů Pavla, Standy a Maryany. Bude to subjektivní popis průběhu prezentace a jejího příběhu. Mapuji, jaká gesta, výrazy, akce a reakce student v autorské prezentaci používá. Rozlišuji promluvy za postavu, za vypravěče, komentář akce, komentář adresovaný publiku vs. promluva k sobě. Jednání (= propojené myšlení, slovo, pohyb), zcizení, explikaci, exemplárnost, demonstraci, popis a další již zmiňované estetické postupy. To vše mě v rozboru prezentací zajímalo, protože to ukazovalo na určité osobní strategie.

Výrazové polohy

Herně-herecké jednání v autorské prezentaci vedlo studenty k tomu, aby si vyzkoušeli více podob svých já. Volím pro tento typ mimeze příhodnější pojem **výrazová poloha**. Výrazovou polohou odlišuji od pojmu postava, abych zdůraznila hru s určitou podobou já. Pozorovala jsem, jak změny podob nebo výrazových poloh probíhají zejména na úrovni těla a hráč *vstupuje* nebo *dochází k plnému výrazu*. Lépe než přetělesnění, o němž mluvíme v proměně u dramatické postavy, bych volila pojem *změna tělového napětí a jeho intenzity*. Tyto výrazy patří také k vžitě terminologii KATaP. Právě změny tělového napětí a změny intenzity je potřeba na to, aby jediný hráč na jevišti odlišil jednotlivé mluvčí v různých výrazových polohách, vypravěče i případný civilní komentář.

Zajímavé jsou především **přechody výrazových poloh**, někdy velmi jemné (hraniční), jindy se téměř překrývají s výchozí výrazovou polohou vypravěče nebo civilní polohou. *Civilní polohou* bývá výraz *nejnižší intenzity* nebo projev zcela bez určitého výrazu, kterým by se na jevišti jevila. *Výrazovou polohou vypravěče* míním již hrový výraz, kdy vystupujeme za někoho, kdo prezentuje náš vlastní příběh (sebestylizace, sebe-scénování). Zároveň samotným prezentováním uskutečňuje protagonista oscilace mezi já prezentujícím svou hru a další podobou já ve hře.

Hra jednoho herce vyžaduje precizní rozlišování těchto přechodů z jedné výrazové polohy do druhé. V jednom sólovém výstupu se může objevit několik přechodů a jejich různá kombinace. Hodí se opět připomenout Vyskočilův trefný příměr k pimprlovému divadlu, kdy se zamotají nitě, když *přijdou pimprlata příliš blízko k sobě*. Pokud jsou výrazové polohy příliš podobné, málo odlišené tělově, jsou příliš blízko sebe a obtížně se rozlišují. A to zejména pro toho, kdo je strůjcem hry, nejen pro diváka. Zajímalo mě sledovat momenty, kdy

¹¹⁹ Je dobré zmínit, že pro mnoho studentů KATaP může dialogické jednání představovat jediný jim známý a dostupný postup zkoušení a divadelní tvorby.

se v autorských prezentacích studenti snaží uvědomit si ono *rozpětí* jako typ určitého pohybu exprese, který nastává v *prostoru* mezi jednotlivými výrazovými polohami.

„To nejzákladnější, o co v tom herectví jde, je slyšet, vnímat a na to, co slyším a vnímám taky reagovat. A uvědomit si, kdo na to reaguje a co se to v tom tím pádem vlastně děje. Podle těch vlastních reakcí si uvědomovat, na co to vlastně reaguju, v jakém smyslu na to reaguju. To nejobtížnější, a přitom zdánlivě nejobyčejnější je právě to soustředění vstoupit do vztahu a to uvolnění – to znamená jednat ve vztahu. Jednat tak, že si to jednání uvědomuju.“ (Vyskočil, září 2013)

Vyskočil mluví o uvědomování si tělového napětí a takové jeho intenzity, která vyvolá pozornost druhých. Nesmí být slabé, druzí mi pozornost nevěnují. A když je moc silné, jsme v křeči a nedokážeme se sebou ani s nimi svobodně jednat. Odkazuje se na J.L. Morena a zmiňovaný zážitek tělové empatie, kdy toho druhého přijmeme do vlastního těla.

“To je to setkání, to kde je to porozumění, to přijetí toho druhého jak se říká často ‘intuitivní’. (...) Přijmout ho do vlastního hlasu, do vlastní řeči. A to je až kupodivu, jak jste najednou překvapení, jak vy – jako druzí – jste zajímaví. Jak je člověk zajímavý, když dokáže být druhým. (...) A tam začíná vlastně to kouzlo tvořivé komunikace. Ona je to radost z toho, takovýmhle způsobem se setkat.“ (Vyskočil, únor 2013)

Schéma jednání

Pokusím se o znázornění výrazových poloh jednotlivých studentů v rámci autorské prezentace v jistém **schématu jednání**. Rozdělila jsem autorskou prezentaci na několik **úseků**. Jsou to určité části celku příběhu, které tvoří přirozenou dramaturgickou linku. Ve scénickém jednání studenta, lze zřetelně pozorovat začátek a konec každého úseku dle ukončeného gesta či sekvence jednání.

Na tomto místě se hodí připomenout studii Michala Čunderle a Jana Zicha, kteří sledovali tzv. **klíčové momenty dialogického jednání**. Autoři se snaží identifikovat momenty, kdy je „je to ono“, jak uvádějí. *„Klíčovým momentem pro uskutečnění základního principu DJ je ten, kdy něco evidentně končí (tělově gestická fráze, nejenom řečová).“*¹²⁰ Jsou to okamžiky nejvyššího *vodivého napětí*, které je třeba udržet, abychom se dočkali odpovědi od vnitřního partnera, z *jiného tělového tonu*. Tyto napínavé okamžiky dialogického jednání spolehlivě poznáme z pozice pozorovatele, ale o mnoho obtížněji je rozpoznáme a udržíme, když jsme uvnitř situace dialogického jednání. Čím větší zkušenost s dialogickým jednáním máme, tím více k těmto klíčovým momentům naše jednání vědomě směřuje.

Efektivní reakcí na klíčový moment v dialogickém jednání může být skrytá psychofyzická aktivita, která se navenek projevuje naším klidem a zpomalením, kdy *si necháme čas na reakci*.¹²¹ Jako když pozastavíme film, abychom si lépe mohli prohlédnout určitý okamžik. Klíčový moment dialogického jednání chápeme jako takové prozkoumávání bodu nula, stavu nevědění, které *má silnou dramatickou potenci a umožňuje, aby vzniklo něco nového*. (Čunderle-Zich, 2010)

¹²⁰ ČUNDERLE, Michal, ZICH, Jan: *Klíčové momenty dialogického jednání*. In: Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku IX., Psychologický ústav Akademie věd ČR, 2010, s. 172.

¹²¹ *„Oba protipóly mají charakter dvou samostatných subjektů, to znamená, že jeden o druhém neví, jakou reakci u něj vyvolá (jaké odpovědi/otázky se od něj dočká), nezná průběh následujícího dění, „stačí— být zvědavý.“* In: tamtéž.

Ve schématu jednání jsem sledovala právě ukončené gestické fráze v průběhu autorských prezentací. Jednotlivé segmenty tvoří jakési kapitoly autorské prezentace. Zároveň vnímám tyto „**interval**“ jako *jednotky jednání* vyznačující se specifickým tělovým napětím a intenzitou v daném úseku tak, jak je protagonista svým jednáním členil.

Intervalem v hudbě se nazývají toky, které se ustanovují mezi dvěma notami. „Teorie intervalů“ se objevuje i ve filmu, kde vyjadřuje princip, podle něhož se filmové dílo buduje na intervalech chápaných jako „mezizáběrová dynamika“, tzn. jako vzájemný obrazový vztah mezi záběry. Tuto teorii zastával tvůrce dokumentárních filmů Dziga Vertov¹²², který se zmiňuje o „intervalech“ jako o přechodech od jednoho pohybu k druhému, od záběru k záběru. Nelze přímo porovnávat úseky scénického jednání v autorské prezentaci se záběry filmové montáže. Vertov zde sleduje působení filmu, které se podle něho neodvíjí dle záběrů ale „podle jejich výslednice, po linii intervalů“.

Ve schématu jednání v autorské prezentaci postupuji opačně. Ve výsledném obraze – v celku autorské prezentace se snažím oddělit jednotlivé „záběry“. Mezizáběrovou dynamiku pak můžu přirovnat k momentům proměn jednoho tělového tonu do jiného. Může to být i okamžik, kdy se jako v dialogickém jednání ozve vnitřní partner, na něhož aktér reaguje. V rozmezí jedné takové jednotky (intervalu) dochází k více či méně zřetelným přechodům z jedné výrazové polohy do druhé. **Změny temporytmu** přirozeně vedou k určitému **členění autorské prezentace**. Nejsou to vždy „kapitoly příběhu“, ale sekvence tělových proměn. Dá se předpokládat, že vzhledem k otevřenosti scénického tvaru autorské prezentace, jsou hranice jednotky či úseky *pružné a pohyblivé*.¹²³ Je to dáno charakterem otevřené dramatické hry nebo principy dialogického jednání, které mohou být *vnitřním motorem* jednání některých autorských prezentací.

Schéma příběhu jak od Vonneguta

Snaha postihnout scénicky materiál autorské prezentace do určitého schématu mi připomnělo pokus o grafické znázornění štěstí a smůly lidských příběhů, o než se ve své diplomové práci pokusil Kurt Vonnegut. Vlastně mě jeho příběh silně inspiroval. Vonnegut předložil katedře antropologie diplomní práci *Nejkrásnější kulturní příspěvek aneb oscilace mezi dobrem a zlem v prostých příbězích*. Nahlédl tak nejoblíbenější příběhy společnosti (lidové balady, mýdlové opery, biblické mýty) a graficky je znázornil na ose životního štěstí a smůly. Vonnegut tvrdil, že každý může zanést do grafu povídku, když ji tak zvaně „ukřížuje na osy“ a zakreslil na svislé ose „Š“ jako štěstí „S“ jako smůlu. „Z“ na vodorovné ose označovalo začátek příběhu a „K“ jeho konec.¹²⁴ Zaujal mě například graf životního příběhu Kafkova Řehoře Samsy, který ještě před proměnou ve hmyz začíná v bodě „S“ a jeho křivka smůly pokračuje do nekonečna.

¹²² Dziga Vertov (vl. jm. Dění Arkaděvič Kaufman, 1896–1954) významný ruský režisér dokumentárních filmů sovětské montážní školy (20. léta 20. stol.). Teoretické uvažování Dzigy Vertova o filmu bylo ovlivněno jeho ranými experimenty s básnickým rytmem a především zvukem, které prováděl v tzv. „laboratoři sluchu“, jak nazýval metodu a místnost, v níž se zabýval pokusy montážně organizovat slyšení, a to tím způsobem, že pomocí fonografu zachycoval a kombinoval reálné zvuky na principech hudební kompozice nebo prováděl pokusy s gramofonovými záznamy, z jejichž úryvků montoval nová hudební díla. Srov. HUDEC, Zdeněk: *Základní tendence myšlení o filmu 1910–1960*, Univerzita Palackého v Olomouci 2013, s. 41 - 44.

¹²³ Zajímavé by jistě bylo srovnat reprízu autorské prezentace a sledovat pohyblivou hranici oněch kapitol. S každou reprízou autorské prezentace může být členění příběhu ovlivněno dalším nepřipraveným jednáním, vsuvkou, pohybem či výrazem daných improvizací.

¹²⁴ VONNEGUT, Kurt: In: ZELENKA, Petr: *Nové náboženství Kurta Vonneguta*. Praha, MF 1993

Uvědomuji si, že schéma záznamu autorské prezentace nemůže vystihnout živou akci, kterou jako diváci vnímáme vcelku. Ale pokus o přepis sledovaných sekvencí videozáznamu mi přeci jen pomohl zpřehlednit situaci rozdělením do jednotlivým „záběrů“, které přirozeně vycházejí v průběhu autorské prezentace z členění na jednotlivé intervaly jednání. Dá se snad mluvit o jakési „organické dramaturgii autorské prezentace“, která se tvaruje a skládá podle vnitřních pravidel dialogického jednání někdy v kombinaci s námětovým materiálem žité zkušenosti.

Kurt Vonnegut si bohužel nakonec za svou práci *Nejkrásnějšího kulturního příspěvku* diplom neodnesl, protože komisi připadala jeho diplomní práce příliš jako legrace. Pokus uchopit tak tekutý a nepoddajný proces proměn výrazových poloh ve scénickém jednání se může zdát stejně pošetilé. Samo slovo schéma jde až komicky proti povaze mnohdy napůl improvizovaného scénického tvaru autorských prezentací. Mým záměrem není otevřenost tvaru autorské prezentace tímto subjektivním definováním jejích úseků nijak sevřít nebo deformovat.

III.3.2. Maryana Kozak

První autorská prezentace „Les“ – leden 2014

Začnu úryvkem z rozhovoru s Maryanou na samém začátku naší dílny v březnu 2016, před shlédnutím její první a druhé autorské prezentace.

Jak hodnotíš své autorské prezentace s odstupem, na co si vzpomínáš?

Ráda vzpomínám na svoji první a druhou autorskou prezentaci a zajímavé je, že každá z nich měla jinou sílu a jinou fázi paniky. Všechny ji měly, ale každá jinak dlouhou. K té první jsem přistoupila odpovědněji, protože jsem si začala psát text už před Vánoci, a potom jsme dva týdny zkoušely se spolužačkou Terezou Causidisovou a konzultovala jsem s paní prof. Pilátovou. A celý se to měnilo a strašně zajímavě byl proces těch škrťů a to bylo děsně vzrušující.

Jaký vývoj očekáváš, že bude možné pozorovat na videozáznamu? V čem?

Tam jsem vlastně ve druháku a myslím, že budu ještě takový nervózní kuřátko, který si oťukává prostor a lidi. To byla taková první prezentace něčeho svého, nebyla tam režie, cizí text. Jak když jdeš poprvé ... ne s kůží na trh, ale... Vlastně mi teď dochází, jak originální to byl moment (směje se). Vůbec mi nedocházelo, co je autorská prezentace – věděla jsem, že se to tady dělá, to je samozřejmý. Ale vlastně to byl významný moment.

Popis autorské prezentace “Les” a schéma jednání

V autorské prezentaci *Les* Maryana ztvárnila tyto výrazové polohy: **vypravěč, otec, dcera, strýc Michail, edukátor** (vypravěč s výchovným akcentem), **strom, motorová pila**, konstatování **sama za sebe**.

ÚSEK 1

Maryana začíná prezentaci uklidněnou pozicí čelem k publiku, pomalu se nadechne a soustředěně začne...”*Vstávat!*” Pak změní tělovou pozici, začne se blaženě protahovat a odpovídá: *“Ještě ne, tati, promiň ale ještě chvílku!”*. Pomalu dotáhne líné protažení, zastaví se v pohybu a zvolna mění tělový tonus na výhrůžnou polohu otce. Pronese s výrazným ukrajinským přízvukem: *“Maryanaaaa!”*. **Výrazovou polohou otce** ztvárňuje Maryana přesvědčivě určitý znak jeho výchovy, který posléze ve **výrazové poloze dcery** přebírá a aplikuje na sebe sama. Dá se říct, že na sebe ve hře reaguje. V terminologii dialogického jednání bychom to mohli vyjádřit, že je v dialogu se svým vnitřním partnerem – vnitřním hlasem otce.

Nejedná se o parodii otce ale osvojení si jeho tónu, jeho gesta i jeho názoru, které použije na sebe sama jako nástroj a způsob, jak se přinutit vstát z postele. Ztvárňuje tak několik věcí najednou na minimálním prostoru. Tato *sebevýchova* organicky přechází na výchovu publika a potvrzuje tak vnitřní logiku sdělení.

Maryana dotáhne v protahování zastavené ruce opatrně dolů a pak přísně, jako by tentokrát otce citovala, sama sobě nařídí: "Vstávat, umejt, oblíct, nasnídat, vycouvat, vyjet!". Opět pomalu transformuje pohyb do *výkladové pozice* adresované přímo publiku tentokrát ve **výrazové poloze edukátora**: "U nás se vždycky umělo spojit příjemné s užitečným!" Může to být i **konstatování sama za sebe**. Tato až edukativní explikace publiku může být reakcí na předchozí otcovu dlouholetou výchovu, kterou Maryana redukovala na srozumitelný znak.

První úsek expozice můžeme shrnout tak, že Maryana velmi názorně vytyčila ve třech krocích základní námět, srozumitelně ztvárnila dvě odlišné výrazové polohy otce a dcery jednoduchým ale přesným gestem a na závěr přešla do pozice popisu situace ve **výrazové poloze vypravěče**.

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 1

0:16 promluva otce, 0: 19 reakce dcery – 0:29 navazující reakce otce, výsledná akce 0:36 reakce za výrazovou polohu dcery napůl v těle otce, kterého cituje a dcery, která ho představuje – 0:44 Promluva k publiku ve výrazové poloze vypravěče nebo konstatování za sebe samu.

ÚSEK 2

Maryana stojí soustředěně stále na jednom místě, ruce má v tuto chvíli rozpřažené a jen variuje jemně dlaněmi a prsty dle toho, o čem mluví. Jmenuje strýce **Michailova** a na chvíli na sebe vezme jeho výrazovou polohu při jeho rčení o práci, "která blahoslaví dušu i tělo". Pak ve **výrazové poloze vypravěče** popisuje krajinu, kterou v autě míjí až na místo určení les. Stále v soustředěné tělové pozici zavolá jakoby ozvěnou ve *výrazové poloze dcery* "Les, les, les..jedeme na Říp, na Říp, na Říp..!" (1:36)

Teprve potom promění své tělové napětí a uvolněně *sama za sebe* se publika dotazuje, zda někdo chce vidět povolení. Přibližuje se k publiku, obloukem ho obchází a ukazuje povolení, pokračuje ve vyprávění ve **výrazové poloze dcery** o tom, jaký mají s tátou systém. "Táta má na starosti spoustu věcí a já jen jednu" Maryana se ocitá v situaci „dcera uprostřed lesa“, prochází volně prostorem a pak určuje v "lese publika" stromy - tam a támhle, jeden dva pět osm! **Ve výrazové poloze dcery** jemným a zálibným tónem vysvětluje, že to jsou stromy označené červeně. Použije několik osob z publika a ukazuje na ně jako na stromy určené k porážce. Vyslouží si smích publika. Maryana dále v morbidně laskavém tónu diriguje rukama a mluví o tom, že to jsou stromy určené k.....z dirigování se stane gesto malého křížku. Publikum se směje.

Maryana si zacpává uši ve **výrazové poloze dcery**, začne vydávat hlasitý zvuk motorové pily a kroužením těla jako pilou naznačuje uříznutí kmenu. Stává se **pilou** i tou, která jí ovládá nebo se z jednotlivých řezů stromu raduje. Komentuje slovy "Jako po másle" s radostným výrazem. Vytváří to opět dojem morbidnosti a publikum se směje.

Maryana ve **výrazové poloze edukátora** přeměří pohledem výšku stromu a jeho pád k zemi. Vysvětluje publiku, kolik metrů měří strom, a přitom krokuje diagonálně prostorem počet metrů.

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 2:

0:50 výrazová poloha edukátora – 0:58 výrazová poloha ukrajinského strýce Michajla – 1:05 komentář za výchozí výrazovou polohu vypravěče – 1:42 komunikace s publikem – 1:52 výrazová poloha dcery – 2:50 demonstrace (pila) a 2:53 reakce za výrazovou polohu dcery – 3:06 výrazová poloha edukátora v explikaci publiku.3:34

ÚSEK 3

Maryana se zastaví, aby vysvětlila, jaké informace o stromu je třeba zapsat do přehledné tabulky a přechází k jednání: prohlíží strom, dívá se bezradně do tabulky a zase na kmen se slovy: "Buk - dub? Dub? Buk? Duk?". Maryana si hraje se slovy a na chvíli se ocitá v dialogické situaci rozhodování a váhání. Je to v rytmu výstupu další oživující moment a dynamizující prvek. Střídání jednotlivých elementů činí autorskou prezentaci velmi živou a poutavou. Pak se zase se vrací ve *výrazové poloze vypravěče* promluvě k publiku s dalšími informacemi o zajímavostech měření.

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 3

3:34 Výrazová poloha edukátora: popis a explikace (práce s tabulkou) – 3:49 výrazová poloha dcera: hrová situace a dialog se sebou – 4:11 výrazová poloha edukátora: popis a explikace publiku.4:32

ÚSEK 4

"10 metrů..!" Maryana hledí do výšky a vyměřuje jí pohledem. Pak se snaží představit výšku stromu sobě i publiku ještě názorněji: velmi vážně napjatě a soustředěně jako když přichází na velký napínavý objev a zároveň se vžívá do "kůže" stromu: "Představte si takový strom, že by na něm by si stoupla Terežka a na Terežku Anička a na ní druhá Terežka a na ní Denisa (Maryana začne trochu podklesávat v kolenou) a na ní Zuzka (Maryana to řekne vyděšeně - teprve teď, když si díky výrazu Maryany představíme si tíhu těl, se ozve smích publika,) a na Zuzku Ála (publikum zase utichne) a na Álu Martin." (Maryana zřetelně poklesne v kolenou, jak se prohýbá pod tíhou imaginárního závaží a publikum vybuchne ve smích.

Je zajímavé pozorovat tuto kolektivně vnímanou gradaci. Situace začne být komická pro všechny ve chvíli, kdy Maryana ztvární situaci zatěžkání imaginárními osobami stojícími na jejích ramenou natolik přesvědčivě, že se tímto obrazem necháme strhnout. Možná, že se publikum nesmálo u Ály nebo ještě dřív u Denisy proto, že ve fyzicky předváděné kreaci nedošlo k věrohodnému momentu hry. Až ve chvíli, kdy se baví sama Maryana hrou na strom, baví se i publikum.

Maryana stále s rukama vztaženýma představuje strom, který stojí sto, sto padesát let. Je to krásný pohled a společně s ní si vychutnáváme výšku i bytelnost stromu. Maryana ve *výrazové podobě stromu* se na chvíli zasní a v lesním tichu vnímá zvuky a pozoruje zvěř. Je to krásné využití organické tělové představitivosti. Vychutnáváme si spolu s Maryanou divadelní okamžik rozhlížení se v imaginárním prostoru lesa a života v něm. Je vidět, že si Maryana tuto intenzivní chvíli uvědomuje a vědomě ji prodlužuje. - Maryana pokračuje už v postavě stromu, kterou se stala a pomalu stárne, praská jí kůra:

"A pak přijde někdo zodpovědný a udělá mi červeně křížek přímo do ksichtu! Já tady bydlím!" Je to dojemný moment volání stromu a jeho bezmoci, který Maryana ztvárňuje "uvězněna" v pozici s rukama nad hlavou ve tvaru koruny stromu. "To jsou jatka! to je domácí krematorium!" volá Maryana někam do nebe **ve výrazové poloze stromu**, kterou zároveň vnímáme jako **její osobní postoj a komentář sama za sebe**. Maryana zruší pozici a konstatuje *sama za sebe*: "To je mi tak líto!"

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 4

4:46 demonstrace(strom) – 5:00 výrazová poloha vypravěče: popis a exemplárnost (jména spolužaček a spolužáka z publika) – 5:26 výrazová poloha strom: fyzické ztvárnění- vystoupení ze hry, 6:51 zrušení zobrazení stříhem (přerušeni mimésis) a návrat do komentující výrazové polohy dcery, která plynule (sotva postřehnutelně) přechází do komentáře výrazové polohy vypravěče a nebo konstatování sama za sebe.

ÚSEK 5

Maryana začne bezradně chodit. Je to funkční "rozchození" emoce, která jí zasáhla (stejně jako diváky i mě u sledování záznamu). Tento úzus lze odvodit z dialogického jednání, kde kmitavá chůze v prostoru je jedním ze způsobů, jak se uklidnit nebo odvést přebytečnou energii a soustředit se na jednání. Maryana zároveň tímto jednáním zobrazuje *výrazovou*

polohu dcery v situaci bezradnosti i rozhodování. "Tátovi to neřeknu, nechci, aby si myslel, že jsem taková 'holka'!" – z publika zazní smích a je to úlevný smích od emocí. Díky nadhledu, který Maryana obsáhla v naivní poloze dcery, jenž se stydí za svoje pocity.

Potom nastane velmi osobní moment, Maryana se v této chvíli pohybuje velmi blízko publiku, jakoby potřebovala jeho ochranu, komihá rukama a je přímo u diváků. Je to intenzivní napjatá chvíle o to osobnější, protože Maryana mluví z *pozice za sebe samu*. Mluví o tom, že když vidí tu spadlou korunu stromu, tak jí to nedá a vezme větvíčku a hladí ji – přistoupí k prof. Pilátové v publiku a hladí její ruku. Je to velmi soustředěný a silný moment.

Maryana začne zpívat písničku, která jí samotnou dojde. Diváci jsou nehybní a je vidět, že na ně má scéna velmi emoční dopad. Kamera některé z nich zachytila - např. Přemysl Rut ztuhl v pozici s rukou na ústech, Jan Hančil po krátké chvíli odvrací pohled od Maryany, která je přímo vedle něho a raději oči upře do prostoru. Ivana Vostáková se při písničce také dotkne obličeje, jako by chtěla zadržet slzy. Je to jen můj subjektivní dojem z pozorování diváků. S jistotou lze ale říci, že jsou (nejen v tomto) momentě na Maryanu intenzivně naladěni, že "jdou s ní" a jejím psychofyzickým jednáním, že jsou aktivními diváky. Že u nich scéna vyvolala ono vnitřně hmatové souznění a rezonanci. Dojetí má jakoby dvě vrstvy - kdy nás dojíká obsah příběhu a zároveň to, že se dojíká sama protagonistka, je to dvojnásob nakažlivé. Když Maryana písničku dozpívá, přeruší moment stříhem a odchází do prostoru se slovy "Já jsem pitomá" jakoby chtěla sama sebe pokárat za nepatřičné dojetí.

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 5

6:50 vystoupení ze hry, uvolnění v pohybu + promluva za výrazovou polohu dcery – 7:30 exemplární demonstrace v kombinaci s jednáním za výrazovou polohu dcery, která se kryje s výrazovou polohou výchozí postavy vypravěče nebo s polohou sama za sebe (hlazení ruky divačky) – 8:08 vystoupení ze hry - 8:12 znovu vstoupení do výrazové polohy dcery, která se zároveň kryje s polohou sama za sebe (zpěv a závěrečné konstatování).8:26

ÚSEK 6

Dále Maryana v *pozici vypravěče* vzpomíná, jak jeli s otcem v autě zpět. U toho viditelně překonává pocity dojetí, posmrkává a snaží se o věcnost. Tento autentický moment jen potvrzuje organičnost z úseku 4 a doznívající reálné emoce prezentaci nijak nezatežkávají.

Příběh pokračuje k jinému místě v lese, kde **dojde ke katarzi příběhu i postavy Maryany** a pravděpodobně dochází i ke katarzi u diváka. Maryana stále v *pozici vypravěče* popisuje, že tento kus lesa vysázela otec po příjezdu do Čech a výsledkem je Šumava. Maryana za *výchozí výrazovou polohou vypravěče* (a ještě spíše v *pozici sama za sebe*) popisuje, přesněji řečeno *živě reflektuje*: "A já něco pochopila a byla jsem tak strašně hrdá... a dojatá." Je to úlevný moment, kdy se Maryana zároveň uvolní v těle a přitom dodatkem "a dojatá" bere do hry svůj reálný pocit. Katarzním momentem je uvědomění si, že její otec vykonává nesmírně užitečnou práci a kruté "čištění lesa" před lety kompenzoval vysázením mnoha stovek stromků. Zakončuje pointou - slovy písničky, kterou si po čase vybavila v překladu znamenají: "Budeš-li se mnou, půjdu s radostí ku své smrti, ku svému konci." Úklona a dlouhý intenzivní, řekla bych až hluboký potlesk.

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 6

8:27 popis děje ve vypravěčské pozici – 9:34 živá katarze, reflexe tj. v přítomnosti probíhající katarze vypravěče i katarze příběhu (moment hrdosti na otce) - závěrečné ohlédnutí, pointa v pozici sama za sebe.10:14

Během sledování videozáznamu autorské prezentace jsem vnímala, jak Maryana výrazové polohy kombinuje, kdy se překrývají nebo organicky přecházejí jedna ve druhou. Pozoruji tak proces členění a **rozlišování** výrazových poloh, **vyjevování** narace, jednání ve scénické situaci. Všichni tři studenti postupují odlišně. Pro jednotlivé výrazové polohy jsem musela najít vlastní pojmenování, tj. názvy určitých „postav“ a to i pro ty, které nebyly v prezentaci jmenovány, ale změna tělového napětí protagonisty jasně ukazovala promluvu v jiné výrazové poloze. Musela jsem být intenzivně tělově naladěným divákem a aktivovat svůj pohled jaksí zevnitř na

základě rezonance intervalů jednání studenta. Celý zápis je samozřejmě subjektivní. (o pohledu či komentáři „zevnitř“ více v kap. V.)

Shrnutí autorské prezentace „Les“: Kdybych měla popsat dramatický oblouk příběhu *Les*, tak v expozici Maryana představila rodinnou situaci a respektující i obdivný vztah k otci. Tento vztah se v průběhu prezentace mění v uvědomění, že kácení stromů je „nelidské“. Dramatický vrchol přichází v momentě ztvárnění stromu a ztotožněním se s jeho pocity. Katarze přichází na konci příběhu, když Maryana dospěje k poznání, že její otec je stále hoden jejího obdivu.

Katarzní momenty bývají obecně v osobním příběhu obzvlášť intenzivní a autentické. Podle mě dosahuje Maryana autenticity především plastickým pohybovým ztvárněním, kdy se tělově „vžívá“ do určitých výrazových poloh či přímo postav nebo předmětů.

Rozhovor s Maryanou

Maryana si dva roky po uvedení autorské prezentace *Les* pamatuje moment dojetí a popisuje ho jako nepatřičné a nadbytečné. Uvádím některé úryvky z videodotazníku, přepis rozhovoru s Maryanou, který jsme vedly v roce 2016:

Maryana K.: *“Bylo to pro mě hodně osobní téma, tak si pamatuju, že jsem se nechala emočně unést. Nechala jsem se strhnout. Nechácala jsem zprvu komentáře (pedagogů), že s tím ještě nejsem moc srovnaná. A pak jsem to právě viděla a viděla jsem, jak tam bulím. A už chápu, jak to ruší to představení, ruší mě, jak to vnímají diváci a jak to s nima manipuluje, tak to byla pro mě velká škola. Pak jsem si to zopakovala na Nablízku, tam už to bylo lepší, tam už jsem z toho měla i radost. A byla jsem hrozně překvapená a měla spoustu otázek. Jak to udělat, aby to bylo osobní, ale aby to nebylo moc osobní? Když jsem to já, kdo napíše ten text, budou to ty lidi vždycky vnímat, že je to o mně? To je třeba teď pro mě aktuální otázka – hledat mezi tím něco obecnějšího, aby to nebyla jen nálepka na čelo.”¹²⁵*

Jak hodnotíš svou první autorskou prezentaci?

Maryana K.: *Jsem ráda, že to proběhlo a jak to proběhlo, že vznikl tento text, a že jsem si vyzkoušela zabrnkat na svoji východní citovou strunu hned u té první AP. A nešlo se tomu vyhnout.*

Je něco, co tě překvapilo v tom, co jsi předvedla a jak jsi to předvedla?

Maryana K.: *Jaké jsem tam měla tělesné napětí/ povolení, 2/3 představení jsem měla ruce ve vzduchu jak při DJ, zajímavé bylo pozorovat, jak je to pro mě nové a jak hledám jak na to, jak k tomu přistoupit.*

Jak dnes po dvou letech vidíš Maryanu z roku 2014?

Maryana K.: *Jako „pod pokličkou“. (...) Přijdu si jako takové skromné telátko, který se zbytečně bojí a drží zpátky.*

Když říkáš „držím se zpátky“, tak mluvíš o těle, o hlase, o gestu?

Maryana K.: *O nasazení, to jak to předávám. Jako bych se nedokázala pustit, jako bych si myslela, že to ty diváci buďto neunesou nebo že mě nepochopí ...jako bych se ladila na nějakou vlnu...To je zajímavý, opravdu si myslím, že se nějak držím zpátky. Ten hlas – nevím, nedokážu říct. Ale spíš si dávám bacha na intonaci – to mám z přednesu, na klauzurách člověk pořád myslí na ty intonace, i když nemá...kdy to jde nahoru, kdy dolů. Asi celková kondice z klauzur, jak člověk přijde připravený na to všechno, tak to ovlivňuje všechny jeho výstupy.*

¹²⁵ Maryana Kozak, videodotazník 2016, In: osobní archiv

III.3.3. Standa Urbánek

Jsem vděčná za setkání se Standou Urbánkem. Na KATaP studoval v době, kdy jsem byl plně zaměstnána mateřskými radostmi, takže jsme se nikdy nepotkali. Když jsem narazila na záznamy jeho dvou (dostupných) autorských prezentací, okamžitě na sebe upozornily jinakostí, svérázností, až jakousi rebelskou svobodou. Byl to trochu „úlet“ a v něm kus něčeho pravdivého a poctivého, to mě navnadilo. Měla jsem chuť vybrat ke spolupráci tři výrazně odlišné studenty a Standa plně vyhovoval tomuto konceptu. Byl celkem překvapen, když jsem mu zavolala, projekt ho zajímal, ale na katedru se nevracel s okamžitým nadšením, spíš ostražitě. Váhavě procházel po několika letech známé prostory a atmosféra studia se mu znovu vracela. Z doslechu jsem se později dozvěděla, že byl nesmírně zajímavým a také dost specifickým studentem, a ne vždy se mu na KATaP studovalo „snadno“. Uvádím úryvek z rozhovoru se Standou před shlédnutím III. autorské prezentace.

Jak hodnotíš svou autorskou prezentaci s odstupem, na co si vzpomínáš?

Myslím, že tahle prezentace byla dobrá, obecně si myslím, že se mi povedla a že vyvolala kladnou odezvu. Já jsem ji pak dělal ještě na Nablízku 2012. Myslím si, že byla dobrá, ona byla promyšlená, takže s touhle na rozdíl od té předchozí jsem spokojenější. (smích) I s touto jsem spokojenější, protože splnila účel (smích). Ale tuhle bych si dokázal představit, že bych klidně udělal znova.

Co bys rád ve své autorské prezentaci viděl?

Mně by hrozně zajímalo, teda takhle – když už tady jsem (smích) tak by mě zajímalo, jak se mi podařilo obsáhnout prostor, protože si myslím, že zrovna v týchle prezentaci to bylo pěkný, byla tam myslím pěkná geometrie.

Máš nějaké obavy? Co bys nechtěl pozorovat ve svých autorských prezentacích?

Ne. Já obecně nemám obavy – když se na sebe koukám není mi to nepříjemný a nemám z toho špatný pocity.

V čem si myslíš, že jsi od druhé prezentace do té třetí udělal pokrok?

Když to porovnám s tou druhou, která byla pedagogy dost negativně přijata...jako fakt, vzpomínám si, že to tehdy bylo takový divoký. Tak jsem si řek, že musím udělat něco, co se jim bude líbit (smích). Zní to hrozně (smích). Samozřejmě, udělal jsem něco, s čím souhlasím, nedělal jsem to jenom kvůli tomu (zápočtu). Ale věděl jsem, že se nebudu pouštět do žádných provokací a udělám téma, který je tady docela oblíbený.“ (viz. s.61 - Babičkovský story)

Jaký vývoj očekáváš, že bude možné pozorovat na videozáznamu? V čem?

Oproti tomu předchozímu, tak tady to bylo už promyšlený. I když to vznikalo zase za krátkou dobu, tak si myslím, že jsem si na tom dal nějakým způsobem záležet...snad tam budu uvolněnější, téma mi sedlo, má to strukturu. Myslím si, že je možný tam pozorovat vývoj nebo až skok (smích). Ale to má zase úskalí, protože ta prezentace před tou o třídění odpadu (I.AP), byla lepší, než ta o třídění odpadu...Protože já jsem se na konci roku na to (na II. AP) totálně vysral (smích). Takže nevím, jestli to bude kvalitativní posun...spíš to bude asi v uvolněnosti, v uvolněnějším jednání, jestli to můžu takhle nazvat? Protože v té první prezentaci jsem byl v hrozný tenzi, to mě postupně tak opustilo a prostě jsem věděl, že to je relativně bezpečný téma s babičkou (smích).

Standa Urbánek - třetí autorská prezentace 2012 “Park”

V autorské prezentaci *Park* Standa ztvárnil tyto výrazové polohy: **Standa, vypravěč, starší paní s vnoučkem, pejskařka a výrostek, nerozhodný pár, babička.**

ÚSEK 1

Standa přichází na „plac“ v bundě s kapucí a rozestavuje dvě židle vedle sebe. Pak usedá, nasadí čepici a soustředěně hledí do publika, zklidňuje se a skoro neslyšitelně brouká nějakou melodii. Jak se dozvíme na konci autorské prezentace, kdy se do totožné situace na lavičce Standa vrátí, představuje v této chvíli sám sebe. Pak se postaví a začne mluvit přímo na publikum. Věty jsou dlouhé, jejich stavba složitá a jazyk spisovný, vybroušený. Přednes až „fryntovský“ zdůrazňovaný. Zdá se, že Standa „přednáší“ autorský text, který se naučil zpaměti a vychutnává si osobitý styl jazyka. Jde

o popis – nejprve sochy Boženy Němcové. „Ale letos kalousi nepřiletěli, pomník Boženy Němcové odvezli do Prahy na plastiku a podstavec po 80ti letech poprvé osiřel.“ Úvod má jasnou tečku. Poté se Standa stává lyžařem a lyžařským pohybem odjede o kousek dál.

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 1

Jednání za postavu (postava Standy) – 1:40 vypravěč (popis) – 2:40 pohyb (běžky).

ÚSEK 2

Začne putování na běžkách na různá předem určená místa v parku. U každého zastavení Standy představuje jinou osobu, jiný výjev v parku. Krátké scénky, celkem jednoduše ztvárněné, které ale poslouží k vykreslení toho, co všechno se může dít na různých místech parku. V první situaci vstoupí do postavy starší ženy, která šišlavě domlouvá Pavlíkovi, aby si vzal tlusté ponožky. Standa odsvíští na lyžích dál a promluví za postavu pejskačky: „Dejte si toho psa pryč, my háráme!“ (smích v publiku). O kus dál reaguje Standa za jakéhosi výrostka odpoví: „To je v pohodě, já jsem kastrovanej.“ Výbuch smíchu diváků potvrzuje zdařilou vtipnou zkratku. Čtvrté zastavení (u klavíru) věnuje Standa páru na lavičce a typické konverzaci submisivní dívky a submisivního chlapce o tom, zda jít domů – jen pokud ten druhý chce. Poslední zastavení vprostřed scény čelem k publiku a přejde do pozice vypravěče: „Pan doktor Stýblo vždycky říkal, že v parku Boženy Němcové, je nejlepší lyžovačka v Duchcově.“

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 2

2:40-2:55 pohyb (běžky) – 2:55 stylizace do postavy (stará paní mluví k vnoučkovi) – 3:14 pohyb (běžky) – 3: 18 stylizace do postavy (pejskačka volá na pubertáka) – 3: 30 pohyb (běžky) - 3:40 stylizace do postavy (puberták odpovídá pejskačce) – 3:44 pohyb(běžky) - 3:49 stylizace do dvou postav v dialogu (on a ona v rozhovoru) – 3:44 pohyb (běžky) – 3:48 vypravěč.

ÚSEK 3

Standa tentokrát vykreslí park z hlediska dobré lyžovačky. Začne vždy krátkým popisem místa a pak ho ilustruje pohybem na lyžích. Pohybuje se v prostoru z místa na místo větu po větě, načrtne tak geometricky mapu parku a jeho text přitom tvoří kultivovaný celek. Frázování je pomalé a posloupné, někdy je věta v polovině rozdělena dle přesunu Standy na určené místo, o němž hovoří. Působí jako průvodce a nasazuje i jemně edukativní tón.

„To vyjedete od domova důchodců a pěkně z kopečka se sklouznete až k poprsí Elišky Krásnohorské, od něj podél zahrádkářské kolonie dojedete pěkně po rovince až k torzu velikána Smetany. Od Smetany podél rybníka Barbora až k soše Jana Ámose Komenského, který z výhodné pozice v rohu parku zachmuřeně pozoruje protější Zvláštní školu. (výbuch smíchu diváků). Od Jana Ámose dojedete až k soše. (Standa předvede hru na housle a zapíská úryvek z Humoresky) Antonína Dvořáka. No a od Antonína, to už jde jenom z kopce (smích publiku), zpátky k domovu důchodců. (souvisle hovoří čelem k publiku a pomalu se přibližuje): Národní soudružnost maloměstského lapidária narušuje pouze německý pištec Walter von den Folderbeider, kterého posadili na kulatý kámen zhruba v polovině cesty mezi bustou Karolíny Světlé a pomníkem Jana Nerudy. Prý na důkaz česko-německého přátelství a snad i toho, že Němci a obzvláště ti sudetští nezištné slovanské lásce nerozumějí. Zkratka, máš-li běžky, do Boženy běž! říká pan doktor Stýblo.“

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 3

vypravěč – 4: 53 pohyb (běžky) – 4:55 vypravěč + pohyb (běžky) –5 :03 vypravěč +pohyb (běžky) – 5:16 vypravěč – 5:45 pohyb (hra na housle) – 5:59 – 6:52 vypravěč

ÚSEK 4

„Jenomže letos v Duchcově nenasněžilo a nesněží ani teď“, dodává Standa tentokrát „za sebe“. Vypravěč je nyní osobnější, více spjatý se Standovým běžným projevem. Mám z jeho projevu pocit větší intimity a přímočaré autenticity. Zároveň Standa stále osciluje mezi tímto osobnějším tónem a věcnějším oznamovacím tónem vypravěče bez emočního angažmá na sdělovaném textu. Standa usedne na jednu ze dvou židlí a slova pomalu ukrájí jako krajíce chleba: „Pan doktor Ioni umřel a už si nezalyžuje. Sedím na lavičce před torzem velikána Smetany a pozoruji jak na rozbahněném dně vypuštěného rybníka Barbory putují kachny.“

Na to se Standa odmlčí a skutečně pozoruje imaginární kachny. Občas se podívá na prázdnou židli vedle sebe a pak zpět na rybník. Po 20 ti vteřinách si přeseďne na druhou židli. Tam vydrží mlčky 15 vteřin a poté promluví za postavu babičky: „Staníku, pojd', půjdeme domů“, (Standa vstane) řekne mi babička a ještě naposled se rozhlédne po parku. Kromě Boženy Němcové a mého dědečka Františka, se kterým se tu před 66 lety seznámila, tu všichni (ukáže za sebe) pořád jsou.“

SCHEMA JEDNÁNÍ úseku 4

6:53-7:13 vypravěč – 7:14-7:43 jednání (mlčky, pozorování rybníka) – 7:44 jednání (přesednutí na druhou židli) – 8:06 výrazová poloha babičky – 8:11-8:33 vypravěč.

Shrnutí schématu autorské prezentace „Park“: Popis sekvencí Standovy autorské prezentace zřetelně ukazuje na určitou geometrii nebo přesně dodržované schéma. Jeho autorská prezentace však schematická rozhodně není. Jde o jímavý příběh, poetický obraz krajiny jednoho parku a vztahu k babičce. Je to poutavé vyprávění, čisté, s „dokumentárními“ prvky z regionu. Standa důsledně popisuje jednotlivé pomníky v sadech Duchcova, akce doprovázené krátkými replikami. Postavy jsou jakoby jen načrtnuté. Standa se nesnaží si nějak pohrávat s jejich výrazem, snad jen mírně stylizuje figurky bez konkrétních jmen. Standa figury spíše stylizoval jen hlasem a „nebral postavy do těla.“ Proto jsem ve schématu jeho vstupování do postav označila za stylizaci nežli jako *výrazovou polohu*, která pro mě znamená výraznější herecké ztvárnění. Síla výpovědi autorské prezentace Standy Urbánka je v jeho stylu a osobitosti používaného jazyka. Literárnost psaného textu zachovává i v mluvené řeči.

Standova *jevištní povídka* se na konci vrací obloukem zpět na začátek, Standa ve stejné pozici na židli jako na začátku. Dozvídáme se, že se dívá na hladinu vypuštěného rybníka a že letos nenasněžilo. Ocitáme se v situaci vzpomínky, kdy to, co Standa před chvílí ztvárnil v prezentaci, už není. Ani děda, se kterým se na tomhle místě babička seznámila. Silný moment na konci, kdy se Standou hledíme na prázdné torzo památníku a bahno rybníka.

Rozhovor se Standou po shlédnutí videozáznamu III. autorské prezentace „Park“

Jak hodnotíš svou autorskou prezentaci?

Líbí, nemám výhrad. jen bych si nevezal bundu a čepici...

Je něco, co tě překvapilo - v tom, co jsi předvedl a jak jsi to předvedl?

Celý mě to překvapilo, neviděl jsem to, potvrdilo se mi geometrický rozvržení....měl jsem to v hlavě, v prostoru jsem si to jen obešel, jestli obsáhnu místa....

Tam jsou zajímavé momenty – třeba to ticho na začátku. Docela soustředěný a dlouho jsi to vydržel.

To bylo schválně, to bylo za prvý abych se uklidnil, protože jsem byl nervózní, to mi dost pomáhá, já se prostě koukám na lidi a uklidní mě to (smích) – nebo uklidní – řeknu si, že o nic jako nejde. A za druhý si myslím, že se to tam dramaturgicky hodilo (smích), že to vyvolalo očekávání, co se stane. A taky je to situace, kdy sedíte na lavičce a není potřeba mluvit.

Takže to bylo situační?

Taky. Ale myslím si, že víc než z poloviny to bylo vyklidňovací. Pro mě. – A pro ně (smích). Asi, já to nemůžu tvrdit na sto procent, protože je to dlouho.

Jak by ses popsal jako vypravěč, jaký jsi vypravěč?

Chaotickéj. No, takhle, tohle už je finální produkt, že jo. Když mám něco vyprávět z fleku, tak moje historky nemají často žádnou pointu (smích) a má to tisíc bočních příběhů, ke kterým odbočuju a pak se z nich neumím vrátit zpátky. Nejsem dobrý improvizátor, neumím improvizovat...ale nepřijde mi, že by to byla nějaká chyba. Potřebuju si to pečlivě připravit,

pak je to v pohodě. Když mam připraveno, co budu říkat, tak jsem v klidu. Tohle nebylo jenom vyprávění, tam je to obíhání na lyžích, což mimochodem vůbec není pravda, protože v Duchcově se nikde lyžovat nedá (smích). To je hrozně vtipný se na to koukat, protože já jsem tam spojil asi 7 různých parků z různých měst. Je to vlastně skrumáž. Existuje park Boženy Němcové, ve kterém jsou dvě sochy, není tam žádná socha Boženy Němcové a kalousi tam byli, když jsem byl malý dítě a chodil se tam na ně koukat ...s tátou. Je tam domov důchodců, je tam zvláštní škola a je tam rybník Barbora, podél kterýho se nedá jít. Ty místa jsou víceméně reálný, ale zbytek je vymyšlený. Doktora Stýbla neznám, lyžovat se tam nedá, dokonce tam nejsou ani kopce..Prostě to místo, tak jak jsem ho popsal, neexistuje, babička taky neexistuje (smích), děda František neexistuje, ten Falfander je v jiným parku a rozhodně nenarušuje Karolínu Světlou a Nerudu, protože tam vůbec nejsou (smích).

Kdybys měl teď očima diváka posoudit svoji přesvědčivost.

Tady v té prezentaci jsem byl rozhodně přesvědčivější než v té minulé, víc jsem souzněl s tím textem. Líbilo se mi, jak jsem to napsal, líbila se mi ta struktura, naladil jsem se na to, byl jsem klidnej, nebyl jsem vystresovanej když se to nepovede...Já si myslím, že je to spíš jako koncentrací. Že jsem se na to koncentroval a věděl jsem, co přesně chci udělat. Že jsem to měl promyšlený, že tam nebylo co zkazit a tudíž jsem si to mohl užít (smích). A jak jsem pak už byl uvolněnej, tak to vyznělo, že to je autentický. Ale já nevím...když to slyším takhle z venku, tak ty části s babičkou mi naprosto nepřijdou autentický, protože vim ten background. Ty promluvy v parku jsou reálně slyšený promluvy, zaslech jsem je a pak uspořádal tak, aby se mi tam hodily nebo jsem si je prostě vymyslel jako třeba s tím háráním. To nevycházelo ze mě, ale řek jsem si, že to bude pěkný to zakomponovat, že to bude pěkný rámeček. Že se sedí na té lavičce, pak se přejde k popisu parku a pak se zase vrátí k té lavičce

Já ti moc děkuju.

Já děkuju.

„Styl“ Standy Urbánka

Představuji si Standu, jak absurdní a komické by mu připadalo moje analyzování jeho autorských prezentací včetně diagramu jednání. Dodnes mi vrtá hlavou, nakolik Standa svou zdařilou prezentací, připraveným textem a tématem „babičkovství“ chtěl „KATaP styl“ citovat či mírně parodovat. Ať za jeho AP vězí jakýkoliv skrytý záměr, jeho jednání vyznívá velmi autenticky a přirozeně, ukazuje na osobitý styl psaní a zvláštní poetiku jevištního zobrazování. Obzvláště působivá je atmosféra parku a celé prezentace, Standa nás do ní vtáhne naplno. Zmínit musím také zvláštní způsob mluvy Standy Urbánka – tiché, jímavé, přemýšlivé, která vzbuzuje dojem jakési tklivosti a něžné zádumčivosti. Zároveň má stále nakročeno k jemné ironii a humoru. Jakoby každou chvíli mělo vyjít najevo, jestli je Standa vážný nebo ne.

Když si zpětně promítnu obě prezentace, uvědomuji si, že Standa přichází na „plac“ s napětím, které naznačuje určitou **odhodlanost**. Další ztvárnění tématu ukazuje, že jde o promyšlené (přemýšlené, pro autora aktuální a důležité) téma, k němuž autor zaujímá jasný **postoj**. Sdělení, se kterým Standa přichází tedy ukazuje jeho názor, odpovědnost za téma, promyšlený koncept. To vše se vyjevuje pozvolna, jako bychom byli svědky procesu, jak se autorův postoj k tématu zrodil.

Začátky obou prezentací se podobají v **pozvolnosti a velkou mírou soustředění**. Stejně tak, jak je to rozpoznatelné v záznamech Standových dialogických jednání, Standa „**vyladuje**“ na svou vlastní a diváckou pozornost. Na obou stranách je pozornost na maximum. Také „dávkování“ tématu, pomalu a po částech, které se zdají být nesouvisející nebo odvislé do hlavní linky příběhu, se postupně všechny propojují a sbíhají k jasnému sdělení.

III.3.4. Pavel Zajíček

Setkávání s Pavlem bylo nejintenzivnější a nejdelší, jelikož nashromáždil během svého studia v bakalářském a následném magisterském programu velký počet autorských prezentací. Vznikla objemná sbírka strukturovaných dotazníků, polostrukturovaných rozhovorů i volné diskuse. Stejně jako u Maryany jsem vybrala první Pavlovu autorskou prezentaci. Odehrála se ve druhém semestru jeho bakalářského studia (2012) a je jednou z jeho nepřipravenějších. Dle mého názoru, Pavel patří k těm, kteří volí v autorské prezentaci záměrně **otevřenou dramatickou hru jako hlavní cíl i formu**. Zvědavost a chuť experimentovat, skutečně poznávat a něco se ze zkušenosti dozvědět, se u Pavla střídá s jakousi nehranou existenciální až gigantickou pochybou a neustálou otázkou.

Extravagantní ostych Pavla Zajíčka

O Pavlovi Zajíčkově se dá říct, že má svůj výrazný osobitý styl. „Veřejný styl“ Pavla Zajíčka staví na image nesmělého slušně vychovaného mladého muže, který jen stěží chápe zákonitosti světa a hloubavě je prožívá a reflektuje. Každý všední zážitek tak dokáže zvrátit do existenciální grotesky. O komiku se Pavel cíleně nesnaží, ale postará se o ni podle mého názoru stimulující pozornost publika. Jakmile s v ní Pavel ocitne, jeho jednání se stává tragikomickým. Tragikomika je založena na kontrastu velkých inteligentních vážně míněných myšlenek ve spojení s jeho gradující nejistotou a extravagantním ostychem, s nímž vědomě „hraje“. Je to typ autorského herce, který vstupem na jeviště je soustředěný a jakkoliv vážně hovoří, v podtextu je znát nadsázka a specifický typ „šlitrovsky strnulého“ humoru. Reakce publika, ač sebevíc potěšující, Pavla nesvádí k vyrábění komiky, naopak někdy to vypadá, že ho pozitivní reakce diváků až rozesmutňují. To je podle mě výchozí bod projevu Pavla Zajíčka, „přirozená výbava“, se kterou na Katedru autorské tvorby přišel. Je proto zajímavé sledovat, jak koncepce katedry doplňuje styl studenta a pomáhá mu „na světlo“.

Rozhovor před shlédnutím videozáznamu I. autorské prezentace 2012 - „Béda“

(Pavel má při odpovídání výraz trvale zachmuřený, přemýšlivý, s pohledem do země; záznam pořízen 18.3.2016)

Jak hodnotíš svou autorskou prezentaci s odstupem, na co si vzpomínáš?

Vzpomínám si na ní matně. Šlo tam o to, že jsem dělal jako bych já nebyl ten, kdo má něco prezentovat. Ten má přijít, čeká se na něj a já jenom vyplňuju čas, než on přijde...a taky ho jako lákám, aby přišel. To znamená, že se jedná s ním, i když tam není. A to mimochodem vůbec nebyl můj nápad, já jsem to konzultoval s Rutem...a ten mi řekl, ať to není o Bédovi, ale ať tam je fyzicky nepřítomen. Ať se jedná jako o něm, jako by tam měl být, i když - jako s ním, ale ne o něm. Mělo to nějaký vyústění, jako že nemusí vůbec přijít, že to můžu udělat celý za něj. No, to je asi všechno, na víc si nevzpomínám.

Jakým způsobem jsi se připravoval. Co bylo úplně na začátku, než došlo k realizaci?

No já jsem šel za Přemyslem s nějakým asi textem, ale to si pamatuju teda matně. Byl to vůbec text?...asi jo! (...) Každopádně jsem to tenkrát moc nezkoušel, nijak zvlášť jsem to jako nebudoval. Měl jsem body, skrz který jsem chtěl projít a vlastně jsem věděl, jak to dopadne, ale nebylo to nazkoušený slovo od slova, to ani zdaleka ne a nebylo to rozhodně napsané v textu ten průběh. Ale to vlastně vyšlo, protože ten jsem nějak předváděl do té rádobý jakoby performativní, to znamená fyzicky přítomný akce.

Vystupuješ obecně rád nebo nerad, nebo něco mezi tím?

No, (...) ono se mi nechce, ale já chci, protože to vnímám jako nějaký stimulující efekt. Takže abych se úplně neroztek, tak překonám to ono, kterému se nechce, abych se exponoval.

Očekávání před shlédnutím videozáznamu. Nač se těšíš? Co bys rád/a ve svých autorských prezencích viděl/a?

No, já bych ji nejradši neviděl. To je stejný jako s tím vystoupením, ono se mi jako nechce. Chápu ten význam toho se vidět, se přistihnout při těch věcech, ale zároveň teď se mi hrozně nechce, takže nejradši bych ji neviděl. Když už ji vidět hodlám, tak (zachmuřeně až znechuceně) tak abych viděl, co se to vlastně stalo, protože to nevím. Jsem zvnitřku v takový jako třeba koncentrovaný a třeba funkční panice, že vidím jenom úzkej výsek toho, co se vlastně děje. Nebo mam nejasnou představu toho, co se vlastně stalo.

Pavel Zajíček: První autorská prezentace „Béda“ – leden 2012

Pavel v prezentaci použil tyto výrazové polohy: **Pavel váhavý a rozpačitý, konferenciér, principál, Pavel kouč, Pavel v roli „pochybovačů“, Pavel v roli nakladatelů, Pavel odhodlaný, Pavel spílající, Béda.**

První Pavlova autorská prezentace tematizuje důvod a ne/možnost mít s čím vystoupit. Začíná nejistým nástupem, váháním a delším odhodláváním k řeči. Pavel popochází, 0:24 hledá správné místo, kam se postavit, nervózně se dívá do publika a rozhlíží kolem sebe. Je stále mírně nahrbený, jakoby se omlouval. Je obdivuhodné, jak dlouho Pavel tuhle nejistou expozici udrží, beze slov a jen v intenzivní váhavosti. Dnes už víme, jak typické to pro Pavla je. V 0:30 se pomalu ukloní. Pak znovu začne prohledávat prostor. 0:51 Hlasově je zpočátku rozpačitý a utlumený.

1:14 Měl tu být Bedřich a není tu. Pavel ho přišel omluvit. Důvodem Pavlova příchodu je tedy pouze omluva nepřítomnosti Bědy. Bedřich nemůže vystoupit, ale brzy se jistě objeví. 1:25 Pavel zcizí situaci: jde o rituál, kdy Pavel Bědu na začátku vždy hledá. Nové prohledávání prostoru „jen jako“ (, za oponou, otevírání klavíru apod.) je už vědomě komediální. 1:58 Pavel Bědu volá a hledá pod nohama diváků. Pavel mluví o Bédovi a pohrává si se slovy, je vidět, že si situaci užívá. 1:42 se projeví vnitřní partner v jednání jako moment uvědomění, že Pavel Bědu nepředstavil. Postupně nastoupí více suverénní souvislý projev. Větší gesta, pohyb v prostoru.

„Možná, že by se pro naši situaci hodilo...“ komentuje podnět vnitřního partnera. A v reakci mění Pavel výrazovou polohu do jakéhosi téměř konferenciéra, kdy si představuje, a to poprvé plným hlasem:

“Kdybych já ho jako uvedl! “ a znovu mu poklesávají ruce, exprese uvádá..“jako na plac“ a Pavel typicky graduje zpochybnění ..“jako na ta pr...prkna! – Že by se možná lek a pak by sem vpadnul!”

Vpadnutí či vnuknutí nápadu vnitřního partnera Pavla animuje k předvedení nové výrazové polohy konferenciéra, který znovu v plném hlasu a gestu zvolá k publiku: *„Vážení přátelé, přichází Béda!“ 3:12*

Pavel chvíli drží rozpražené ruce, ale už z jeho ubývajícího nadšení vidíme, že mění výrazovou polohu, 3:19 uvítací gesto opět upadá. Pavel zcela zruší předešlou výrazovou polohu konferenciéra a doslova couvá s omluvným gestem jako někdo, kdo se dopustil přílišné zbrklosti. 3:23 Sám sebe tichým hlasem koriguje a navrhuje si, aby gesto bylo více jako v cirkuse. Tato výrazová poloha kouče je na pomezí civilního projevu. Pak Pavel rázně vykročí vpřed ve výrazové poloze cirkusového principála:

3:30 „Velevážené publiku, mistr zábava, Béda!“

Pavel udělá výrazné rozpažení a šarmantní poklek a protáhne samohlásky ve slově Bédaááá, jako by dotyčného už viděl přicházet. Dlouho ustrne ve velkém gestu a marně čeká 3:34 – 3:41. Pak opět výrazovou polohu principála zruší a zacouvá do *výrazové pozice váhavý Pavel*, omlouvá se publiku a tiše ale důrazně sám sebe nabádá: *„intelligentněji!“ 3:51.* Předstoupí v nové výrazové poloze tentokrát stylizované do umírněného inteligentního gentlemana, který plamenně a naléhavě hovoří 3:58:

“Vážení přátelé, občas se vyskytne příležitost, kdy někoho obdivujeme tak nějak – zevnitř – tak nějak bytostně, z podstaty a já mám tu jedinečnou příležitost přivítat nesouměřitelnou nadzemskou bytost Bědu!” Pavel poklekl a v rozpažení a se zavřenými očima očekává příchod Bědy 4:21 – 4:31.

Jak lze očekávat, opět nastane zklamání, Pavel vstane a bezradně se rozhlíží prostorem a vysvětluje, že celý prostor je tu připraven, aby Bédovi sloužil. V omluvném předklonu publiku vysvětluje, jak mu záleží na tom, aby se Béda projevil, protože on je...Pavel udělá dramatickou pauzu *..on je spisovatel!* 4:52- 5:58

Pak – jakoby mu někdo napovídal 5:05 - ve vzrůstající beznaději Pavlovi svitne nápad, že by snad on sám, Pavel, měl Bědu zastoupit, ale to dokáže jen 5:28 „*tak mizerně a prachbídě a tak nevěrně jeho původnímu záměru – který ostatně neznám*“ Pavel pokračuje ještě odhodlaněji 5:36: „*že mu nezbyde než předstoupit a uvést věci na pravou míru!*“

Odhodlaná výrazová poloha Pavla opouští velmi rychle, když se pokusí na kratičký okamžik Bědou být 5:45-5:49. Je to šance se zastavit a pokusit se **prohloubit moment nevědění**, onen nulový bod, ze kterého může vyvstat něco zajímavého, například konkrétnější a zřetelněji odlišená výrazová poloha Bědy – tj. **vnitřní partnera**. Bohužel ji neprojeví Pavel dostatečně zřetelně. Neudrží vodivé napětí okamžiku a brzy se k Bědovi vztahuje znovu z výrazové polohy Pavla 5:54. Tentokrát tematizuje své pochybování.

5:59 „*Už chápu všechny ty pochybovače*“ a bere na sebe jejich výrazovou polohu 6:08 „*Béda spisovatel? Vždyť nikdy nic nenapsal!*“ Pavlovi na chvíli zase poklesnou ruce při uvědomění si téhle kruté pravdy o Bědovi, ale hned na sebe vezme výrazovou polohu Bědova zapáleného obhájce.

6:28 „*Kdybyste jen věděli, kolik toho Béda napsat toužil! 6:38 A kolik toho napsal – málem!*“ Proto Béda stále odhání různé nakladatele, kteří přicházejí a říkají mu:

6:55 „*Bedřichu! Bedřichu!*“ – opakuje Pavel a zcizí situaci, když na chvíli bokem komentuje k publiku 6:58, že Béda už vyrostl tak je to Bedřich – „*Bedřichu, tak už konečně něco napiš!*“ pak Pavel vzápětí přechází do výrazové polohy obhájce Bědy. Možná, že právě tahle výrazová poloha by mohla být oním vnitřním partnerem, o němž se stále mluví, tedy samotným Bědou.

7:21 „*Nakladatelé jsou tak nedůslední!*“ – „*Tak nevytrvalí!*“ – „*Já na jejich místě, já bych byl mnohem vytrvalejší!*“ – „*Já bych, já bych...7:29 já nevím...7:31 já ho nechám vysmažit!*“

Všímám si, jak Pavel frázuje rukama. Za každou krátkou větou pokaždé máchne oběma rukama a gesto ukončí. Jedna věta je tak rozdělena na několik oddělených gestických úseků. Je to jakési gestické staccato, o kterém často mluví prof. Vyskočil, když nabádá naopak k legatovému protažení či udržení pohybu v dialogickém jednání. Jde o zacházení s tělovým napětím, které pomáhá plynulosti řeči a udržení intenzity sdělení (vodivé napětí).

Souvisí to také s ekonomickým nakládáním s energií. Časté ukončování jednání a nové začínání gest může brzy vyčerpat a způsobit nedostatek intenzity na vnímání dalších dějů. To se trochu stane Pavlovi, když se rozhodne, že na Bedřicha bude čekat 7:58-8:07. Chvilí skutečně hledí před sebe, ale je plný nervozity, kterou nemůže vydržet, a tak ji tematizuje výbuchem: „*Jak to ten Bedřich může vydržet!*“ Pavel chodí energicky po prostoru a spílá Bědovi:

8:10 „*Bédo, ty nulo, ty ty písálku jeden nedodělanej! Jak si tohle můžeš nechat líbit. 8:30 To já bych vystoupil!*“ – Pavel změní temporytmus na uvědomělejší a mírnější 8:33: „*Vždyť já nakonec vystupuju docela rád! – Jenom prostě nemám s čím!*“

Pavel přechází k popisu Bědy, který má stejnou velikost a oba jsou vlastně k nerozeznání podobní, jsou jedno tělo. Proto Pavel nemůže nic předložit, protože nic není jeho vlastní ani on sám vlastně není sobě vlastní. 9:24 -9:40

9:40 „*Jediné, co je mi vlastní, je to přesvědčení, že mi nic není vlastní*“.

Tato výrazová poloha je suverénní, jistá a názorná v tom, jak touhle jistotou (nejistoty) Pavel vládne. „*Je to tak, já nic nevlastním, já nic nemám, já nic nejsem!*“ 9:51 říká Pavel jakoby někoho osočoval a pak dodá ironicky se stylizovanými gesty 9:54: „*Já jsem tu jen od toho, abych se pokoušel předkládat to, co Béda máááálem napíše!*“

Pavel rozvíjí dál tuto výrazovou polohu ukřivděného Pavla, který Bědovi vyčítá, že zas on jemu - Pavlovi kritizuje, co předkládal a jak to předkládal a komu co předkládal. Pavel plynule graduje výpověď čím dál expresivněji:

10:14 „*A to prosím pěkně ne potom, ale během toho! Kdybyste věděli, jak to ubírá pozornost a jak to koneckonců zhoršuje můj výkon 10:26! – 10:32 To je tím, že já a Béda jsme prostě jedno tělo!*“

Pak Pavel přichází k pointě výstupu, totiž momentu, kdy se dovrtí, že pokud jsou s Bědou jedno tělo, pak je Béda už dávno tady 10 :58-11:42. Cokoliv Pavel řekne a udělá, dělá Béda. Je to pointa věru očekávatelná, ale to vůbec neubírá na napětí a poutavosti chvíle. Z hlasitého a temperamentního projevu, který jsme viděli před chvílí, se Pavel vrací do jakési civilní polohy, autentického uvědomování si svého nejistého stavu, totiž že vlastně může vystoupit. Nechává na sebe

proudit znejšující energii z publika a tak vlastně tematizuje svoji vystavenost a to, že se právě ocitá v centru pozornosti. Rozpačitě přešlapuje, a dokonce se i přihloupě usmívá, jeho situace je stále komičtější. Projev Pavla se téměř vytratí, podlomí, řeč je neznatelná. Co vnímáme intenzivně je šíře nejistoty a rozpaků. Je to zvláštní druh gradace. 12:14 Pavel se mírně ukloní a popochází z jeviště pryč, aby ukončil svůj výstup vskutku „do ztracena“.

Shrnutí pozorování autorské prezentace „Béda“: U rozboru Pavlovy první autorské prezentace postupovala jinak než u Maryany a Standy. Nepokoušela jsem se o schéma jednání, kterému se Pavlova autorská prezentace jaksi vzpírá. Zajímalo mě vysledování několika momentů, kdy se v jeho jednání ozve vnitřní partner. Zjišťuji, že tyto momenty náhlého do hry zakomponovaného podnětu vnitřního partnera nemusejí vždy přímo znamenat to samé jako přeměna výrazové polohy. Je to spíš podnět, jeho zavnímání a reakce na něj. Výstup byl připravený a přeměny výrazových poloh často sledují určitou vědomou strukturu. Jindy se překrývají nebo jsou obtížně rozpoznatelné.

Z dotazníku po shlédnutí videozáznamu I. autorské prezentace „Béda“

V tomto jediném případě jsem natočila průběh sledování vlastní autorské prezentace. Ze záznamu, jak Pavel sleduje svou autorskou prezentaci bezprostředně po videodotazníku vyplývá, že ho jeho výstup příjemně zaujal, že byl místy potěšen, pobaven a místy zachmuřen, jinde odvrací pohled od obrazovky a jen naslouchá, aby se mohl zamyslet, někdy pohybuje ústy jako by si opakoval text, který před čtyřmi roky prezentoval.

Jak hodnotíš svou autorskou prezentaci „Béda“?

No bylo to vlastně mnohem horší a mnohem lepší, než jsem čekal, protože to bylo chytřejí postavený, než si pamatuju. A mnohem horší v tom, jak to bylo provedený. Hlavně v těch technických věcech, jak jsem mluvil úplně nesrozumitelně místy, jak jsem se tam ošival, popocházel. (...) Takový ty mimoděčný bezděčný pohyby - ale ne úplně nevědomý. Protože já mám pocit, že jsem tenkrát s tou nesmělostí tak jako hrál trochu vědomě. Asi jsem mě dojem, že to vypadá zajímavě, ale vypadá to jen, že nevím, co s rukama. Ale vlastně to bylo chytřejí postavený, než jsem si pamatoval. Mělo to vlastně docela linku.

Potěšilo tě něco?

Na to, jak to byl banální a mizernej nápad, tak bylo dobře dovedený. A ten konec teda byl zase nijakej, to jsem asi zase nevěděl jakej má bejt, takže jsem to nějak neza....nedo...nevi...nevímco.

Nakolik tam byla improvizace?

No mnohem míň, než jsem si myslel. A teďka si uvědomuju, že tam byla spousta pěkných připravených celků. Nebylo to slovo od slova, to ani zdaleka ne, ale byly tam celý věty a je to teďka i slyšet, že jsou napsaný dopředu, vymyšlený dopředu. To jsem si neuvědomoval, že to bylo do takový míry připravený.

Nakolik se naplnily původní záměry tvých (jednotlivých) autorských prezentací?

No to bylo, udělat autorskou prezentaci. Něco udělat a fyzicky to přežít. Proto jsem šel cestou nejmenšího odporu, neřešil jsem nějaký téma vnější, ale řešil jsem si otázku, co teda vlastně dělat...což je jako hloupoučký, ale ...

Tohle je Pavel 2012, jakej je? Jak bys ho popsal?

Větší vlasy a menší břicho (směje se). A je.. (opět zachmuřeně)..já vlastně moc nevím jakej jsem teď, takže úplně nevím. Asi vypadá lehce bezstarostněji...To je zvláštní – bezstarostněji, ale přitom jako zodpovědněji nebo svědomitěji. Teďka jsem ubitej mikrostarostma a zároveň na všechno kašlu. Před těma čtyřma lety to bylo jako svobodněji a přitom důsledněji, důkladněji nebo...pocitivěji vlastně, pocitivěji je to slovo.

III.3.5. Pavel, Standa a Maryana sledují své autorské prezentace

Všichni tři studenti viděli postupně všechny dostupné záznamy svých autorských prezentací od začátku studia do r. 2016. Jejich motivací byla především možnost poprvé vidět zpětně všechny své autorské prezentace. V současné době je na KATaP samozřejmostí zhlédnout svou autorskou prezentaci několik dní po klauzurách. Videá z klauzur jsou uveřejněna na YouTube s uzamčeným odkazem jen pro studenty KATaP a jsou tedy velmi snadno dostupná. Tato možnost však do roku 2016 nebyla ještě na KATaP zavedena a natočená videa se mnoho let shromažďovala v archivu KATaP, který dostupný tak snadno nebyl. Všichni tři studenti chápali sledování svých autorských prezentací jako prospěšné pro možnost vidět nejen své tvůrčí začátky, ale hlavně sérii své práce pohromadě. Před očima se jim promítala celá historie jejich autorských pokusů. Některé informace se jim v rozhovorech vybavovaly obtížně, jiné “naskakovaly” samy.

Dotazník před a po

Studenti vyplňovali dotazník, který měl dvě části. Odpovídali na sadu otázek PŘED shlédnutím své autorské prezentace a na druhou sadu otázek, která mapovala jejich naplněná očekávání či překvapivé momenty PO shlédnutí záznamu. Po vyplnění dotazníku jsem se studenty vedla polostrukturovaný rozhovor a zaznamenala ho.

Otázky měly za cíl zjistit, nakolik si studenti uvědomují vliv dialogického jednání na jejich autorské herectví, které užili v autorské prezentaci. V dotazníku nebyla položena přímá otázka po vlivu dialogického jednání, ale spíše po způsobu zkoušení autorské prezentace, vzniku nápadu a pak výsledného tvaru. Dotazník byl konstantní, studenti odpovídali na stejné otázky před i po shlédnutí všech svých autorských prezentací s odstupem času od jejich uvedení. Právě časový odstup studentů od svých autorských prezentací hrál důležitou roli. V případě Maryany uplynuly od její první autorské prezentace dva roky, Pavel viděl svou první prezentaci po šesti letech, Standa dokonce po sedmi. Tím, že studenti zhlédli své všechny dostupné autorské prezentace, mohli možná spatřit něco, co by nebylo možné si uvědomit jen po shlédnutí jedné autorské prezentace ještě “zatepla” v období po klauzurách, jak je to umožňují záznamy prezentací přes YouTube dnes. Studenti pozorovali své první pokusy o autorskou prezentaci a porovnávali je s pokusy pozdějšími, kdy jejich zkušenost a celková psychosomatická kondice mohla být v prohloubenějším stádiu.

Zejména odpověď na ty otázky, které mapovaly očekávání před shlédnutím autorských prezentací mohly ukázat, jaké stereotypy jsou studenti schopni u sebe již popsat. K mapování projevených principů (vědomě užitých) dialogického jednání mohly vést i otázky týkající se vnímání publika.

Po zhlédnutí záznamu zejména první autorské prezentace docházelo u všech tří studentů často k příjemnému překvapení. Studenti projevovali a popisovali pocit úlevy. Jejich výstupy je překvapily živostí, strukturovaností, podívovali se své schopnosti udržet napětí a plynule přecházet od myšlenky k akci. Velkou měrou byly, myslím si, jejich pozitivní pocity ovlivněny nostalgií z jejich prvotní tvorby. Posun a pokroky byly pro ně zřetelné u každého jinak. Zároveň nutno říct, že ve velké míře byli studenti sami k sobě kritičtí.

Na následujících řádcích uvedu ukázky z odpovědí Maryany Kozak, Stanislava Urbánka a Pavla Zajíčka. Bude to průřez odpovědí z rozhovorů a dotazníků u všech autorských prezentací, které jsme spolu postupně sledovali během půlročního setkávání. Pro obsáhlost materiálu výpovědi studentů z dotazníků před každou a po každé autorské prezentaci uvádím pouze odpovědi, které se dotýkají klíčových témat této práce.

III.3.5.1. Z dotazníku před zhlédnutím autorské prezentace

Od nápadu ke zkoušení

Jakým způsobem jsi se připravovala?

Maryana: *Na tuto prezentaci vzpomínám ráda, zažila jsem u ní intenzivní a kreativní 3 dny zkoušení. (smích)(...)Paradoxně jsem začala psát a zkoušet už měsíc dopředu. Námět a text jsem nosila v hlavě skoro 2 měsíce a stále jsem věřila tomu, že to je ono, že to určitě nějak půjde. Byl to pro mě celkem šok, když jsem byla sama ve zkušebně a ty věci o které jsem se pokoušela nedávaly vůbec, ale vůbec žádný smysl. Takto jsem se týrala do posledního předklauzurního týdne, stále jsem doufala, že se to zlomí. A to původní téma vycházelo ze zkoušení z hodin dialogického jednání, kdy jsem se chtěla pokusit přenést onu jednu situaci na fixlou formu prezentace. A vůbec to nešlo. (z dotazníku před zhlédnutím III.AP 2015, Cepočka)*

Standa: *Podobně jako u předchozí, tejdén před tím, já moc nejsem zkoušecí typ...zrovna u tohohle si myslím, že mi to věc kazí. Mám jasnou představu, co chci dělat, napíšu to a v hlavě si vymyslím, co se bude dít... nevzniklo to ze zkoušení.... (z dotazníku před III. AP „Park“, 2012)*

Pavel: *Každopádně jsem to tenkrát moc nezkoušel, nijak zvlášť jsem to nebudoval... (viz výše. Z dotazníku před zhlédnutím I. AP „Béda“, 2012)*

Zkus popsat, co pociťuješ při klauzurním vystoupení nebo při veřejném vystoupení obecně. Jak na tebe působí pozornost publika?

Maryana: *Pomáhali mi soustředit se tím, jak naslouchali a zajímalo je, co ze mě vypadne, jak to bude dál. (z dotazníku před zhlédnutím II.AP „Věštírna“, 2014)*

Pavel: *Tak to hodně záleží, v jakém tvaru tam vystupuju. Jestli to je úplná improvizace - což se taky jednou stalo, kdy to nebylo připravený skoro vůbec - tak mě to publikum jako zkoncentruje. Ale asi to není ideální stav, když člověk nemá strukturu, který by se držel. Ale asi to má efekt, že to zkoncentruje a pocitově uklidní. Protože nemůžu jít bod za bodem a není možný ještě nějak myslet okolo toho. Ale když to je připravený a člověk ještě má ohled na to, aby to udělal, jak si to připravil, tak se ta pozornost do nějaký míry tříští a já mám dojem, že se nějaká nervozita zvyšuje a naopak to zpřekotňuje. (z dotazníku před I. AP „Béda“, 2012)*

Standa: *Záleží, co je to za vystoupení. Klauzury mi způsobují celou škálu nepříjemných pocitů. (z dotazníku před zhlédnutím II.AP „Život jako LP deska“, 2011)*

Osobní možnosti i stereotypy

Máš nějaké obavy? Co bys nechtěl/a pozorovat ve svých AP?

Maryana: *Nechtěla bych vidět takové ty mezery, propady v přechodech, aby mi tam nevklouzla zbytečná slova „jako, takže, prostě“, abych se nenechala rozhodit reakcí publika. (z dotazníku před zhlédnutím III.AP „Cepočka“, 2015)*

Nechtěla bych vidět zoufalé hledání něčeho, co není dotažené, co nemá strukturu a je „nazkoušené“ den dopředu, to se pozná. (z dotazníku před zhlédnutím I.AP „Les“, 2014)

Jaký vývoj očekáváš, že bude možné pozorovat na videozáznamu? V čem?

Maryana: *Moje vzpomínky na plynutí a vnímání času během prezentace a reakce lidí, často jsem hluchá k jemným reakcím publika. (z dotazníku před zhlédnutím I.AP „Les“, 2014)*

(...) *Teď netuším, ty klauzury si vybavuji mlhavě. Bojím se stereotypního opatrného nástupu, čarování rukama ve vzduchu, nejistého hlasu. A také se bojím toho, že se tam stále ještě moc ostýchám jít naplno do postavy malé holčičky, kterou tam představuji.* (z dotazníku před zhlédnutím III.AP "Cepočka", 2015)

Pavel: (...) *No tak ze všeho nejmiň rád se slyším. I když jsem si na to už zvyk, tak nejvýraznější je ta zvuková stopa. To, jak je překotná, úsečná, zrychlená a přitom vlastně bez dynamiky, bez agogiky, bez výrazu do značný míry. To asi stihám vnímat, tohle jediný.*

Pavle, studuješ teď šestým rokem, dokázal bys říct něco o svých nechtěných stereotypech? O kterých víš a uvědomuješ si je.

(...) *mluva je překotná, ten hlas je šedivě placatej. To nemyslím, že je danost, tak se to děje, to se tak stejně jako poprvé znova a znova přihodí. (přemýšlí) Když si snažím sám sebe představit fyzicky, jak chodím - buďto jsem na jednom fleku a nebo tak jako nekontrolovaně přebíhám. Koukám se do země – jak říká Jarka Pokorná: „Co je na zemi? Hovno!“ (směje se) No, to teď bude vidět na tom záznamu - přeběhnutá věta po čistě významový stránce sotva postřehnutelná, sotva významově pochopitelná nebo sotva nesoucí nějaký význam. A pak já nevím jak to pojmenovat, ale takový jako uhýbání před... (zamýšlí se) jak to nazvat... (přemýšlí)...ne ne takový jako předočekávání toho, že nějaká věc už je dořečená, už má nějaký význam, už je to jasný a ono není. Naopak je to moment, kdy by se do toho mělo víc jako šlápnout. (...) Právě proto, že to běží vlastně v tý jazykový a myšlenkový rovině a není to fyzicky jednající pojem, řekněme.* (z dotazníku před zhlédnutím I. AP „Béda“, 2012)

Uvědomovaný vývoj, pokrok

V čem si myslíš, že jsi od první prezentace do té poslední udělal/a pokrok?

Maryana: *Beru se víc zodpovědně, ale miň vážně a není to tak černobílé.* (z dotazníku před zhlédnutím I.AP „Les“, 2014)

(...) *V DJ, volnější pohyb v prostoru, ale pořád tam zůstávaly tu trčící/ hledající ruce ve vzduchu.*
(z dotazníku před zhlédnutím II.AP „Věštírna“, 2014)

(...) *Zejména ve stylu práce, že se umím usebrat a během 3 dnů vytvořit funkční tvar, který drží a opět mnoha jiným lidem asociuju jiné významy a vzpomínky. To mě potěšilo. A nehroutit se u toho, tak jako u té druhé prezentace.*
(z dotazníku před zhlédnutím III.AP "Cepočka", 2015)

Standa: *Udělal jsem dost velkej pokrok. Možná ne ve sféře prezentování. Vyklidil jsem se....Závěrečnou prezentaci jsem dokázal udělat tak, abych s ní byl spokojenej já a tak, aby to obstálo u publika, který jsem očekával, že tam bude....Díky dialogickému jednání se mi podařilo víc se uvolnit a udělat způsob vyprávění tak, aby bylo přirozený, pravdivý (přesvědčivý). Dokázal jsem se vyrovnat – i v tvořivý rovině, přiblížit se k vlastnímu autentickému já.*
(z dotazníku před zhlédnutím II.AP „Život jako LP deska“, 2011)

Pavel: *Tak pokud vůbec něco, tak v tom, že jsem si teďka daleko víc vědomej jaký možnosti mi to vůbec jako skýtá a z čeho se dá obecně pro tu prezentaci čerpat. U tý první jsem byl úplně bez nápadu a bylo to celý jako znouzectnost „jako že nic nemám“. Tak to se stane každému. Tak teď mám už povědomí o tom, že jsou i jiný zdroje než tahle beznadějná bezradnost. - A jestli je v tom nějaký posun, v tom výkonným? Tak když jsem říkal ty stereotypy, tak hádám, že je to jako miň překotný a že to je víc fyzicky přítomný, pokud něco. Ale ověřený to nemám, to spíš jako doufám.* (z dotazníku před zhlédnutím I. AP „Béda“, 2012)

III.3.5.2. Z dotazníku po zhlédnutí autorských prezentací

Je něco, co tě překvapilo - v tom, co jsi předvedl/a jak jsi to předvedl/a?

Maryna: *Vůbec jsem nedoufala, že to tehdy mohlo mít nějakou upozorovatelnou strukturu/ linkumilé překvapení. (...)
Úleva, já se i bavila, trochu pomalé / bezpečné tempo, ale nebyl to žádný Mordor :) ta paměť je mrcha klamavá! (...)
Překvapila mě ta pohoda, se kterou jsem tam přišla, na to jak vynervená a nesebejistá jsem byla do poslední chvíle.
(z dotazníku po zhlédnutí II.AP „Věštírna“, 2014)*

Pavel: *Bylo tam mnohem míň improvizace, než jsem si myslel. Byla tam spousta pěkných připravených, teďka si uvědomuju, že celků. Nebylo to slovo od slova, to ani zdaleka ne, ale byly tam celé věty a je to teďka i slyšet, že jsou napsané dopředu, vymyšlené dopředu. To jsem si neuvědomoval, že to bylo do takové míry připravený.
(z dotazníku po zhlédnutí I. AP „Béda“, 2012)*

(...) Překvapivě zřetelná a funkční struktura. Škoda, že jsem na ni nepřišel při zkoušení (které neproběhlo) a nemohl ji podepřít přesnějším a vědomějším provedením. (z dotazníku po zhlédnutí II. AP - „Přechod přes močál“, 2012)

(...) Bylo to to nejstrukturovanější, co jsem kdy vyplodil, i když ta linka vznikala mimochodem, nebyla úmyslná. Byly to prostě čtyři texty a nějak se propojily. Nevím, jestli to šlo vnímat jako jednu figuru, ne to asi nešlo. No prostě jako jeden žánr. No a bylo to docela trpělivě...nikde jsem neutekl.(...) Bylo to delší, než jsem si představoval, myslel jsem, že to bylo rychlejší, nebo kratší. (z dotazníku po zhlédnutí V.AP – „Noční služba“, 2014)

Nakolik se naplnily původní záměry tvých (jednotlivých) AP?

Maryana: *Začalo to u básničky, tu jsem pak zahodila, začala něco jiného a taky zahodila, to se opakovala den, nějakým způsobem jsem se vrátila k té básničce, začala jsem si to zkoušet jako DJ v prostoru, pak tu básničku na konci jsem škrtnla (z nedostatku sebevědomí a víry v její jedinečnost) a vyšla tam ta píseň, která tam opravdu sedla tím, že jsem si položila tu otázku a v mp3 mi vyskočila tato píseň jako odpověď..tak jako u všech těch 3 písniček předtím. (z dotazníku po zhlédnutí II.AP „Věštírna“, 2014)*

Pavel: *Primární otázka, zda mám vůbec s čím vystoupit, nebo zda k tomu mám skrz sebe přístup, se zodpověděla na jevišti, ale jinak v životě trvá, takže jevištní tvar se do jisté míry uspokojivě uzavřel, ale měl-li mít podstatnější smysl, zůstal u tázání, aniž došel i třeba jen k matnému zažití odpovědi. (z dotazníku po zhlédnutí I. AP „Béda“, 2012)*

Standa: *Jo, vyšlo to, jak mělo včetně reakcí. Když se lidi smějou tam, kde mají. ...což se tady smáli. Někdy se lidi smějou tam, kde nemají, což se stalo u té poslední prezentace. Že jim to přišlo vtipný, ale mně to nepřišlo vtipný.*

III.4. SHRUTÍ DRUHÉ FÁZE VÝZKUMU.

Využívání elementů dialogického jednání v autorských prezentacích

Maryana, Pavel a Standa viděli své AP nejen po několika letech, ale také poprvé, a tak byli konfrontováni se začátkem své tvůrčí cesty. Z dotazníku, který vyplňovali před a po shlednutí autorské prezentace přímo či nepřímo vyplynulo, že si vliv dialogického jednání uvědomují a vědomě používají jeho principů obzvláště při tvorbě autorské prezentace a ve způsobu hry s postavou. V odpovědích studenti dokázali popsat postupy a druh jednání při veřejném vystupování, které sami hodnotí jako své stereotypy. V první části dotazníku často velmi přesně uvádějí, čeho by se chtěli vyvarovat. Na dialogické jednání se přímo odkazovali. Pokud se zamyslím nad

záměrem vysledovat, jak se jejich scénický výstup inspiruje a opírá o zkušenost z dialogického jednání, dostala jsem jasně kladnou odpověď.

Ještě zajímavější a podstatnější však bylo sledovat způsob, jakým způsobem Pavel, Standa a Maryana ve svých autorských prezentacích dokáží každý po svém *pracovat* s určitými principy či elementy dialogického jednání. Některé z nich se pokusím nastínit. Předtím se na malou chvíli pozastavím nad užíváním a „naplňováním“ pojmů dialogického jednání.

Poznámka k diskurzu dialogického jednání a jeho významu pro pedagogiku KATaP

Pro popsání průběhu autorských prezentací studenti užívají automaticky diskurz dialogického jednání. Mnoho pojmů se užívá obecně k pojmenování některých divadelních jevů, jiných pouze pro zvláštní performativní situaci jednání s vnitřním partnerem. Do dialogického jednání přinesl specifickou řeč a užívání pojmů prof. Vyskočil. Stálým opakováním až „vštěpováním“ se tato řeč etablovala na Katedře autorské tvorby jako samozřejmý nástroj učení (se) a porozumění (si). Diskurz dialogického jednání tvoří důležitou součást pedagogiky KATaP.

Výrazy a instrukce jako: *Uslyšet se a reagovat, více se uvolnit, usledovat své jednání, vyprovokovat vnitřního partnera, naladit se, dozvídat se, zajímat se, vycházet ze sebe (hlasem ven), nazakřiknout se, skutečně se zeptat a skutečně si odpovědět, udržet vodivé napětí v komunikaci s vnitřním partnerem, zjistit, jakou má vnitřní partner náladu, otázku, temperament...* a mnoho dalších můžeme pochopit až jejich aktivním průzkumem, opakovanými pokusy o jejich uskutečňování. Jedním z rysů dialogického jednání je, že uskutečňování těchto entit nikdy nekončí, mají v povaze vybízet ke stálému **znovuoživování**.

Tento jazyk si osvojili asistenti dialogického jednání a samozřejmě se mu učí rozumět a používat ho i všichni studenti. Podstatné je stálé živé a individuální způsoby **prověřování** toho, co dané pojmy označují. Obzvláště asistenti museli vlastním několikaletým zkoušením dospět k tomu, aby se zvláštním slovníkem dialogického jednání mohli zacházet a v komentářích dialogického jednání uchopovat rozmanité situace lidského chování druhých v dialogickém jednání. Museli sami projít cestou *osvojování* těchto pojmů skrze přímou zkušenost v dialogickém jednání. Každý z nich je osobitým případem naplňování těchto pojmů – jak se stávat svým tělem, hlasem a řečí, jak navozovat podmínky pro zkoušení a atmosféru pro vstřícnou komunikaci ad.

Vtělená zkušenost

Ve výzkumné dílně jsem společně s Maryanou, Pavlem a Standou sledovala, jak postupy známé z dialogického jednání aplikují na chování v jiné scénické situaci. Usuzuji, že diskurz dialogického jednání pomáhá jevy během jednání nejen označovat a potvrzovat tak jeho principy, ale zároveň tyto procesy pomáhá uskutečňovat. Student se učí porozumět slovům tím, že je „naplňuje“. Při realizaci dialogického jednání student jejich obsah uskutečňuje scénickým jednáním. Jde o vtělenou zkušenost. Lze jednat slovem. Slovo je jednání. Řeč se děje.

Tělovým prověřováním, psychofyzickým jednáním se diskurz pokaždé znovu a jinak využívá, naplňuje. Nestačí, že studenti hovoří během své autorské prezentace např. o vstřícné pozornosti nebo o vodivém napětí, ale realizují tyto pojmy v podobě jednání. Ivan Vyskočil mluví v souvislosti s dialogickým jednáním a vůbec komunikací o tom, že pro obousměrnou komunikaci je třeba prostor *naplnit sdělením*. Vnímat, a to také tělově, co v komunikaci s sebou nese ten druhý.

„Protože ta řeč je dřív než slovy spojená v komunikaci taky tělově. (...) To je ta empatie, víte, ono se o té empatii taky hodně mluví. Ale ta empatie je zakotvená v tělovém citění, pokud jde o to tělové napětí a temporytmus.“ (Vyskočil, 2013)

Podstatné pro můj výzkum bylo pozorování podoby a způsobu, jakým určitý pojem z dialogického jednání Standa, Pavel a Maryana scénicky pojímají. Šlo o odlišnou cestu s každým studentem, byť v autorské prezentaci použili a “prozkoumávali” stejný element. Jedním z nich byla například **veřejná samota a vstřícná pozornost**.

Veřejná samota a kontakt s publikem Maryany, Pavla a Standy

Počáteční naladění, moment, kdy si člověk vytváří tzv. veřejnou samotu a zároveň první kontakt s publikem probíhá u Maryany, Standy i Pavla jinak a může mít odlišnou podobu i v každé autorské prezentaci. Uvedu stručně pozorování z případů výše popsaných autorských prezentací („Les“, „Park“, „Béda“).

Maryana přichází soustředěná jakoby do sebe, pomalu a vláčně začíná. Máme pocit, že hned vstoupí do imaginární situace a ta jí poskytne bezpečí. Prostor kolem sebe gesty a pohledem tvaruje, vizualizuje a tím zdůrazňuje pro sebe i publikum ocitání se v imaginárním prostoru. V autorské prezentaci „Les“ začala jednat hned ve výrazové poloze vypravěče či dcery, v hrové situaci.

Standa se uklidňuje pohledem do publika. Přichází sám za sebe, nestylizuje se. V autorské prezentaci „Park“ se vydrží naladovat soustředěně s přímým pohledem na publikum, takže máme pocit, že je skutečně přítomný a pohledem se od nás neodstřihává. Vytváří společný prostor napjatého očekávání ponořeného do klidné energie. Chvilí máme pocit, že se odpojil „do sebe“, o něčem přemýšlí. Poté zas mlčky spřádá své myšlenky jakoby společně s námi. Hovořit začne poklidně s měkkým nasazením hlasu. Jak Standa sám potvrdil, energie či zpětná vazba publika ho stimuluje a uklidňuje.

Pavel vešel na plac mírně nahrbený a jeho chůze i celé tělo jako by vyjadřovalo otázku: *Co se teď stane? Mám tu vůbec být?* Pohled do publika je také přímý jako u Standy, ale Pavel čerpá pro svůj začátek v autorské prezentaci „Béda“ energii z publika trochu jinak. Zdá se, že pohled do publika potřebuje k posilování svého extravagantního ostychu. Ten balancuje mezi skutečnou nejistotou a poutavou hrou na ni. Je to situace člověka, který vlastně usiluje o pozornost, kterou již má. Chce cosi důležitého sdělit, ale omlouvá se za to, má jasné záměry, ale není si jist, jestli bude pochopen. Pavlova veřejná samota by se dala popsat jako scénická otázka: *Mám vůbec s čím vystoupit? a jako odpověď přichází výrazová poloha: Všechno je marnost. Nedokážu vyslovit ani jednu ze svých myšlenek. A když dokážu, vy to asi nepochopíte, ale prosím, pochopte mě.* - Právě jsem subjektivně interpretovala Pavlovo scénické tázání, které považuji za intenzivní výrazovou polohu, pochybnost vyjádřenou tělovou expresí. Sám Pavel v dotazníku pochybuje, zda-li má skrze sebe přístup k dopovědím na své nutkavé otázky a je-li vůbec možné se dobrat jejich smyslu.

Talent pro něco

Cílem předchozí kapitoly bylo ukázat nakolik se zkušenost dialogického jednání propisuje do autorské tvorby studentů. Naznačuje, co a jak si studenti o své tvorbě i projevu sami uvědomují. Z toho vyplývá určitá individuální podoba toho, co nazýváme kondice – psychosomatická či osobnostní. Můžeme ji nazývat i poznání svých dispozic či talentu pro něco.

"Velice často ti, se kterými přicházíme do styku (...)nějak chutnají, mají něco zvláštního. A velice často nevědí, na co jsou nadaní, jaký mají talent. A já jsem přesvědčen, že skoro každý má na něco talent. Ale jde o to, aby na to přišel, a aby když na to přijde, tak sebe jako talentovaného přijal. To znamená dovést ho k tomu, aby tímto směrem toužil po nějakém poznání a zdokonalení." (Vyskočil 2012, s. 8)

IV. Lekce (ne)herectví – Pedagogické přístupy z praxe a cvičení

Pedagogický přínos autorského herectví KATaP chápu jako kultivaci vzhledu a určitého typu pozornosti – pozornosti k sobě samému a k druhým. Tato schopnost může být součástí kondice – studenta i asistenta, kterou každý rozdílně nabýváme v dialogickém jednání. Kondice k asistování dialogického jednání mě do velké míry připravila pro konzultování autorských prezentací a přivedla k minimální režii v práci s neherci. Konzultování autorských prezentací ve skupině je jedním z modelů z praxe, které se v této práci snažím formulovat.

Konzultant autorské prezentace

V autorské tvorbě - psané i scénické - máme vždy představu, jak by dílo mělo působit. Přemysl Rut často zdůrazňuje, že se ještě nikdy nestalo, aby se naše představa kryla s tím, jak nakonec naše dílo působí. Právě proto, potřebujeme oko zvenčí, které nám o tom, co vidí, podává zprávu. O konzultantovi autorské prezentace mluví Rut jako o *namátkou vybraném nástroji*, kterým si autor ověřuje, nakolik existuje vztah mezi jeho záměrem a mezi tím, jak rezonuje v někom jiném. (Rut, 2020)

Studenti KATaP jsou vedeni k zodpovědnosti za své téma. Ještě před konzultací se musí rozhodnout, kam chtějí téma směřovat.¹²⁶ Protože vystřídají většinou více konzultantů, nemělo by hrozit, že nevytvoří dílo “po svém”. Přílišnému ovlivňování ze strany lektorů je zamezeno také jednorázovostí konzultací.

¹²⁶ Co do dramaturgie a struktura bývá autorská prezentace připravená a předpokládá se, že ji student předem do určité (libovolné) míry zkusil v prostoru. Autorskou prezentaci před klauzurami většinou nikdo nevidí ani ve fázi přípravy - každý student se připravuje sám ve volném čase a konzultuje beze svědků pouze se zvoleným pedagogem nebo se spolužáky. Autorská prezentace studenta se již více neopakuje, nereprizuje, slouží jako ukázka samostatné práce studenta tak, jak jí je schopen v dané fázi studia. Určitou příležitostí pro reprízování některých autorských prezentací je Festival KATaP Autorská tvorba Nablízko. Zde se často studenti potýkají s “*efektem první reprízy*”, kdy se oproti jednorázovosti uvedení autorských prezentací na klauzurách změní nároky situace před jiným divákem a kdy se studenti musejí pokusit uvést autorské prezentace ve stejné „čerstvosti“ jako poprvé.

Ptala jsem se Michala Čunderle, jak se utvářela pravidla konzultování autorských prezentací od jejich zavedení do koncepce KATaP (2003).

„To se vlastně moc nezměnilo. Řeklo se, že kdokoli může konzultovat s kýmkoli, jakýkoli student s jakýmkoli pedagogem. Nebyly vypsány žádné konzultační hodiny, student si tehdy stejně jako dneska musel konzultanta najít. (...) Studenti jdou za tím, kdo jim nějak pomůže, komu důvěřují, koho se nebojí (...) nebo kdo není tak dominantní. (...) Konzultace je silně doporučená, ale pořád je, aspoň já to tak vnímám, tvrdě založená na studentově ochotě a schopnosti za někým dojít. V tom je samosebou obsaženo riziko, že za nikým nedojde, protože se neodhodlá. Hodně lidí proto bohužel nekonzultuje. Někteří teda aspoň dojdou za svými spolužáky. Ale zatím jsme za žádnou cenu nepolevili v tom, že řekneme, od tehdy do tehdy musíte konzultovat. Neformalizovali jsme to. (...) Ano, je to takový paradox: jde vlastně o povinnost, ale zároveň je pro mě osobně důležité, abych byl jako učitel schopen tuto povinnost nevyžadovat. A když někdo nekonzultuje, tak je to prostě celé na jeho triko“ (Čunderle, 2020)

Konzultant prezentace je někdo, kdo dodrží důležitou etiku intervencí, neměl by se stávat spoluautorem. *“Měl by se ovládnout – i když sám třeba autorem je – měl by zůstat zrcadlem”.* (Rut, 2020).

Dopřát tomu druhému svobodu a potlačit některé nápady, o jejichž znamenitosti jsme přesvědčení, je náročný pedagogický úkol. Není vůbec samozřejmý a vlastně ani běžný. Potvrzuji to následovně z vlastní zkušenosti.

IV.1. Konzultování autorských prezentací v podmínkách kurzu Kreativní pedagogiky jako lekce (ne)herectví

Konzultování autorských prezentací v kurzu CŽV DAMU Kreativní pedagogika-pedagogická kondice¹²⁷ probíhá specificky. Oproti konzultacím autorských prezentací na KATaP není jednorázové a pouze pro jednoho studenta. Jde o **skupinové konzultace autorských prezentací** a ty existují zatím jen v kurzu Kreativní pedagogika v rámci semináře Autorské směřování. Zkušenost lektora v tomto semináři, kterou mám to potěšení získávat od založení kurzu KP v r. 2006, považuji za jednu z nejcennějších.¹²⁸ Z desítek příběhů a různých přístupů k nim uvedu jen pár postupů a zkušeností, které zásadně souvisejí s postupy výchovy k autorskému herectví KATaP a s prací s neherci.

U konzultování autorských prezentací neherců - frekventantů kurzu KP, jsem se učila nezapomenout důležitou zásadu, která u neherců platí dvojnásob než pro autorské herce: *jejich představa se nikdy dokonale nekryje s tím, jak realizované dílo skutečně působí.*

Ze strany lektora se pak pokaždé musím vyvarovat velké pasti pohledu “oka zvenčí”: **vše, co se může jevit z venčí jako nápad, musí nějak korespondovat se skutečným nápadem studenta.** Autentické jednání neherce ve zpracování (většinou živým vyprávěním) osobního příběhu se vyskytuje množství náhodných momentů, které vypadají jako nadějný nápad, situace k rozehrání. Proto se mnohé z instrukcí, rad a návodů, jak rozvinout nebo zpřesnit jednání většinou neprotnou s jeho přemýšlením a představivostí. Tyto dobře provedené nápady a trefené situace vznikají tak spontánně jako vypálení míčku, který spadne na zem. Aby se takhle intuitivní reakce stala podnětem, musí student „vybrat vlastní přihrávku“, tj. podnět vnímat a učinit součástí komunikace.

¹²⁷ Od roku 2020 je kurz akreditován pod novým zkráceným názvem Kreativní pedagogika.

¹²⁸ Proběhlo již 6 dvouletých běhů, v nichž jsem se mohla potkávat nad tématy přibližně 100 studentů.

Pokud se v jednání neherce vyskytnou zajímavé podněty a já jako konzultant na ně zvenčí upozorním, musím počítat s tím, že je na studentovi, jestli je využije nebo ne. Vnější komentář konzultanta, ať sebepochvalnější, může naopak studenta zablokovat tím, že ho „zaúkoluje.“ Student se pak ve scénické akci snaží „vyrobit“ uměle to, co původně vzniklo autenticky, spontánně a také nevědomě.

Uvědomované jednání přichází postupně, opakovanou kontinuální praxí. Také citlivost k situaci, všímavost k podnětům a mnoho dalšího. Nelze vymyslet různá cvičení na různé dovednosti. Každá herecká příprava má smysl i řád ve své komplexnosti. Také v dialogickém jednání se učíme vždy vše najednou, v několika vrstvách. Úkolem konzultanta autorské prezentace je podle mě jakýsi *komentář zevnitř*. Porozumět především tomu, čemu sám student rozumí a co dokáže rozvíjet jako nosný podnět.

Setkávání s frekventanty kurzu KP nad jejich osobními náměty od roku 2006 byla vlastně mými prvními průzkumy postupů v práci s neherci. Pokaždé přinesla nové znepokojivé otázky: *Jak je motivovat, nakolik a co připomínkovat? Jak rozpoznávat osobní talenty frekventantů a nechat je vyniknout? Jak nepřehlušit jejich ještě nevyklubané nápady těmi svými? Jak dojít vzájemnému dorozumění?*

Pro práci se skupinou pak vyvstávaly otázky: *jak je nejlépe dovést ke konstruktivním komentářům ostatních? Jak pracovat se skupinovou energií? Jak dramaturgii jednotlivých výstupů společně skládat? Jak nakládat s omezeným časem jednoho 90min semináře za měsíc? Jak udržet proces zkoušení živý po několik semestrů až do závěrečného prezentování?*

Otázek se nastrádalo v průběhu let ještě víc. Ta zásadní, která je pro mě stále živá a aktuální i pro tuto disertační práci, zní: ***Jak zachovat autenticitu neherectví ve scénické práci s osobním příběhem?***

Práce s osobním příběhem u neherců

Kurz Kreativní pedagogiky se velmi blíží původnímu modelu Lidové školy umění pro pracující, kterou Vyskočil vedl v 90. letech v Josefské. Frekventanti kurzu pro mě splňují „kritéria“ neherců – přicházejí z nejrůznějších oborů, velmi často ve zralejším věku (kolem 40 let a výše). Absolvují studium psychosomatických disciplín a sadu přednášek. Na svých prezentacích pracují skupinově a cíleně jsou vedeni ke konstruktivním komentářům.¹²⁹

Při komentování zkoušení autorské prezentace bývá pro mě velkou výhodou znalost dialogického jednání studenta, protože mohu opřít o určité (typické) procesy jeho jednání a jsem do jisté míry seznámena s některými jeho stereotypy. To je užitečné především proto, že vyniknou momenty, kdy se student naopak odchyluje od svých zaběhlých projevů a vydá se do neobjevených krajin. Často je to moment, kdy se student zalekne - něco v jeho výstupu fungovalo a on neví proč. Sám sebe překvapí a dotek autenticity bývá někdy tak silný, že se student „odbourá“ nebo ukončí výstup. Pro to, aby tyto klíčové momenty vlastního tvůrčího směřování unesl a objevoval dál, získává v dialogickém jednání zmiňovanou kondici. Učí se nosné momenty rozpoznat sám „uvnitř“ veřejné situace. *Dalším úkolem lektora je pak v připomínkování skupiny umírnovat jejich nápady, interpretace a návaly inspirací. Připomínám, že jde také o pochopení toho, oč se zkoušející snaží. Na to vždy potřebuji aktivnější diváctví, abych druhého mohla pochopit. Nenechat se unést často tak působivým šarmem*

¹²⁹ Autor představí v prostoru svůj nápad - pokud možno hned situačně a jednáním - a pak si vyslechne (co nejstručněji) komentáře skupiny. Co jste viděli? Co vám autor sdělil? Autor sám má možnost porovnat svoje záměry s tím, co předal. Jde o princip připomínkování, který prolíná jako skrytá pedagogika i ostatními disciplínami a objevuje se zejména v DJ i v Autorském čtení („*Co jsme to slyšeli a jak?*“). Je nosným pedagogickým i tvůrčím přístupem Kreativní pedagogiky.

osobních příběhů. Potřebuji **vnímat a vidět to, co vidí ten druhý**. Ten, kdo pozoruje, má vždy mnohem víc času přemýšlet, propojovat to, co vidí s dalšími významy a vlastními interpretacemi. Jak jsem uvedla, jednání zkoušejícího vždy generuje u pozorovatele nápady, ke kterým zkoušející často ještě nedospěl.

Pokouším se tedy připomínat si tělovou empatii. Při sledování jednajícího se na jeho zkoušení naladit a věnovat mu plnou pozornost. Dnes se často užívá pojem “navnímat, nacítit”. V konzultování autorských prezentací interních studentů KATaP nebo neherců v kurzu KP je podle mě nejdůležitější “jít s ním” (s aktérem) - vidět jeho očima, co on sám usleduje, kam došel a stihl-li si to uvědomit. Právě tento typ tělové empatie zakládá onu **přející pozornost**.

Zkušenost práce s osobními příběhy v Autorském směřování a vnímání kinestetických proměn tak různorodých s každým člověkem a novým příběhem, mě motivovala k další práci s herci v dokumentárním divadle, o níž pojednává druhá část práce. Pozorování proměn výrazových poloh, kterou jsem popsala v kapitole III.3. mně pomáhala akcentovat některé principy dialogického jednání ve zkoušení a cvičení pro studenty autorského herectví.

IV.2. Cvičení na základě dialogického jednání a psychosomatiky projevu

Následně uvedu dvě ze cvičení, které podle mých zkušeností mohou rozvíjet principy dialogického jednání. Jsou stále ve vývoji a s každou skupinou studentů získávají trochu jiné obrysy. Mnoho se na nich učím a baví mě objevovat jejich další varianty. V těchto cvičeních se pokouším akcentovat především tyto faktory a elementy známé z dialogického jednání: **emergence, tělové cítění a tělová představivost, uvědomování si tělových proměn při změnách výrazových poloh jednoho herce a komplementarita partnerů ve hře**.

IV.2.1. Cvičení Živé vyprávění

Vypravěčství je založené na prostředkování obrazů, které probouzí aktivní imaginaci diváka, jeho *obrazotvornost*. Vypravěč vykresluje slovem to, co vidí, zobrazuje příběh. Přitom je také sám obrazem tím, jak zobrazované předává. Jeho psychofyzický materiál hlasu, řeči, těla je základním nástrojem ale i jakýmsi plátnem, na němž se obraz vytváří. Vypravěč musí používat nástroj zobrazování vědomě, a při samotném vyprávění soustředit pozornost na zobrazované obsahy.

Měla jsem to štěstí být mnoho let studentkou Vladislavy Fryntové a jsem jí vděčná za jedinečnou práci se slovem a představou, z níž dodnes čerpám. Fryntová stavěla své učení v práci s textem především na *sdělování s představou*. *Obrazná představa* vzniká v naší mysli při aktivním *čtení s představou*. Dle učení Ady Fryntové by představa měla předcházet vyslovení, řeči, anebo ještě lépe: měli bychom ji objevovat zároveň s vyslovením textu. To vyžaduje hlavně v začátcích zpomalení řeči a velké soustředění. *Obrazná představa*, kterou divákům sdělujeme by měla být věcná a zároveň plně pocítěná, konkrétní a živá. Je nejen sluchovým vjemem pro diváky, ale “vtěleným slovem” - naším jednáním se obrazná představa na diváky přenesla a objeví v jejich představivosti. Jdou s textem, jdou s interpretem.

Ada Fryntová nás vedla k tomu, abychom dobře poslouchali svou řeč. Učila nás sdělovat “celým tělem”. U Ady Fryntové jsem zažila pravé vychutnání a požitkářství z řeči a to nejen v oblíbených kuchařských textech od M.D.

Rettigové. Ve cvičení, které jsem nazvala Živé vyprávění¹³⁰ se zaměřujeme právě na libost z řeči, obraznou představu a sdělování celým tělem.

Poddajné přijímání – popis cvičení

Jedná se o psychosomatické cvičení ve skupině, kde se učíme organicky navazovat na partnera. Toto cvičení se jen zdánlivě podobá cvičení *Příběh slovo po slově*, které známe od Evy Machkové. Keith Johnstone ho v různých variantách praktikuje už v 60. letech.¹³¹ Cvičení Živé vyprávění má jiný průběh i cíl.

Hráči stojící v kruhu postupně vytvářejí příběh. Stejně jako u Johnstona nejde primárně o zajímavý příběh s dokonalou pointou, ale o to přimět hráče k uvolněnému jednání. Johnstone se zabýval navozením spontánního myšlení a chování herců pomocí **volných asociací** a jejich zařazování do jednotlivých schémat příběhu.¹³² Ve cvičení Živé vyprávění je vedle volných asociací podstatná aktivace celkového tělového zapojení při vyprávění. Hráči zobrazují děj na vlastním těle a místy jen slovy nebo hrou s řečí. Aktivita těla generuje nové podněty a učí nás nebát se riskovat a nechat věci vznikat ne “z hlavy”, ale tělově, organicky ze samotného ztvárňování.

Inspirativní je *poddajné přijímání* podnětů, kdy všechny city a instinkty herce se projevují v přirozené, prvotní podobě, jak je popisuje Luis Jouvet. Jsou to okamžiky v divadle, kdy herec, oprostěn od sebe sama, slyší, poslouchá, přijímá v jakési tělesné nevědomosti, kdy prožívá. Jouvet také přirovnává schopnost psychofyzické proměnlivosti herce k chování chameleona, kdy hercův tón řeči, intonace a gesto je vedeno fyzickou sympatií, **animální představivostí**.¹³³

*“To, co v dialogickém jednání říkáte, je příjem nebo vysílání. Je to tělová otázka, chce to být víc proměnlivý v těle. Aby ta řeč byla ještě vlhká od toho, jak se zrodila.”*¹³⁴

V dialogickém jednání je sdělování slovem pojímáno tělově. Pokouším se vést aktéry k propojování sdělování s představou, kdy se gestem a slovem plasticky vyjevuje naše představa, stává se jednáním. Cvičení navazuje na cvičení *Hra s výrazy*.¹³⁵ Ale nejde jen o expresivitu, ale o vzájemné naladění na jednu atmosféru a psychofyzické jednání.

¹³⁰ První podobu cvičení jsem si vytvářela pod vlivem jedinečného a velmi inspirativního přístupu k improvizaci **Hany Smrčkové**, dále dialogického jednání a zároveň tréninků improvizací ligy kolem r. 2000 pod mým tehdejší pracovním názvem *Vyprávění jako jeden muž*.

¹³¹ Johnstone ve cvičení „Jedno slovo za druhým“ dociluje rozběhnutí spontánního myšlení improvizátorů, kdy “bez přemýšlení” tvoří postupně věty a celé příběhy tak, že každý hráč vyřkne jen jedno slovo. Rytmus vkládání slov se může měnit, ale ve snaze o vypnutí selektivního rozmyšlení, bývá celkem rychlý. Velkým přínosem cvičení pak může být to, že hráči sami sebe překvapují a získávají větší odvahu i chuť riskovat. srov. JOHNSTONE, Keith: *Impro: improvizace a divadlo*. Praha: NAMU 2014, s.182

¹³² Johnstone uvádí příklady příběhů, které jsou svobodným tokem asociací a zároveň důsledným **znovuzačleňováním - reinkorporací** motivů zpět do příběhu, aby vytvořil ucelené schéma. Každý příběh může mít několik schémat, důležité je, aby je vypravěč uzavíral. Pro Johnstona není důležitý výklad významů obsahu, ale **snadnost, s níž provádí „volné asociace“ a obratnost s níž je znovu zařazuje**. Ve tvorbě improvizovaných příběhů Johnstone stále uplatňuje princip **podílu druhého na doplňování událostí v příběhu, princip akceptace i nejpodivnějších nápadů a jejich rozvedení, princip znovuzařazování událostí do děje a důsledné uzavírání jednotlivých schémat**. (Johnstone, 2014, s.158)

¹³³ JOUVET, Luis: *Nepřevtělený herec*, op.cit., s.117

¹³⁴ Komentáře Ivana Vyskočila k Dj 22.4.2013, In: osobní deník 2013

¹³⁵ *Hra s výrazy*, cvičení podobné známému cvič. Řetěz výrazů. Po kruhu si ve skupině postupně jeden druhému posíláme impulsy a snažíme se převzít podnět v takové podobě, v jaké ho poslal partner a předat podnět dál. Energie v podobě ozvučeného gesta vede jako elektrický proud v různém tempu. Zároveň se cvičení zaměřuje na všímavost: detaily a odchylky, které přirozeně každý do výrazu vědomě či nevědomě přidává, posunují příběh výrazu dál. Čím jsme pozornější k proměnlivosti impulsů, tím zajímavější hra s nimi nastává. Postupně se skupina nakazí společnou energií

Hráči jsou bez obtíží schopni vymyslet a kousek po kousku složit mnoho zajímavých příběhů. Takové příběhy jsou však vždy (dobře) vymyšlené “z hlavy”. Čím originálnější se snaží být, tím hůře se partnerovi navazuje a společná hra se vytrácí. Pozvolné vznikání společného příběhu v Živém vyprávění je zcela jiné. Je naplněné vztahy mezi jednotlivými hráči a významy, které se teprve vyjevují. Samotný příběh je jen materiálem ke hře, ale skutečný děj se odehrává v komunikaci mezi spoluhráči.

Bezešvé navazování

Organické navazování na partnera by mělo vznikat jaksi “beze švů”. Znamená to, že od partnera kromě načatého příběhu přebíráme také gesto, výraz. Ty předjímají naši představu a pomáhají organičnosti v pokračování vyprávění. “Šev” v tomto případě znamená, odbočení od původního nápadu nebo i nepřírozně dosazené gesto. Ukazuje na nedůsledné naladění a poslouchání partnera, kdy hráč jaksi představu předbíhá.¹³⁶

Je zde několik prostých pravidel, kterými tento žánr udržíme u jeho nejpodstatnějšího zaměření. Vyprávíme všichni jeden příběh, který se odehrává teď a tady “na našem těle”. Mluvčí je ten, kdo příběh zažil s tím, že všichni mluvčí jsou postupně oním jedním vypravěčem. Lze vyprávět příběh o sobě nebo o někom jiném, ale stále platí, že se stáváme onou osobou, o níž vyprávíme. Přebíráme její emoce a výrazy a děj posouváme skrze tělové podněty. Je důležité, postupovat po malých kouskách (krátkých větách) a vracet děj k jednání hlavní postavy. Živé vyprávění by mělo vést k “tělovému přemýšlení” a držet hráče nejen u popisu ale v modu jednání.¹³⁷

Nejvhodnější čas pro naraci je přítomný, pomáhá lépe udržet v chodu vznikání a zpřítomňování příběhu. Hráči mají za úkol tvořit krátké události, na něž lze navázat. Každá událost navazuje na tu předchozí, kterou předá partner a zároveň obsahuje nedokončenost, jakoby otázku k dořečení. To neznamená nedokončovat věty v jejich půli, ale naznačovat výrazem a gestem příští události. Jde o jakési *tělové otázky*, kdy samotné gesto a výraz implikují pokračování. Partner má tak vždy dost podnětů, nač navázat, ale také mnoho možností, jak podnět rozvinout a událost stočit libovolným směrem. Přitom platí, že čím konkrétnější a plastičtější v těle a výrazu je nabídka partnera, tím plastičtější představu zrcadlí a tím konkrétnější pokračování *evokuje*.

Role vypravěče

Umožňuje odkročení od přílišného prožívání příběhu, které může vést až k „předýchaným“ promluvám a **skupinové excitaci**. Kdysi jsem si zapsala, jak se prof. Vyskočil vyjádřil k těm momentům ve hře, kdy se příliš necháváme unášet proudem asociací: „*Nač se vyčerpávat takovým přístupem, kde se nevrací energie!*“¹³⁸

Ve skupinovém cvičení Živé vyprávění se snažím vyvarovat extatických momentů, které může rozproudit společně vygradovaná energie. Každá improvizace aktivuje určité vzrušení, jakousi primitivní energii souznění.

a může si pohrát s jejím narůstáním, přidáváním a ubíráním tempa, ale i s gradací výrazu. Většinou se výrazy postupně promění v určitá slova či zvolání a konkretizují se. Cvičení není banální, pokud důsledně sleduje i nepatrné proměny gest a výrazů. Konkretizace výrazů se může dále prohlubovat a nechat vyústit ve společnou situaci.

Cvičení má mnoho variací. Lze zůstat u pouhých výrazů, lze se zaměřit právě na jejich konkretizaci, jindy toto cvičení poslouží jako rozehrávací cvičení.

¹³⁶ Jeho nápad tak může popírat partnerův podnět a jeho sdělování, protože vznikl v hlavě aktéra dříve, nežli mu partner “předal” podnět a nežli ho aktér od něho “převzal do těla”.

¹³⁷ Vyprávění o okolnostech, které se staly včera, popis toho, co se chystá postava udělat nebo vysvětlování některých důvodů jednání, jde mimo přítomnostní jednání. Vyprávění obecně může velmi rychle sklouznout k dlouhým popisům, které odbočují od hlavního jednání. Ohniskem hlavního jednání v tomto cvičení je přitom sama hrová situace hráčů, kteří objevují společně jeden příběh tím, že ho přímo uskutečňují.

¹³⁸ Dialogické jednání 24.5.2004, In: osobní deník.

Zmíněné cvičení často uvolní spontaneitu hráčů, ale je důležité se opět vrátit zpět. Hráči se postupně učí v rámci jedné události zapojovat vypravěče, který může z emočních stavů vystoupit a okomentovat je. Vypravěč také zajišťuje logiku příběhu a samozřejmě vysvětlení nějakého jevu, vznesení otázky apod.

Cvičení má velké množství variací. Většinou začínáme celá skupina v kruhu a pak v menším počtu, např. ve čtyřech - rozestavení v půlkruhu čelem k divákům. Hráči mají udržovat kontakt se spoluhráči a zároveň vyprávět publiku. Stále platí, že se mají na sebe tělově naladit a předávat si vzájemně podněty tělem, výrazem, gesty. Pokročilejší stádium cvičení pracuje s prostorem tak, že každý hráč má možnost zrušit půlkruh a jednání zahrát na větší ploše - ve smyslu intenzivnějšího rozvinutí gesta a pohybu. Prostor se proměňuje vyprávěním a ostatní hráči se ocitají vždy společně tam, kde přestal kolega.

IV.2.2. Živé vyprávění ve dvou

(...) *“Jde tedy o přebírání a záměnu rolí, o nejednotu osob jako v příbězích, jenomže tady o to markantnější, že není sdělován příběh, ale sama situace hry.”* (Vyskočil, 1967, s.228)

Skupinové vyprávění má vést k pochopení procesů, které se pak zúročí v práci ve dvojici. Ve dvojici je navazování na partnera ještě intenzivnější a na řadu přichází nový dějotvorný prvek, a to rozehrávání vztahu mezi oběma vypravěči i jejich často rozdílného postoje k tématu a možnost komentáře k publiku. Mohou se stejně tak doplňovat a nechávat strhávat představou druhého nebo nechat projevit pochybnost, otázku, nesouhlas.¹³⁹ Důležitým momentem je rozehrávání příběhu v prostoru. Hráči si společně představují, jak by to dopadlo kdyby.

V některých vyprávěních jsem zadávala první větu, která měla aktivní náboj a příslib pokračování, např.: *„Natáhla jsem ruku...“* nebo: *„Udělal jsem krok a..“*, aby studenti začali hned aktivním pohybem. Následně uvedu přepisy živých vyprávění, které jsem natočila v rámci Herecké propedeutiky (2020), kde začínali studenti sami bez nápomocné první věty jen z tělového naladění a shody na pohybu.

Příklad živého vyprávění 1: Monika (M) a Matouš (Mt): „Létání“¹⁴⁰

Improvizace začíná pohubováním v kolenou, oba vypravěči se okamžitě v pohybu sladí a střídavě vyprávějí k publiku a sobě navzájem.

Mt: *Moje paty se odlepovaly od země...* (oba se pohupují a opakovaně odlepují a přilepují paty)

M: *Když jsem to zkoušel už třetí den, odlepovaly se výše...*

Mt: *Ale byl to tak pomalý proces!* (stále se pohupují)

M: *Chtěl jsem se naučit létat...*

Mt: *...a dostat se pryč z tohoto místa...*

M: *...tak jsem se houpal další tři dny* (smích publika reaguje zřejmě na to, jak Monika tematizuje, že se houpají už notně dlouho..)

Mt: *...a potom, při západu slunce šestého dne houpání, se to stalo...* (hráči gradují houpání, cítíme, že to musí být fyzicky namáhavé)

M: *... stalo se to, co jsem celý život čekal* (Hráči nadšeně přidávají celé tělo a v rytmu

¹³⁹ Jako v každé improvizaci neznamená přijímání podnětů trvalý souhlas, ten může vést k umělé bezvýhradnosti a postupně k jednotvárnosti. Hráčovo „ne“ má být zároveň přitakání k nastalé situaci, jejím dalším řešením nikoliv popřením.

¹⁴⁰ Přepis videozáznamu ze semináře Herecká propedeutika na základě dialogického jednání 27.5.2020, In: osobní archiv.

houpání zvedají ruce..)

Mt:... *postavil jsem se na špičky..*

M: ...*špičky na skálu...*

Mt: ...*a v jednom okamžiku...* (gradace hlasu i pohybu až do excitace)

M: .. *to přišlo!*

Mt: ...*a já jsem letěl!* (oba už jsou velmi zadýchaní a bez ustání na jednom místě, ze kterého jakoby se nemohli dostat se skrčují a narovnávají a komíhají rukama, téměř křičí...)

Intervenuji: „*Můžete do celého prostoru!*“ - Hráči se konečně uvolní v těle a vysvobodí ze stereotypního pohybu, zachovávají mírnější pokyvování napřaženými rukama, otáčejí se do prostoru a zpomalují.

M: . . *jak jsem tak letěl...*(pohybem prozkoumává prostor...)

Mt: ...*chtěl jsem vyzkoušet svoje limity ...šůůůůů...* (sviští rukama jakoby plachtil)

M:.... *šůůůů...*(Monika se připojuje k svištění a pojímá ho po svém. Oba vytvářejí zajímavý různorodý pohyb v prostoru a zvukem doprovázejí) ...*a pohyboval jsem se stále rychleji..*

Mt: ...*a letěl jsem výš a výš...*

M:....(zastavuje létání)..*Až jsem si všiml ...že nemám křídla...*(svěsí ruce, oba zruší excitovaný pohyb i projev)

Mt: (přistupuje k Monice)..*Moment, bylo součástí mého plánu, že mi narostou křídla, nebo ne?* V tuto chvíli, hráči zcizili situaci a mohou začít spolu diskutovat o situaci. Monika však vzájemné vyjasňování ponechá v hrovém modu vyprávění.

M: *Snažil jsem se vzpomenout, co mi tehdy ten starý šaman řekl.* (tajemně)

Mt: *Jak to jenom bylo...?* (ozve se souhlasný smích publika, protože vidíme Matouše, jak „přiznal“ situaci nevědění a hledání a touto otázkou ji funkčně pozdržel, aniž by popřel nahrávku Moniky)

M: *Jednoho dne, budeš zvedat paty, řekl tehdy.. a pak..*

Mt: *A pak i špičky..*(k Monice):...*dodal...*

M: *A bude to trvat dvakrát tři dny...* (smích z publika oceňuje znovuzачlenění informace o šestém dni houpání ze začátku příběhu)

Mt: *A pokud tomu budeš věřit, pak se odlepiš a poletíš...*(přemýšlí Matouš tajemným hlasem)

M. *Ano, tak to bylo, o křídlech tedy nebyla řeč!* (vzrušeným hlasem a zůstává s rukama rozpraženými v aktivní tělové pozici, udržuje otázku nezodpovězenou a čeká na Matouše)

Mt: (stále ve strnulé pozici přemýšlejícího) *Tak proč mě napadlo, že ta křídla nemám?!*

Otázka je tak logická, až Moniku zaskočí a chvíli nelze dělat nic jiného, než se nad ní doslova pozastavit. Monika však neopouští aktivní tělové napětí, nevypadne ze hry a zaujme postoj přemýšlejícího.

M: (výrazně) *Hmmmmmm!* (smích z publika oceňuje pravděpodobně setrvání ve hře a přijetí nabídky „společně nevědět“ nebo „společně přemýšlet“ jako aktivitu. Matouš již aktivní tělové napětí pustil a trochu bezradně hledí na Moniku. Ta nepřestává být angažovaná).

M: *Hmmm,* (stranou Matoušovi, vysvětluje): *přemýšlel jsem ...*

Mt: *A to se stalo mou zásadní chybou, protože kdo chce létat...*

M: ...*nesmí přemýšlet!*

V této improvizaci se hráči vzájemně podpořili a aktivita jednoho udržela ve hře i druhého. Dokázali vzít do hry skutečné děje – tělové i myšlenkové za sebe jako hráčů a přetavit je do herního jednání za postavy. Počáteční excitace, která vyrostla ze vzájemného hledání společného pohybu se jim podařila usměrnit a zpomalit

přemýšlení o situaci a pak vedla spíše k rozvíjení jednotlivých pohybových nápadů. První pokusy o tyto společné improvizace, které vznikají jen ze společného pohybu, často vedou k zacyklenému pohybování, hráči jakoby se báli přetřhnout vzájemné fyzické naladění a vědomě přejít k jinému pohybu. Snažím se upozorňovat na tuto běžnou fázi a motivovat studenty k tomu, aby svá rozhodnutí změnit pohyb nebo vystoupit z akce, uskutečnili. Společné naladění na partnera tím nenaruší, pokud bude tento přechod plynulý a z potřeby. Do hry se tak dostane věcnost, zcizení, odkročení od emoce a tolik potřebný odlišný náhled na jednu situaci, který může situaci nejen zpřehlednit, ale i drammatizovat.

Cvičení nemá za účel kvalitní příběh, jde o způsob zkoušení. Velkou roli hraje živé vznikání, jedinečnost takto ztvárněných improvizovaných příběhů je nepřenosná. Hráči se učí vnímat, jak se přesouvá ohnisko zájmu, dramatické jádro akce, toho, o č v tu danou chvíli běží a tím bývá rozehraní jednoho gesta, pohrání si s výrazem, rozvinutý pohyb. Jako v každé improvizaci se učí udržovat logickou linku, a znovuzářazovat minulé incidenty a uzavírat jednotlivá schémata příběhů. Improvizace přizývá diváka ke každému kroku vznikajícího příběhu. Je vtažen, na stopě a může předvídat, kam se vyprávění vyvine. V tomto typu cvičení dochází u diváků často rovněž k psychofyzickému naladění, tělové rezonanci a proto bývá jejich zážitek sugestivní.

Příklad živého vyprávění 2: Matouš a Štěpán – „Říkat ano, když všichni říkají ne!“¹⁴¹

Na začátku improvizace hráči stojí vedle sebe a Štěpán začne kroutit hlavou, vyjadřuje, že neví, jak začít. Matouš to hned vezme do hry a výrazně odmítavě kroutí hlavou.

Š: *ne ne...*

Mt: *ale ani náhodou..*

Š: *... dneska ne..*

Mt: *Jindy možná, ale dneska ne...tím jsem si byl jistej...*

Š: *Cítili jsme, že všichni by rádi. Ale ne, dneska ne!*

Mt: *Jenom proto, že všichni by rádi neznamena, že my se z toho potentujem!*

Š: *... tentononc...ne!*

Mt: *.. prostě ne!*

Š: *... stáli jsme si, stál jsem si...za svým...*

Mt: *Já i my jsme si stáli za svým..*

Š: *...bylo nás ten den několik, kdo jsme nechtěli...opakovat tu samou věc...*

Mt: *Pořád jen dokola: tady to máš a teď to zopakuj!*

Š: *ne!...*

M: *ne!*

Š: *dneska ne!*

Š: *Byli jsme si tak jistí!*

Mt: *Tak pevní v kramflecích, až jsme začali pochybovat...*

Š: *..jestli oni to chápou...*

Mt: *Jestli vůbec rozumí, kolik nás tady stojí proti tomu...*

Š: *(neví) ..byla chvíle nejistoty...v našem táboře.*

Mt: *No a pak do ní vkročil ten jedinej z nás, kterej nebyl úplně proti...atd.*

¹⁴¹ Přepis úryvku videozáznamu ze semináře Herecká propedeutika na základě dialogického jednání 10.6.2020, In: osobní archiv.

Dále Matouš se Štěpánem vzájemným potvrzováním i oponováním ve hře rozvíjejí situaci, kde proti jednomu stojí „tábor“ s opačným názorem. Matouš se ujímá mnohačetné role nesouhlasné skupiny a s chutí si pohrává se skupinovou reakcí za každého jednotlivce. Štěpán stylizuje hlas do malého chlapce a představuje toho, kdo má opačný názor. Hra je zajímavá především mnoha přechody výrazových poloh, které chlapci dovedně střídají s vypravěčem. Toho vždy použijí v momentě, kdy potřebují okomentovat situaci anebo rozlišit jednu osobu od druhé.

Zpřítomňování

Hráči jsou v situaci, kdy společně tvoří, představují si a vzájemně ovlivňují svoji i diváckou tělovou obrazotvornost. Jedná se o improvizaci ale také o hru a to na hranici reálného příběhu a toho, co se může stát zvláštějšího, nežli by přineslo pouhé asociování předpokladatelných dějů. Tělové ztvárnění může nepřetržitě hráče inspirovat k novým událostem, často se dějí na jejich těle a někdy vedou k podivným vyústěním. Cílem není zajímavý příběh, ale hra s příběhem, hra s představivostí a hra s jednáním v situaci. Pokud hra vyústí k nesmyslu, nastupuje logika, vystoupení ze hry formou komentáře, diskuse, dohadování a odhadování vývoje situace, skutečného společného vyjasňování si, jak to je nebo jak by to mohlo dál být. Tehdy se hráči na chvíli individualizují a každý za sebe se k situaci vyjadřuje, může nastat i rozpor a vyjednávání. Bývá to osvěžující „pauza“ v představování tělem a dynamice improvizace. I tento moment je dějem a hráči se učí vnímat tempo svého jednání a momenty, které přirozeně vybízejí ke změně rytmu. Dialog mezi hráči by měl poskytnout další podněty pro návrat k jednání.

IV.2.3. Improvizace na základě dialogického jednání

Ve skupinové improvizaci jsem se v několika stále variováných cvičeních snažila vést skupinu k citlivosti k situaci, zaměřování pozornosti a tělové bdělosti v reakcích na proměnlivou dramatickou situaci. Šlo o běžná herecká skupinová cvičení s prostorem a imaginárním podnětem, jeho konkretizací a shodě na situaci, kde se studenti učili rozpoznávat ne hned *co se děje*, ale především, *že se něco děje* a pak také *jak*.

Během vedení skupin k improvizaci jsem si čím dál víc uvědomovala, jak moc se skupinová improvizace odlišuje od improvizace ve dvou a samozřejmě od sólové improvizace. Rozhodla jsem se věnovat pozornost rozvíjení dovedností, které si studenti mohli přinést z dialogického jednání.

Dialogické jednání je specifický typ sólového zkoušení a má své vlastní zákonitosti, které jsou do určité míry nepřenositelné. Učila jsem se přicházet na to, co z jeho vlastností mohu akcentovat a dále rozvíjet.

Můžeme říct, že dialogické jednání zakládá určité porozumění a citlivost pro ten typ komunikace směřovaný nejen k divákům, ale také k sobě sama včetně vnímání těch druhých. Důležitými ději komunikace je *příjem*. Být na příjmu a vnímat, zda i ten druhý je skutečně na příjmu. To platí pro vnitřního partnera i partnera vnějšího, reálného spoluhráče.

Přála jsme si směřovat cvičení ke hře a hrovosti. Protože jakmile z improvizace zmizí hrovost a hravost, vyniknou pouze „trénované“ dovednosti a v případě divadelních sportů často také soutěživost. Připomínala jsem si často slova prof. Vyskočila, že nejde o to, *co* ale *jak*, když nás *to* *co* úplně nechytne.¹⁴²

¹⁴² VYSKOČIL, Ivan: Dialogické jednání 8.4.2013, In: osobní deník. A podobně také: „Potřebujeme něco, co je kontinuální: řeč, hlas, pohyb. Proto legato. Myšlenka jako taková není sdělná. Nemusím popisovat hned *co se děje*, ale *že se něco děje*. *Co se děje*, se ukáže později.“ I. Vyskočil. 3.5.2004, In: osobní deník.

Cvičení Komplementární partner

Cvičení je zaměřené na tělové vyjadřování a tělové reakce. Partner přichází doplnit a těžit z toho, co nabízí ten první. Vzájemně se snaží změnit. Resp. snaží se proměnit své chování jako reakci na chování partnera v dramatické situaci. Doporučuje se vyjadřovat se co nejméně slovy a teprve ve chvíli, kdy k nim hráč skutečně pocítí nutkání. Opět budu citovat prof. Vyskočila: „*Mluvit tam, kdy vám to mluví vevnitř, ne kdy se vám mluvit chce.*“¹⁴³ Slova potřebují mít důvod.

První hráč vejde do prostoru a zaměří se nejprve na vnímání charakteru své chůze a tělového výrazu, který postupně prohlubuje případně až k pohybové stylizaci. Podobně jako v dialogickém jednání může od prvního momentu vycházet z momentálního naladění, které se pokusí uvědomovat. Hráč věnuje pozornost svému stavu a snaží se ho ustálit. Může jít o případ dialogického jednání, hráč mluví k sobě, snaží se být dialogický. Doporučuji začít slovy „já jsem...“ a hledat pokračování věty. Ve chvíli, kdy je první hráč dostatečně konkrétní pro sebe, přináší i inspirativní podnět (nahrávku) pro druhého hráče.

Druhý hráč doposud pozoroval jednání prvního hráče a snažil se pochopit jeho vnější výraz i vnitřní naladění. Někdy je možné „zahlédnout“ i vnitřního partnera, se kterým první hráč jedná. Určitou kontrastní nebo komplementární pozici či výrazovou polohu, která se aktérovi nějak v jednání objevila.

Druhý hráč vejde do prostoru jako komplementární partner. Má za úkol mít jiné a pokud možno výraznější tělové napětí a expresivitu než první hráč. Může vzít do těla právě tu doplňující pozici, kterou předtím rozpoznal u prvního hráče jako souhrající polohu vnitřního partnera. To ale ne vždy a pro každého bývá snadné nebo možné rozpoznat. Důležité je, aby druhý hráč měl určitou vědomou tělovou expresivitu a vnímal její komplementaritu vůči projevu prvního hráče. Hráči se setkají a snaží se těžit ze vzájemné rozdílnosti. Dobré je držet si svůj výraz a zároveň se nechat proměňovat. Jednání partnera proměňuje naše reakce i výraz.

Příklady improvizací s komplementárním partnerem¹⁴⁴

Štěpán vešel do prostoru v určitém pocitu. Zpřítomňoval, co se mu děje. „Jsem zablokovaný“, řekl a zůstal trčet na jednom místě. „Jsem úplně ztuhlý!“ graduje pocit až ke zvolání „jsem ztuhlý a prosím o pomoc!“ Když je Štěpán takto konkrétní, přichází Vojta a od začátku se ho až vlezlým způsobem vptává: „A jak přesně jsi ztuhlý?“. Pak si Vojta nalezne své vlastní charakteristické pohyby pro vyjádření podobně stresové situace. „Ty mě úplně znejišťuješ, já jsem teď z toho nejstej!“ Začne nervózně poskakovat: „Já už jsem z tebe taky ztuhlý!“ Postupně se Vojta propracuje k výrazně „ukecanému“ stylu, kterým se naoko snaží pomoci Štěpánovi, ale ve skutečnosti ho spíš ještě více znejišťuje. Štěpán se aktivním odpovídáním Vojtovi a vygradováním volání o pomoc sám ze ztuhlosti vyprostí a rozpohybuje a Vojta ho neodbytně pronásleduje. Začnou běhat v kruhu a gradují své emoce až k jistému vyčerpání. Improvizace končí v sedě na zemi, kde se hráči zklidní a dokončí konverzaci.

V tomto cvičení se Vojtovi a Štěpánovi podařilo sledovat partnerův rozdílný projev a zároveň udržet ten svůj. Štěpán se trochu vyžíval ve svém důstojném zkoprnění, zatímco Vojta ho zvědavě provokoval a byl stále v pohybu. Z dialogického jednání se můžeme inspirovat procesem zjišťování nakolik se to, co říkáme shoduje s tím, co se hráčům doopravdy děje. A zároveň zkoušet naplnit vlastní slova a zjišťovat, co mě nutí dělat. Dalším důležitým momentem je investice pozornosti. Když podnětu dostatečně věnujeme pozornost, přirozeně

¹⁴³ VYSKOČIL, Ivan: Dialogické jednání 5.12.2005, In: osobní deník 2005

¹⁴⁴ Uvádím příklady cvičení *Improvizace s komplementárním partnerem* ze zkoušení s I. ročníkem 2019/2020 v semináři Herecká propedeutika na základě dialogického jednání, květen 2020, In: osobní deník 2020

zůstáváme u jednoho podnětu, dokud je možné z něho čerpat. Když se svým myšlením předbíháme a dosazujeme v improvizaci nápady pouze z hlavy, většinou promeškáme mnohem podstatnější dění.

Když v dalším kole cvičení do prostoru vešla Lucie se slovy „jsem tak blbá“, postupně zjistila, že je spíše naštvaná na sebe. Druhý hráč – opět Štěpán ji kontaktovat slovy „Ty jsi blbá“ tak, jako by ji chtěl opravdu ocenit. Lucii to tak překvapilo, že na něho zůstala zírat „prázdným pohledem“. Tuhle otupělou polohu dál prohlubovala nepřestávajícím udiveným pozorováním Štěpána a teprve tak skutečně naplnila svá vstupní slova. Postavu *té hloupé* Lucie ztvárnila odzbrojujícím způsobem. Zároveň tím provokovala Štěpána, aby se choval co nejchytřejší. Postupně se ve snaze být ten chytřejší zamotával do slov a umožnil Lucii jen těžit z jeho zmatku. Nakonec se z chytrého stal někdo, kdo se chytrým jen snaží být a z té hloupé, co se doslova o nic nesnaží se stala moudřejší než chytrák.

Štěpán tentokrát jako druhý hráč dokázal rozpoznat vnitřního partnera Lucie - toho chytřejšího. Označil ji jako hloupou a promluvil na ní z pozice chytráka. Nešlo o schematický konflikt kontrastních poloh, oba své výrazy museli proměňovat.

V těchto cvičeních se snažím studenty udržet u jednání, které vychází z tělového projevu. Bývá to velmi obtížné zvláště u těch, kteří se již setkali s jistým typem improvizace. Takové improvizace, kde jsou stále nuceni posouvat děj a domýšlet kontexty i události, které bývají snad nápadité i vtipné, ale neodehrály se. Nejen, že na ně vždy partner nenasadno navazuje, jelikož nebyl jejich součástí, ale vysvětlování neodehraných incidentů odvádí od skutečného dění a vztahů v situaci. Hráči tak mohou snadno promeškat to, o čem se skutečně jedná a co do nějaké chvíle vedlo jejich společný zájem. Proto je důležité a také velmi pracné důsledně zůstat u tělových proměn a reagovat na ně. Postupně mohou studenti zjišťovat, že pro zajímavou a poutavou hru stačí mnohem méně podnětů, než očekávali. Dialogické jednání tak pro improvizaci přináší podstatné momenty: **zpomalení, vnímání svých vlastních projevů, poddání se podnětům partnera, které mohou proměňovat i moje jednání, bezešvé navazování, změny temporytmu jako podnět pro hru, doplňování odlišných výrazových poloh partnera a další.**

Jeden ze studentů Herecké propedeutiky ve své reflexi uvedl, že během zkoušení improvizace na základě dialogického jednání nemusel být tolik „ve své hlavě“ a stačilo mu „*pokaždé se nacítit na svoje tělo a důvěřovat tomu, že takto zakořeněn nejlépe rozehraje situaci, do které přichází.*“¹⁴⁵

¹⁴⁵ „*Hodiny herecké propedeutiky mi daly důvěru pracovat při improvizaci jen s tím, co se děje a nespěchat dál. Věnoval jsem se již dříve divadelní improvizaci a bylo pro mě v některých chvílích obtížné potlačit své návyky. Jedním z takových je posouvání děje. Učil jsem se být spokojený s tím, co se děje a rozvíjet to. Více než na otázku, co se to děje, jsem se zaměřil na to, co to se mnou dělá a jak se cítím. Naučil jsem se nepřinášet do situací další problémy, další zápletky, pokud to není nezbytně nutné. Díky tomu jsem se při improvizacích mohl plně oddat impulsům svého těla a důvěřovat jim. Nemusel jsem být tolik ve své hlavě. Prohloubilo se propojení mého těla s hlasem a řečí. Když jsme vstupovali do improvizací, vycházeli jsme z těla postavy, ve které přicházíme. Tento způsob mi byl blízký a umožnil mi přicházet s něčím na scénu a zároveň nepředbíhat s vymyšlením toho, co toto něco má být. Stačilo mi se pokaždé nacítit na svoje tělo a důvěřovat tomu, že takto zakořeněn nejlépe rozehraji situaci, do které přicházím.*“ (Matouš Adam, říjen 2020)

V. SHRUTÍ PRVNÍ ČÁSTI PRÁCE

V první části práce jsem se zabývala otázkami autorského herectví a jeho pedagogiky.

Nejprve jsem se pokusila popsat některé **obecné znaky autorského herectví a osobnostního herectví**. Poté jsem se zaměřila na **pojetí autorského herectví na Katedře autorské tvorby a pedagogiky**. Vycházela jsem ze své osobní potřeby provést novou revizi ideových zdrojů výchovy k autorskému herectví a formulování některých estetických postupů, které pokládám za specifické pro tuto katedru. Za podstatný pilíř **etických, estetických i pedagogických východisek můžeme považovat studijní disciplínu dialogického jednání**. Proto jsem věnovala velkou pozornost tomu, jakým způsobem se **principy dialogického jednání mohou objevovat ve vlastní tvorbě studentů KATaP, v autorských prezentacích**.

Autorské prezentace nemají jednotný styl a ukazují různé přístupy k tvorbě a rozdílné cesty k autorství. Kromě sledování některých estetických postupů mě zajímaly ty autorské prezentace, které byly živým vyprávěním, vyprávěným divadlem. V jednom z období svého doktorského studia jsem se zabývala **pozorováním vypravěčských strategií a rozlišováním jednotlivých výrazových poloh ve hře jednoho herce**. Ve výzkumné dílně jsem se setkávala s Maryanou Kozak, Standou Urbánkem a Pavlem Zajíčkem, tehdejšími studenty či absolventy KATaP a sledovala společně s nimi sadu všech jejich autorských prezentací (do r.2016). Vypozorovala jsem určitou **individuální podobu jejich psychosomatické kondice** a rozdílné způsoby, jak v autorských prezentacích uchopují a **naplňují některé jevy z dialogického jednání, konkrétně veřejnou samotu, kontakt s publikem a vstřícnou pozornost**.

Díky práci se studenty i neherci (frekventanty Kurzu KP) při konzultování autorských prezentací jsem si uvědomovala **mnohost přístupů ve zpracování osobního příběhu** a v práci s tělovým temporytmem při jejich scénickém ztvárnění. Pokusila jsem se vyvodit z těchto zkušeností užitečné postupy pro lektorskou práci s autorskými herci i pro režijní práci s neherci.

Všemi mými aktivitami prolíná a zúročuje se má vlastní zkušenost ze studia na KATaP a znovu se objevuje s novými nároky v lektorské praxi. Nesnadná cesta k tomu jim alespoň z části dostat, je důvodem sepsání této práce.

Pokusila jsem se popsat pedagogický přístup výchovy k autorskému herectví, kde za nejvíce formativní považuji **podpůrné strategie asistenta dialogického jednání**. Dotkla jsem se proto otázky **tacitních znalostí** a jejich sdílení mezi asistenty a frekventanty dialogického jednání. Atmosféra bezpečí a učení se skrze objevování (zkoušení si), tělovou empatii a schopnost vnímat ji u druhých, nehodnotící komentáře a další postupy vzdělavatelů psychosomatických disciplín daly základ i mému lektorskému a režijnímu přístupu.

Proto jsem věnovala pozornost **postupům konzultanta autorských prezentací**. Při jednorázovém konzultování autorských prezentací u denních studentů KATaP bývá konzultant autorské prezentace pomocným „nástrojem“, díky kterému si autor ověřuje, nakolik existuje vztah mezi jeho záměrem a mezi tím, jak rezonuje v někom jiném.

Naproti tomu jsem uvedla **postupy skupinových konzultací** autorských prezentací v rozdílných podmínkách Kurzu CŽV Kreativní pedagogiky, kde jsem mnoho let mohla kontinuálně objevovat určité zákonitosti práce s osobním příběhem. Přiblížila jsem vlastní lektorskou zkušenost skupinového konzultování prezentací jako první případ práce s neherci, frekventanty kurzu KP.

Za důležitý poznatek, který si odnáším z této praxe je přistupovat k pokusům neherců citlivě zvláště při upozorňování na zajímavé momenty jejich jednání, které vznikají nevědomě. Aktér se k nim pak obtížně vrací, jelikož si nedokáže vybavit, jak k nim dospěl. Intervence ze strany konzultanta by se měly zakládat na **vzájemném porozumění** a pochopení záměrů aktéra. Představu o pohybu a výrazu aktéra nekoncepuje konzultant před zkoušením. Nápad a doporučení konzultanta vyplynou nejpřirozeněji z pochopeného směřování autorství studenta, které se utváří přímo během jeho scénického jednání. Napojení na studentovo jednání může pak ukazovat konzultantovi nejnosnější podněty k dalšímu rozvíjení. Dramaturgickou linku autorské prezentace tak nehledá student a konzultant „nad papírem“ redakcí textu, ale prostřednictvím živého zkoušení v prostoru. Vnímat autorské směřování studenta tak může být jednou z tacitních znalostí konzultanta, kterou užívá jako účinného nástroje pro dramaturgii i „režii“.

Konzultant a jeho vliv zároveň nemohou zcela vymizet. Příliš „narežirované“ nápady se někdy mohou projevit tím, že je student (nebo neherec) nedokáže dostatečně autenticky uchopit a v jeho autorském výstupu pak působí uměle.

Důležité je zmínit specifické podmínky Kurzu Kreativní pedagogiky při KATaP. Frekventanti kurzu se setkávají jednou měsíčně po dva roky a svou psychosomatickou kondici nabývají v jiné intenzitě, nežli studenti KATaP. Zvědomování určitých procesů v dialogickém jednání a v autorské prezentaci u nich probíhá odlišně. Oproti denním studentům KATaP lze předpokládat menší intenzitu „zakoušení“, budování kondice a tělového uvědomování. Ta je podle mě spjata s běžnými hereckými dovednostmi, které je třeba získávat dlouhodobým tréninkem i jevištní praxí. Na druhou stranu mají „výhodu“ určité zralosti středního věku, která přináší jednu z tacitních znalostí, tj. schopnost automaticky propojovat psychosomatickou zkušenost s různorodou životní praxí.

Tento faktor ovlivňuje způsob skupinových konzultací a mnoho mě naučil právě v přístupu k nehercům. Jde o to rozlišit, **za čím si mohou aktéři stát a také nač se mohu jako lektor „spolehnout“**. Z mého pozorování v předchozích kapitolách usuzuji, že u autorských herců se lze spolehnout na určitou míru kondice k veřejnému vystupování (zexplicitněná tj. uvědomovaná tacitní znalost). Neherci pak mohou ručit svým životním postojem opřeným o usazenou zkušenost (tacitní znalost). Pro mě jako konzultanta to znamená více se pokoušet **vidět (jen) to, co vidí zkoušející** a nenechat se svést k režirování. Do značné míry to platí i u režie neherců v divadelní inscenaci a rovněž pro konzultování autorských prezentací denních studentů KATaP i pro další hereckou tvorbu nebo práci s osobním příběhem na KATaP.

Ve své praxi čerpám z principů dialogického jednání zejména v **tělovém citění**. Z pozice zkoušejícího (autorského herce/neherce) je to citlivost na vlastní temporytmus a tedy schopnost usledovat strukturování příběhu v průběhu jednání. Jsou to, podle mě, podstatné faktory pro **organickou dramaturgii** vyprávěného divadla (jednoho herce). Ve vztahu diváka a aktéra může tělové citění přinést vzájemné **podílnictví** zakotvené v tělové empatii. Zejména těmto jevům se budu dále věnovat.

Myslím si, že tělová empatie je základem pro typ pedagogiky, o kterou jde v autorském herectví KATaP a která se v kurzu Kreativní pedagogiky akcentuje a explicitněji formuluje. Netýká se jen psychosomatického pociťování vlastního projevu, ale především kinestetického vnímání a naladění na druhé. Umožňuje pak porozumění i možnost skutečného setkávání ve smyslu tvůrčí komunikace.

Na závěr první části Lekce (ne)herectví jsem popsala **některá cvičení**, ke kterým jsem v průběhu let dospěla a která zkouším se studenty prvních ročníků KATaP v Herecké propedeutice na základě dialogického jednání.

Závěrem mohu shrnout, že zkušenost s dialogickým jednáním mě v lektorské praxi dovedla ke snaze o **rozvíjení tělovosti, přítomnostního jednání a živého sdělování s představou**. Podobně jsem přistupovala k práci s neherci v dokumentárním divadle.

část druhá

ÚVAHY O NEHERECTVÍ

Úvod

Když vypravěč nehovoří jen k nám, ale naším jménem

*Ve veškerém novém umění, včetně nového divadla, pociťujeme neobyčejně ostře rozdíl mezi autentickou situací a situací zástupnou, mezi skutečností a jejím surrogátem, náhražkou, symbolem, mezi aktem a jeho reprodukcí, opakováním, předstíráním, mezi autentickým činem a jeho napodobením. V novém divadle nás zajímá **pravda**. Nové divadlo zkoumá **skutečnost**. Zakládá se na **autentických** vztazích mezi lidmi. Uskutečňují se v něm **skutečné** děje a činy.* (zvýraznil autor) (Braun, 1993, s. 114)

Kazimierz Braun, polský divadelní praktik, teoretik a pedagog popisuje svůj zážitek z Festivalu Varšavského básnického podzimu v prostoru Staré Prachárny (1975) a zajímavou situaci autenticity, *autorství i zástupného herectví*, která vznikla na jevišti. Na pódiu se setkali básníci z různých měst a zemí a ocitli se v situaci herců, vedle nich seděli vynikající profesionální herci. Diváky byli mladí začínající básníci, lidé s "poetickou potencií", která je ještě třeba "*nepřevédla přes práh poetického vyjádření, nicméně jistí jejich vnímavost a ladí je na tutéž vlnu jako skutečné básníky*", jak píše Braun a dodává: "*Když mluví básníci, lidé v sále neposlouchají, ale hltají každé slovo. Básníci nehovoří k nám, ale naším jménem.*" (tamtéž)

Můžeme si tedy představit atmosféru v sále - ono naladění na vzájemnost a *přející pozornost*. Tvůrci - autoři vyjadřovali a umělecky artikulovali touhy, pocity a myšlenky všech přítomných. Přítomnost básníka a jeho aktuální vzrušení a napětí bylo sdíleno shromážděnými. Braun mluví dokonce o prožívání těchto momentů jako "času tvůrčí erupce". Básníci přednášeli své verše, ale ve chvíli, kdy jejich básně vzali do rukou profesionální herci, došlo k určitému "střetu" situací a toho, jak diváci vnímali jejich existenci na jevišti. Vynikl rozdíl *jevištního bytí* mezi autorem-básníkem a hercem, který autora pouze zastupuje, *reprodukuje*. Přitom kvalita hereckého

provedení a přednes básní byl věrohodný a přesvědčivý - v podání vynikajících herců, kteří tehdy v Polsku patřili ke špičkovým interpretům.¹⁴⁶

Ve druhé části Lekce (ne)herectví nazvané *Úvahy o neherectví* uvažuji o tom, co vnímají diváci v takových chvílích jako "to podstatné", co upoutává jejich zájem. V situaci, kterou popisuje Braun, hercova existence nebyla nutná. Zatímco básníkovo bytí v daném společenství bylo nezbytnou podmínkou vzniku situace i příčinou pobytu diváků v sále. Čím více básník potvrzoval svůj status ne-herce, tím více diváky zajímal. "A básník, především on, je v tomto střetnutí, paradoxně, skutečným hercem. On- básník je zde sám sebou." (tamtéž, s.115)

Touto vzpomínkou pro mě Braun výstižně pojmenoval zajímavé jevy a otázky pojmání autenticity a pravdivosti na jevišti, které si pokládám v této práci. Zajímají mě momenty ať v neherectví nebo autorském herectví, kdy je člověk na jevišti sám sebou.

Petr Pavlovský uvádí v definici autorského divadla, že tento pojem má neprávem silnou tendenci k tomu, aby byl užíván jako apriori kladně hodnotící, jako synonymum autentičnosti, originality apod., což je dáno tím, že má vždy blízko k situaci přítomného originálu, tzv. ostenzi. "Je to však teatrologicky standardní, tedy pouze technický, axiologicky neutrální pojem." (Pavlovský, 2004, s.28)

Autenticitu v této práci nenahlížím jako entitu. To by předpokládalo, že s autenticitou je možné nakládat jako s běžnou "dovedností" oddělitelnou od osobnosti a charakteru člověka a nějakým způsobem ji "pěstovat" jako samostatnou disciplínu. Pracuji s předpokladem, že autentické momenty jdou k podstatě přirozených instinktů, a proto je bezpečně poznáme.

V první části práce mě tolik nezajímalo, co je to být autentický. Důležitější pro mě bylo uvažování o okolnostech a podmínkách, za kterých se můžeme *stávat* autentickými. Z mojí zkušenosti jsem mohla sledovat především ty *podmínky*, které pro poznávání autenticity i neautenticity vlastního projevu vytváří dialogické jednání.

Ve druhé části práce rovněž nebudu prozkoumávat vlastnosti autenticity, ale zaměřím se na to, jak autenticitu zachovat, udržet, nechat v plnosti zaznít v herecké práci s neherci. Stejně jako u otázek pedagogiky autorského herectví a jeho limitů mě opět zajímají okolnosti a vnější podmínky, kdy atmosféra či umělecké záměry autenticitu aktérů nějak nedeformují. Součástí hledání budou například otázky: **Co se stane s mimouměleckou autenticitou, když se přenesse na jeviště? A jak nejlépe podpořit neherce v jejich přirozeném projevu?**

Uvažuji nad tím, co z neherectví je užitečné pro autorské herce a co z autorského herectví lze uplatnit v režijním vedení neherců dokumentárního divadla. Oba světy nelze úplně porovnávat.

To spíše nechat se vzájemně inspirovat. Nejvíce pak jde o moje vlastní ověřování principů dialogického jednání a přístupu k autorskému herectví i jeho pedagogice v příbuzné divadelní praxi. Má zkušenost zatím ukázala, že tyto principy i jejich limity vyvstávají názorněji v okamžiku, kdy se střetnou s režijně-dramaturgickým hledáním pevného scénického tvaru.

¹⁴⁶ Braun uvádí např. Wojciecha Siemiona a Zofiu Mrozowskou.

VI. NEHERECTVÍ V DOKUMENTÁRNÍM DIVADLE postřehy z režijní zkušenosti

Když na nás minulost vyplazuje jazyk

V následujících kapitolách se budu opírat o mou režijní divadelní praxi v dokumentárním divadle, které zpracovává důležitá období a události 20.století. Nadpis "Když na nás minulost vyplazuje jazyk"¹⁴⁷ jsem použila v článku pro sborník Národního muzea, v němž jsem chtěla nahlédnout přínos dokumentárního divadla pro mapování současnosti i ožívování minulosti. Minulost se nám neustále připomíná, doznívá v současnosti a jazyk "vyplazuje" často. Filozof Miroslav Petříček zmiňuje, jak nesmírně důležité je nacházet v přítomnosti to, co aktualizuje minulost. Není nám umožněno vidět do budoucnosti, ale můžeme se ohlížet. "*Minulost nám může v přítomnosti ukázat něco, co je na příchodu*".¹⁴⁸

Obrazně lze říct, že minulost na nás vyplazuje jazyk také v tom, že některé příběhy našich blízkých a rodin často mizí, aniž by byly zaznamenány a dalším vyprávěním předávány dál.

To je premisa divadelního spolku TisíciHRAN, jehož činnosti, estetiky a etiky vedení neherců se budu šířeji věnovat. V naší první dokumentární inscenaci *Fialky a mejdlíčka aneb dětství pod rudou hvězdou* vyplázne jazyk sedmiletá Renatka v projekci černobílého filmu natočeného mezi lety 1946 - 53 ve chvíli, kdy se dozvídáme o výčtu živého a neživého inventáře zabaveného na rodinném statku ve Smečně (v roce 1949). Zároveň i 70 ti letá protagonistka Renata Válová ukazuje svůj vzdor šibalským vypláznutím jazyka na jevišti. Je to divadelní gesto, které symbolicky vystihuje závažný i vzácný moment pomíjivosti a naléhavost uchovávat artefakty spojující minulost se současností. A také nutnost vyprávět příběhy.

¹⁴⁷ Studie *Když na nás minulost vyplazuje jazyk aneb dokumentární divadlo jako most mezi minulostí a současností* vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Problematika režijního vedení neherců v dokumentárním divadle“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2017. V současné chvíli prochází článek redakcí a pravděpodobně měl by vyjít do konce roku 2021 v tématickém čísle Sborníku Národního muzea.

¹⁴⁸ ČRO Vltava - Osudy, vysíláno 20.9.19



obr. 1 - z rodinného filmu rodiny Zlonických ze Smečna natočeného mezi lety 1946-53, představení Fialky a mejdlíčka

VI.1. K historii Dokumentárního divadla

Dokumentární divadlo a drama je originální fenomén, který významně ovlivňuje podobu divadelního umění na počátku nového tisíciletí. Existuje v mnoha podobách a variantách, přináší mimořádně širokou nabídku společensky podnětných témat, jejichž prostřednictvím divadelníci reflektují minulost i současnost. Divadelní umění obecně má možnost stát se platformou pro veřejnou diskusi, provokovat myšlení, dobírat se pochopení společenských jevů a jednání, vyvolávat empatii. Dokumentární divadlo tyto úlohy naplňuje programově. Počítá s nimi jako se zásadní složkou vzniku, přípravy a existence samotné produkce. V době rozmachu moderních komunikačních prostředků si zachovává svoji jedinečnou energii, která vychází z živé interakce s divákem a tedy společností.

Současné dokumentární divadlo¹⁴⁹ je fenomén procházející širokým spektrem divadla od amatérů, přes nezávislé profesionální skupiny po klasická divadla, ovlivňuje vývoj dnešního divadelnictví v mnoha zemích, kde navazuje na specifické tradice a kontexty konkrétní národní kultury. Příbuzné divadelní aktivity lze najít v moderně, avantgardě či postmoderně a mnohé styčné body – třeba v teatroterapii, v *sociálním divadle* či *divadle site-specific*. Tvůrci dokumentárního divadla často pracují také s videoartem a hudbou ve vztahu k osobním výpovědím aktérů a přinášejí tak nový jevištní jazyk odlišný od tradičních divadelních postupů. Dokumentární divadlo dále bývá využíváno jako nástroj „revitalizace“ určité lokality a její komunity.¹⁵⁰

Ruský divadelní teoretik Pavel Rudněv tvrdí, že dokumentární divadlo nepředstavuje estetiku, nýbrž metodu, technologii. V době, kdy nás obklopuje množství imitací, nám dokument umožňuje zorientovat se, neboť nás směřuje k původnímu zdroji či k prvotní informaci. Tím se dostává do opozice vůči médiím, která naopak v praxi

¹⁴⁹ Nejmladší známou definici dokumentárního divadla uvedl Attilio Favorini, profesor University of Pittsburgh. Podle jeho názoru je pro tuto formu charakteristické, že se spoléhá hlavně či výlučně na skutečné, spíše než na vymyšlené události „nalezené“ v historických záznamech. Gary Fisher DOWSON, *Documentary theatre in the United States*, Greenwood Press, Westport 1999.

¹⁵⁰ Takové divadlo dělá v polské Legnici režisér Jacek Głomb. Příběhy inspirované lokálními problémy jsou často prezentovány na provizorních scénách mimo divadelní budovu. Např. *Balada o Zakacawiu* (Balada o Zakačavi, 2000) tvořená vyprávěním obyvatel titulní chudé legnické čtvrti, kde byla také hrána, inspirovala velké množství inscenací o „problematických čtvrtích“, které vznikají v celém Polsku. Např. *Szpera '42* (Šťára '42, 2012) v režii Ruthie Ostermannové a Tomasze Rodowicze. In: OLKUSZ, Peter: *Bílá síla, černá paměť*, A2 10/2016, s.12

s informacemi často manipulují. Hodnota dramatikovy práce se v případě dokumentárního divadla měří podle jeho schopnosti dostat se k pravdivé informaci a v co nejméně pozměněné formě ji předat divákovi. Práce s dokumentem vyžaduje velkou pokoru vůči materiálu, autor musí být dokonalým pozorovatelem, kterému zrak nezastiňují vlastní umělecké ambice. (Krčálová, 2016)

Současný německý teoretik a dramaturg Hans-Thies Lehmann označuje dokumentární divadlo jako *postdramatické*. Ve své rozsáhlé studii estetické logiky nového divadla Lehmann popisuje současný divadelní diskurs jako emancipační proces odklonu od literárního divadla. Na rozdíl od divadla sloužícího textu¹⁵¹ se dnes divadlo vytváří jako „mnohvrstevnatá divadelně-diskurzivní forma“. Novým paradigmatem tohoto „postdramatického divadla“ je právě absence jakýchkoliv norem. (Lehmann, 2007, s.94)

Postdramatické divadlo nelze jednoznačně definovat, příznačná je pro něj mnohvrstevnatost významů a v centru pozornosti inscenace jako komunikační proces mezi hercem a publikem.¹⁵² Na českých scénách si postdramatické divadlo našlo své místo¹⁵³, a to jak v podobě dokumentárního, tak i technologického, fyzického či hudebního divadla.

Francouzský teatrolog Patrice Pavis uvádí, že: „*Dokumentární divadlo je dědicem historické hry. Staví se proti divadlu čisté fikce, které pokládá za příliš idealistické a apolitické.*“¹⁵⁴ Už ze samotného označení dokumentárního divadla vyplývá, že se jedná o divadelní tvorbu, která vychází z autentického, archivního materiálu nebo čerpá z autentických tzn. *nezprostředkovaných* rozhovorů. Historické prameny používala některá historická dramata už v 19. století. Programově a cíleně se začalo v divadle pracovat s dokumentem a jeho apelativním charakterem ve dvacátých letech dvacátého století, tedy v období, které bylo poznamenáno poválečným zklamáním, skepsí, sociálními problémy a revolučními náladami.

Dokumentárnost po první světové válce

Fyzické, ideologické a mravní katastrofy po první světové válce přivodily vystřízlivění nejrůznějšího druhu. Střízlivost a věcnost se stává východiskem k nové interpretaci skutečnosti, látkou umění se stávají objektivní reality - mají mluvit spíš věci „samy“, sama autentická nearanžovaná a nestylizovaná skutečnost. Metoda svědectví, pozorování a metoda dokumentu či reportáže vystupují ze své specializovanosti a prolínají i do prozaické a dramatické umělecké tvorby, protože jsou schopny unést naléhající obsahy.

V roce 1919 se v bolševickém Rusku objevily tzv. *Živé noviny*. Představovaly zprávy a otázky veřejného zájmu a propagandu negramotným pomocí jednoduchých prostředků (např. písně, čtení novin a filmových segmentů). *Živaja Gazeta* dosáhla svého vrcholu v letech 1923 až 1928. Na této divadelní formě byl ve 30. letech 20. století postaven program *Living Newspaper* ve Spojených státech krátce po založení Federal Theatre Project, který představil řadu Živých novin o sociálních otázkách.¹⁵⁵

¹⁵¹ Mezi divadlo založené na textu řadí Lehmann ještě avantgardní divadlo.

¹⁵² Dle Lehmana postdramatické divadlo nezná iluzivnost, tento druh zastupuje roztržštěnost procesu vnímání, percepce. Dramatický text už není inscenován, tvůrci se snaží docílit u diváků patřičný účinek často prostřednictvím prostorových, vizuálních a zvukových znaků.

¹⁵³ Za postdramatické jsou považovány i divadelní texty Sarah Kane, Marka Ravenhilla, Ronalda Schimmelpfeniga, Dey Loherové a dalších.

¹⁵⁴ „Divadlo, které jako text používá pouze dokumenty a autentické prameny, jejichž výběr a „montáž“ se řídí dramatikovou společensko-politickou tezí.“ PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav, 2003, s.116.

¹⁵⁵ Program Živých novin se vždy soustředil na nějakou aktuální událost nebo problém ovlivňující dělnickou třídu Spojených států obecně - ať už to bylo šíření syfilis, podmínky v chudinské čtvrti nebo hledání dostupné elektrické energie. In: Gary Fisher DOWSON, *Documentary theatre in the United States.....op.cit.*

Vůbec poprvé pojem dokumentární divadlo použil německý kritik Herman Jehring v roce 1928 v souvislosti s tvorbou **Erwina Piscatora**.¹⁵⁶ Piscatorova „dokumentárnost“ spočívala v tom, že do svých inscenací začleňoval filmové záběry, scény z tehdejších aktuálních politických i historických událostí či nechával herce nahlas předčítat autentické dokumenty. V Německu na Piscatora navázal **Bertolt Brecht**, který se divadelní cestou vyjadřoval k politické aktualitě.¹⁵⁷

70.léta

Pokusy o dokumentární divadlo probíhají od 70. let 20. století také v angloamerickém světě. Jsou vyjádřením snah o společensky angažované divadlo, které usiluje o přitáhnutí pozornosti k určitému společenskému problému a snaží se aktivizovat diváka v celé šíři jeho osobnosti. Přináší s sebou zmíněnou práci s autentickými a původními materiály, tzv. **reálnými zdroji** jako jsou nedramatické texty (vědecké, společenské, mediální a jiné dokumenty nebo autentické rozhovory či výpovědi). Reálným zdrojem může být příběh, zážitek, vzpomínka, ale i charakter určité osobnosti nebo jen obyčejný předmět.

Divadelní práci s reálnými zdroji se věnují „**divadla se sociálním přesahem**“, „**angažovaná divadla**“ nebo „**social specific**“.¹⁵⁸ Všechny zmíněné formáty lze zahrnout do kategorie dokumentárního divadla, jehož typy se vyskytují na poli *alternativního*¹⁵⁹ i klasického divadla.

Na našem území se projekty dokumentárního typu objevily v 70. a 80.tých letech v brněnském Divadle Husa na provázku zejména ve spolupráci s polským experimentálním divadlem Teatr 77 z Lodže.¹⁶⁰ Dále například pražské Realistické divadlo v roce 1988 vytvořilo koláž z publicistických a beletristických textů na téma První republika.¹⁶¹

¹⁵⁶ Erwin Piscator pak toto pojmenování používá, aby zpětně (z pohledu r. 1929) charakterizoval svou inscenaci *Trotz alledem* z roku 1925, přičemž se použitím tohoto slova snaží zdůraznit, že jde o první produkci, kde politické dokumenty jsou jediným základem, z nichž vycházel jak text tak scénické ztvárnění.

¹⁵⁷ „*Věcné je i herectví brechtovské, v teorii i praxi. Jeho klíčová otázka není v tom, zda prožívat, či neprožívat: proti psychologismu souvislé linie Brecht však staví opět herectví charakterizace, která odpozarovává jednání, vybírá, třídí a typizuje a analyzuje postavu. Věcnost je nejenom podmínkou hercovy tvorby charakteru, ale i podmínkou jeho sdělení: jedině věcnost, míní Brecht, je schopna postavu demonstrovat, totiž „zviditelnit“ ji pro diváka, aby co nejvíc zapůsobila na jeho intelekt a imaginaci.*“ GROSSMAN J.: *op.cit.*, s.919

¹⁵⁸ Další pojmenování tohoto typu divadla nabízí Carol Martin v jedné z teoretických publikací zabývající se dokumentárním divadlem. Podle autorky je toto divadlo známo například i pod názvy: „divadlo verbatim“, „divadlo faktu“, „divadlo skutečného“, „divadlo založené na realitě“ nebo dokonce „ne-fikční“ divadlo. MARTIN Carol: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2010.

¹⁵⁹ Jan Roubal podrobně analyzuje rysy alternativního divadla a v jejich výčtu uvádí: „jinakost“, výlučnou odlišnost vůči většinovému modelu divadelního provozu i tendenci k určité převažující divadelní poetice a estetice. Dále: „(...) *pokus o fundamentálně odlišný model divadla a krajní divadelní experiment (...)* Ideálem je celková nezávislost alternativního divadla, jeho záměrná perifernost, „nepravdivost“, neoficiálnost. (...) *Pro programově alternativní divadlo jsou proto charakteristické nejen různé umělecké proklamace a provokace, ale skoro vždy i jistý vnitřní řád a etický kodex, jisté umělecké i lidské krédo a často až apelativní upřednostňování etiky před estetikou.*“ ROUBAL Jan: *K obecným rysům alternativního divadla*, In: *Alt.divadlo – slovník českého alternativního divadla*, Praha: 2000, s.13-22.

¹⁶⁰ Teatr 77 s podobnými estetickými východisky jako Divadlo Husa na provázku vyjádřilo svou společnou scénickou výpověď v představení *Jaro národů* (1979, Lodž), které se i přes totalitní režim podařilo uvést v Brně (1980). „Scénář byl důslednou montáží historické literatury, dokumentů, dobových písní a úryvků uměleckých děl odrážejících zpracovávané události. Smyslem a výsledkem společné divadelní výpovědi však nebyla historická rekonstrukce, ale současná reflexe historických událostí.“ In: SCHERHAUFER, Peter.: *Divadelné projekty Divadla Husa na provázku*, národné osvetové centrum Bratislava 1996, s.31 (překlad ze slovenštiny E.Č.).

¹⁶¹ V představení *Respublica* se uprostřed totalitní doby zvedlo téma demokracie a T.G.Masaryka. V představení byly použity autentické prameny.

21. století

V oblasti klasického divadla se na jevištích českých a slovenských statutárních divadel objevuje přibližně od roku 2005 tzv. **dokumentární drama** neboli **dokudrama**. Jde o typ interpretačního divadla, které se odkazuje k dokumentárnímu dramatickému textu. Autoři se inspirojí reálným politickým děním a dramatisují autentické dokumentární materiály. Snaží se tak oslovit diváky prostřednictvím příběhů propojujících naši historii ve vztahu k dnešku. „*Relativizace hodnot se mění v oslavu a zároveň obžalobu světa, v němž žijeme nyní*“, píše dramaturgyně Marta Ljubková v antologii současného československého dramatu z roku 2014.¹⁶² Hlavním zdrojem, k němuž se autoři *dokudramatu* obracejí, jsou padesátá léta a další „problematické“ momenty československých dějin od druhé světové války po normalizaci. Někdejší procesy s politickými vězni 50. let v sobě obsahují prvek teatrality, jež se stává východiskem pro dramatické zpracování. Historický odstup navíc nabízí příležitost glosovat.¹⁶³

Osobní výpověď v době neomezené sebe prezentace

S fenoménem osobní výpovědi a sebe prezentování se dnes setkáváme v širokém poli scénických umění i audiovizuálních médií. Jsme přímo obklopeni sdílením soukromých příběhů na sociálních sítích-v prostoru téměř neomezené sebe prezentace. Žijeme v době „sdílení“, ve světě, kde dostat se do kontaktu s někým vyžaduje mnohdy pouhé kliknutí tlačítka. Sociální sítě se staly běžnou součástí našeho každodenního života a významným způsobem ho ovlivňují. Současní sociologové mluví o tzv. *participační kultuře*¹⁶⁴ nebo *kultuře narcismu*¹⁶⁵ v narcistické společnosti. Charakteristická je pro ni všeobecná lhostejnost k minulosti i budoucnosti a orientace na přítomnost a život v daném okamžiku. Lidé se navíc chovají tak, jako by byli pod dohledem, v centru pozornosti ať již reálného či imaginárního publika. (Lasch, 2016) Gilles Lipovetsky označuje dnešní dobu za *éru prázdnoty* a dodává, že lidé nejsou v současnosti schopni delšího soustředění a neprojevují hlubší zájem o vážnější témata. Za „přirozený“ rys současné konzumní společnosti označuje *logiku prázdnoty a prázdnotu vyjádření*. Potřeba sebeodhalování, nutkání všech vyjadřovat se ke všemu pomáhá k vymanění se

¹⁶² LJUBKOVÁ Marta: *Hry na hrdiny – antologie současného československého dramatu*, Praha: Větrné mlýny, 2014, s. 12

¹⁶³ Padesátá léta v dokumentární dramatu zpracovali a uvedli ve většině případů ve statutárních divadlech na území ČR a Slovenska například tyto tvůrci:

Luboš Balák: *Hvězdy nad Baltimorem*, režie J.A. Pitínský, premiéra 2004 v Divadle Husa na provázku, Brno.

Rastislav Ballek: *Tiso*, režie Rastislav Ballek, premiéra 2005 a obnovená premiéra 2017 v Divadle Aréna Bratislava;

Viliam Klimáček: *Dr. Gustav Husák*, premiéra 2006 v Divadle Aréna, Bratislava;

Karel Staigerwald: *Horáková x Gottwald*, režie Viktorie Čermáková, premiéra 2007, La Fabrika Praha;

Dušan Pařízek: *Goebbels /Baarová*, režie Dušan Pařízek, premiéra 2009 v Divadle Komédie Praha;

Jan Jirků a Adéla Balzerová: *Vajgl*, premiéra 2010 v Jihočeském divadle, České Budějovice;

Divadlo Vosto5: *Pérák*. Režie Jiří Havelka, premiéra 2011 v Meet Factory v Praze;

Martin Čičvák: *Kukura*, režie Rastislav Ballek, premiéra 2011 v Divadle Aréna Bratislava;

Viliam Klimáček: *Holokaust*, režie Rastislav Ballek, premiéra 2011 v Divadle Aréna, Bratislava.

Miroslav Bambušek: *Česká válka*, režie Miroslav Bambušek, premiéra 2011 v Divadle Na zábradlí, Praha;

Tomáš Vůjtek: *S nadějí i bez ní*. Režie Hana Burešová, premiéra 2011 v Divadle v Dlouhé, Praha;

Martina Kinská: *Pankrác '45*. Režie Martina Kinská, premiéra 2015, Studio Švandova divadla, Praha;

Ivan Buraj, Marek Pivovar, Dagmar Radová: *Odsun!!! (Show must go on)*. Režie Ivan Buraj, premiéra 2015, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava. A další.

¹⁶⁴ Autorem termínu je Christain Fuchs a označuje jím zapojení uživatelů, publika, konzumentů a fanoušků do tvorby obsahu především pro oblast internetu. Model participační kultury je od tradičního modelu odlišný především tím, že je zde přítomno jak mnoho příjemců, tak také mnoho vysílatelů a všichni jsou ve vzájemné interakci-systém „many-to-many“. FUCHS, Ch.: *Social media: a critical introduction*. London: Sage. s. 293.

¹⁶⁵ Tento termín vymezil Christopher Lasch ve své knize a vysvětluje jej ve spojitosti s charakteristikou narcistické společnosti. Narcistická společnost je dle Lasche soudobá moderní společnost, jež se vyznačuje těmito znaky: závislostí na byrokracii, vzestupem hédonismu a reklamy. LASCH, CH.: *Kultura narcismu: Americký život ve věku snižujícího se očekávání*. Praha 2016: Triton.

z anonymního systému, dodává Lipovetsky. Zdůrazňuje, že naše doba je přímo posedlá sebevyjádřením a informacemi. Demokratizace slova s sebou nese neomezenou možnost vyjádřit svůj názor téměř kdekoli a jakýmkoliv způsobem. Důležitější než potřeba někoho zaujmout, je právě potřeba sebevyjádření.¹⁶⁶

Zdá se, že jedním z důvodů rozmachu současného dokumentárního divadla může být reakce naší společnosti na rychlé rozšiřování virtuálních světů, mediální manipulace a celkového pocitu znejistění. Dokumentární divadlo znovuobjevováním reality může reagovat na sílící potřebu autenticity coby záruky pravosti a původnosti. **Autenticita originálu** vystupuje jako kvalita, která zaručuje, že se o ni můžeme opřít, protože tento originál zůstává v plnosti sebou samým – představuje tedy pevný bod, skrze něj se lze vztahovat ke skutečnému světu.

Pravdivé zobrazení člověka

V divadelním zpracování reálných zdrojů se často setkáváme se **záměrným nakládáním s autenticitou**. Hojně využívanou technikou tvorby dokumentární hry je metoda **verbatim**¹⁶⁷, která se opírá o sběr doslovného řečového materiálu z rozhovorů s vybranými osobami. Základem *dokumentární hry verbatim* není vnější děj, nedochází k zápletce a jejímu rozuzlení. Dramatičnost spočívá ve vývoji pohledu dané postavy (postav) na určitou situaci, která leží v centru hry. Touto metodou se i v současné době zpracovávají nejčastěji aktuální sociální a politická témata s cílem angažovat diváka.¹⁶⁸ Autoři inscenací vtisknou do výsledného představení své interpretace už jenom tím, že výpovědi dotazovaných přenášejí do divadelního rámce. Na „autentické zobrazování člověka“ má také vliv otázek tazatele, které mohou implicitně obsahovat odpověď nebo v jiném smyslu determinovat odpovědi vybraných osob. Hlavním faktorem interpretace výpovědi jsou pak herci, kteří na jevišti představují dotazované osoby. Ať herci jakkoliv autenticky dokáží „napodobit“ mluvu, gestiku, charakter a celkový projev dotazovaných osob, jedná se o klasickou hereckou práci s postavou a jejím ztělesňováním. Nejčastěji jsou v dokumentárním divadle protagonisty právě profesionální herci, kteří ztvárňují „postavy“ z historie i současnosti.¹⁶⁹

Odlišně k obsazování protagonistů přistupuje německo švýcarská skupina **Rimini Protokoll**.¹⁷⁰ považována za

¹⁶⁶ LIPOVETSKY, Gilles. 1998. *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor.

¹⁶⁷Technika verbatim má své zákonitosti. Nejprve je získáván řečový materiál nahráváním na diktafon od cílové skupiny. Nahrávání může být s vědomím respondenta nebo bez vědomí respondenta. Spolu s výběrem skupiny se objevuje výchozí téma (nebo naopak). Tazatel (herec nebo režisér) pokládá otázku tak, aby se respondent dokázal otevřít tématu a dostat se za masku konvenčních odpovědí. *Tzv. nulová pozice autora* spočívá v tom, že na začátku neví, jak dokumentární hra skončí. Autor/režisér však ve výsledném tvaru také používá divadelní prostředky obrazu, emocí, rytmizace, katarzí tak, aby z diváka učinil účastníka hry. KRČÁLOVÁ, Tereza: *Dokumentární divadlo a metoda verbatim, Postřehy z moskevského divadla Teatr.doc*. 2015.

Dostupné z: <http://www.aurapont.cz/dokumenty/ostatni%3AD/kr%C4%8D%C3%A1lov%C3%A1-verbatim-2-2.pdf>

¹⁶⁸ Autoři *divadla verbatim* (Verbatim theatre) sebraný vypravěčský materiál pouze zkracují a spojují (montáž), ale neupravují jazyk a nedoplňují do textu svá slova. Jedním z pravidel, které technika verbatim dodržuje je *nulová pozice autora*. Autor/režisér divadelní inscenace by se měl nechat vést materiálem a snažit se do procesu tvorby textu nevnášet své vlastní struktury nebo spekulace. Metoda verbatim je využívána zejména v současném ruském dokumentárním divadle. Např. v produkci moskevského Teatr.doc se v posledních letech dostaly do popředí reakce na politicky motivované soudní procesy a s udílení neúměrných trestů. Dále např. režiséra Galina Siňkiina vytvořila metodou verbatim hru *Zločiny vášně* (2002), kde dvě vězenkyně nabízejí dva různé postupy, jak zavraždit milovaného a zároveň nenáviděného partnera. Z české tvorby jmenujme alespoň představení o revolučním roku 1989 režisérky Petry Tejnorové, *Osobní anamnéza* uvedené v Experimentálním prostoru Roxy/ NoD v r. 2009.

¹⁶⁹ např. Storytelling o.s., skupina Slovosledi a dcery 50. let: *Zrezivělé dětství*, premiéra 2016 v Divadle v Řeznické

¹⁷⁰ Divadelní soubor Rimini Protokoll založili v devadesátých letech minulého století Helgard Haugová, Stephan Kaegi a Daniel Wetzel, absolventi Institutu aplikovaných divadelních studií při univerzitě v německém Gießenu, elitní německé školy divadelní avantgardy. Rimini Protokoll do ČR poprvé přijel v roce 2007 na festival Divadlo Plzeň s projektem *Mnemopark – A Mini Train World*, dále v rámci Mezinárodního festivalu dokumentárního divadla Akcent 2015 v Divadle Archa a na Pražském divadelním festivalu německého jazyka s projekty bytového divadla *Home Visit Europe / Evropa*

hlavní iniciátory současného směru dokumentárního divadla, který ovlivnil i české tvůrce. Evropský úspěch Rimini Protokoll inspiroval na začátku tohoto tisíciletí vznik mnoha podobných performancí a skupin obdobného zaměření. Některé jsme mohli vidět i v Praze, především v Divadle Archa.¹⁷¹ Rimini Protokoll se mezi jinými řadí mezi oblast tvůrců dokumentárního divadla, jenž se ve zpracování osobních výpovědí zaměřuje na obsazování „hlavních rolí“ **těmi, o nichž se hraje**.

VI.2. NEHERCI a jejich jiná jevištní přítomnost

Jedním z důležitých způsobů zkoumání hranic dokumentárního divadla je **práce s neherci**, nebo *sociálními herci*. **Kdo vlastně jsou neherci, jaký typ performačního umění s nimi „pracuje“ a proč?**

Pojem neherec je obecně znám ve spojitosti s filmem, kde se často používá také označení „naturščik“. Označení naturščik poprvé použil ve 20. letech 20. století průkopník sovětské filmové režie Lev Vladimirovič Kulešov¹⁷², který zformuloval teoretické zákonitosti filmové montáže a označil ji jako specifický prvek odlišující práci filmovou od divadelního způsobu filmování.¹⁷³ Slovem „naturščik“ označoval Kulešov „typ“ takového herce, který disponoval svým charismatem a „fotogenickým“ vzezřením oproštěným od divadelních gest a grimas obvyklých v tehdejší kinematografii. Dalším významem slova **Naturščik** (rusky: натурщик) znamená v ruštině výtvarný model pro umělce. Je možné propojit slovní základ натурша s úkolem herce – malíře vykreslit postavu, která je taková ve skutečnosti jako v přírodě. Postupně se výraz naturščik ujal na filmové scéně a označuje dodnes herce, který nemá žádné herecké vzdělání, ale podle režiséra dokáže interpretovat postavu ze sociálního prostředí, do kterého do nějaké míry patří. Obsazování neherců do hlavních filmových rolí bylo známým specifickým rysem české *kinematografie 60.ých let*.¹⁷⁴

Neherec neznamená amatérský herec nebo ochotník, tedy někdo, kdo hraje divadlo neprofesionálně. Zasazujeme-li toto označení do divadelního herectví, je neherec nehercem v kontrastu k hercům. Mluvíme zde o neherci, který se neškoleným či neprofesionálním hercem stal příležitostně, byl obsazen do určité dokumentární inscenace na základě specifické životní zkušenosti související s tématem inscenace. Předpokládá se, že vyprávěním o svém životě, profesi, zálibě, nemoci či například traumatizujících zkušenostech, vnese do tématu cenný, unikátní pohled.

V této práci rozlišuji neherce příležitostné a neherce, kteří se postupně *profesionalizují* a stávají se „bývalými neherci“. Půjde zejména o trojici neherců pamětníků, pro které jsem našla pojem **dokumentární herci** a věnuji se jim v dalších kapitolách.

Postihnout celou škálu divadelních forem, které za různým účelem zapojují do hry neherce je velmi obtížné. Neherci jsou dnes obsazováni do inscenací vedle profesionálních herců.¹⁷⁵

u vás doma a se zpovědí na vozík upoutané dívky *Qualitätskontrolle / Kontrola kvality*.

¹⁷¹ Například politicky motivované projekty Loly Arias nebo izraelské režisérky Yael Ronen (inscenace *Třetí generace na PDFNJ 2009*) a více osobnostně, téměř intimně laděné inscenace německých She She Pop a dalších souborů. Zmíněné soubory uvedlo divadlo Archa v rámci Mezinárodního festivalu dokumentárního divadla Akcent, založeným v roce 2010 režisérkou Janou Svobodou a uměleckým ředitelem divadla Archa Ondřejem Hrabem.

¹⁷² Lev Vladimirovič Kulešov (1899–1970). Kulešovův význam také spočíval v tom, že položil teoretické základy filmového herectví. Od herců požadoval speciálně filmový herecký projev. In: HUDEC, Z.: op. cit. s.31

¹⁷³ Podle Kulešova nelze film tvořit z dlouhých záběrů natáčených nehybnou kamerou z jednoho místa, nýbrž „montovat“ jej z řady kratších záběrů, z celků a detailů. In: tamtéž.

¹⁷⁴ Byli to např. Milada Ježková, Jan Vodstrčil, Eva Límalová, Božena Matušková aj.

¹⁷⁵ např. v inscenaci *Kacířské eseje* (únor 2020, Studio Hrdinů, Praha) obsadil režisér M. Bamušek do role Hérakleita z Efesu filosofa Miroslava Petříčka, žáka filosofa Jana Patočky a do role L. van Beethovena hudebníka Vladimíra Franze. Název inscenace je totožný se souborem textů Jana Patočky z poloviny 70. let a inscenace tematizuje „kacířský“ protirežimní postoj Jana Patočky na konci jeho života. O herectví neherců se vyjadřuje divadelní kritik Josef Herman

Zajímavým fenoménem v profesionalizaci neherců představuje Divadlo Jára Cimrmana oceněné v roce 2019 cenou Thálie za přínos českému divadlu. V tomto případě se jedná o profesionalizované neherce vlastního druhu a fenomén ojedinělého divadelního stylu. Je to profesionální divadlo profesionálních neherců, jejichž herectví se vyznačuje specifickou stylizací na pomezí civilního projevu. V posledních letech se vedle *cimrmanovských herců* začínají objevovat herci „necimrmanovští“ z jiných profesionálních divadel, kteří převzali role po zemřelých stálých členech souboru Divadla Jára Cimrmana (M. Táborský, V. Kotek, O. Vetchý).

Neherce zapojuje například **sociální divadlo** zaměřené na určité sociální skupiny, které jsou něčím „zvláštní“.¹⁷⁶ Základním konfliktem je často téma vydělení se a začlenění určité sociální skupiny a tématem její život na okraji společnosti (narkomani, bezdomovci, alkoholici). Stejně tak může být tématem i společenská příslušnost středních vrstev (manažeři, krasavice)¹⁷⁷ nebo sdílený tragický zážitek (teroristické útoky, politicky motivované soudní procesy).¹⁷⁸

Dalším příkladem obsazování protagonistů-neherců v dokumentárním divadle je tzv. **divadlo svědků**. Tento žánr dokumentárního divadla pracuje se záznamy ze soudního procesu, doplněné o výpovědi jednotlivých aktérů. Jejich smyslem je poukázat na aktuální společensko-politickou událost.¹⁷⁹

Rozpustit strach z jinakosti

*“Divadlo neomezuje své ambice na reprodukování či třibení dialogů mezi těmi, jejichž hlasy jsou slyšet i bez divadla. Učinilo víc: vynalezlo jazyky pro jiné, pro lidi, kteří běžně nemluví, když nejsou tázáni.(...)Jazyky vhodné pro zkušenosti lidí, kteří nevědí, jak vyprávět o tom, co prožili (...). Tak se může divadlo dostat do čela zápasu, jaký vede umění o to, jak zformulovat významy, které se jinak vyjádřit nedají a dát hlas zkušenostem, které ještě čekají, aby o nich někdo uslyšel.”*¹⁸⁰(Zygmunt Bauman)

takto:” *Petříček s Franzem se aktivně zapojují do dramatických situací(...), ale u obou jde o herectví neskrývané naturštické, komentující a asistující. V kontextu této inscenace to nevadí, neboť Bambušek přiznaně mixuje fikci a pravdu, stylizaci i autenticitu.”* HERMAN, Josef: *Za svou pravdou stát*, In: DN 3, roč.29,4.2.2020, s.6.

¹⁷⁶ V ČR sem patří například představení Terezy Durdilové *Čtvrtý svět*, kde protagonisty byli „novodobí chudí“ (Praha, Divadlo Archa 2015), ale i její *Boys and Girls* (Praha, Divadlo Archa 2014), kde jde o pozoruhodné mezigenerační setkání dětí a seniorů na jevišti; dále konfrontační divadelní představení *Vadí - nevadí* Jany Svobodové a Philippa Schenkera (Praha, Divadlo Archa 2015), které zapojilo romskou komunitu z Kostelce nad Orlicí nebo představení *Ony* Kateřiny Jungové (Praha, Studio Alta 2015), které pracuje se ženami bez domova. Dále Divadlo bezdomovců Ježek a Čížek, které vzniklo při redakci časopisu *Nový prostor* v Praze-Braníku a na poli dokumentárního divadla působí již od r. 2001 a další.

¹⁷⁷ Základem dokumentární hry *Krasavice* (Teatr.doc, 2014) se staly rozhovory asi dvaceti krásných žen od 16 do 38, které si svojí krásou nevydělávají a zjišťují, jak se takovým ženám žije a nakolik jim jejich krása usnadňuje či komplikuje život.

¹⁷⁸ Např. představení zmíněného ruského souboru Teatr.doc: konkrétně *Čas 18* (Hodina 18, 2010) o úmyslném neposkytnutí lékařské pomoci vězněnému právníkovi Sergeji Magnitskému; představení *Svojimi glazami* (*Svéma očima*, 2012) o procesu s Pussy Riot; *Bolotnoje dělo* (Kauza Bolotnoje, 2015) o uvěznění demonstrantů obviněných z násilí proti policii při legální demonstraci proti znovuzvolení Putina na Bolotném náměstí. Představení *Pomolvka* (Zásnuby), uvedené v březnu 2016 v Praze v rámci festivalu Crimean SOS, pojednává o procesu s ukrajinským režisérem Olegem Sencovem a dalšími ukrajinskými občany obviněnými ruskými úřady z terorismu na nedávno anektovaném Krymu. Viz. KRČÁLOVÁ, Tereza: *Živé duše dokudivadla*, A2 10/2016. Z českého prostředí je to např. představení *Budu všude kolem tebe* Ivety Duškové (Praha, Divadlo Kampa 2016), kde své traumatické zážitky sdělují publiku matky, jimž zemřely děti.

¹⁷⁹ V divadle svědků se na scéně místo herců objevují přímí účastníci dané události a svědčí o ní. Hlavní efekt představení nastává v okamžiku, kdy dojde k setkání svědků a diváků. Fakta mohou být svědkem interpretována různě a divák se musí sám rozhodnout, jak bude informace vnímat. Principy dokumentárního divadla a metody verbátim se zde však mění – „nulová pozice autora“ a absence autorova morálního postoje zde neplatí, naopak uvedení takového představení je demonstrativním vyjádřením názoru inscenátorů (například c k porušení lidských práv) a v nedemokratických politických systémech mnohdy velmi odvážným občanským činem.

¹⁸⁰ BAUMAN, Zygmund: *Přednáška na mezinárodní konferenci v Katovicích o současném divadle* (1996) In: PILÁTOVÁ Jana.: *Divadlo proti strachu*. DN č.3, roč. 29, únor 2020, s.10. (překlad z polštiny Jana Pilátová)

Přítomnost neherců dodává divadelnímu představení vždy nebývale věrohodný charakter. Jejich osobnostní i tělesná působivost se může stát hlavním formálním principem i prostředkem, jak provokovat divácké emoce a to i kontroverzním způsobem. Zajímavým příkladem kontroverzního působení na divácké emoce jsou protagonisté - psychiatričtí pacienti, mentálně či fyzicky postižení, s jejichž „výlučností“ a „nenormalitou“ je tvůrčím způsobem nakládáno.¹⁸¹ Účinek syrovosti se dostává prakticky okamžitě. Už jejich fyzickou přítomností se zesiluje divácké vnímání *prézentnosti a intenzivní tělesné působivosti*, jak o něm hovoří v *Estetice performativity* teoretička Erika Fischer -Lichteová. (Fischer-Lichte, 2011) Tímto druhem *specifického divadla* se zabývá například Bohnická divadelní společnost – experimentální soubor složený z psychiatrických pacientů, ať už hospitalizovaných či ambulantně léčených, profesionálních divadelníků a dalších sympatizantů z řad terapeutů nebo studentů. Před tématem „bláznovství“ Bohnická neuniká¹⁸², naopak ho „tematizuje“ a počítá s procesem **vyrovnávání se s jinakostí** na straně diváka.

Jana Pilátová, která se dlouhodobě specializuje na divadlo v sociálních souvislostech upozorňuje na nezvyklost divácké situace při „setkání s neznámým“: *“Člověk s handicapem je na sebe zvyklý, pro sebe samozřejmý, ale kdo nikoho takového nezná, je v nové situaci a konfrontuje se nejen s tím neznámým, ale i se sebou neznámým, leká se emocí, jaké to v něm budí. Třeba se chce odvrátit nebo plakat.”* (Pilátová, 2020, s.10)

Divák je zde postaven do situace, kdy může poznávat a **revidovat své předsudky** a zbavovat se strachu z nemoci a odlišnosti postižených lidí. Jsme zvyklí vnímat handicapované osoby redukovat pouze na jejich jinakost. Dokumentární divadlo se specifickými herci aktivizuje diváka tím, že zvláštnost protagonistů „vystavuje“ jeho pohledům nikoliv jako atrakci k „okukování“, ale aby ukázala, že jinakost je jen jedna ze stránek člověka s „jiným tělem a myslí“. Možná nás může učit vnímat handicapované celistvě jako lidské bytosti s jedinečným charakterem a životním příběhem.

Setkáme-li se v divadelním kontextu s **mimoměleckou autenticitou**, získává divadelní zážitek nové parametry a divácký účinek se výrazně zesiluje (v pozitivním i negativním smyslu – účinem může být vtažení nebo rozpaky). Někdy k tomu stačí prosté vědomí, že se na okamžik setkáváme s jinou životní zkušeností. Záměry autorů však bývají různé. Existují extrémní příklady divadla „expertů“, jejichž cílem je přímočaré až brutální zasažení diváka autentickou přítomností neherců s různým postižením¹⁸³ nebo naturalisticky sdělovanou traumatickou zkušeností aktérů na pomezí intimní zpovědi a terapie. Ocitáme se v oblasti sebe prezentace, která může být vnímána i jako **exhibice** blížící se *freak show*, podívané, která jde naproti lidské zvědavosti na zvláštní situace, osudy a bytosti se *skandální tělesností*. Záměrné zacházení s autenticitou na jevišti zkrátka umožňuje i rafinovanou manipulaci s autenticitou protagonistů i emocemi diváků.

¹⁸¹ Například polský Teatr 21, kde režisérka Justyna Sobszyk již od r. 2010 pracuje s protagonisty s Downovým syndromem (název divadla je odvozen podle chybného 21. chromozomu, způsobujícího odlišný vývoj) nebo polský soubor Probuzení, který v režii Moniky Kaczmierczyk vytvořil z osobních zkušeností mentálně zvláštních herců představení *Skutečný cirkus* (2019). V českém prostředí je to např. Bohnická divadelní společnost a některá představení taneční skupiny Vertedance, které pracují s tělesně postiženými herci – tanečníky či neherci; z tanečního umění je to např. představení *...Or to Be* handicapované tanečnice Markéty Stránské s Jeanem Gaudinem (únor 2020) ad.

¹⁸² V inscenacích Bohnické divadelní společnosti je podstatný pohyb, rytmizace a projekce, stejně jako využívání osobnostních kvalit a zkušeností vystupujících herců. Část inscenací tak spadá do žánru autorského divadla (*Kabaret Artaud*, 2011), ale realizují i náročné dramatické texty (Büchnerova komedie *Leonce a Lena*, 2010).

¹⁸³ Inscenace *Disabledd Theater / Invalidní divadlo*, kterou se švýcarským souborem Theater HORA nazkoušel francouzský režisér Jérôme Bel v r. 2012. Divák je zasažen brutálně přímočarou, autentickou přítomností mentálně postižených účinkujících, například když v mikrofonu zaznívá věta jednoho z mentálně postižených protagonistů: *„Po představení moje sestra v autě plakala a říkala, že jsme jako zvířata v cirkuse.“* Divadelní teoretička a režisérka Barbara Herz (B.Herčíková) komentuje inscenaci takto: *“Aktéři nechávají diváky zakoušet svou „nenormalitu“ na pomezí novodobé freak show a dovádějí diváky k odmítavým reakcím. Režisér tento „šok diváků“ vítá, je záměrem jeho politicky nekorektního divadla.”* HERZ, Barbara: *Hry s autenticitou - Art brut a divadlo*, In: A2, č. 05/2015.

U všech zmíněných skupin neherců je podstatná jejich „jiná“ **jevištní přítomnost**, která s sebou nese odlišné kvality, než jaké se využívají v tradičním interpretačním divadle. Arteterapeutický či psychoterapeutický účinek může být buď cílem projektů nebo v některých případech jeho přirozeným důsledkem.¹⁸⁴

VI.2.1. EXPERTI

Pro tuto práci je zajímavá specifická oblast neherců, tzv. **experti všedního dne**. V „rolích“ vypravěčů, interpretů a „představitelů“ vlastního příběhu vystupují ti, kteří zobrazované události sami zažili. „Expertství“ neherců v dokumentárním divadle spočívá v tom, že se jich nějakým způsobem námět dotýká, ať už národnostně, věkově, profesně, nábožensky či z důvodu neobvyklé životní zkušenosti.¹⁸⁵ Žádná herecká průprava není potřebná, dokonce by byla nežádoucí, jelikož protagonisté hrají sami sebe. Místo **reprezentace** se dostáváme do roviny **sebereprezentace autobiografického nebo introspektivního charakteru**.

Důležitým momentem pro uvažování o autorském herectví a neherectví a o práci s autenticitou na jevišti je pro mě intenzivní spolupráce s dokumentárními herci spolku TisíciHRAN.

Od roku 2015, kdy byl spolek založen, pracujeme s **neherci - pamětníky** a rovněž si uvědomujeme zvláštnosti jejich jevištní přítomnosti. Jejich vzpomínky ani je samotné však neprezentujeme jako umělecké dílo a nepovažujeme je za „živoucí manifest umělecké formy“.¹⁸⁶ Jejich prostřednictvím se snažíme nalézat nástroj komunikace s divákem a docílit některých přesahů (interkulturních, antropologických a sociálních).

V předchozích kapitolách jsem provedla základní průzkum podob a forem dokumentárního divadla. Vzhledem k jeho neustálému vývoji to nemůže být kompletní seznam. Mým záměrem bylo dobrat se především k různým typům účinkujících v dokumentárním divadle. Většinu z nich lze zařadit do určité skupiny, pro kterou divadelní teoretici našli příslušný název. Prošla jsem tak galerií protagonistů neherců s otázkou, zda lze do některé ze skupin umístit neherce-pamětníky, jejichž osobnosti a příběhy jsou středobodem dokumentárních inscenací spolku TisíciHRAN.

¹⁸⁴ Zakladatel a předchůdce sociálního divadla dnešní podoby, argentinský divadelník Augusto Boal pracoval v 70. letech 20. století se sociálně slabými skupinami. Ve svém *Divadle utlačovaných* se zabýval jejich aktuálními problémy a umožňoval „obyčejným lidem“ vstupovat na jeviště.

¹⁸⁵ „Odborníky“ na řešené téma využívá také tvůrčí skupina Rimini Protokoll. Např. v tématu problematiky gastarbeiterů a banánových dětí českoněmeckého pohraničí na scéně figurovala rozmanitá skupina Vietnamců - *Vùng biên giới/ Hra o hranicích*, (2009); v představení tematizující tok kapitálu a dopady kapitalismu *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band/ Karl Marx: Kapitál, svazek první*, vystupoval univerzitní profesor a odborník na Marxovo dílo, bývalý gambler i vězněný bankovní podvodník (2007).

¹⁸⁶ „*Experti se stávají živoucí manifestací umělecké formy „ready made“.* Vybrané fragmenty vzpomínek, stejně jako jejich tělesná schránka, jsou totiž v kontextu dané inscenace označeny za umělecké dílo. HERČIKOVÁ, Barbora: *Paradox Rimini Protokol*, Akademické studie DIFA JAMU 2015 s.4

VI.3. TisícíHRAn

Divadelní spolek Tisícíhran¹⁸⁷ se zaměřuje na autorské, vyprávěné a dokumentární divadlo. Založily jsme ho na podzim roku 2015 s **Terezou Durdilovou a Terezou Vohryzkovou**, spolu-absolventkami Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU. Na jaře 2016 jsme odstartovaly sérii dokumentárních inscenací premiérou představení ***Fialky a mejdlíčka aneb dětství pod rudou hvězdou***¹⁸⁸. Koncept dokumentárních představení s vyprávěním těch, kteří danou dobu prožili, přinesla Tereza Durdilová spolu s osobitou výtvarně scénografickou představou. Její nápad přímo souvisel s autobiografickým divadlem, jehož různým formám jsem se již od studií KATaP věnovala.¹⁸⁹ Zajímalo mě, jak pracovat s autobiografickým narativem v rámci dramatického děje, který určovaly dobové události dějin 20. století. Chtěla jsem vědět, co se stane s dokumentárním osobním příběhem, co z něho vybírat, jak a nakolik ho upravovat, jak docházet ke katarzi v obsahu i způsobu. Zlákala mě práce s neherci, které jsem vnímala jako spřízněnou skupinu s autorskými herci v autenticitě projevu.

S Terezou Durdilovou a Terezou Vohryzkovou nás spojila chuť dělat divadlo a také to, že máme všechny tři děti ve stejném věku. Tereza Durdilová vytvořila stěžejní koncept vyprávění rodinných příběhů prarodiči vnučatům. Uvědomily jsme si, že často nedokážeme vlastním dětem vysvětlit společensko-politicky složitou dobu 50. let, kterou jejich babičky a dědové zažili. A že nejlépe jim to odvypráví právě sami pamětníci.

Vznikl projekt inscenací o historii 20. století pro školy s použitím dokumentárních materiálů z dostupných filmových archivů v projekcích v kombinaci s autentickými materiály samotných pamětníků (fotografie, film, deníky) a jejich živým vyprávěním.

Malé dějiny - ty rodinné - aneb ***dějiny všednodennosti*** hrají zvláště pro děti důležitou roli v utváření osobní i národní identity a vnímání minulosti jako součásti dneška. Vyprávění **rodinných příběhů a konkrétních osudů** se tak stalo nejpřirozenější dramaturgickou a scénickou cestou pro přiblížení *velkých dějin* školní mládeži.

Životní příběhy

TisícíHRAn na rozdíl od dokumentárního dramatu příběhy pamětníků nepojímá jako látku k dramtizaci. Zaznívají naopak v takové podobě, jak o nich sami protagonisté vypovídají.

“Některé osobní příběhy zůstaly beze změny, u jiných v rámci režie a dramaturgie došlo např. k časovému přizpůsobení ostatním dvěma protagonistům tak, aby se historicky vzájemně propojily. Někdy uvádím současně

¹⁸⁷ MgA. Tereza Durdilová PhD. se věnuje scénografii a režii dokumentárních představení již od r.2013 a je hlavní iniciátorkou projektu a autorkou konceptu série dokumentárních představení zaměřených na historii 20. století pro školní děti; Mgr. Tereza Vohryzková se zabývá dramaturgií, je doktorandkou na KATaP DAMU a působí jako lektor Feldenkraisovy metody pohybu. Dalším členem a neodmyslitelným spoluvůdcem dokumentárních představení je filmový tvůrce MgA. Zdeněk Durdil, který zpracovává fotografický a filmový materiál, je autorem dotočených filmů (představení Protentokrát), animací a projekcí k představení TisícíHRAnu.

¹⁸⁸ Představení *Fialky a mejdlíčka – dětství pod rudou hvězdou* mělo premiéru v květnu 2016 na Lodi Tajemství bratří Formanů v Praze a dále cca 40 repríz v dalších pražských komorních divadelních i neivadelních prostorách nebo školách (např. Dům U minuty, Divadlo D21, Divadlo Horní Počernice, Skautský institut, Venuše ve Švehlovce, Gymnázium nad Alejí a také mimo Prahu: Petrovice, Klučenice, Vinoř, Sobotka ad.) Představení shlédlo již více než 2000 žáků ZŠ a od října 2018 je pravidelně uváděno ve Werichově vile na Kampě, Praha 1.

¹⁸⁹ Ve zmiňovaném Divadle Boršč, které jako autorský pořad na pokračování uvádíme s Hanou Malaníkovou od roku 2005 na malých scénách pražských i mimopražských s osobním příběhem zacházíme odlišně než v dokumentárním divadle. Osobní příběhy sester jsou stylizované a od naší žité zkušenosti se spíše odrážejí a volně se jí inspirují. Vytváří to zajímavé napětí mezi autobiografií a stylizací do postavy a oscilací mezi skutečným autorským postojem a jevištním sdělením.

skutečnou událost s tím, co jsem zaslechla. Některý příběh je složen z několika vlastních, původně nesouvisejících příhod nebo spojují své vzpomínky se vzpomínkami někoho jiného.”¹⁹⁰ (Alena Laufrová)

Velkou pozornost věnujeme scénickému způsobu vyjadřování a řeči těla jednotlivých pamětníků. Výše jsem se zmiňovala o tom, že dokumentární divadlo počítá (někdy i kalkuluje) s *působivostí* projevu neherců. Implicitní významy jazyka a vyjadřování nejsou v inscenacích Tisícihranu cílem zobrazování ale jeho přirozenou součástí, která není nijak akcentována. Není zde „skrytý záměr“ odhalovat pomocí divadelních prostředků masky narátorů nebo jejich prostřednictvím poukazovat na masky, které si člověk každé doby „nasazuje“.¹⁹¹ Nejde ani o sociologický výzkum. Pamětníci zde sami o sobě „bytostně“ představují a dokumentují životní postoj jako vazbu k okolnímu světu.

Tématika 50.let stále není dostatečně zpracovávaným tématem pro dětské diváky a pro svou složitost je považovaná za těžko pochopitelnou.¹⁹² Záměrem našich inscenací nemůže být to, aby se děti podrobně seznámily s fakty doloženými dokumentárním filmovým a fotografickým materiálem v projekcích. Přejeme si, aby se děti s danou tematikou *setkaly* způsobem, který se jich týká a zvyšuje zájem o historii začínající u jejich prarodičů. Z rozhovorů s dětmi po představení se dozvídáme, co upoutalo jejich pozornost, co je pro ně nové i to, co zůstalo stranou jejich povšimnutí.

Zajímavé je ptát se z jakých potřeb společnosti vyrůstá dnes tento typ divadla. Jak se pamětníkům dětství 50. tých a 40. tých let dnes hovoří o minulosti. A také v jakém stádiu je naše svoboda a demokracie, že se na jevišti mohou potkat tak rozdílné osudy. Jejich nositelé namísto zášti pocítují hlavně spojenectví – jedné společně prožité historické epochy.

V r. 2017 spolek TisíciHRAn vytvořil druhou dokumentární inscenaci *Protentokrát o životě v Praze 40. tých let*.¹⁹³ Třetí inscenace *Tanky na plovárně aneb dospívání v 60.tých letech* měla premiéru v květnu 2019.¹⁹⁴

Sběr materiálů

Před započítáním procesu zkoušení představení probíhá setkávání s pamětníky ve třech etapách. V první fázi oslovujeme osoby, které svým datem narození spadají do historického období, které Tisícihran zpracovává. Pozorujeme také osobnost narátorů a jejich schopnost komunikace, způsob projevu a vyjadřování. Ve druhé etapě návštěv pamětníků se snažíme navázat na předešlý rozhovor a nechat narátory rozvést určité příběhy. Druhá fáze setkávání slouží zároveň k vytipování pamětníků, které bychom mohli oslovit k divadelní spolupráci.

¹⁹⁰ Alena Laufrová, osobní výpověď - listopad 2019, viz. příloha Dotazník pro Fialky.

¹⁹¹ Naproti tomu cílem autorů, kteří postupují dle metody verbatim je rovněž aktivizovat či angažovat diváka k jeho vlastnímu postoji potažmo aktivitě. Pracují proto i s nepravdivostí autentických výpovědí ve vztahu k faktu. Pro věrné herecké ztvárnění autoři pečlivě studují nonverbální vyjadřování, způsob projevu a jazyk narátorů, které se pak „doslovně“ snaží herecky ztvárnit (napodobit). Přičemž zvýšenou pozornost věnují především implicitním významům jazyka, které zaznívají i v nepravdivých výpovědích dotazovaných osob. Nejde tedy jen o výstižné herecké napodobení (ztělesnění) skutečného narátora. Verbatim záměrně konfrontuje diváka zároveň s „pravdou citů“ i „pravdou faktů.“ V tomto případě však dotazovaná osoba podává informace nevědomky. Nesprávným pochopením principů verbatim ze strany tvůrců může tedy docházet k využívání osobní výpovědi způsobem, který je v rozporu s etikou. Více o pravidlech metody verbatim viz. KRČÁLOVÁ Tereza 2016 (s. 13) nebo např. Will HAMMOND – Dan STEWARD, *Verbatim verbatim*, London: Oberon books, 2008.

¹⁹² Při nabídce představení školám se ze strany učitelů setkáváme na jedné straně s přijetím divadelního zpracování témat 50. a 40. let jako vítaného doplnění výuky. Na druhé straně jsme zaznamenali četné negativní reakce a obavy, že zmíněnou tematiku nemohou žáci druhého stupně ZŠ pochopit nebo o ní nejsou dostatečně poučeni. Reakce učitelů po shlédnutí představení jsou pak převážně velmi pozitivní.

¹⁹³ Představení vzniklo ve spolupráci s MČ Praha 20 a v říjnu 2017 bylo uvedeno poprvé pod názvem *Protentokrát Chvaly* v Divadle Horní Počernice. Účinkovala Eva Warausová a Ilse Dolanská. Pod názvem *Protentokrát* bylo uváděno od r. 2018 ve Werichově vile na Kampě, kde mělo v červnu 2019 derniéru. Celkem měla inscenace 19 repríz.

¹⁹⁴ Představení vzniklo ve spolupráci s Werichovou vilou v květnu 2019 a je zde uváděno pravidelně pro školy i veřejnost.

Zajímají nás „jevištně zajímavé“ lidské typy, ale také rozdílné osudy, které umožňují různé úhly pohledu na historii. Třetím důležitým krokem je společné setkání pamětníků, jehož záměrem je umožnit všem dotazovaným pamětníkům vzájemné inspirování příběhy druhých, společné vybavování dalších detailů a asociování témat, která je spojují jako příslušníky jedné generace.

Na začátku intenzivnější práce s již vybranými pamětníky mívají rozhovory charakter *životopisných vyprávění*, které dle jeho charakteru a chuti více či méně zabíhá do osobních rovin. Téma rodinné historie bývá pro nás velmi zajímavé, jelikož ukazuje obraz situace rodin různého typu společensko-politického postavení, jejich povinností a omezení spojených se zaměstnáním rodičů. Dle zaměření našich projektů jsme se prozatím setkávali s pamětníky, kteří byli dětmi buď ve 40. tých nebo v 50. tých letech. Jedná se o současný pohled na vlastní minulost se všemi interpretacemi a subjektivními výklady životních událostí nositelů příběhů. Nesnažíme se o psychologickou sondu do jejich svědomí ani o ověřování pravdivosti výpovědí. Ponecháváme subjektivní pravdu jejich „držitelům“. Zajímá nás více proces uvědomování a postojů k vlastnímu příběhu jako živoucí reflexe doby. V zobrazování individuálních příběhů minulosti skrze osudy pamětníků můžeme mluvit o *historizaci skutečnosti*, která „*má vést diváka k tomu, aby si uvědomil, že i jeho vlastní realita je historická, že ji lze kritizovat a změnit*“ (Brecht)¹⁹⁵

“Role” svědků doby

Protagonisté - pamětníci zaujímají ve skupině expertů všedního dne zvláštní místo. Počínaje již jejich motivací spolupracovat na dokumentárním divadelním projektu. Pro experty, s nimiž pracuje například skupina Rimini Protokoll, je v první fázi tvůrčího procesu těžko představitelné, že by mohli figurovat v divadelní inscenaci, natož takové, v níž mají hovořit sami o sobě.

Pamětníci, s nimiž spolupracuje TisíciHRAN se obzvláště v první etapě oslovení cítí (po právu) být v roli „velkých svědků“, toho, kdo podává svědectví o „velkých dějinách“ (event history). Jejich motivace je tedy jasná a výpověď bývá ovlivněna snahou naplnit tuto jejich dějinnou roli. Projevuje se to někdy stylizováním promluv anebo uzavřeností příběhů.¹⁹⁶ Rozhovory s pamětníky natáčíme a nezapomeneme každého z narátorů ujistit, že budou použity pro vnitřní potřeby dokumentárního divadla. Pokud bychom použili v představení vypůjčený příběh od jiné dotazované osoby z první fáze sběru materiálu, uděláme to pouze se svolením „majitele příběhu“. Na tomto místě je zajímavé zmínit postupy, které volí v rozhovoru s pamětníky **orální historici**. Také oni sbírají příběhy z nejrůznějších odvětví lidské činnosti nebo dějinných událostí. Jejich etika při sběru historického materiálu se řídí především respektem k privátním sdělením *narátorů* a dá se říci i vděčností za jejich čas. Při vedení interview je pojímá jako *dárce příběhů* a snaží se dodržovat určitou etiku po celou dobu komunikace s narátory.¹⁹⁷

Pro dokumentární inscenaci *Protentokrát* bylo našim záměrem sbírat jakékoliv vzpomínky na protektorátní Prahu a to i ty, které se týkají osobní a rodinné historie. Ze začátku se stává, že ve chvíli, kdy narátor vyprávění stočí k rodinným vztahům a subjektivním vjemům, má pocit, že „odbočil“ od hlavní linie vyprávění historických událostí a odklonil se od svého hlavního úkolu podat objektivní fakta. Historik Miroslav Vaněk uvádí, že člověk

¹⁹⁵ Pojem *historizace* zavedl Bertolt Brecht. Znamená „představovat události a osoby jako historické, tedy pomíjivé“ (Brecht, *O experimentálním divadle/ Uber experimentelles Theater*, 1977; 193). In: Patrice PAVIS, s.175.

¹⁹⁶ Francouzská historička Daniele Voldman v rámci orálně historického výzkumu, který mapoval dějiny nejrůznějších sociálních vrstev a oborových zaměření ve Francii na konci 60.let (Institut současné historie / Institut d'histoire du temp présent IHTP) uvažuje o „malých“ a „velkých“ svědcích. Ti sdělují své příběhy a zkušenosti rozdílně dle toho, jak chápou svou dějinnou „roli“. Viz. Daniele VOLDMAN, *La Bouche de la vérité? La recherche historique sur les sources orales*. Les Cahiers de l'IHTP, n.21 (1992), aris IHTP, s. 34-36. In.: Miroslav VANĚK – Pavel MÜCKE, *Třetí strana trojúhelníku*, Praha: FHS UK a ÚPSD SV ČR, 2011, s.46

¹⁹⁷ Etické postupy orální historie popisují podrobně Miroslav VANĚK – Pavel MÜCKE, s. 195.

často ustupuje ve svých individuálních představách o minulosti vědecky zpracovaným dějinám a naše paměť má pak tendenci se přizpůsobovat neustále se proměňujícím obrazům utvářeným v rámci společenských skupin.¹⁹⁸

Divadelní práce s neherci poskytuje „svobodnější“ možnosti sběru vypravěčského materiálu, než dovolují zavedené postupy orálně-historického výzkumu. Dlouhodobým setkáváním s pamětníky s nimi navazujeme přátelský a partnerský vztah a dostáváme se tak hlouběji k podrobnějším vzpomínkám a snad i k pochopení jejich osudů a motivů jednání. Věcné zaměření otázek všednodenního „obyčejného“ života za války, na chod domácnosti, školní docházku, přátele z dětství, oblékání, jídlo, dopravu, předměty, hračky, zařízení bytu apod. pamětníkům rychle rozběhne řetěz vybavování si jednotlivostí k zážitkům a s nimi spojeným obecným dobovým událostem.

Zajímavým momentem ve vyprávění pamětníků bývá i to, co patřilo mimo okruh jejich dětských zájmů. Některé události si pamětníci mohou rekonstruovat pouze ze vzpomínek na to, jak se v určitých situacích chovali jejich rodiče a domýšlet se o důvodech jejich jednání. Pro představu takového rozhovoru uvádím úryvek s pamětnicí Ilse Dolanskou (rozenou Kreibich), která dva roky nezapomenutelným osobitým stylem účinkovala v našem dokumentárním představení *Protentokrát*:

EČ: *Proč jste se s matkou tak často stěhovaly, Ilse?*

ILSE: *Já nevím....prostě jsme se vždycky sebraly a stěhovaly se jinam. Nebo mě matka odvedla ke známým a tam jsem zůstala nějaký čas. Já to brala, jak to bylo, mně se to nedoklo, byla jsem zvyklá.*

EČ: *Mohlo to stěhování souviset s konspirativní činností tvojí matky?*

Ilse: *No, já nevím, to je asi možný, вона mě to nevysvětlovala...a takhle to dělali i jiný známí (komunisté), tak to byl asi i náš případ. (rozhovor ze dne 15.května 2017)*

Stáří jako sociální exotika?

Tisícíhran nepřistupuje k pamětníkům jako k „odborníkům“ na stáří či určitou historickou epochu¹⁹⁹. Působivosti stáří a autenticity svědectví výpovědí pamětníků nevyužíváme ze scénických a estetických důvodů. Za hlavní zdroj a význam jejich přítomnosti na scéně považujeme, jak komunikují jejich vztahu k minulosti a ke svému životu směrem k divákům. Jedná se o mezigenerační setkání s určitou životní zkušeností, které je vždy silné, protože je z podstaty pravdivé.²⁰⁰

Věk pamětníků působí pak ve dvou rovinách – v rovině fyziognomické, která zobrazuje a prezentuje realitu jejich životního období stáří. Ve druhé rovině reprezentuje jejich věk „psychický“ a „duševní“ stav reflektované životní zkušenosti. Obojí se pak divákům přímo a zřetelně vyjevuje, když mohou vedle sebe vidět pamětníky a jejich podobu z dětství na rodinných fotografiích v projekcích. Protagonisté jsou tak svébytným mostem mezi uměleckou fikcí a realitou dokumentu. Můžeme mluvit o dokumentárním divadle, jemuž důvěryhodnost dodává

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 116

¹⁹⁹ Zmiňovaná divadelní skupina Rimini Protokoll v inscenaci *Kreuzwortrassel Boxenstopp/ Křížovka pit stopu* (r. 2000) zpracovala téma stáří, a proto autoři angažovali osmdesátileté stařenky. V českém prostředí např. inscenace *Navždy spolu* (2017) divadelního souboru Farma v jeskyni, které tematizuje stáří a pracuje se seniory cestou fyzického divadla a tance.

²⁰⁰ Za blízké pojetí práce s neherci považujeme tvorbu berlínské divadelní skupiny *She she pop*. V inscenaci *Testament* (uveden v rámci festivalu německého jazyka 2011 v Divadle Archa) čtyři herečky tematizují Shakespearova Krále Leara a využívají na scéně setkání se sociálními herci – svými otci. Jde o generační dialog vedený přímo na jevišti.

přítomnost „svědků historie“.²⁰¹

Konfrontace různých osudů

Pro své inscenace vybíráme zástupce určitých typů osudů jedné doby dle politického zázemí rodiny a stavíme je na jevišti vedle sebe. Nejprve si ale musí oni vybrat nás. Základní podmínkou, aby naše představení vůbec mohla vzniknout, je najít vypravěče, kteří mají chuť a zájem o své příběhy se podílet a také sílu a dostatek času na dlouhé období zkoušek. Můžeme mluvit o štěstí, že jsme pro naše inscenace našli tak vzácné osoby nebo spíše osobnosti, které útrapy dlouhého zkoušení vydržely a neztratily nic ze svého nadšení pro věc.

Důležitým kritériem výběru protagonistů je ale také určitá *názornost* po obsahové stránce jejich příběhů. Nejde přitom o to, aby jejich příběhy či jednání v minulosti bylo něčím typické, podstatnější je různost přístupů. Záměrem dokumentárních inscenací Tisícíhranu je zobrazovat minulost z různých úhlů pohledu a přistupovat k historii „demokraticky“. Nechceme přitom stranit ani jednomu z názorů nebo pohledů, účelem představení je probudit v dětech kritické myšlení nad každou předkládanou pravdou. Obzvláště dnešní doba plná protikladů, nejrůznějších vlivů a rychlých proměn klade nároky na schopnost výběru a rozlišování, tvorbě vlastního názoru a postoje. Snažíme se proto nabídnout příklady různého chování lidí v jedné společensko-politické situaci, které dokládají složitost životních dilemat a mohou přispívat k porozumění jednání lidí společensko-politického kontextu dané doby.²⁰²

A tak se v představení *Protentokrát* setkává **Eva Warausová - dcera statkářů z Prahy „venkova“** a **Ilse Dolanská - dcera přesvědčených komunistů z centra Prahy**.²⁰³

Inscenace *Fialky a mejdlíčka* o dětství v 50.tých letech propojuje životní osud **Jindřicha Synka, syna politického vězně, Renaty Válové - dcery rodiny kulaků a Aleny Laufrové z rodiny právníka, který dobrovolně odešel do výroby** a celý život zůstal přesvědčeným komunistou.

V představení *Tanky na plovárně* se setkáváme opět s Jindrou, Renatou a Alenou, kteří na vyprávění o dětství v 50.tých letech navazují příběhy o svém dospívání v 60.tých letech. Popisují bouřlivé zkušenosti mládí a hledají vlastní identitu na pozadí společenských a politických událostí. Dozvídáme se, jak jim osudy ovlivnil jejich „třídní původ“, kde a jak je zastihly události Pražského jara a jeho násilné ukončení a jak se rozhodovali v kritických momentech, zda emigrovat nebo zůstat. Těmto třem protagonistům, věnuji zvláštní pozornost v následujících kapitolách.

²⁰¹ Podobně postupoval polský režisér Jan Klata, když ve spolupráci se čtveřicí dramatiků připravil hru *Transfer* (2006) složenou z vyprávění polských a německých poválečných přesídlenců. Hlavními herci byli sami přesídlenci, tedy starší lidé bez divadelního vzdělání. Více o projektech Jana Klaty viz. OLKUSZ Peter, s.12.

²⁰² V tomto smyslu usiluje o *demokratizaci dějin* orální historie. „*Demokracie je(...)pro orální historii nezbytnou podmínkou, aby vůbec mohla existovat...*“. Miroslav VANĚK – Pavel MÜCKE, *Naslouchat hlasům paměti*, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha 2007, s. 47.

²⁰³ Účinkovala Ilse Dolanská (roč.1929) a Eva Warausová (roč.1933).

Fialky a mejdlíčka



obr. 2 - skandování v loutkovém Prvomájovém průvodu, představení Fialky a mejdlíčka 2016

První divadelní projekt Tisícíhranu, který pro svůj název zvolil dobová cukrátk²⁰⁴ vznikl na základě domluvy mezi pamětníky, které jsme již dříve znali z našeho okolí nebo rodiny. Měli chuť vyprávět o svých osudech za minulého režimu, jenž vycházely z velmi rozdílných poměrů. V představení vystupují tři zajímavé osobnosti, které prožily dětství v 50. letech. Jsou to zmíněni: Alena Laufrová, Jindřich Synek a Renata Válová²⁰⁵.

Alena, Renata a Jindra v představení *Fialky a mejdlíčka aneb dětství pod rudou hvězdou* vyprávějí z pohledu dětí. Nelze hovořit o hraní rolí, ale mimesis zde v určité míře uplatňuje své principy. Protagonisté hrají sami sebe v dětském věku, stávají se žáky základní školy. Do dětského věku se nestylizují modulací hlasu nebo jinými vnějškovými efekty, ale větší hravostí. Jedná se více o *sebe-scénování* neherců. (Vostrý, 2012)

Jedním z režijních nástrojů, kterým v představení Fialky a mejdlíčka dosahujeme odstupů pamětníků od „role dětí“ je loutkohra. Protagonisté představují spolužáky jedné třídy a některé dny ve školní docházce se prolíná s dobovými událostmi. Usazení ve školní lavici na její ploše ztvárňují pomocí loutek soudružku učitelku a několik spolužáků, jak se chystají do prvomájového průvodu a unikají z něho do cukrárny, dále jak se účastní pohřbu Klementa Gottwalda nebo brigády na sběr mandelinky bramborové.

Loutkohra zdůrazňuje **hrovost** jevištního jednání (ve smyslu přiznané hry na hru s loutkami) a umožňuje pamětníkům vstupovat do role dětí a odložením loutky z ní vystupovat. Je zřejmé, že protagonisté s loutkami, které se záměrně podobají dřevěným hračkám z dobového loutkového filmu *Vzpouza hraček*,²⁰⁶ „si hrají“ na První máj a další dějinné události i všednodenní dny ve třídě. Loutkohra je doprovázena dokumentárními filmovými ukázkami v projekcích a tím dochází k propojení dokumentu a hry s tématem ze strany protagonistů. Příběhy ztvárněné loutkami čerpají z vyprávění pamětníků, někdy jde o dramaturgii textu deníku Aleny Laufrové.

VI.3.1. Alena, Renata a Jindra

Alena Laufrová, Renata Válová a Jindřich Synek přicházejí do projektu dokumentárního divadla každý s jinou hereckou „výbavou“ a zkušeností. Podstatné je, že svoji „hereckou“ zkušenost v TisícíHRAnu upevňují přes čtyři roky (od r.2016), mají za sebou více než 50 repríz pro 2500 diváků. **Jsou neherci experty anebo herci?**

²⁰⁴ V anotaci představení uvádíme: *Inscenace Fialky a mejdlíčka je dokumentární divadlo s živým vyprávěním, které nás přeneso do světa dětí před šedesáti lety, kde voněly cukrové fialky, na jazyku se rozplývala sladká mejdlíčka, ale zároveň nade vším zářila rudá hvězda.*

²⁰⁵ Do divadelního projektu protagonistky Alenu Laufrovou a Renatu Válovou vyzvala režisérka Tereza Durdilová, s níž se setkaly na divadelní dílně v Divadle Archa. Přizvaly jsme později také Jindřicha Synka, otce Terezy Durdilové a tím jsme mj. naplnily naši vizi propojování rodinných příběhů a jejich tradování jako jeden z cílů vyprávěného dokumentárního divadla TisícíHRAnu.

²⁰⁶ film *Vzpouza hraček* (1946), režie H.Týrlová, F. Sádek.

Alena přináší do představení svůj **deník**, kde již od 8mi let dokumentuje události svého života a vtipně popisuje dění ve školní třídě ZŠ Ostrovní. Dnes se jedná o artefakt pozoruhodného vypravěčského slohu i výtvarného stylu. Když ho čte Alena ve svých 64 letech, znovu zpřítomňuje dokumentující pohled dítěte na svět. Má možnost se k němu vztáhnout z hlediska hodnot a prožitků zralé ženy. Můžeme na něm pozorovat také Alenin vztah k vlastnímu psaní. V osobním rozhovoru uvedla, že pro účely představení nemusela nově „zpracovávat“ svůj příběh (v psychologickém smyslu sebe přijímání a sebe náhledu), jelikož už to udělala psaním deníku.

“Díky zkoušení jsem se vracela a nořila do vzpomínek, které ‘spaly’. Co se týče představení Fialky a mejdlíčka, tam mi v mnohém pomohl můj deník. Díky němu jsou mé vzpomínky jasné, příběhy vidím před sebou jako živé. Během zkoušení a vlastně i během představení se ve vzpomínkách dostávám stále k větším detailům samotných příběhů.”²⁰⁸

Jedinečnost záznamů a kreseb osobního deníku prostředkuje natočené listování deníkem v projekci. Deník Aleny Laufrové tak působivě doplňuje vizuální stránku představení. Pro účely představení Alena deník rozšířila: *“Pro čtení z autentického dětského deníku jsem připsala nově pár svých skutečných historek i úvah, abych jasněji vykreslila atmosféru přelomu padesátých let.”²⁰⁹*

Uvádím úryvek z deníku Aleny Laufrové použitý v představení Fialky a mejdlíčka:

„Naše třída je docela prima. Jenom sem tam se najdou ještě lumpové a zbabělci jako např.: Nežerný (nežerák), Pácha, Šumiljuk, Řezanina, který je velký mudrc v dějepise, zeměpise a přírodopise. Novotná, která je sice dobrák, ale sobecká (jediná ve třídě, která má copy). Ale nejhorší je Švehla (soudružčin mazlíček). Avšak to jsem vás seznámila zatím s lumpy. Jinak máme ve třídě Pagačovou (jedna z nejlepších žákyň ve třídě) potom Pavlíka, který dobře kreslí i když si taky někdy zalumpačí. Také Píšovou, Čermákovou, Kozumplíkovou, Gajdošovou, Ledvinovou. Dále Kovářovou, která se parádí, už si tupíruje vlasy, otec je zpěvák a Prokešovou. Také máme Petráka, za kterým leze hodně holek. Šetinovou, kterou nikdo nesnáší (chce být totiž nejvzornější), pořád nosí pionýrský šátek a žaluje. Potom Zlonickou (říkáme jí Máníčka), která nezkazí žádnou legraci.“

Dopsání příběhů ze základní školy pro účely inscenace je Aleniným důležitým autorským vkladem. Také Jindra a Renata během zkoušení dodávali sepsané příběhy, které (jak Renata později uvádí) si mnohdy upravili. Osobní příběh prochází redukcí a úpravou pro jeho představení na jevišti z pozice autorů, nositelů příběhu i interpretů v jednom.

²⁰⁷ Alena Laufrová (nar. 10.8. 1952), akad. malířka, studovala na VŠUP v Praze (1970-1976) v ateliéru ilustrační a užité grafiky (Zdeněk Sklenář, as. Jiří Anderle) a v ateliéru propagační grafiky (Eugen Weidlich, as. Rostislav Vaněk). Od roku 1978 uspořádala více jak 40 samostatných výstav doma a v zahraničí. Je členkou Sdružení českých umělců grafiků Hollar. V současné době se věnuje koláži, autorské knize, tvoří objekty z kartonu, píše poezii.

²⁰⁸ Alena Laufrová, Odpověď na dotazník, listopad 2019, viz. Příloha č.2.

²⁰⁹ tamtéž



obr. 3 - Deník Aleny Laufrové, představení Fialky a mejdlíčka (2016)

Renata Válová ²¹⁰

Renata, dcera z kulacké rodiny během zkoušení poprvé zhlédla černobílý film, který natočil její strýc na rodinném statku ve Smečně mezi lety 1946-53. Snímek byl uchovávan v osobním archivu až do r. 2015, kdy jsme jej nechali odborně digitalizovat a nyní tvoří důležitou vizuální složku představení. Společně s Renatou jsme měli možnost odkrývat zasuté vzpomínky na události, místa i osoby Renatiny rodiny. Kromě toho mělo vliv na ožívování paměti a utváření vztahu Renaty k historii jejího dětství i vlastní písemné zaznamenání vzpomínek, které bylo jedním z režijních zadání. Renata tedy objevovala svůj příběh a vztah k němu si ujasňovala až v průběhu zkoušení. *“V současné době i mimo divadlo, se mi stává, že se i v myšlenkách vracím do dětství či mládí a vybavují se mi momenty, dávno uložené v mé paměti, které jsou možná pokračováním jednotlivých příběhů.”*²¹¹

Zpracováním subjektivní vzpomínky na vlastní příběh vypravěč tento příběh tematizuje a tím objektivizuje. Jeho osobní prožitý příběh se stává materiálem, na nějž může on i divák pohlížet jako na *interpretační text*. Skrze něj komunikují neherci - vypravěči s publikem jako **prostředníci-interpreti** tohoto textu i jako **svědci historie**.

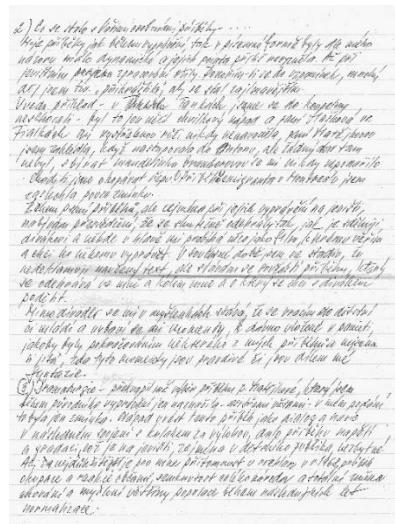
²¹⁰ Renata Válová, rozená Zlonická nar. 28.11. 1946 v Praze. Do 6 ti let bydlela na statku ve Smečně. Statek byl zabavován postupně v letech 1952-1953. Rodina Zlonických se poté dvakrát stěhovala ve Smečně, později bydleli ve Slaném. Renata Válová se z politických důvodů nedostala na střední školu, od 15 let pracovala jako figurantka geodzie a maturitu si dodělala dálkově. Od r. 1964 pracovala v kanceláři aerolinek, v době Pražského jara 1968 udělala konkurz na letušku a létala s ČSA 18 let.

Otec Renaty Válové po znárodnění rodinného statku pracoval v kanceláři Lesní správy, pak jako účetní komunálního podniku a nakonec dělník v SONP Kladno. Matka nejprve šila doma ochranné pomůcky-obšívala svářečské brýle atd. Později byla dělnicí v kovovýrobě.

²¹¹ Renata Válová, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha č.3.



obr.4 - Renata s bratrem - z filmu rodiny Zlonických ze Smečna natočeno mezi lety 1946-53, představení Fialky a mejdlíčka



obr. 5 – Renata Válová – odpověď na dotazník

Jindřich Synek ²¹²

Třetím vypravěčem a dalším *případem* způsobu předávání vlastního příběhu je Jindra. Uvědomuje si „umělost“ divadelního jeviště a jeho vliv na způsob vlastního vyprávění a obává se ne-pravdivosti. Sám sebe chápe a zdůrazňuje jako neherce. Jeho silná motivace, s níž do projektu vstoupil, je udělat něco pro uchování a ožívování událostí, na něž by se nikdy nemělo zapomenout a vyprávěním příběhů minulosti, které stále ovlivňují naši přítomnost. Toto jeho přesvědčení proudí směrem k publiku jako důležitý vzkaz.

*“Zaujala mě symbióza protikladů dokument versus divadlo. Postupně jsem pochopil, jaká je to příležitost předat své životní zkušenosti mladší generaci, ‘zapalovat’. Mám stále větší chuť pokračovat, protože i když mě to fyzicky vysiluje, psychicky mě to úžasně nabíjí.”*²¹³

Podstatným elementem představení, jenž ho uvádí do pohybu a činí ho stále živým je Jindrovo odhodlání měnit svět kolem sebe, aktivně žít, mít život v rukou. Dle principu *divadelního přenosu* se tento autorský postoj může přenášet na diváky. Jindra uvádí do rovnováhy minulost s přítomností explicitně – v představení promlouvá z pohledu dítěte pouze v loutkohře a jinak se obrací přímo k divákům a otevřeně se vyjadřuje k událostem minulým a komentuje je z pohledu 70 ti letého člověka. Má tedy pozici určitého komentátora či mluvčího (Brecht), který potvrzuje *neiluzivnost* tohoto typu divadelní výpovědi.

Nehraju – jsem, aneb “nekontrolovaná” autenticita

*“Autenticita je pro mě to nejpodstatnější. Pravdivost. Ručím svým životem, který se snažím vtělit do slova a gest. Nehraju – jsem. Každý má svobodu to vidět jinak a v tom je to napínavé. (...) Znovu všechno prožívám a jsem uvnitř. Stravuje mě to.”*²¹⁴

Jindrův upřímně naléhavý projev a autentický prožitek občas propouští pathos, který může vzbuzovat v publiku silné emoce. Například když sugestivně a s prožitkem sděluje publiku příběh zatčení otce z pohledu pětiletého

²¹² Ing. arch. Jindřich Synek se narodil 9. června 1947 v Praze. Jeho otec Jindřich Synek byl poslancem za Československou stranu lidovou v ústeckém kraji a v roce 1948 se rozhodl utéct za hranice. Na udání byl zatčen a strávil dva roky ve vyšetřovací vazbě na Pankráci, později byl znovu uvězněn v roce 1953.

²¹³ J. Synek, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha č.4.

²¹⁴ tamtéž

dítěte anebo dojemný moment setkání s otcem po jeho návratu z vazby. Může se stát, že v citově silných příbězích setrvává vypravěč příliš dlouho a tehdy mohou na diváky naléhat emoce navozené příběhem i vypravěčem velmi realisticky. V tomto ohledu si uvědomujeme určité limity neherců a jejich „kondici“ k opakovanému autentickému vyprávění, citlivosti k dynamice příběhu a schopnosti přizpůsobit vyprávění energetickému rozpoložení publika. Zmíněné nároky lze požadovat od profesionálních herců s dlouhou praxí a dovedností mj. rozlišovat a vědomě „kontrolovat“ *herectví prožívání* a *vcítění* a *herectví představování*.

Spoluhráčka Alena Laufrová se k tomuto momentu vyjadřuje s pochopením i kriticky:

“Jde o můj subjektivní pocit: pokud cítím u spoluhráče přílišné, bezmezné „oddání se publiku“ na úrovni intimního výlevu, je to pro mne těžké přijmout. Zároveň si této schopnosti vážím a obdivuji. Možná, že právě to obecenstvo potřebuje. Na druhou stranu se domnívám, že divadlo má skutečnost transformovat do specifické podoby, která má jakási pravidla.... Ale pravidla se mají bořit, že? Myslím si, že už tím, že se pohybují na jevišti, se stávám divadelní postavou a nejsem tedy jen zanícenou vykladačkou příběhu. Nakonec nejdůležitější je, jaká forma projevu působí autenticky na diváka.”

Jindřich Synek je typem člověka s velkou potřebou přímého pravdivého prožívání, a to uskutečňuje pokaždé znovu s každou reprízou. Potvrzuje tím autenticitu své *žitě zkušenosti* i autenticitu jevištního jednání.



obr. 6 - Jindřich Synek jako Cyrano (Fialky a mejdlíčka)



obr. 7 - Jindřich Synek – odpověď na dotazník

Při rozvzpomínání teď a tady uskutečňuje svým prožitkem **osobní katarzi** ve *statu nascendi*. Znamená to zároveň dramatický vrchol představení, kdy dochází ke katarzi i u diváka.

“Potřebuju vidět diváka, kterému to sděluji, vidět jeho oči, reakci, nechci být sám a předvádět se, nejraději bych diváka vtáhl do děje, proto tak miluju ty „vlastovky“ kterými navazuju kontakt, dialog.”²¹⁵

Papírové vlastovky hází Jindra do publika v závěrečné scéně o Mandelince bramborové. Soudružka učitelka v podání Renaty Válové přesvědčuje školní třídu na jevišti i v publiku o nebezpečných imperialistech, kteří na naše úrodná pole seslali škůdce, aby zničil úrodu brambor.

²¹⁵ J. Synek, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha č.4.

“Ale my se nedáme, my to imperialistům oplátíme!” dodává soudružka. “A jak souško? To na ně ty mandelinky budeme taky shazovat letadlami? Nebo raketami? - I to je možné, Synku!”²¹⁶ odpovídá soudružka a na to Jindra začne do hlediště házet papírové vlaštky za zvuku odpalování rakety při každém hodu. Děti se zvednou ze židlí a zachytávají je, nad hlavami jim létají vlaštky. Vše je v pohybu a na Jindrovi je vidět, jak si vychutnává moment radosti a svobodných a výkřiků dětí.

Jindra dokáže dětské publikum probudit a co je obdivuhodné - vzápětí opět zklidnit, zjednat si jejich pozorné ticho a připojit velmi křehký intimní zážitek o tom, jak zavíral motýly a čmeláky do špaletového okna a pak je slastně pouštěl zase zpět do přírody.

Jde o zdánlivou odbočku z hlavního příběhu. Tereza Durdilová si tento příběh mezi jinými prosadila a měla pravdu. Docílili jsme tím funkčního dramaturgického momentu v záplavě vyprávění. Ve chvíli největšího zmatku a jásání dětí v hledišti, které se naprosto zbytečně učitelky snaží zklidnit, nastane pauza. Tento příběh “svobodného vydechnutí”, jenž evokuje představa otevřeného okna a do jara vylétnuvších čmeláků, vyústí v Jindrovu vzpomínku na návrat otce z vězení, která nám sevře srdce.

Na konci představení po potlesku, pamětníci znovu osloví publikum a zopakují, že se jednalo o jejich vlastní příběhy. Zavřou tak pomyslnou oponu za představením a otevřou se přímému dialogu s dětmi. Nastává chvíle pro hru *Všechno lítá, co peří má*, kterou předtím viděly hrát naše protagonisty v rámci představení. Děti se rozpohybují a odreažují a poté pokládají pamětníkům otázky. Ačkoliv je na začátku každého představení v úvodu řečeno, že jde o osobní zážitky ze života a jejich nositele, na konci představení se i tak často setkáváme s překvapenými reakcemi dětí, že příběhy pamětníků byly skutečné.

Usazená životní zkušenost

Uvědomuji si, že jedním z kritérií výběru pamětníků na začátku naší práce, je kromě jejich chuti a možnosti veřejně vystupovat, míra nadhledu a schopnost **přístupovat k sobě „objektivně“** ve smyslu pojmenovávání si vlastní zkušenosti a postoje k sobě sama přijímajícím způsobem. Jedná se o kvalitu osobnosti a její integrity, vnitřní rovnováhy, kvalitu lidské komunikace a schopnosti vytvářet vztahy. Schopnost být ve vztahu k sobě, která může znamenat cestu, jak navazovat kontakt s divákem, je pro naše pojetí divadla podstatná.

Je možné uvažovat o tom, že divák (obzvláště ten dětský) vnímá jakékoliv dění na jevišti jako dramatickou hru a řeč všech osob v ní jako **dramatickou řeč**. Milan Lukeš přisuzuje dramatické řeči vyšší informační intenzitu a **sémantickou zátěž** než běžné řeči. (srov. Lukeš, 1987, s.63) Dále zmiňuje, že relace v dramatické situaci zahrnují nejen vztahy mezi postavami ale zejména **vztahy jednající postavy (mluvčího) k sobě samé**, k prostoru, divákovi. (srov. Lukeš, 2001, s.78). V případě neherců pamětníků **na diváky v přítomném „ted“ a tady“ působí samotný proces vyrovnávání se s minulostí** osobní i historickou jaksi v „přímém přenosu“ - tím dochází k momentům katarze.

Odstup pamětníků, který se přirozeně dostavil léty, představuje samozřejmě „stavební kvalitu“ dokumentárního představení a je i organickou součástí sdělení představení. Vypravěč je tím, kdo příběh prožil, ale z pohledu dneška na něj hledí jako pozorovatel, snaží se ho popsat. Odstup je klíčový pro rovnováhu mezi osobním-subjektivním a objektivním příběhem dějin. Důkazem odstupů je také to, že ze vzpomínek pamětníků nezaznívá “zahořklost” z křivd minulosti, která by zatěžovala představení.

Je nesmírně zajímavé pozorovat, jak se emoce a nepříjemné vzpomínky na doby minulé pamětníků a obzvláště našich dokumentárních herců během představení obrušují:

²¹⁶ citace ze scénáře inscenace *Fialky a mejdlíčka aneb dětství pod rudou hvězdou*.

“U mě se pocit autenticity dostavoval zejména při zkouškách, kdy jsem “nehrála”, ale znovu prožívala ‘scénu u Rozhlasu’. Nyní, kdy jsem “Rozhlas” odehrála již několikrát, nedochází u mě k tak silným prožitkům a částečně odeznělo i vnitřní rozčilení. Myslím však, že pro diváka tím příběh na autenticitě neztrácí.”²¹⁷

Je pro mě stále otázkou, jak komunikovat dětem to nejdůležitější: každý se musí rozhodnout sám, v každé době je člověk postaven před důležitá rozhodnutí. Jak předat i v diskusích po představení témata a podněty, které dětem jasně rezonují pro jejich dnešní svět; jak překlenout časovou propast mezi generacemi.²¹⁸

VI.3.2. Lekce (ne)herectví: režijní a dramaturgické postupy TisíciHRAnu

Jak je vlastně vedena dramaturgická linka? **Které příběhy zvolit, aby podaly zprávu o událostech minulosti a vystihly dobové klima, a přitom se stále týkaly dnešních dětí?**

Hlavním cílem našich dokumentárních projektů je komunikativnost díla s divákem a jeho zpráva o současném vnímání minulosti generací školních dětí. A také jejich setkání s vrstevnatou usazenou životní zkušeností. Výběr příběhu není nikdy jednoduchý. Zdá se, že všechny jsou zajímavé. Proces vybavování si vzpomínek protagonistů je až kaskádovitý, často vede k větvení příběhů a vrstvení nových a nových detailů. Zajímá nás všechno. A čekáme někdy dlouho na ten správný *klíčový příběh*.

Pro dokumentární divadlo o událostech 20.století se o rámcovou dramaturgii postará sama historie, sled dobových událostí. A my stojíme vždy před těžkou otázkou, jak dodržet zadaný rámec, a přitom historické momenty připomenout a nahlédnout skrze osobní žitou zkušenost. Výběr klíčových příběhů je pro naše dokumentární inscenace obzvláště významný, jelikož na jejich základě spolu s vypravěčem provádí reflexi doby i divák. To chápou jako jeden z hlavních úkolů či přání autorského i dokumentárního divadla.

Při dramaturgickém zdůraznění některých segmentů vyprávění pamětníků se tedy zaměřujeme především na ty klíčové příběhy, které divákům podávají zprávu o stavu a mechanismech tehdejší společnosti. Na konkrétním případě individuálního jednání *jedince v situaci* mohou ukázat (zobrazovat) klima doby, společenské principy a dopady na mnohé osudy.

VI.3.2.1. KLÍČOVÉ PŘÍBĚHY

Cílem dramaturgické linie je poskládat příběhy pamětníků tak, aby školní děti provedla chronologicky určitým časovým obdobím. O naučnost jde však až ve druhé řadě. Podstatné je nalézt **takový příběh, který zároveň v detailu ukazuje vhléd do životní události v jedné určité rodině na pozadí celkové dobové atmosféry**.

²¹⁷ Renata Válová: vyprávění o obsazení a střílení u budovy Českého rozhlasu v srpnu 1968, jehož byla svědkem. Z představení *Tanky na plovárně aneb dospívání v 60.tých letech*.

²¹⁸ Mezigenerační “propast” se možná někdy otevírá po představení, kdy pamětníci odpovídají na dotazy školáků. “Jakou dobu byste si vybrali, kdybyste si mohli vybrat?” zeptala se jedna šolačka z Horních Počernic po našem představení. Naše protagonistka to pochopila jako otázku odvislou, ale pak se hovořilo o rozdílech doby dětství v 50.letech a dnes. “Bydlím v bytě, kde jsem strávila dětství a naše okna vedou na hřiště. Když jsem byla malá, bylo tam stále živo a dnes tam děti skoro nevidám. Hrajete si vůbec ještě na hřišti?”. Mezi dětmi nastaly rozpaky a sálem zašuměla slabá odpověď...“ano”. Otázka naší protagonistky nechtěně vyzněla možná spíše jako zvláštní osočení současných dětí, že si narozdíl od pamětníků ne dost (zajímavě/živě/ tvořivě) hrají. Takový vztah může přerušit upřímnou a živou napojenost protagonistů příběhů z představení a akcentovat neslučitelnost dvou časových epoch i rozdíly generací. Na otázky dětí není jednoduché odpovídat, jsou položeny často nejasně nebo vyznívají banálně. Cílem naší režie není usměrňovat postoje pamětníků nebo jim mluvit do pocitů. Domnívám se, že po představení jsou dokumentární herci vystaveni dalšímu nároku, který je důležitým pokračováním představení a doplňuje ucelený divácký zážitek: trpělivě odpovídat dětem na jejich otázky.

Obě roviny příběhů - *jedinečná a obecná* se neustále protínají a dramaturgie dokumentární inscenace směřuje k těmto „průsečíkům“ malých *dějin každodennosti a velkých dějin*. Jsou to „ozřejmující momenty“, kdy si sami narátoři v životních křížovatkách něco uvědomovali nebo byli postaveni před určité rozhodnutí, ocitli se v **situaci ze své podstaty „dialogické“** (kdy je člověk sám se sebou v intenzivním dialogu a rozehrává svá vnitřní pro a proti). Tyto okamžiky mají přirozený dramatický náboj a jsou vždy divadelně zajímavé.

Klíčové osobní příběhy představují dramatickou jednotku představení, určitou *živou strukturu* uvnitř pevného rámce. Jak je najít?

Ve velkém množství vyprávění pamětníků při sběru materiálu **na sebe klíčový příběh** většinou **sám upozorňuje** tím, že mu vypravěči věnují zvýšenou pozornost, je pro ně důležitý. Připomíná to zmiňovanou Lewinovu teorii výzvového charakteru věcí, jejich atraktivity. Proto když takový příběh zachytíme, necháváme si ho vyprávět znovu a znovu. Protože je pro pamětníky silný, dovedou ho sugestivně vyprávět opakovaně a téměř beze změn. Snažíme se prozkoumávat dál detaily klíčového příběhu a dotazujeme se vypravěčů na popis prostoru, kde se příběh odehrával a na to, co ve zmiňované situaci viděli kolem sebe, co si mysleli, co cítili. Většinou se podaří příběh *evokovat* ještě plastičtěji. Pak nastává čas pro posun od pouhého popisu k situačnosti, k jevištnímu zobrazování.

Tělová a situační představitost

V dialogickém jednání mluvíme o jednání slovem, jednání řečí. Není samozřejmostí takovým způsobem s vyprávěním zacházet. Zajímalo mě, jak je možné k jednání řečí přivést i neherce bez zkušenosti s dialogickým jednáním.

Herecká práce s neherci Tisícíhranu spočívala především v aktivování *tělové a situační představitosti*. Být v situaci, ocitnout se uprostřed děje. Snažila jsem se navést neherce k tomu, aby adresovali vyprávění nejen k publiku jako k někomu, koho chtějí s příběhem seznámit a tím dosáhli také určité dialogičnosti situace. Ale také k sobě jako k někomu, kdo příběh rekonstruuje, snaží si ho vybavit a sám sobě připomenout, znovu promítnout. Proces vyjevování příběhu pak může vypravěče přirozeně vést k **zpřítomňování**, živému sdělování a zapojení těla tak přirozeně, jako tomu bývá v dialogickém jednání.

Zakoušení v živém vypravěčství

Klíčové příběhy se podobají autorské prezentaci. Jsou to krátká sólová vyprávění, kdy je jaksí „zaostřeno“ na dramatický situační příběh jednoho vypravěče. Aktér *interaguje* pouze sám se sebou. Vstupuje do různých výrazových poloh a tělové podněty ho animují k dalšímu jednání. V klíčových příbězích dokumentární herci objevovali přirozenou tělovou aktivitu a přicházeli na určitou (čím dál plastičtější a plnější) **expresivitu**.

E. Fischer-Lichteová uvádí, že během představení se pozornosti aktérů i diváků *dožaduje* vše, co se odehrává v prostoru jeviště i hlediště. Koncentraci pozornosti chápe jako *způsob celotělesného vnímání podnětů z okolí, v němž tělesně existují i druzí*. Jak aktéři, tak diváci upírají svou pozornost na vlastní těla i těla jiných. (Fischer-Lichte, 2009, s.19).

Působnost tělového sdělování podle mě zahrnuje i motivaci a **osobní postoj mluvčího**. Ukazuje na jeho vztah k tématu. Nejde jen o subjektivní úhel pohledu, ale o určitý *komunikační modus* prezentování i reprezentování. Vnímám postoj neherců jako proces divadelního *zakoušení* (Etlík, 1999), které odkazuje na etiku sdělení, ale ovlivňuje i jeho estetiku - to, jak dílo na diváka působí, co všechno mu sděluje.

Ve vedení pamětníků jsme se snažili vyvarovat poučného tónu vyprávění a jejich role jako někoho, kdo má publikum informovat. Pokud by pamětník v poučném podtónu implicitně sděloval, že „takhle hrozná byla tehdy doba“ nebo „tohle těžko může pochopit vaše generace“, připravil by školní publikum o jejich vlastní pohled na věc. Když nám někdo z jeviště svým postojem i zabarvením tónu říká, co si máme myslet, ustupuje zážitek do pozadí a zastiňuje ho účelová edukativnost.

V první části práce jsem věnovala zvýšenou pozornost aktivnímu diváctví a vzájemnosti v autorském divadle. K tomu musí hráči na jevišti připravit takové podmínky, aby divák přistoupil na hru, aby byl rovněž původcem hry a sdělování. Erika Fischer-Lichteová mluví o performativní naléhavosti působící přímo, **afektivně a somaticky**. (Fischer-Lichte, 2009). Vyskočil hovoří o **empatii zakotvené v tělovém cítění**. (Vyskočil, 2013). Jaroslav Etlík uvažuje nad netematizovatelnou **energií**, předávanou a společně zakoušenou na jevišti, v hledišti i mezi jevištěm a hledištěm, o komplexu „sil“, „energetických polí“ a smyslových vnímání. Podle Etlíka nejde jen o procesy vnímání, ale o **totální zakoušení divadla**. (srov. Etlík, 1999, s.30) V tomto smyslu může aktivování vnitřního pohybu živého sdělování neherců na jevišti způsobit podílíctví diváků.

Ve vedení k živému vypravěčství nám jde tedy o to, aby neherci rozpohybovali sdělování na úrovni tělovosti. Dále se snažíme, aby vypravěči pocítili situačnost vyprávění. Aby pouze nepopisovali děj, ale ocitli se v okolnostech situace. Ivan Vyskočil v prvním textu knihy *Kosti* (1966), který adresuje redaktorce, ukazuje na významné dramatické momenty vyprávění, kde vypravěč přechází k „herně-hereckému“ zobrazování, začne hrát i hrát si s prožíváním za postavu příběhu. Vyskočil zde popisuje svoji představu vyprávěného představení, jak je sám realizoval.²¹⁹ Když se pouhým slovem podaří zhmotnit příběh a **dostat se do chvíle, kde pouhé vyprávění nestačí**, může nastat jednání, nebo symbolická hra. Je to zajímavý okamžik pro další ztvárnění, nežli se dostaneme zpět k mluvenému slovu.

Maminka ve skříni

Zdá se, že klíčové příběhy jsou samy o sobě dramatickými momenty představení a nad to obsahují ještě vnitřní *buňku* nebo vlastní *dramatické jádro*. To objevujeme, ožívujeme právě situačním ztvárněním.

V naší poslední dokumentární inscenaci *Tanky na plovárně aneb dospívání v 60.tých letech*, je jedním z klíčových příběhů „Maminka ve skříni“, který vypráví Alena Laufrová. Jde o vhléd do dění v jedné rodině ve dnech srpnových událostí 1968.

Alena: Doma cítím nejistotu, strach a zmatek. Otec s někým telefonuje a pak celý bledý oznamuje: "Nebudu spát doma, vypadá to, že Rusové jdou po mě."

Maminka zmateně pobíhá po pokoji: "Jožko, aby tě neodvlekli jako Ivana Petroviče, co bydlel v přízemí.

Utekl z Ruska před bolševikama a i po 20ti letech si ho našli! Vyvlekli ho z bytu a už ho nikdy nikdo neviděl."

Táta nic neříká a spěšně odchází z bytu...Maminka vypadá vyděšeně...Aleno, ty půjdeš spát ke kamarádce!

Mami a co bude s tebou?

Já byt neopustím ...! ...

Zůstaly jsme samy.

²¹⁹ „Jeden člověk, já, začne vyprávět nějakou událost a stále vypráví, až se dostane do té události, k určitému dramatickému, významnému momentu. A tuhle pasáž, na kterou nestačí už samo vyprávění, tedy monolog, začne hrát, zpřítomňovat. Předvádí (buď sám, nebo za pomoci druhých, kteří do té chvíle poslouchali), co kdo řekl, co kdo udělal, jak to bylo a tedy je. Při tom nejen hraje, ale zároveň také komentuje to, co se děje. A když tato dramatická pomine, když opět stačí samotné vyprávění, pokračuje ve vyprávění, třeba jen v několika větách, k další demonstraci. Stále v kontaktu s posluchači. Taková oscilace minulého a přítomného, prožívaného a konstatovaného.“ (Vyskočil, 1966, s.7)

Alena se učila při vyprávění dění kolem sebe vidět. Práce s obraznou představou probíhala vizualizováním imaginárního prostoru, ve kterém se příběh odehrával. Procházela imaginární místnosti, ohmatávala kusy nábytku, věděla přesně, kde jsou dveře. Dá se říci, že objevovala *taktilitu prostoru*. (Etlík, 1999)

Pamatuji si důležitý moment zkoušení, který nastal v závěru příběhu. Alena přichází domů a objevuje svou matku zavřenou ve skříni, kam se schovala před Rusy, kteří měli v bytě hledat jejího muže. Tento moment byl tak dramatický, že vyžadoval ještě plastičtější ztvárnění. Alena měla jednat v imaginární situaci, stát se v tu chvíli 16letou Alenou a v této výrazové poloze nechat zaznít situaci hledání matky v prázdném bytě. Hledala a volala matku a skutečně naslouchala tichu, které se ozve v odpověď.

Ráno přicházím domů. Mám strach. Odemykám byt, ale nikdo v něm není.

“Mami?”...

Najednou se otevírají dveře skříně a z nich vychází maminka. Je celá pomačkaná a rozčuchaná.... Celou noc byla ukrytá v šatníku!

“Tak nepřišli.”

Výrazová poloha znamená tělovou proměnu, jiný temporytmus – včetně práce s pauzou a dozněním sdělení, tajmováním. Alena hrála svou mladší verzi. Můžeme mluvit o **vstoupení do postavy i o přetělesnění**, které pro mě zároveň vystihuje termín *výrazová poloha*. V rámci klíčového příběhu Alena rozehrála situačně a expresivně jeho dramatické jádro. Právě takové momenty jsou živou strukturou v našich dokumentárních inscenacích. Jak už jsem uvedla, jsou to zároveň katarzní momenty protagonisty a dle napjatého ticha v hledišti lze usuzovat i na katarzi diváka.

Při výběru klíčových příběhů musíme uvažovat, jaké místo mají v celku představení, jakou informaci a také působnost předpokládáme, že přinese (afektivní i somatickou působnost). Spíše než o hledání umístění příběhu v dramaturgické lince představení, se dá mluvit o sledování toho, oč si sám příběh „řekne“. Jaký *tématický pohyb* nebo **směřování** daný příběh v celku představení vykonává.

Alenin příběh Maminka ve skříni tematicky směřuje k dobové nervozitě, nejistotě a všudypřítomnému strachu. Zobrazila ji tím, že vzala na sebe (tělově, psychofyzicky) obavy otce, který jako žid trpí celoživotním strachem z pronásledování a z telefonátu pochopil, že ho někdo varuje. Zároveň Alena ztvárňuje i strach matky, která ví, čeho jsou Rusové schopni. Je to moment, kdy aktér tělovým a psychosomatickým jednáním na jevišti vytvoří sugestivní atmosféru, jíž je pohlcován a spolu s divákem se ocitá v jejím nitru, doslova se do ní *noří*. (Fischer-Lichte, 2009).

Konfrontace pravdy a lži v dokumentární inscenaci

Další důležitou rovinu v dokumentárních inscenacích s neherci jako nositeli skutečných příběhů, hraje míra pravdivosti obsahů v kontextu divadelního předstávání. Pro dětského diváka bývá obtížné dekódovat, co je v jevištním dokumentu skutečné. Otakar Zich hovoří o **skutečném, ale nepravém prostoru** a také o skutečném, ale *nepravém čase* divadla.²²⁰

Obzvlášť matoucí nebo „šifrované“ mohou být pro dětského diváka ty příběhy, kde pravda a lež jsou tematizovány. Následovně uvedu některé klíčové příběhy a jevištní situace, které tematizují dvojí pravdu doby padesátých let – tu se kterou se setkávaly děti ve škole a druhou, kterou se mnohdy jen částečně a v utajení dozvídaly doma. Ukázky jsou z představení *Fialky a mejdlíčka – dětství pod rudou hvězdou*. Podstatné jsou pak

²²⁰ ZICH, Otakar: *Podstata divadelní scény*, Moravsko – slezská revue XVI (1923), s. 129 – 138, In: ETLÍK, J.: *Divadlo jako zakoušení. Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění*. Divadelní revue, 1999, č.1, s.6.

reakce dětí a nač se ptají (I. stupeň ZŠ). Vzhledem k obsáhlosti materiálu audio záznamů otázek dětí, jejich rozhovorů s pamětníky a jiných rozhovorů inscenátorů s dětmi po více než 30 ti reprízách představení, uvádím jen několik příkladů.²²¹

Prázdná rakev

V představení Fialky a mejdlíčka o dětství v 50. letech (2016) jsme svědky pohřebního ceremoniálu při úmrtí Klementa Gottwalda, kdy se v každém městě chodili pionýři klanět k jeho katafalku. Tato situace je ztvárněna loutkově.

Protagonistka Renata Válová představuje malou Renušku (loutka), která procitěně recituje u katafalku soudruha prezidenta ve Smečně. Od spolužáků se později dozvídá, že recitovala „nikomu“, jelikož v rakvi ve Smečně žádný prezident neleží a že tyto prázdné rakve jsou vystavovány v každém městě Československa. Dítě se cítí být podvedeno a pochopí, že je obelháno společností. Jedná se o moment, kdy si sedmiletá Renuška uvědomí, že je součástí politického režimu, který ovlivňuje její život.

V kontextu celku představení o 50. letech jde o jeden z mnoha momentů, kdy odlehčenou cestou ukazujeme principy tehdejší společnosti dnešním dětem. Jedná se o moment, kdy si děti v publiku mohou uvědomit, že nejen Renuška, ale i ony jsou součástí určitého politického režimu, který hýbe jejich životy. Otázky dětí: **Byla to pravda, že jste recitovala u té rakve? Opravdu jste se do rakve podívali? Proč chodila škola na pohřeb?**

Mandelinka

Složitější případ konfrontace pravdivosti a lži představuje scéna brigády na mandelinku bramborovou. *Učitelka opět v podání Renaty Válové vysvětluje dětem v publiku, které pojímá jako svou třídu, kde se mandelinky na našich polích vzaly. Poukazuje na imperialistu, nebezpečného nepřítele ze západu, který mandelinky na československá políčka shazuje z letadel. Lživá propaganda je v projekci podpořena segmentem dobového dokumentárního filmu z r. 1950.²²² Scéna se dále vyvíjí v humorném stylu, kdy loutky spolužáků soutěží v počtu nasbíraných škůdců, rozdupávají mandelinky, staví jim hrobečky apod. Role učitelky je negativní – vystupuje však jako milá osoba, která však na logické otázky spolužáků (protagonisté) odpovídá zvláště vypjatým způsobem, čímž je naznačeno, že o pravdivosti jejich zapálených promluv lze pochybovat.*

Je třeba vyzdvihnout přesvědčivý herecký výkon Renaty Válové v roli soudružky učitelky - v klasickém smyslu hraní rolí - z něhož je nepravdivé vyznění soudružčiných reakcí patrné. Změnou dikce a používáním trefných slovních spojení z dobové propagandistické terminologie dosáhne Renata Válová přesné stylizace a velké herecké přesvědčivosti a (jevištní) autenticity.

Kromě diskuse s pamětníky po představení dětem ještě zvláště klademe konkrétní dotazy. Například na otázku, *kdo je imperialista* většina dětí nedokázala odpovědět nebo jevila zmatenost. Zpřesňující dotaz, zda-li je imperialista na straně komunistů nebo ne ukázal, že děti pochopily roli soudružky učitelky jako představitelku komunistické strany a imperialisty jako její nepřítele.

²²¹ Rozhovory s dětmi a diváky po představení jsem natáčela v průběhu prvních dvou let uvádění představení Fialky a mejdlíčka, v roce 2016 a 2017.

²²² Kampaň proti mandelince bramborové – součást *Týdnu ve filmu* č. 28/1950.

Kulička z ložiska

Dalším klíčovým příběhem je vyprávění Aleny Laufrové o svém otci z pohledu dítěte:

Alena čte ze svého deníku, který psala na základní škole o událostech ve třídě a také o chodu domácnosti, který je v průběhu představení ovlivněn změnou zaměstnání otce. Otec Aleny, původním zaměstnáním právník, se dobrovolně přihlašuje do výroby, zařazuje se do dělnické třídy a pracuje jako soustružník na kulato.²²³ V této scéně Alena pyšně vypravuje, že jí tatínek nechá někdy nahmatat na hřbetě ruky pod kůží zarostlou ložiskovou kuličku. Vlétla mu tam při práci na soustruhu. Kulička se pod kůží na dotek příjemně pohybuje.

Tento příběh jsme zařadili proto, abychom ukázali (s pomocí dalších informací i dokumentů v projekci²²⁴), jak mohl vypadat život pracující inteligence. Je to také příležitost zmínit dobové pojmy jako *úderník*, *překročení plánu* apod. Pouhé používání těchto pojmů v řeči pamětníků neznamená, že si je děti zapamatují nebo je pochopí. Specifická dobová terminologie však dokresluje atmosféru minulosti a vnímaví učitelé se na jejich vyjasnění mohou zaměřit v rámci výuky.

Alena Laufrová dodává k reakci diváků: *“Moc mě potěšilo, když dospělí reagovali smíchem na četbu článku z dobových novin o plnění závazku mého otce – soustružníka na 260 procent, stejně tak, když pochopili absurditu tvrzení, že otec má po práci odpoledne spoustu volného času, protože jeho pracovní doba je od 5 hod. do 15, 15 hod. Jestliže divák reaguje na výstupy podle mého očekávání, dává mi to radost. Pokud reaguje překvapivě, zajímá mě proč, a je to také přínosem. Divákům sloužím a toužím po jeho soustředěné pozornosti a vstřícné reakci.”*

Po představení Fialky a mejdlíčka aneb dětství pod rudou hvězdou odpovídají pamětníci nejčastěji na tyto otázky dětí: ***Opravdu vašeho tatínka zavřeli? A kolik vám bylo let? Co se dalo koupit za deset korun? Opravdu jste nesměla s pionýrským šátkem na hřiště? Kdo byli ti pánové v černých kabátech? Chodili takhle ke všem lidem domů? A proč vám vyhazovali věci ze skříní, co hledali? Kdo je to esenbák? Proč vám vzali krávy a statek?***

²²³ Otec Aleny Laufrové, Dr. Josef Laufer (roč.1912) pracoval od roku 1946 na Ministerstvu zahraničních věcí jako právník a později jako konzul v Bukurešti. V roce 1951, v době politických procesů, kdy byli uvězněni jeho nadřízení se tzv. dobrovolně přihlásil do výroby. Vyhnul se zřejmě zatčení a dostal tři měsíční platy navíc. Dva roky pracoval v MEOPTĚ, továrně na optické přístroje, jako soustružník. S velkým zápalem se snažil překračovat normy, ale fyzicky se po dvou letech zhroutil. Díky své sestře nastoupil do sekretariátu Akademie věd k řediteli ústavu Ivanu Málkovi (jeden z „lednových mužů“), kde zůstal i po výměně vedení ústavu až do důchodu. Od mládí byl levicově orientován. Pocházel ze Slovenska, kde viděl velkou bídu a sociální rozdíly. Jako intelektuál židovského původu byl přesvědčen, že komunismus nastolí spravedlnost pro všechny a vymýtí antisemitismus. Cítil se být komunistou i když jej po šedesátém osmém roce z KSČ vyškrtili. Svého přesvědčení se v zásadě nevzdal. (z rozhovoru s Alenou Laufrovou)

²²⁴ Rozhovor se soudruhem J. Laufrem v Rudém právu (Rudé právo, 1955), kde nabádá „inteligenci“, aby se nebála výroby, který jsme v představení zprostředkovali jako audionahrávku čtení novinového článku. (Rudé právo, 1955)



obr. 8 - Dr. Josef Laufer soustružník na kulato

Touha po pravdivosti

Při prolnutí dvou časových rovin – příběhů minulosti a jejich vnímání dnešními dětmi, je významná pravdivost událostí. Pro děti je velmi důležité dozvědět se, *jak to skutečně bylo* a zda pamětníci určité příběhy doopravdy zažili. Je to dáno nesporně i divadelním rámcem, který příběhy minulosti interpretuje a přináší možnost fabulace. Jsme v divadle a příběhy jsou „hrané“ (smyšlené) anebo nikdo nic nehraje a všechny příběhy jsou skutečné? Tuto otázku kladou děti téměř po každém představení.

Jeden z příběhů, které v představení Fialky a mejdlíčka prostředkujeme, jsme si „vypůjčili“ se svolením jednoho z pamětníků ze začátku sběru informací a materiálu. Příběh pojednával o panu Skřivanovi-kulakovi donuceného sedět ve výloze obchodu mezi svými pytli mouky a soudky se sádlem, které neodevzdal státu. Pan Skřivan držel ceduli „Okrádám stát“ a kolem chodili lidé, jeho sousedé a plivali na výlohu. Protagonisté v rolích spolužáků si příhodu vyprávějí v rámci školní přestávky, kreslí pana Skřivana na tabuli a hádají se, zda je zloděj nebo ne.

Je to odstrašující příběh ze skutečnosti, na němž si děti v publiku mohou uvědomit opačná stanoviska k jedné události, a to ze strany soudružky učitelky a ze strany rodičů spolužáků. Kterou pravdu si vybrat? A jak se vypořádat s tím, že sympatický pan Skřivan je teď prohlášen za zloděje.

Příběh pana Skřivana školní diváky evidentně zaujal a opět se ptali po jeho pravdivosti. Dostalo se jim odpovědi, že tenhle příběh pamětníci sami nezažili, pouze o něm slyšeli od jiného pamětníka. Byl to moment rozčarování a mezi dětmi proběhl vzrušený šum. Můžeme si ho vykládat různě, ale je možné, že jen přispěl do jejich tápání po tom, **co je v divadelním zpracování pravda a co ne.**

Co se stalo s vašimi osobními příběhy?

V otázce pravdivosti příběhů je důležité zastavit se na chvíli u jejich dramaturgie a jak jí přijímali samotní protagonisté. *Co se stalo s vašimi osobními příběhy v představení?* ptala jsem se v dotazníku našich dokumentárních herců, abych zjistila, jak vlastně vnímali dramaturgický výběr a také krácení a úpravy textu.

Renata Válová: *“Moje příběhy byly jak během vyprávění, tak i v písemné formě málo dynamické a jejich pointa příliš nevyzněla. Až při jevištním zpracování ožily. Ponořím-li se do vzpomínek (ze zkoušení), mnohý děj jsem tzv. "přikrášlila", aby se stal zajímavějším. Uvedu příklad: v představení Tanky na plovárně jsme do koupelny*

neodešli (schovat se před střelami od Rozhlasu v nedalekém bytě), byl to jen něčí chvilkový nápad, který jsem si zapamatovala. Paní Hašková na smečenské pouti mi vystřelenou růží nikdy nenavoněla, zatčenou paní Matějkovou jsem zahlédla, když nastupovala do antonu a žádný dav tam nebyl, sbírat mandelinku se mi nikdy nepodařilo-chodili jsme okopávat řepu. O příběhu emigranta v Montrealu jsem zaslechla pouze zmínku atd."²²⁵

Alena Laufrová: *“Některé osobní příběhy zůstaly beze změny, u jiných v rámci režie a dramaturgie došlo např. k časovému přizpůsobení ostatním dvěma protagonistům tak, aby se historky vzájemně propojily. Někdy uvádím současně skutečnou událost s tím, co jsem zaslechla nebo některý příběh je složen z několika vlastních, původně nesouvisejících příhod, nebo spojuji své vzpomínky se vzpomínkami někoho jiného.”*²²⁶

Jindra Synek: *“Teprve vyprávěním a nasloucháním se mi postupně všechno vybavovalo do nejmenších detailů. Vidím dnes všechno živě před očima, jak to bylo. (...) Byl jsem rád, že příběhy vybíral někdo jiný a musím říct, že jsem moc překvapen, jak to dopadlo (vyváženost, gradace) a dobře.”*²²⁷

VI.3.3. Minimální režie

“Bud” přítomen při hře, avšak v plášti neviditelnosti. (Alexander Tairov)²²⁸

V režijní práci s neherci a dokumentárními herci mě se vždy setkáme s otázkami záměrného nakládání s *autenticitou*. Zkušenost s neherci byla pro mě cenná v hledání rovnováhy mezi vedením a naváděním. Inspirativním způsobem označila funkci režie v rámci neostrých hranic devised projektu režisérka Petra Tejnorová. Mluví o kombinaci dvou znaků z čínštiny a japonštiny: *taojen* (vést + hrát) a *kontaku* (dívat se + dohlížet). (Tejnorová 2015, s.7). Organickou – žitou autenticitu projevu a osobitost vypravěčství se jako inscenátoři snažíme nenarušovat.

K divadelnímu tvaru vede dlouhá cesta rešerší a rozhovorů, z nichž společně s pamětníky vytváříme partituru vybraných výpovědí. Postupně se přidávají drobné scénické akce a pohyb na scéně. Je nasnadě, že dramaturgická úprava příběhů pamětníků vnáší do práce další stanoviska, pohledy a interpretace, má podíl na výsledném významu sdělení celého představení.

Umělé prostředí divadelního jeviště snadno neherce ze začátku vede k nadbytečné snaze vypadat, mluvit a pohybovat se jinak, než je pro ně přirozené, ale „lépe“ a vhodněji pro veřejné uvedení. Proto se snažíme pamětníky stále **povzbuzovat v jejich přirozeném vyprávění**. Nechceme je učit, jak mají vyprávět, jak stavět strukturu příběhu a zakončit jej pointou např. dle zákonitostí storytellingu. Naopak, naším úmyslem je se vždy znovu **dozvídat, jak vyprávějí**, tj. jaká je podoba **svobodné linky jejich projevu**.

Přípodotky a doplňující vyprávění během zkoušení není překážkou, ale cestou, jak udržovat představení v živém procesu. **Stálým opakováním** určitých sekvencí vzpomínek, které později zachytí bodový scénář dochází jako u každé divadelní zkoušky k **fixování základní linky textu**.

Počítáme vždy s dlouhým obdobím zkoušení. Jednou z možností výsledného představení je „otevřený jevištní tvar“, kde je prostor pro **přiznané „nahlédnutí do scénáře“**. To znamená, že během inscenovaného vyprávění je kdykoliv možné, aby se pamětníci mezi sebou domluvili, co má v představení následovat. Tyto momenty působí jako *ozvláštnění* nebo *zcizení* a přiznané nahlédnutí do scénáře lze využít také „účelově“ v prvních reprízách, kdy si protagonisté ještě nejsou skutečně jistí ve scénosledu a akcích na jevišti. Autenticita projevu

²²⁵ Renata Válová, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha č.3.

²²⁶ Alena Laufrová, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha č.2.

²²⁷ Jindřich Synek, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha 4

²²⁸ K.H.Hilar 1925, In: TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo*, DAMU 2005, s.178

ani kompozice se tak netříští, naopak posiluje.

Jak už bylo řečeno, na rozdíl od orálních historiků nejsme v roli tazatele, ale partnera. Do rozhovorů s pamětníky intervenujeme, a to svými osobními zkušenostmi z rodinných zdrojů, srovnáním s dnešní dobou, vlastními názory. Tento postup velmi uvolňuje atmosféru. Všimáme si zmíněných **klíčových příběhů** – těch, které **na sebe sami upozorní** tím, že je pamětníci vypráví rádi a opakovaně. I na jevišti mívá klíčový příběh sílu a čerstvost.

Většinu úkolů z přípravné fáze přenášíme ve stejné formě na jeviště. Jde o **jednoduchá scénická zadání**, např.: inscenovaný rozhovor, snové vyprávění, vyprávění ve dvou (třech) vzájemně se doplňující, vyprávění svého života z pohledu dítěte a jeho sepsání, dialog, vzájemné dotazování, komentování filmových dokumentů nebo rozpravy nad rodinnými alby, popř. ztvárnění některých událostí pomocí zástupných předmětů nebo loutek. Pamětníci tedy **ve výsledném představení dělají na scéně to, co během zkoušek mělo charakter nezávazného sběru informací**.

Alena Laufrová: *“Na úplném počátku našeho zkoušení jsem neměla tušení, o co půjde. Vzpomínání, útržky, čas věnovaný ponoru do minulosti, zážitky nejrůznějšího druhu, které se odehrály ve vymezeném časovém období. Netušila jsem, kam to povede. Bylo to vzájemné oťukávání, vyjasňování si postojů, konfrontace se skutečností, se sebou samou. Postupná krystalizace, osekávání přebytečného, konkretizace, stabilizace. Obdivuhodný proces tvorby všech zúčastněných, ale především práce režie, dramaturgie a scénografie. U nás protagonistů šlo o proces postupného ztotožňování se s celou stavbou představení, řazením a návazností příběhů. Dovídali jsme se, jak pracovat s energií, tempem i odmlkami. Učili jsme se pohybovat v prostoru, „mluvit“ tělem, pracovat s hlasem, vzájemně na sebe reagovat.”²²⁹*

Důležitou scénickou událostí - činností pamětníků v představení se pak stává **situace rozhovoru, dotazování, vybavování si a vzpomínání**.

Další postup vyžaduje náročnou přípravu dokumentárních materiálů pro projekce.²³⁰ Cílem je, aby technika byla flexibilním způsobem schopná doplňovat proces zkoušení a **aby pamětníci mohli na projekce bezprostředně reagovat**. Později, ve výsledném tvaru pak projekce mají jasné řazení a pamětníci je propojují s vybranými segmenty vyprávění. V představení Protentokrát jsme přistoupili ke ztvárnění některých obrazů z dětství pamětníků **hraným filmem**.²³¹

Dramaturgie příběhů se co do výběru jejich částí řídí tím, **o čem sami protagonisté chtějí vyprávět a jak o tom chtějí hovořit**. Přesto bývá zvládnutí interpretační roviny a režijní intervence stále obtížným úskalím této divadelní práce. Tak jak představení pomalu vzniká a proměňuje se jeho forma, mohou se neherci stát pouhou součástí režijního plánu, předem dané představy o celku. Tisícihran se snaží o co největší podílnictví pamětníků na celku představení a o to, aby stále věděli, co dělají. Je to náročný a zdlouhavý proces a toto předsevzetí se naplňuje nesnadno. Snažíme se proto, aby pamětníci, kteří s námi spolupracují, byli co nejvíce seznamováni s tím, **jaké významy jejich jednání na jevišti představuje a přináší ve spojení s projekcemi** a dalšími scénickými prostředky.²³²

²²⁹ Alena Laufrová, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha č.2.

²³⁰ Jedná se o fotografie z dětství, deníky, dopisy z osobních archivů pamětníků a dále úryvky dobových filmů, záznamy písní, letáky, plakáty, tiskoviny, dokumentární filmový materiál z Národního filmového archivu.

²³¹ Filmový tvůrce Zdeněk Durdil vytvořil pro představení Protentokrát několik krátkých filmových sekvencí ilustrujících např. cestu do školy malé Evičky Novákové (Warausové) přes staré Chvaly do budovy staré Chvalské školy, která se dodnes dochovala v původní podobě. Dále na snímcích vidíme například 8 mi letou Ilse Dolanskou, jak si balí do svého dětského kufříku knihu, rodinné fotografie, plyšového pejska tak, jak to za protektorátu často dělávala při stěhování s matkou z ilegální komunistické organizace. Obě pamětnice v dětském věku ztvárnila Františka Durdilová.

²³² Pamětníky seznamujeme s jevištními významy jejich jednání, možnostmi interakcí a všech souhrajících dějů inscenace představení s pomocí videozáznamů zkoušek nebo repríz.

Všímáme si schopnosti neherců **vědomě „komunikovat“ svůj postoj** a podporovat „autorství“ protagonistů. Právě autorství neherců dodává představení hodnotný rozměr, jelikož předkládá pravdivý obraz autorsky z vlastní vůle zpracované zkušenosti za účelem vzdělat, vést dialog s diváky a možná také podílet se na historizaci skutečnosti.

Jak se autentický přirozený projev pamětníků převede na jeviště? **Čím se jejich osobní vyprávění vlastně „zdivadelní“?**

Zdálo by se, že pro zachování autenticity bude nejvhodnější navyklý způsob vypravěčství uvést na jevišti v nezměněné „civilní“ podobě. Ale není tomu tak. Je logické, že způsob vyprávění pamětníků zkušením a cvikem získává větší **jevištní intenzitu**. *Ne-civilní* veřejný či jevištní projev posunutý od běžné mluvy a počítá vždy s větším prostorem i s divadelní situací. Zajímalo mě, jak nároky jeviště vnímali naši účinkující:

Alena Laufrová: *“V zásadě můj jevištní projev odpovídá mému běžnému projevu, jen přidávám na hlasové intenzitě, kladu někde více důrazu nebo mluvu zvýrazním či v náznaku karikuji třeba jako u komunistické funkcionářky. Nečiní mi to žádné násilí, postava si víceméně sama říká, jak se jí hlasově přizpůsobit.”*²³³

Režisér Jiří Havelka mluví o *divadelní hmotě*, do níž se autentické zážitky, inspirace atp. musí přetavit během zkoušení. Popisuje jedinečnost divadelní zkoušky a zabývá se procesy spontánního jednání a improvizací herců, které na zkouškách vypadají čerstvě - tedy také autenticky a na jeviště se těžko přenáší ve stejném „fresh stavu“. *“Divadelní zkouška je do jisté míry pokusem o nemožné. O zakonzervování přítomnosti.”*²³⁴

Moje zkušenost ukázala, že autenticitu neherců-pamětníků na jevišti lze nejlépe podpořit *minimalistickou režii*. Ale přístup ke každému z nich je výrazně individuální. Záleží vždy na jejich předpokladech pro veřejné vystupování a herectví. Necháváme se vést tím, co jejich projev umožňuje a nabízí. U pamětnic Evy Warausové a Ilse Dolanské, které vystupovaly v inscenaci **Protentokrát aneb Praha ve 40.tých** jsme „zachovali“ jejich neherectví bez režijních zásahů. Některý osobitý projev ani zásahy nesnese či nepropustí, spíše ukazuje „zabarvení“ a atmosféru, se kterou lze v představení počítat jako s estetickým prvkem.

Jako příklad mohu uvést báseň Princezna Ilse od Henricha Heine, kterou na začátku inscenace *Protentokrát* předčítala Ilse Dolanská v němčině a posléze ve svém vlastním překladu. Jednotvárnost jejího tvrdého přednesu bez emocí dodala úvodu představení vhodnou chladnou atmosféru protektorátní diktatury.

Úskalí scénických efektů v práci s neherci

Osobní výpovědi pamětníků nepotřebují a **nesnesou výrazné scénické efekty a složité akce**. Za zmínku stojí další jevištní zkušenost dvou z našich dokumentárních herců. Jindra Synek a Renata Válová byli angažováni do další dokumentární inscenace Magdy Stojovské *Jiný vesmír* (2018, Kino Dlabačov), které tematizovalo stáří. Šest pamětníků oblečených do skafandrů ztvárňovalo metaforicky nadhled nad životem pohledem z vesmíru. Výprava, světelné efekty a mnohé převleky byly velmi výrazné. Kontrastovaly s jednoduchostí vyprávěných příběhů. Jindra a Renata v rozhovoru o inscenaci *Jiný vesmír* projevovali vděčnost za další zajímavou a v mnohém obohacující jevištní zkušenost. Alena, která byla jen divákem se však vyjádřila kriticky: *„Myslím si, že kdyby ti pamětníci jenom říkali své osudy – do určité míry třeba literárně upravené – tak to stačí. A skafandry, skrze které jim nebylo rozumět a světla a že se tam sází opravdické stromy – byl tam kýbl, půda a snad i lopata*

²³³ Alena Laufrová, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha č.2

²³⁴ *“Divadelní zkouška je mlýnek, kterým musí všechny vaše přípravy a inspirace prolézt a přetvořit se na jakousi divadelní hmotu. A hlavním stavebním prvkem téhle hmoty je přítomnost. HAVELKA, Jiří: Zmrazit čerstvé ovoce, Disertační práce Praha: DAMU 2010, kapitola Továrna na přítomno.*

- přišlo mi, že to sdělení to rozmělnuje a znejasňuje. Já jsem měla pocit, že je to promarněná příležitost. Že představitelé měli silné příběhy, ale ty tam nevyzněly. Spousta efektů pro efekt. Prostě méně je více.“²³⁵

Mimomělecká autenticita ve střetu s uměleckými efekty může vzbuzovat rozpaky. Moje zkušenost z TisícíHRAnu naznačuje, že pokud se režie nechá vést organičností vnitřní dramaturgie příběhů a stane se vlastně neviditelnou, pak autenticita vyprávění pamětníků bude jako pevná konstrukce spolehlivě držet a nést celou inscenaci od začátku do konce.

„Ta prostora nebo jednoduhost a klidně i přímočarost, nekombinovanost, je působivější.“²³⁶

Tento přístup však naráží na své **limity v kombinaci s technikou**, konkrétně výtvarně-dokumentární koncepcí projekcí v našich inscenacích. Na jedné straně se pokoušíme se o zmíněnou minimální režii. O citlivé *navádění* k takovému jevištnímu jednání, které **samotným nehercům připadá přirozené a vlastně stále “neherecké”**. Na druhé straně potřebujeme jejich spolupráci s projekcemi. Aby **prolínání přirozeného a umělého** (mluveného slova a projekcí) bylo možné a organické, měli bychom ho umožňovat zkoušet našim účinkujícím již během strukturování představení. To se ne vždy daří zejména pro nedostatečné technické zázemí a prostor ke zkoušení. A také proto, že náročné rešerše filmových a fotografických materiálů probíhají současně se zkoušením a jejich konečná podoba je hotova až v poslední fázi příprav. To vystavuje dokumentární herce zkouškám trpělivosti a nijak to nepřispívá k jejich přirozené spolupráci s projekcemi.

VI.4. Dokumentární herci

Bylo řečeno, že režijním postupem TisícíHRAnu, je **nacházet jevištní situace, které přirozeně vedou k vyprávění**. Další jevištní jednání, vztahy mezi pamětníky či “postavami”, do nichž se stylizují vznikají ze *vzájemnosti*, nejsou vymyšleny předem. Většinu akcí v prostoru objevujeme spolu s vypravěči a během zkoušení zjišťujeme k jaké gestice, výrazu a pohybu na jevišti *automaticky* směřuje samo vyprávění. “Umělý” prostor divadla protagonisty sám do určité míry ponouká ke zvýraznění a zvětšení gest i hlasového projevu. Nastávají významy v interakci mezi hráči.

Při srovnání s experty všedního dne, s nimiž pracuje například skupina Rimini Protokoll, lze říct, že naši dokumentární herci jsou v jednání na jevišti *kultivováni*. Zároveň musím hned dodat, že již běžný mluvní projev všech pamětníků, s nimiž jsme od roku 2016 pracovali, je nadstandardně kultivovaný a estetický.

V čem jsou pamětníci tedy kultivováni, formováni? V autenticitě?

Přirozená autenticita projevu neherců na nás působí a “hraje” sama o sobě, není třeba ji nijak kultivovat. Kultivováním jednání dokumentárních herců míním strategické podporování osobitosti jejich projevu tím, že *zpřesňují jeho intenzitu* pro jevištní uvedení. Je to individuální přístup jako v každé režijní a pedagogické práci s hercem.

Lze dokumentární herce TisícíHRAnu vůbec porovnávat s experty všedního dne, s nimiž pracují další tvůrčí skupiny nebo mají svá specifika? Jaká je jejich cesta k jevištní autenticitě? Prezентují autentickou skutečnost? Jsou scénickou realizací sebe sama?

Dostáváme se k zajímavé a nesnadné otázce uchopení **kvality herectví neherců**.

Co všechno podporuje autenticitu v dokumentárním divadle s neherci. Autenticita, která zaznívá

²³⁵ Alena Laufrová, záznam osobního rozhovoru srpen 2019. In: osobní archiv.

²³⁶ tamtéž

v dokumentárních inscenacích s experty se tu vrství v několika rovinách. Co je v těchto formátech na jevišti vlastně *autenticky skutečné*?

Jsou to bezesporu samotní experti, pamětníci. Dokumentují svým svědectvím určité události. Autorství neherců je zde základní kvalitou, jejich žitá zkušenost nositelkou autenticity výpovědí. Jsou nezastupitelní a nelze je alternovat. Autenticky skutečná je i jejich motivace na projektech spolupracovat. Může to být finanční motivace, příjemné trávení životního času divadelní aktivitou, přirozená potřeba vypovědět svou zkušenost (často traumatickou s terapeutickým účinkem) předat svědectví za účelem aktivizovat společnost k nějakému činu (politicko-spoločenská motivace) anebo v případě dokumentárních herců v Tisícihranu také vzdělat další generaci a navázat (udržet) s ní vztah.

Inscenovaná autenticita

Rimini Protokoll ve své tvorbě pracují s autenticitou neherců strategicky tak, aby dosáhli "autentičnosti" uměleckého výsledku. Nejde o prezentaci autentické skutečnosti. Od počátku tvorby pracují s faktem, že se jedná o uměleckou výpověď, k níž pouze používají prostředky, které vyvolávají **dojem autentičnosti** lépe než jiné.²³⁷Barbora Herčíková označuje „experta“ jako někoho, kdo se během dokumentárního představení transformuje v maximálně věrnou **scénickou realizaci sebe sama**.

“Pokud se v jednotlivých pracích Rimini Protokoll vyskytují chyby, nervozita a výpadky paměti, pak je vše v nejlepším pořádku, protože to znamená, že na scéně stojí skuteční lidé se skutečnými osudy, které se dají vyprávět a předvádět na mnoho různých způsobů, ale vždy jinak a někdy i pokrouceně.” Tyto prostředky přinášejí umělecký rámec, díky němuž se autenticita mění v *obraz autenticity*, stává se **autenticitou inscenovanou**.

Není překvapivé, že dojem autenticity a tedy i umělecký rámec (projektů Rimini Protokoll) pak může narušit určitá herecká "rutina neherectví". Ve chvíli, kdy protagonisté dílo více znají a jejich výstupy jsou čím dál naučenější a perfektnější (tedy vzdálenější původnímu autentickému vyprávění či akci), ztrácí představení na síle.

Sebe prezentace

“Jsem jen střípek z mozaiky, ukázka jednoho osudu” (Alena Laufrová)

Jaké to je, hrát sebe sama? Jde především o sebe prezentaci? (autoostenze)

Divadelní práci s experty nelze srovnávat s hraním rolí sebe sama například v televizních reality show. Zde diváci sledují účastníky v extrémních situacích a konfliktech a dramatický vývoj toho, jak nemají úplnou kontrolu nad svým jednáním a emocemi. Jaroslav Vostrý se v souvislosti s reality show a herectvím zmiňuje o předvádění **autentických afektů** a proměně diváka ve voyera v pokleslé zejména filmové a televizní tvorbě.²³⁸ V reality show jde spíše o prezentování intimity hraničící s exhibicionismem nebo slovy Milana Lukeše přímo o „sprostotu převáděných mezilidských vztahů“. Podle Lukeše jsou hrdinové reality show *supernaturšičky současného herectví*. Je těžké rozlišit, kdy své vypjaté emoce opravdu prožívají nebo kdy jednájí na pokyn režie.

*„Právě a tohle, a jenom tomu podobné nejisté rozhraní se nazývá se značnou nadsázkou hereckou autenticitou, když žádná 'čistší', bez příměsí sebestylizace, neexistuje nebo se nepoznává: ani na divadle.”*²³⁹

Expert v dokumentárním divadle naproti tomu prezentují svoji *privátní skutečnost* v podobě, v jaké ji prezentovat

²³⁷ Patří sem zmíněné nedokonalosti pohybů a promluv, nejistoty a chyby, které na jevišti „experti“ vytvářejí.

²³⁸ “(...) tento vývoj je v posledním (už děle trvajícím) období provázený přechodem od hereckého jednání k předvádění 'autentických' afektů.” VOSTRÝ, Jan: *K osobnostnímu herectví* (2009), s.23-24.

²³⁹ LUKEŠ, Milan: *Herectví a sebe prezentace*. SAD 2006, roč. XVII. (č.2), s.25; op.cit.

chtějí nebo se pod vedením režie rozhodnou. Někteří si na existenci v divadelním tvaru přivykají jen pozvolna. Helgarda Haugová ze skupiny Rimini Protokoll k tomu podotýká: „*Oni především skutečně nevěří, že by nakonec figurovali v divadelním představení, a jsou naprosto ohromeni, když dostanou smlouvy.*“²⁴⁰

Barbora Herčíková dodává, že u expertů všedního dne **divácký pocit voyerství** a „šmírování“ zcela odpadá, protože se v nacházejí se v centru pozornosti zcela vědomě. Zůstávají vědomými a vyrovnanými vypravěči s pečlivě připraveným vstupem. (Herčíková, 2015, s.2)

Sebe-scénování

“*Za každým herectvím je přirozeně člověk, a herectví je proto osobní. Přesto je ale užitečné rozlišovat mezi takovou formou osobního výrazu, která je neužitečná a sebevzhlíživá a mezi takovou, v níž být nadosobní a pravdivě individuální je totéž.*“ (Peter Brook)²⁴¹

Hrají-li dokumentární herci sami sebe, budují během zkoušení “postavu sebe sama” srovnatelnou s hereckou prací na “divadelní postavě”?

Zeptala jsem se našich účinkujících, zda vnímají svůj běžný projev odlišně od toho, jak mluví na jevišti.

Jindřich Synek: “*Nevím, zda jsem jiný, protože v tu chvíli nehraju, ale jsem sám sebou.*” V tomto smyslu jsou dokumentární herci znakem sebe sama, jsou reprezentanty vlastní personality.

Divadlo vytváří celý systém zastupujících znaků – *indexů* (Etlík, 1999, s.20) či *signálů* (Císař, 1990, s.19) určených vnímateli, kteří je v rámci kontextu čtou jako *symboly* (Císař, 1990, s.30). Prostor divadla je místem, kde přirozené věci se svou přirozenou znakovostí ikon nabývají svým transponováním do prostoru scény nových významů (Vostrý, 1988, s. 55).

Jindra, Alena a Renata se nestávají někým jiným nebo postavou (a už vůbec ne ve smyslu dramatické postavy). Zároveň představují sebe sama v jiném čase, svou „mladší verzi“ a musejí v mimezi evokovat jiný „modus bytí“, zobrazují na vlastním těle odlišný temporytmus příslušný věku teenagera.

Dle Císaře míra mimeze vždy osciluje mezi dvěma póly: na jedné straně **napodobení**, kdy přirozený tělesný materiál je využíván k tomu, aby zachovával co nejvíce a *netransformovaně* skutečnou podobu člověka a na druhé straně je potom **stylizace** jako jisté *upravení, zhuštění, zvýraznění* některých prvků tělesného materiálu a charakteristických rysů, jež se stávají nositelem významu. (Císař, 1990, s.16). Lze tak říct, že dokumentární herci Tisícíhranu jsou **realizací sebe sama v daných okolnostech** (Stanislavskij). Danými okolnostmi je na jedné straně odlišný věk pamětníků a pak také dramatické dobové (historické) události, které ovlivňovaly a rozkmitávaly jejich příběhy dětství nebo mládí.

Alena Laufrová: “*Myslím si, že ač jsem ryzí amatérka, díky vedení divadelními odborníky, by měl můj výkon na jevišti působit svým způsobem na obecenstvo profesionálně, ne rozvlekle a nudně. To, co je na dokumentárním divadle pro mne vzrušující, je právě balancování mezi hraním a „ne-hraním“.* Nejsm jen vypravěčkou o svém životě, mám zároveň roli, která odpovídá režisérskému záměru. Co mne nejvíce těší a přitahuje je navázání komunikace s diváky. Pokud se tak stane, naplňuje mne to dobrým pocitem. Se všemi příběhy, které „vyprávím“ jsem ztotožněna, přijala jsem je za své, jsou pro mne tedy autentické.”

²⁴⁰ HERČÍKOVÁ, Barbora: Paradox Rimini Protokoll, s. 2

²⁴¹ BROOK, Peter: *Prázdný prostor*, Praha: Panorama 1988, s.75

(...) Ačkoliv jde o konkrétní osobní příběh, nevystupuji natolik za sebe samu, ale jsem jen střípek z mozaiky, ukázkou jednoho osudu. Snad se dá říci, že **zastupuji - představuji jakýsi typ jednání, chování a prožívání**. Neustále jsem si vědoma diváků a **vnímám, že vystupuji v roli. Neztrácím se tedy sama v sobě**. (...) Ano, přiznávám, že určitá exhibice mně baví, je báječné tímto způsobem z jeviště komunikovat s neznámými lidmi. Pokud někdo z nich po představení za mnou přijde s otázkou, moc mne to těší. Například jedna paní se přišla zeptat, jak dlouho můj otec pracoval jako soustružník. Současně je pro mne během představení důležitá i přítomnost určité míry nadsázky, humoru a nadhledu. V inscenaci jsem částí jakéhosi živého (a stále proměnlivého) „organismu“, a když ten „funguje“ je to radost, kterou přináší pocit smysluplné činnosti.

Zajímalo mě, jak vnímali naši dokumentární herci autenticitu svých spoluhráčů, kdy je na jevišti vnímali jako autentické?

Renata Válová: ” Dle mého názoru svoji autenticitu vyjadřuje nejlépe Jindra při vypjatých scénách František-tam je patrné, že silný příběh na jevišti znovu prožívá/ Taký je z toho pěkně vyflusanej/. U Aleny se někdy projeví totéž při scéně maminky ve skříni, či hádce rodičů, leč ne v tak velké míře, jako u Jindry. Samozřejmě je autentický deník, film z dětství a dobové dokumenty, které autenticitu podtrhují a dokreslují. Jsem toho názoru, že autenticitu vnímají diváci i účinkující každý jednotlivec trochu jinak-zde bych rozlišila schopnost jak a kým je autenticita přijímána /věk,povaha soustředění atd./ U mne se pocit autenticity dostavoval zejména při zkouškách, kdy jsem "nehrála", ale znovu prožívala scénu u rozhlasu.”

Fialky se zde dotýkají tématu, který je podstatný i pro otázky herectví obecně a zejména pak pro otázky autorského herectví. Společným elementem jsou osobní příběhy a inscenovaná žitá zkušenost protagonistů. Ale nejen to. Také míra autenticity, která je jak u dokumentárních herců, tak autorských herců jaksí nadřazena dalším hereckým dovednostem.

VI.4.1. Paradoxy herectví neherců

Je možné chápat účinkující seniory na jevišti jako “experty na stáří?” A přispívají tvůrci dokumentárních inscenací k tomu, aby diváci vnímali staré lidi jako „exotickou“ sociální skupinu? Je TisíciHRAn dokonce “inkluзивním” divadlem, protože zapojuje “ohroženou” skupinu lidí a snaží se na ní prostřednictvím umění upozornit?

Aby tomu tak nebylo, jak mi ukázala zkušenost, měli by pamětníci vystupovat na jevišti celkem suverénně. Jejich projev by měl být souvislý a kultivovaný, jejich sdělování pevné a sebejisté. Tedy “**profesionální**”. Na rozdíl od expertů v projektech Rimini Protokoll, by dokumentární herce v inscenacích TisíciHRAnu nejistá řeč nebo pohyb na jevišti usvědčil z nepatřičnosti figurovat v divadelní inscenaci uváděné pro školy.

Je vždy a v jakémkoliv divadle škoda, když protagonisté na jevišti vzbuzují rozpaky, trapnost nebo soucit. Především by pak by větší míra neuspořádanosti a náhodnosti neherectví dokumentárních herců odvedla pozornost od podstatnějšího sdělení příběhů. Je možné říci, že by nežádoucí pozornost upoutávalo jejich **neumělé herectví, tedy nižší kvalita jejich neherectví**. Publikum tedy pamětníky neherce “respektuje” na jedné straně pro jejich neherectví jako nositele autentických příběhů a na druhé straně “vyžaduje” a samozřejmě počítá s jejich schopnostmi herců v divadle?

Lekce herectví pro neherce

A můžeme se ptát ještě dále: **Mohou být neherci neautentičtí?**

Mluvíme-li o *Fialkách*, třech dokumentárních hercích, kteří odehráli přes 50 repríz, vnímáme, jak jim jejich narůstající herecká dovednost dodává suverénní chování na jevišti. Na druhé straně jim **“profesionalizace” stále nastavuje past**. Pro diváky je víceméně lhostejné, jakou mají či nemají Jindra, Alena a Renata hereckou “školu”. Přesvědčí je jevištní hráčskou (hereckou) autenticitou (věrohodností) stejně jako by šlo o profesionální herce na jakékoliv i větší a “uznávanější” divadelní scéně. Jsou zkrátka součástí profesionální inscenace, kde nemalou úlohu hraje výrazný scénografický styl Terezy Durdilové a výtvarná kvalita fotografických a filmových projekcí Zdeňka Durdila a cílený dramaturgicko režijní koncept týmu Tisícíhranu. Nároky na naše dokumentární herce - *bývalé neherce* jsou už stejné jako na herce. To není nakonec nic překvapivého.

Pro moji režijní práci i lektorskou je ale **posun v “herectví”** našich bývalých neherců velmi zajímavý. Naučil mě vidět ještě ostřeji křehkost autenticity a rozlišovat odstíny i rozdílnou povahu **autenticity žité** a **autenticity jevištní**. Pozorovala jsem, jak oni sami jsou překvapováni momenty, kdy situaci “uhrají” pouze na vlastní přirozenou autenticitu a kdy je potřeba, aby “dosahovali” autenticity jevištního jednání: v momentech, ve kterých pociťovali “umělost” divadelní situace a “stávali” se znovu (a jinak) autentickými v tom hereckém slova smyslu. K uzavření kapitoly uvádím jako shrnující zkušenost dva příklady takových situací.

Když herectví ohrožuje autenticitu

V inscenaci *Tanky na plovárně* (2019) nastávají situace, které jsou scénicky “připravené” a do kterých protagonisté mají *prolnout* svá vyprávění. Jsou to situace podpořené pečlivě vybranou projekcí.²⁴² V těchto momentech byli dokumentární herci instruováni v tom, kam si mají stoupnout a jaké činnosti na jevišti provádět. Zopakování a přesnost akce a pohybu na jevišti zkrátka všechny situace, které vyžadují “hereckou rutinu” a řemeslnost někdy narážela na *limity jejich neherectví*.

Nejde ale jen o hereckou rutinu. Pokud cíleně vycházíme z pohybů, které přímo *vyvstávají* z jejich vyprávění a pojí se s přirozenou *ne-jevištní* zkušeností narážíme na střet odlišných strategií hereckého vedení ve chvíli, kdy po nehercích vyžadujeme cílený jevištní pohyb. Takový, který k situaci z osobní zkušenosti v realitě příběhu nepatřil. Tento umělý pohyb si jako samostatnou akci musí zapamatovat a najít k němu “jevištně přirozené” tedy *herecké* motivace. Bývá to ne-autentický moment jejich divadelní existence a vyžaduje nové a opakované zkoušení i mezi jednotlivými reprízami. Omezený prostor malého jeviště²⁴³ nárokuje k ještě větší přesnosti v každém kroku, otočení, v každém pohledu, pozornosti na druhého mluvčího, zkrátka v jevištním pohybu a komunikaci. Některé scény potřebují dramatickou gradaci (např. situace pobouření studentů, která vyústí ve stávkou) a vyžadují vědomě pracovat s energií a výrazem, aby vyzněl dramatický moment zobrazované dobové události. Jiné momenty v inscenaci zase musí dodržet přesný **rytmus** v doplňování příběhů a neulpívání na dlouhých popisech. Vůbec nejobtížnější je pak pro protagonisty vnímat představení jako celek, který má svou dynamiku, gradující napětí a také dramatický vrchol.

Každá “umělá”, “narežírovaná” a “herecká” situace konfrontuje neherce, tedy naše dokumentární herce - s jejich “neherectvím”.

²⁴² V inscenaci *Tanky na plovárně* v projekci vidíme Prahu 60.ých let - tramvaje, ulice, chodce, stažená rolé ve výlohách, buldozery, rozkopané město apod. Pamětníci se mají stát součástí rušného města v projekci - ta je měla obrazem, zvukem a rytmem dopravního ruchu navést k neuspořádané chůzi po jevišti a zároveň pozorování projekcí. Pozorování ruchu města je motivuje ke vzájemnému sdílení zážitků a vzpomínek na oblíbená místa v Praze, které si sdělují na přeskáčku a vytváří obraz vrstvicích se zážitků. Projekce města jsou zároveň estetickou kvalitou a přirozenou scénografií, vizuální dokumentární informací a “spouštěčem” scénické akce s vyprávěním.

²⁴³ Jeviště podkrovního divadélka Werichovy vily, kde nejčastěji svá představení uvádíme, má 4x3m.

Erika Fischer-Lichte mluví o **ztělesnění** v divadle a o **fenomenálním těle a sémiotickém těle herce**. Ztělesnění znamená takový tělesný stav, díky němuž se může neustále vytvářet fenomenální tělo jako cosi specifického a zároveň vytvářet i své specifické významy. (Fischer-Lichte, 2009). V tomto smyslu můžeme mluvit o záměrném vytváření významů určitým pohybem herce na jevišti jako o něčem, co je pro neherce obtížné. Dá se říci, že neherci disponují přirozeným pohybem (fenomenální tělo), ke kterému samo vede jednání v situaci živého vypravěčství, a naopak nevládnou *uvědomělým tělem* - uvědomováním si významů a znaků, které jejich pohyb na jevišti nese.

Někdy autenticita nestačí aneb puberťáky nic nepřekvapí

Hrát pro školní publikum je vždy náročné. Jakékoliv představení, ač je příjemnou příležitostí vyhnout se vyučování, je jaksi stále součástí "školních povinností" a automaticky získává nálepkou "poučné, takže nezajímavé." Někdy atmosféra v publiku a míra jeho pozornosti nezáleží na ničem jiném, než na rozpoložení třídy, nebo na nakažlivém chování dvou až tří třídních "hvězd". Ty dokáží strhnout celé hlediště na "svoji stranu" a to se pak s rebelskou vervou rádo přidá k ostentativní nepozornosti, rušivým poznámkám či ironickému smíchu.

Protagonisté si musí umět poradit s jakýmkoliv publikem a obzvlášť obtížné bývá u adolescentů 8. a 9. tříd. Zajímavou zkušeností je pro mě pozorovat, které **momenty v představení jsou tak silné, že spolehlivě upoutají i značně nepozorné publikum**. Bývá to v situacích, které jsou **skutečně dramatické** (klíčové příběhy) a právě **autenticita svědectví** dodává události mimořádné divadelní napětí.

Stalo se během představení Tanky na plovárně, že u jedné hlučné třídy neupoutali protagonisté pozornost pouhým vyprávěním ze všednodenního dění 60.tých let celou třetinu představení. Jakoby tohle všechno už mladí diváci někdy slyšeli nebo viděli. Jakoby se dívali na nudný dokument, černobílý a bez velkých zvratů. Až v polovině představení dramatická situace vjezdu sovětských vojsk do Prahy, je dramatická autenticita vlastního zážitku Renaty ze střelení u Rozhlasu vtáhla a v hledišti konečně nastala pozornost.

Věrohodnost – přesvědčivost

Má neherectví nějaká kritéria? Lze posuzovat jeho kvalitu?

Dokumentární projekty s neherectvím počítají jako se základním autentickým prvkem. Proč může neumělé "herectví" neherců "narušovat" autenticitu a přesvědčivost představení? Můžeme se ptát i takto: **Oč se opírá autenticita pamětníků, když ne o jejich neherectví?**

Na tyto otázky není snadné odpovědět. Domnívám se, že s kvalitou "hereckého výkonu" neherců to bude stejné jako u profesionálních herců. Rozdílný nárok cítím nikoliv v míře zvládnutí "škály dovedností" hereckého řemesla, ale v **míře přesvědčivosti**. U herců jako bychom mohli dopustit, že jejich herecký výkon nebude autentický. Zkrátka se jim roli nepodařilo ztvárnit, dostatečně se *přetělesnit* či vžít do postavy, není věrohodná, když herec není "ve své kondici" - pak nezvládá své řemeslo dost kvalitně. Posuzujeme řemeslný "výkon" herců.

Zmínila jsem, že opakovaná jevištní zkušenost dokumentárních herců Tisícíhranu zvýšilo nároky na "uměleckou" přesvědčivost jejich jevištního projevu a jednání. **Jak reprízování působilo na jejich přirozenou mimouměleckou autenticitu**, která je velkou měrou spojena se statutem neherectví jsem se snažila zjistit v *Dotazníku pro Fialky*, který je přílohou této práce.

Jedna ze sady otázek se týkala právě vnímání vlastní autenticity: *Co považujete v představení za autentické. Dokážete popsat svoji vlastní autenticitu (při účinkování, při vyprávění na jevišti)? Jak ji vnímáte? Které své jednání pocítujete jako neautentické? Mohli byste se vyjádřit k autenticitě spoluhráčů? Lze popsat, kdy je na jevišti vnímáte jako autentické?* Nejsou to jednoduché otázky a naši dokumentární herci odpovídají podle mého názoru velmi trefně.

Alena Laufrová: *“Autenticita znamená pro mne (vnitřní) shodu s vlastním já. Mohu prožívat autenticky - jako svůj - i příběh někoho jiného, jestliže se s ním citově nebo emotivně (někdy i názorově) ztotožním. (...) Autenticita na jevišti není pro mne dávaním se všanc, „svlékáním se do naha“, ale takovým způsobem projevu, který na diváky působí svojí bezprostřední přesvědčivostí. Autenticita znamená pro mne pravdivost, ale cítím ji v rámci divadla - tedy jako pravdivost divadelní - a nikoliv osobní. Podle mne nejde o výlev „jáctví“, byť je míněno sebeupřímněji. Mohu, a s větší chutí, než když jde o moji osobu, představovat například i komunistickou učitelku, do které vkládám tresť toho, jak jsem ji zažila. Jsem si stále vědoma toho, že se pohybuji na jevišti, průběžně vnímám atmosféru v publiku. Jsem i zároveň sebou, nedá se z toho vyvléknout, ale současně jsem součástí jasně vymezené, postupně vykonstruované divadelní kompozice.”*

Renata Válová: *“Domnívám se, že autenticita nemusí být na jevišti přítomna za jakékoli situace. V našich představeních je zastoupena zejména ve společných improvizacích, kdy, alespoň mém případě, se vžiji do role školačky, nesoustředím se plně na psaný text, vzájemně na sebe reagujeme a scénky se odvíjejí od našich společných reakcí a reakcí publika. V současné a zřejmě přechodné době, pocítuji trochu méně autenticity v Tankách, kdy „lovíme text i nástupy, i když i toto je autentické, neboť jest to pravdivé.”*

Podstatou divadla, a to i divadla dokumentárního typu není konzervování informací, ale **přímý a živý dialog** mezi realitou diváka a zobrazovaného subjektu (či zobrazované události). Ivo Osolobě upozorňuje na jedinečnost divadla v jeho komunikativnosti zobrazováním lidské komunikace opět komunikací.²⁴⁴ Divadlo, respektive jeho artefakty nabývají významu v interakci mezi hercem a divákem přítomným teď a tady. Ve sdílení divadelní přítomnosti mezi hercem a divákem nachází divák na těle přítomného herce jeho (divákovo) vlastní tělo. *„Odtud pramení naše znepokojení i naše fascinace touto podivnou a zároveň důvěrně známou přítomností.”* (Pavis, 2003, s. 339)

Lze říci, že dokumentárnost v dokumentárním divadle leží ve vztahu mezi objektem a subjektem vnímání; dokument je dialog mezi realitou diváka a obrazem.²⁴⁵ TisíciHRAN se prostřednictvím výpovědi pamětníků snaží přinášet divákům tento typ dialogu – skrze přímou zkušenost s jiným typem myšlení a prožívání, a tedy zkušenost s jinou realitou, která může vést k přehodnocení vžitých stereotypů a dogmat. Dle zákona divadelního přenosu předávají pamětníci divákům i způsob vztahování se k vlastnímu životu. Tento aktivní vztah k životu „zasahuje“ kolektivní paměť publika.

V našich inscenacích se snažíme poukázat na jedinečnost rodinných historií a vzpomínání prarodičů a mohou motivovat školní diváky k uchovávaní rodinných dokumentů. Autentická svědectví pamětníků pak především přinášejí zážitek, jehož prostřednictvím se budoucí divák setká s něčím, co jinou cestou a **v jiném čase nebude již možné zachytit**. Minulost na nás “vyplázne jazyk”.

²⁴⁴ „[...] na divadle se totiž lidská komunikace [...] nezobrazuje ničím jiným než lidskou komunikací samotnou, komunikací herců.“ OSOLOBĚ, Ivo: *Cours de théâtristique générale čili Kurs obecné patristiky*, Divadelní revue 1991, č.1, s.36

²⁴⁵ srov. BREDEROVÁ, Tereza: *Súčasná ruská dokumentárne divadlo*, Bratislava: VŠMU 2015, s.15

VII. LEKCE (NE)HERECTVÍ - shrnutí disertační práce

„Každý herec oživuje já své podstavy, která se konfrontuje s ostatními (ty). Aby se vytvořilo já, musí se obrátit k ty, kterému my sami, díky ztotožnění (identifikaci) propůjčujeme své vlastní já.“ (Patrice Pavis)²⁴⁶

Má disertační práce vznikala v průběhu let z mnoha témat, která se přelévávala od zájmu o autobiografické divadlo a vyprávěné divadlo přes prozkoumávání materiálu osobního příběhu na jevišti k lektorským otázkám týkajícím se hlavně nesnadných úkolů, které pro mě představovalo vedení k herectví autorského herectví. Popisuji svoji zkušenost s neherci a autorskými herci a příběh poznání, které si z této rozdílné a přeci vzájemně se doplňující zkušenosti odnáším.

Košatý příběh výzkumu

Na začátku doktorského studia mě zajímalo vyprávěné divadlo a jeho podoby. Tvorba na KATaP pro mě znamenala osobitou poetiku, která ukazovala na specifické divadelní vyjadřování. Chtěla jsem ho lépe pochopit a pojmenovat. Rozhodla jsem se zkoumat vypravěčské strategie studentů KATaP na platformě jejich autorských prezentací. Pustila jsem se do sledování desítek autorských prezentací na videozáznamech. Předpokládala jsem, že vypozeruji některé epické tendence a v mnoha autorských prezentacích tomu tak bylo, ale zdaleka ne u všech. Záleželo na vícero okolnostech například na pokročilosti studenta. Když jsem skončila se sledováním záznamů prezentací, nemohla jsem o nich říct ani to, že vypravěčství může být nejčastější volbou studentů pro jejich první autorskou prezentaci. Postupně jsem zjistila, že není možné vytyčit, co mají autorské prezentace studentů KATaP společné a že jejich diverzitu je těžké jakkoliv uchopit. Potvrzuje to směřování k různorodému autorství, k němuž Katedra autorské tvorby chce a může člověka vést. Při popisu určitých znaků této formy individuální tvorby je tedy třeba zdůraznit, že autorské prezentace nejsou tvarem jednotného stylu.

Hodiny strávené nad videi ale rozhodně nebyly zbytečné. Ze sledování autorských prezentací se začaly vyjevovat i některé další jejich estetické znaky a mohla jsem si povšimnout ještě podstatnějších jevů pro mou práci. A to především **vlivu dialogického jednání** na tvorbu i provedení autorských prezentací. Dialogické

²⁴⁶ PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*, 2003, op. cit., s.339

jednání se odráželo ve způsobu hraní aktérů, v otevřenosti hry, propadlo se do obsahu i formy mnoha autorských prezentací. Nadto bylo možné pozorovat **určité dovednosti**, ke kterým dialogické jednání studenty v různé míře a podobě dovedlo. Na základě těchto vyzorovaných jevů, jsem pak stavěla další výzkum.

Zájem o individuální podobu autorství mě však ještě neopustil a další období mého výzkumu jsem věnovala sledování stylu některých jednotlivců. Oslovila jsem tři studenty, kteří podle mého názoru měli nějaký pozorovatelný **osobitý styl projevu**. Sledovala jsem nejprve všechny dostupné záznamy autorských prezentací Maryany Kozak, Pavla Zajíčka a Stanislava Urbánka a snažila se uvidět, jak se styl jejich vypravěčství formuje. Protože dialogické jednání bylo pro mě od začátku referenčním bodem, zhlédla jsem i soubor všech dialogických jednání, které byly natočeny v průběhu studia těchto tří studentů. V kombinaci se souvislým sledováním všech autorských prezentací, jsem měla možnost vidět vývoj studentů v čase, a tedy **nárůst jejich psychosomatické kondice**. U každého z nich se projevovala v odlišných dovednostech. Bylo to nesmírně zajímavé. Začalo mi dávat smysl, aby sami studenti posoudili svůj styl. Zajímalo mě, dokáží-li si ho všimnout a formulovat nebo dokonce vědomě rozvíjet. Ptala jsem se, jak vnímají svůj pokrok, svou psychosomatickou kondici? Je možné zjistit, nakolik se svou kondicí zacházejí vědomě?

Uspořádala jsem tedy pro tři oslovené studenty dílnu, ve které jsem se s každým zvlášť scházela během několika měsíců a postupně jsme společně sledovali všechny jejich autorské prezentace. Před a po každé prezentaci odpovídali na stejné otázky ohledně očekávání a překvapivých momentů v prezentaci apod. Z dotazníku a dalších natočených rozhovorů jsem se dozvěděla mnoho zajímavého o postupech přípravy autorské prezentace, o vnímání konzultací, o zaměření tvorby studentů a jejím kontextu, o způsobu práce, o frustracích, o vlnách i nedostatku inspirace atd. Snažila jsem se zjistit i to, jak si studenti sami mohou uvědomovat svůj styl. Byla to zajímavá otázka, ale pro všechny dost těžko uchopitelná. Užitečnější snad je, jak svou osobitost projevují v různých scénických úkolech, jak rozšiřují svůj hráčský rejstřík, domnívala jsem se.

Proto jsem v dalším semestru přizvala tyto studenty ještě k pokračující spolupráci ve Vypravěčské dílně zakončené veřejným inscenovaným vyprávěním.²⁴⁷

Sledování záznamů pro Maryanu a Pavla a Standu, bylo dle jejich vyjádření užitečné. Hlavně proto, že z odstupu mohli posoudit, kam a jak mnoho od té doby pokročili, viděli kontinuitu své tvorby, což v roce 2016 ještě nebylo na Katedře autorské tvorby umožněno dostupností videí po každých klauzurách, jak je tomu dnes. Pro mě mělo společné sledování autorských prezentací velkou hodnotu v tom, že jsem si začala mnohem více uvědomovat **elementy dialogického jednání v performativní situaci**.

Když jsem se ke shromážděnému materiálu z těchto dílen vrátila po několika letech a prohlédla si znovu záznamy autorských prezentací Maryany, Pavla a Standy, viděla jsem v nich ještě další události. Před mými očima se začalo zřetelně vyjevovat strukturování autorské prezentace. Ve snaze nějak tyto procesy uchopit jsem se pustila do sledování proměn výrazových poloh. Inspirována Vonnegutovým grafickým znázorněním smůly a štěstí v lidských příbězích jsem se s trochou nadsázky pokusila o přepsání jednání aktérů do schématu, které

²⁴⁷ Pracovali jsme na textu Dala Stivense. Cílem bylo pokusit se těžit z určité obeznámenosti se specifickými strategiemi vyprávění a jednání studentů a pokusit se je upevnit (použít) v práci s cizím textem. Šlo tedy o typ aktivity, který se výrazně odlišoval od původního výzkumného pozorování. A to zejména mými intervencemi coby lektora v práci s textem. Vybrané australské zálesácké povídky o legendárním anti-hrdinovi Kamenáčovi Billovi samy ukazovaly výrazný vypravěčský styl, který je třeba dodržet. Jednalo se o interpretaci cizího (ne-autorského) textu, v mé disertační práci jsem proto dílně nevěnovala pozornost. Tato etapa setkávání s Maryanou, Pavlem a Standou byla velmi příjemným „odvislým ramenem“ hlavního pozorování. Nicméně společná práce na textu Dala Stivense a odehraný vypravěčský večer pod názvem *Jakej Bill*, který proběhl v červnu 2016 na malém sklepním jevišti v Literární kavárně v Řetězové ulici, pro mě v mnoha ohledech zůstane důležitým zážitkem.

mapuje intervaly jejich tělových proměn, her s podobou a postavou, jejich způsob autorského herectví. Tato schémata autorských prezentací mi napověděla mnoho o procesech přirozeného strukturování živého vyprávění, které nazývám organickou dramaturgií osobního příběhu. Využila jsem ji v práci s dokumentárním příběhem neherců.

V roce 2015 jsem dostala možnost spoluvést studijní předmět Herecká propedeutika nejprve pro druhý ročník a později také první ročník KATaP. Tahle jedinečná zkušenost pro mě znamenala také nenadálý příliv tíživých otázek ohledně autorského herectví. Jedna z těch nejnutkavějších byla, pro jaký typ herectví mám studenty připravovat? A jak má autorský herec být veden k práci ve skupinovém tvaru? Má to být interpretování textu? Čirá improvizace? A jakého zaměření?

Snažila jsem se využít mé zkušenosti z konzultování autorských prezentací, ale ne vždy stačily. S prvním ročníkem jsem se proto pokusila o dramaturgicky vedené autorské výstupy, na základě asistovaného hledání ztvárnění různých příběhů rozhodování (2016-2018). Byla to precizní práce na čištění příběhu a divadelního zobrazování pouze slovem a pohybem ve hře jednoho aktéra. Tam jsem zkušenosti s konzultováním autorských prezentací v mnohém využila. Často jsem si připomínala zásady, které jsem z této zkušenosti čerpala: **Co smím? Čemu rozumí student? Kam směřuje? Porozuměla jsem mu a rozvíjím svými intervencemi to, co nabízí?**

Paralelně jsem od r. 2015 začala pracovat s neherci, které přineslo také úlevné zúročení zkušeností KATaP a aplikování zásad, které jsem právě uvedla. Až v setkání s neherci jsem si uvědomovala něco o autorských hercích. A na druhou stranu jsem jasněji viděla také bohatství zkušenosti, které přináší mladým studentům KATaP dialogické jednání. Nakolik je přibližuje k určitému životnímu vědění, které pamětníci již dosáhli letitými zkušenostmi, cestou životem. Nabízely se další témata z obou prostředí protínající se v práci s autenticitou, s odstupem, s osobním příběhem.

VII.1. Přínosy a nálezy této práce

Dokumentární herci svým příběhem dokumentují prožitou skutečnost a režie přímo čerpá z organické dramaturgie žité zkušenosti - skládá se tak, jak se událost odehrála. Režie neherců nepřikrášluje jejich příběhy, ale zároveň to neznamená, že nepracuje s dramaturgií osobního vyprávění. Otázkou dramaturgie je výběr *klíčových příběhů* z nepřeberného množství životních vyprávění. Klíčové příběhy se podobají autorským prezentacím svou krátkou formou: na malé ploše jediný aktér zobrazuje příběh, ke kterému má jasně vytvořený vztah. Při vedení dokumentárních herců v inscenování klíčových příběhů jsem čerpala ze zkušenosti z konzultování autorských prezentací frekventantů (neherců) kurzu Kreativní pedagogiky, kteří v nich stejně jako denní studenti KATaP využívají elementů dialogického jednání. Abych dokumentární herce (bez zkušenosti s dialogickým jednáním) přivedla k dialogičnosti vyprávění posilovala jsem jejich přítomnostní jednání v procesu znovuobjevování žitých událostí a vztahování se ke svému příběhu a sama sobě.

Otázku herectví neherců ovlivňuje individuální schopnost a talent pro jevištní sdělování, které netřeba více kultivovat. V TisíciHRAnu jsme na protagonisty měli opravdu štěstí. Představují neherce dokumentárního divadla, kteří se profesionalizovali. Přitom platí, že někdo sám sebe chápe jako neherce, ačkoliv se stal profesionálním nehercem, někdo si posun v herectví uvědomuje.²⁴⁸ Budu-li Alenu, Renatu a Jindru nazývat profesionalizovanými nebo profesionálními neherci, pojem neherci nevystihne jejich narůstající hereckou zkušenost. V této práci jsem postupně dospěla k pojmenování jejich vlastní „(ne)herecké kategorie“ a to takzvaných *dokumentárních herců*. Pro nás v divadelním spolku TisíciHRAn však vždycky už budou „Fialky“. Nejvýstižnější oslovení, které nám připomíná naši první spolupráci i životní přátelství.

Představení TisíciHRAnu ve mně pokaždé rozproudily nové otázky a poznání. Co musíme pamětníky učit a co naopak vůbec ne? Co bychom je učit neměli? Co jim schází? A co je devizou studentů KATaP se zkušeností s dialogickým jednáním? Nač se u nich můžeme spolehnout?

Dlouho jsem si myslela, že u dokumentárních herců a autorských herců sleduji přístup k autenticitě. Pokusila jsem se rozlišit autenticitu žitou, organickou, přírodní, přirozenou, životní nebo mimouměleckou od té jevištní autenticity, založené na přesvědčivosti projevu nehledě na dokumentárnost a reálný zdroj námětu. Postupně jsem si při psaní této práce uvědomovala, že jde spíše o typ znalosti. Vzpomněla jsem si na svůj zájem o **tacitní znalosti** a vášnivě i odvážně formulování rozpoznávání tacitních znalostí v dialogickém jednání, o které jsem se pokusila v roce 2012. Uvědomila jsem si, že **sdílení tacitních znalostí**, které jsem dosud vztahovala jen na pedagogické procesy se odehrává i na poli práce s neherci. Pamětníci předávají své životní zkušenosti, které představují tacitní znalosti již ve „vtělené fázi“, kdy se o ně mohou opřít. Mluví o vlastním osobitém projevu, který čerpá (stojí) na vědomí toho, kdo jsem. Jsou autentičtí a sami sebou s prostou samozřejmostí pro usazenou životní zkušenost sama se sebou. Je to tak vždy v seniorském věku? Je to ona moudrost života, pro kterou je nutné si starších lidí vážit? Domnívám se, že ano.

Studenti autorského herectví KATaP se o svých tacitních znalostech nabývaných praktickou zkušeností postupně dozvídají a přeměňují na explicitní.

²⁴⁸ „V úvodní promluvě jsme uváděni jako neherci, což jest pravdou, ale ne tak jednoznačnou. Zkoušky, režie, díkce, vedení pohybu, rekvizity (...), to vše nese známky skutečného divadla, i když Jindra tvrdí opak. Na závěr: pokud bychom byli čistokrevní neherci, budeme stát na jevišti v pozoru, odvyprávíme svůj příběh a odejdeme. My však *h r a j e m e*, že jsme v průvodu, na brigádě, v letadle, u babičky atd.. Pro mne z toho jednoznačně vyplývá, že hraju divadlo, nejsem však vyučená v oboru. Hraju, protože mě to s vámi baví-a budu hrát, dokud to se mnou vydržíte a dokud mi vydrží tělíčko.“ Renata Válková: Odpověď na dotazník (Příloha č.3)

Sdílení tacitních znalostí je další kapitolou, která přímo souvisí s pedagogikou a režii, pro kterou KATaP, podle mého názoru může připravovat. Je to specifický a implicitně tradovaný způsob předávání zkušeností²⁴⁹ odehrávající se v komentářích k dialogickému jednání, autorskému čtení ale i ve všech ostatních psychosomatických disciplínách a dále v „teoretických“ předmětech jako je Interpretační seminář, Antropologie, Filosofie, Psychologie nebo Interpretace písničky. Celá studijní koncepce KATaP je spjata s předáváním zkušeností z praxe a toto vědění je umocněno vlastním praktickým zkoušením, psychosomatickým sebe-zkušenostním tréninkem. Sdílení tacitních znalostí tak prolíná celým učením KATaP.

Již jsem zmínila, že výzkum tacitních znalostí by si zasloužil mnohem obsáhlejší výzkum. Má práce mi jen pomohla artikulovat, že v úhrnu událostí, propojujících se úkolů a zážitků z mé různorodé praxe mají tacitní znalosti své čestné místo. Slouží mi k formulování některých procesů výchovy autorského herectví, o kterých už dnes mluvíme zvláště s frekventanty kurzu Kreativní pedagogiky, kde se přímo dovednostmi a učením zabýváme.²⁵⁰

U neherců je jejich autenticita osobní a osobnostní prioritnější, než cokoliv dalšího z nároků jeviště (práce s hlasem, prostorovým vnímáním a pohybem, rytmem, výrazem). Lépe řečeno neherectví nemá *nároky* na autenticitu, neherectví *je* z podstaty autentické. Na rozdíl od autorského herectví, které podle mých zkušeností nároky na autenticitu v herectví *má*. Autenticita je jádrem a podstatou (stavebním prvkem, materiálem, prostředkem i cílem) neherectví. Je založena na věrohodnosti, pravdivosti, svobodě, osobním přesvědčení. Neherec ručí svou autenticitou za svůj postoj, názor i kvalitu herecké výpovědi. Také proto, že není jeho záměrem (a dovedností) předvést přesvědčivý herecký výkon, ale být přesvědčivý ve své výpovědi, autentický (přirozený) ve svém osobním projevu, autentický v osobitosti (je sám sebou), autentický ve sdílení svých životních zkušeností (zpodobení sama sebe). Zmíněné kvality podle mého názoru lze vztáhnout i na autorské herectví.

Nezradit své téma

Oproti dokumentárním hercům, kteří na jeviště přinášejí životní svědectví osobního příběhu, v autorském herectví dokumentárnost osobního příběhu není nutná. S osobním příběhem pracujeme mnohem volněji, bývá východiskem pro další jeho variace. Osobní příběh nemusí být jediným možným námětem pro autorského herce. Objevuje se však jako vhodný materiál studia autorského herectví (v různých jeho etapách) v autorských prezentacích studentů i v Herecké propedeutice proto, že pomáhá explicitněji nalézat a vyjadřovat vztah autora k zobrazovanému příběhu. Resp. vztah autora k osobnímu příběhu je samozřejmý a na KATaP je autor-aktér veden k tomu, nebránit se jeho proměně a tvarování při přepracování námětu osobního příběhu.

Podobně uvažuje Hana Malaníková nad vztahem autenticity a autorství. Co je autentické, nemusí být nutně autorské, a neplatí to ani naopak. Ale autorství může člověka do velké míry zbavit starostí o autenticitu vlastního díla, protože mu dovoluje opřít se s důvěrou o vztah, který mezi ním a jeho dílem panuje. K cizímu dílu si autentický vztah musíme teprve hledat, k tomu vlastnímu existuje už a priori jako ze své podstaty pravý. „*Výchova k autorství není z etického hlediska jen otázkou zodpovědnosti autora za své počiny vůči publiku, ale také vědomím zodpovědnosti vůči sobě samému. Budu-li parafrázovat Charlese Taylora, pak jde o to, stát se autorem vlastního života: zůstat věrný sám sobě, svým jedinečným možnostem i danostem, nezradit své téma.*“ (Malaníková, 2013, s.157)

²⁴⁹ Zuzana Pártlová tento proces nazývá skrytým učením a (*ne*)výchovou. (Pártlová, 2018)

²⁵⁰ Sdílení tacitních znalostí v kurzu KP se týká psychodidaktiky psychosomatické výchovy a představuje živou zkušenostní cestu vzájemného předávání zkušeností a přínosnou alternativou pro teoretickou „pavědu“ didaktiku nebo didaktiku didaktiky, která je ještě stále součástí vzdělávání učitelů.

Epilog: Vyznání příběhům

Když přemýšlím o uplynulých několika letech běží mi před očima desítky příběhů z dokumentárních inscenací i autorských prezentací denních i externích studentů KATaP. Uvědomuji si, že tato práce je pokusem zrevidovat tuhle moji velkou spotřebu příběhů. Můj příběh je ohlédnutím zpět. Potřebovala jsem si prohlédnout galerii různorodé zkušenosti a zjistit, co z ní vlastně vyplývá.

Člověk je tvorem plodícím příběhy a zplozeným z příběhů. Bez příběhů se v životě neobejdeme, jsou základní orientací v čase i prostoru našich životů a vytváří naši jedinečnou totožnost. Pomáhají nám uspořádat život podle příběhových mustřů do jakéhosi příběhového řádu a čelit tak úzkosti z chaosu naší existence. (srov. Kratochvíl, 2001, s. 238)

Práce s osobními příběhy je podmanivá a stále mi přináší nové poznání. Je to snad to toužené *zrušení divadla divadlem* a jeho účast na skutečnosti, jak o něm hovoří Grotowský.²⁵¹

Ptám se sama sebe, zda není její zákonitou součástí i daň, kterou si ono zaobírání se tolika osobními příběhy vybírá. Pociťuji tento zvláštní typ lidské činnosti jako pohlcující. Tvorba druhých spotřebovává převážnou část mé tvůrčí energie, takže na vlastní tvorbu jí mnoho nezbyvá. Snad mě může těšit předpoklad, že práce se skutečnými příběhy z nich nečiní jen *sugestivní koncentráty skutečnosti*, jako se to může stát v příbuzných oborech, kde si nové a nové příběhy trvale vymýšlíme.²⁵²

A popravdě, nevnímám žádný nedostatek, stále tolik dostávám. Říká se, že cestovat po cizích krajinách přináší objevovat bohatost života a také sama sebe. S vděčností si uvědomuji, že takto i já poznávám jiné krajiny osudu a čerpám pro můj vlastní příběh.

“Je úžasné spolu takhle něco vytvářet. Je to vzájemné obohacování, je to něco jako symfonie, a tak jsem šťasten, že toho smím být účasten a děkuju za to. Hodně mě to pomohlo i v nelehké etapě mého života.” (Jindřich Synek)

“Motivuje mě i to, že naše příběhy na jevišti ožívají. A během představení naslouchám i vyprávění spoluhráčů, přičemž sleduji jejich vývoj během každého představení, které nikdy není úplně stejné.” (Renata Válková)

“Poslední tři roky mě obohatily o spoustu nových vjemů a zážitků. Všichni, kdo se projektu zúčastňují, se stali mými přáteli. Účast na představeních je součástí mého života. Neumím si představit, že by měla někdy skončit.” (Alena Laufrová)

²⁵¹ PILÁTOVÁ, Jana: Divadelní noviny 5, 1999, s. 13-14. (Poznámky a revize 2020)

²⁵² „(...) těm, kdo neustále jen vymýšlejí příběhy a vyrábějí tak skutečnost skutečnější než skutečnost, tedy její *sugestivní koncentráty*, těm totiž nakonec jejich vlastní život zprůhlední a ukáže se, že je to jen film, promítaný na zrůzněnou tvář nenasytného lidožravého obra.“ (Kratochvíl, s.238)

BIBLIOGRAFIE

- BÁBEK, O.: *10 stran pro Oborovou radu DAMU 2019* v rámci doktorského semináře KATaP
- BARBA, E.: *Bez oklasków možna wyžyc* [diskuse]. Dialog 1994, č. 1, s. 120–130, In: PILÁTOVÁ, J.: Podklady pro seminář Divadelní antropologie v Kurzu Kreativní pedagogiky, prosinec 2020.
- BRAUN, K.: *Druhá divadelní reforma?* Divadelní ústav v Praze, 1993.
- BRECHT, B.: *Divadelní hry 4*. Praha: Odeon, 1984.
- BREDEROVÁ, T.: *Súčasně ruské dokumentárne divadlo*, Bratislava: VŠMU, 2015.
- BROOK, P.: *Prázdny prostor*, Praha: Panorama, 1988.
- BROOK, P.: *Les voies de la création théâtrale*, Paris, 1985.
- BROOK, P.: *Pohyblivý bod*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.
- BROOK, P.: *Nitky času*. Praha: Divadelní ústav, 2004.
- CAILLOIS, R.: *Hry a lidé*, Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1998.
- CARRIÈRE, J.C.: *Vyprávět příběh*, druhé vydání, Praha: Limonádový Joe, 2014.
- CHRZ, V.: *Dvojí pohled na dialogické jednání*, Theatralia. 2011, roč. 14, č. 2, s. 130-160.
- CÍSAŘ, J.: *Z malého se stává velké*, In: Začalo to Redutou, Praha: Orbis, 1964.
- CÍSAŘ, J.: *Vývoj divadelního jazyka*. České Budějovice: KKS, 1990.
- ČECHOVÁ, E.: *Dar hry*, diplomová práce DAMU, Praha: 2006.
- ČUNDERLE, M./ ROUBAL, J.: *Hra školou, Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 2001.
- ČUNDERLE, M., ZICH, J.: *Klíčové momenty dialogického jednání*, In: Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku IX., Psychologický ústav Akademie věd ČR, 2010, s. 170-178.
- DONNELLAN, D.: *Herec a jeho cíl*, Praha: Brkola, 2007.
- DOWSON, G. F.: *Documentary theatre in the United States*, Greenwood Press, Wesport, 1999.
- ETLÍK, J.: *Divadlo jako zakoušení. Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění*. Divadelní revue 1999, č.1, s.6.
- FISCHER-LICHTE, E.: *Čím je představení v kultuře a performanci? Pokus o definici*. Divadelní revue 2009, č.3, s.19. (překlad J. Roubal)
- FISCHER-LICHTE, E.: *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011.
- FREJKA, J.: *Smích a divadelní maska*. Praha: J.R. Vilímek, 1942.
- FUCHS, Ch.: *Social media: A Critical Introduction*. London: Sage, 2014.
- GOLEMAN, D.: *Emoční inteligence*. Praha: Columbus, 1997.
- GOLDBERG, E.: *Jak nás mozek civilizuje*. Praha. Karolinum, 2001.
- GROSSMAN, J.: *Mezi literaturou a divadlem II.*, Praha: Torst, 2013.
- GROTOWSKI, J.: *Co bylo. (Záznam z vystoupení na festivalu v Kolumbii, 1970)*. In: Texty, seš.3, s. 190 Ten svátek bude možný. Texty,3, s.226 (dp s.21) In: PILÁTOVÁ, J.: *My všichni jsme spolužáci*. Divadelní noviny 5, 1999, s. 13-14 (Poznámky a revize 2020).
- HAMMOND W., STEWARD D.: *Verbatim verbatim*, London: Oberon books, 2008.
- HANČIL, J.: *Otevřený svět dialogického jednání*. In Ivan Vyskočil a kol.: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005.
- HANČIL, J.: *Kolokvium jako prostor k setkání*, In: Sborník kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. V Praze: DAMU, 2009, s.6-7.
- HANČIL, J.: *Osobnostní herectví a jevištní osobnost*, In: Sborník z kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. V Praze: DAMU, 2009, 42-51.
- HANČIL, J., MALANÍKOVÁ, H.: *Mezi autorstvím a herectvím*. Praha: Brkola, 2016.
- HAVEL, V.: *Zvláštnosti divadla*, In: Divadlo č.4/1968, s. 14.
- HAVEL, V.: *O divadle*, 1. Vydání, Praha: Knihovna Václava Havla, 2012.
- HAVELKA, J.: *Zmrazit čerstvé ovoce*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2010.
- HEDBÁVNÝ, Z.: *Divadlo Větrník*. Praha: Panorama, 1988.
- HERMAN, J.: *Za svou pravdou stát*, In: DN 3, roč.29,4.2.2020, s.6.
- HERČÍKOVÁ, B.: *Paradox Rimini Protokoll*, Akademické studie DIFA JAMU 2015.
- HERZ, B.: *Hry s autentickou-Art brut a divadlo*, In: A2, č. 05/2015.
- HOŘÍNEK, Z.: *Dialog s Ivanem Vyskočilem*. Divadlo, 1969, č.9-10, s.20.
- HOŘÍNEK, Z.: *Proměny divadelní struktury*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů, 1988. 64 s.
- HOŘÍNEK, Z.: *U nás* In: BRAUN, Kazimierz.: *Druhá divadelní reforma?* Divadelní ústav v Praze, 1993.
- HUDEC, Z.: *Základní tendence myšlení o filmu 1910-1960*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- HYVNAR, J.: *Herec v moderním divadle*. Praha: AMU, KANT, 2012.
- HYVNAR, J.: *Několik poznámek k osobnostnímu herectví*, In: Sborník z kolokvia Osobnostní herectví a cesta

- k němu. V Praze: DAMU, 2009, s.31-35.
- CHRZ, V.: *Dvojitý pohled na dialogické jednání*. Theatralia. 2011, roč. 14, č. 2, s. 130-160.
- JOHNSTONE, K.: *Impro: Improvizace a divadlo*, Praha: AMU 2014.
- JOUVET, L.: *Nepřevtělený herec*, Praha: Orbis, 1967.
- KIRSCHENBAUM H., HENDERSON V. L.: *Rozhovory s Carlem R. Rogersem*. Praha: Portál, 2016.
- KOVALČUK, J.: *Jedna z cest k osobnostnímu herectví*, In: Sborník kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. V Praze: DAMU, 2009.
- KORTHAGEN, F.: *Jak spojit praxi s teorií. Didaktika realistického vzdělávání učitelů*. Brno: Paido, 2011.
- KOVALČUK, J.: *Jedna z cest k osobnostnímu herectví*, In: Sborník kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. Praha: DAMU, 2009, s.56-60.
- KRATOCHVÍL, J.: *Vyznání příběhovosti*, Brno: Petrov, 2000.
- KRČÁLOVÁ, T.: *Živé duše dokudivadla*, A2 č.10/2016.
- KRČÁLOVÁ, T.: *Dokumentární divadlo a metoda verbatim, Postřehy z moskevského divadla Teatr.doc*.2015.
- KRAUS, K.: *Herec a postava*. O divadle 1, Praha: 1990.
- KUHN, T. S.: *Struktura vědeckých revolucí*. Praha: Oikoymenh, 1997.
- KUBÍN, J.Š.: *Lidové historky z Podkrkonoší*, Praha: Družstevní práce, 1941.
- KUNDERA L.: *Brecht*. JAMU, 1998.
- LASCH, Ch.: *Kultura narcismu: Americký život ve věku snižujícího se očekávání*. Praha: Triton, 2016.
- LAZORČÁKOVÁ, T.: *Čas malých divadel*, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého Olomouc, 1996.
- LEHMANN H. T.: *Postdramatické divadlo*, Divadelní ústav Bratislava, Bratislava, 2007.
- LEWIN, K.: *Teorie pole – výběr z díla*, Praha: Portál, 2019.
- LIPOVETSKY, G.: *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor,1998.
- LJUBKOVÁ, M.: *Hry na hrdiny – antologie současného československého dramatu*, Praha: Větrné mlýny, 2014.
- LUKEŠ, M.: *Herectví a sebe prezentace část druhá*, In: SAD 2006, roč. XVII. (č.2)
- LUKEŠ M.: *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.
- LUKEŠ M.: *Dramatická situace. Základní pojmy divadla*. Divadelní revue 2001, č.4, s.78.
- MALANÍKOVÁ, H.: *Autenticita ve světě médií*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2013.
- MAKONJ, K.: *K tématu osobnostního herectví*, In: Sborník z kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. V Praze: DAMU, 2009, s.8-15.
- MARTIN, C.: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- MASCITELLI, R.: *From Experience: Harnessing Tacit Knowledge to Archive Breakthrough Innovation*. Journal of Product Innovation Management, 17, 2000, 179-193.
- MUSILOVÁ, M.: *Fau efekt*. Praha: Brkola / NAMU 2010.
- NOHAVOVÁ, J.: *Psychologické souvislosti hlasu a sebepečetí jedince*. Disertační práce. České Budějovice: Pedagogická fakulta JČU České Budějovice, 2012.
- ODDEY, A.: *Devising Theatre*. Routledge, New York, 1994.
- OLKUSZ, P.: *Bílá síla, černá paměť*, A2 10/2016, s.12.
- OSLZLÝ, P.: *Metoda (K novému divadlu)*, In: Studia I. – pracovní bulletin setkání studiových souborů v Hradci Králové 1981, Divadelní ústav Sg.MB 3380a.
- OSOLSOBĚ, I.: *Cours de théâtristique générale čili Kurs obecné patristiky*, Divadelní revue 1991, č.1.
- PÁRTLOVÁ, Z.: *Autorské herectví a (ne)výchova k osobnosti*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2018.
- PATOČKA, J.: *Svět Ivana Vyskočila*. In: Divadlo 1963, Praha: Divadelní ústav, 1963, s.70-73.
- PAVIS, P.: *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav 2003.
- PAVLOVSKÝ, P.: *Divadlo jednoho herce*, In: Studia I. – pracovní bulletin setkání studiových souborů v Hradci Králové 1981, Divadelní ústav Sg. MB 3380a.
- PAVLOVSKÝ, P.: *Základní pojmy divadla-Teatrologický slovník*, Praha: Libri. Národní divadlo v Praze, 2004.
- PILÁTOVÁ, J.: *Divadlo proti strachu*, Divadelní noviny 3, únor 2020.
- PILÁTOVÁ, J.: *My všichni jsme spolužáci*. Divadelní noviny 5, 1999, s. 13-14 (Poznámky a revize 2020).
- PILÁTOVÁ, J.: *Hnízdo Grotowského – na prahu divadelní antropologie*, Praha: Divadelní ústav, 2009.
- PISKAČOVÁ, M.: *Vyprávěčství jako případ současné slovesné tvorby*. Praha: Brkola, 2013
- PORUBJAK, M.: *Osobnostné herectvo a herecká osobnosť alias malé a veľké divadlo*. In: Sborník z kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu. V Praze: DAMU, 2009, s.25-30.
- RUT, P.: *Nedivadlo Ivana Vyskočila.*, Praha: Český spisovatel, 1996.
- SRBA, B.: *O nové divadlo*. Praha: Panorama, 1988.
- ROUBAL, J.: *Tři studie k současnému alternativnímu a autorskému divadlu*. Disertační práce. Olomouc: 1995.
- ROUBAL, J.: *Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila*, Acta universitatis Palackianae Olomucensis, Philisiphica.aesthetica 18; Olomouc 1999.

- ROUBAL, J.: *K obecným rysům alternativního divadla*, In: *Alt.divadlo – slovník českého alternativního divadla*, Praha: 2000, s.13-22
- SHÖN, D. A.: (1983): *The reflexive practitioner, how Professional think in action*. In: KORTHAGEN Fred: *Jak spojit praxi s teorií. Didaktika realističtého vzdělávání učitelů*. Brno: Paido 2011, 68-70.
- SCHERHAUFER, P.: *Divadelné projekty Divadla Husa na provázku*, Bratislava: Národné osvetové centrum Bratislava 1996.
- SLAVÍKOVÁ, E.: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. In: *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku VIII*. Olomouc 2009: Universita Palackého, s. 91-99.
- SLAVÍKOVÁ, E.: *Osobnostní herectví-učitelství*, Praha: NAMU 2010, 126-130.
- SMILKOVÁ, O.: *Úvahy na téma herec-osobnost-profese*. In: *Sborník z kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu*. V Praze: DAMU, 2009, s.52-55.
- SPOLIN, V.: *Improvisation for the Theatre*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1963.
- STANISLAVSKIJ, K.S.: *Můj život v umění*, Praha: Svoboda,1946.
- STERNBERG, R. J. & HORVATH, J. A. (Eds.). (1999). *Tacit Knowledge in Professional Practice*. London, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- STERNBERG, R. J.: *Prečo robia múdri ľudia hlúposti?* Překlad Eva Sollárová, Tomáš Sollár, Vladimíra Čavojová. Bratislava: Ikar, 2004.
- ŠIKOVÁ, M.: *Jednání s vnitřním partnerem – cesta k dialogu*. Diplomová práce. Praha: DAMU, 2011.
- ŠTECH, S.: *Co je to učitelství a lze se mu naučit?* *Pedagogika*, 44(4), 1994,310-320.
- ŠVEC, V.: *Od implicitních teorií výuky k implicitním pedagogickým znalostem*. Brno: Paido, 2005.
- ŠVEC, V.: *Tacitní znalosti jako most mezi teorií a praxí v pedagogické přípravě budoucích učitelů*. *Pedagogická orientace*, 2012, 22(3), 387-403.
- ŠVEC, V.: *Kým pro nás byla (a zůstává) paní docentka Eva Vyskočilová*, Brno: *Pedagogická orientace*, 28(1), 2018, s.191-198.
- RAMACHADRAN, V.S.: *Mirror Neurons and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution* [online]. Edge Foundation [cit. 2006-11-16]
- SCHMID, J.: *Můj divadelní svět*. 1.vyd.Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2006
- TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo*, Praha: DAMU, 2005.
- TEJNOROVÁ, P.: *Crossover-Mezi vrstvami vlastní inscenační praxe, na hranici forem, žánrů a nejenom těch*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2015.
- VANĚK, M., MÜCKE, P.: *Třetí strana trojúhelníku*, Praha: FHS UK a ÚPSD SV ČR, 2011.
- VANĚK, M., MÜCKE, P.: *Naslouchat hlasům paměti*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007.
- VOSTRÝ, J.: *Úvod od studia režie a dramaturgie*. 1.vyd.Praha: SPN, 1988.
- VOSTRÝ, J.: *Scénologie Ostravaru" od sebescénování k mimezi*. Disk 20, červen 2007, s.6-23.
- VOSTRÝ, J.: *K osobnostnímu herectví*, In: *Sborník z kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu*. V Praze: DAMU, 2009, s.16-24.
- VOSTRÝ J.: *O hercích a herectví*. Praha: KANT 2014.
- VŠETIČKA, F.: *J.Š. Kubín*. Praha: Československý spisovatel, 1980.
- VYSKOČIL, I.: *Kosti*. Praha: Mladá fronta, nakladatelství ČSM 1966 (1.vydání).
- VYSKOČIL, I.: *Reduta, Text-appeal, Text-appealy*, In: *Začalo to Redutou*, Praha: Orbis 1964, s.13.
- VYSKOČIL, I.: *Meziřeči*, In: *Malé hry*, Praha: Mladá fronta, 1967.
- VYSKOČIL, I.: *Vladimíre Juste*. In: *České divadlo 4*, Praha, 1981.
- VYSKOČIL, I.: *Předmět jevištní improvizace I.*, Amatérská scéna, 1975, č.9.
- VYSKOČIL, I.: *Otevřený dopis váženému a milému panu Františku Derflerovi stran bludu/ů autorského herectví a o autorském herectví*. Praha: *Divadelní noviny* 27.4.2004.
- VYSKOČIL, I.: *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum*, *Sborník z konference* 14. a 15.10 1999, Praha: AMU, 2000.
- VYSKOČIL, I.: *Dialogické jednání, heslo k autorizaci. Sborník Hic sunt leones (o autorském herectví)*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2003.
- VYSKOČIL, I.: *Herectví jako tvořivá, vědomá a odpovědná existence*. In: *Sborník z kolokvia Osobnostní herectví a cesta k němu*. V Praze: DAMU, 2009, s.36-41.
- VYSKOČILOVÁ, E.: *Pokus o teoretické nahlédnutí vztahu dialogického jednání a psychosomatické kondice*, In: ŠVEC, V.: *Od implicitních teorií výuky k implicitním pedagogickým znalostem*, Brno: Paido 2005.
- ZELENKA, P.: *Nové náboženství Kurta Vonneguta*. Praha: MF, 1993.
- ZICH, O.: *Podstata divadelní scény, Moravsko – slezská revue XVI (1923)*, s. 129–138, In: ETLÍK, J.: *Divadlo jako zakoušení. Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění*. *Divadelní revue*, 1999, č.1, s.6.
- ZICH, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha: NAMU, 2018.

OSOBNÍ ARCHIV

- VYSKOČIL, I.: Rozpravy k pedagogice 1. Přepis přednášky z 26. října 2012 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013.
- VYSKOČIL, I.: Rozpravy k pedagogice 2. Přepis přednášky z 22. února 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013.
- VYSKOČIL, I.: Rozpravy k pedagogice 3. Přepis přednášky z 22. března 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013.
- VYSKOČIL, I.: Rozpravy k pedagogice 4. Přepis přednášky z 25. května 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013.
- VYSKOČIL, I.: Rozpravy k pedagogice 5. Přepis přednášky z 21. září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013.

Komentář Ivana Vyskočila k DJ pokročilých, 3.5.2004, osobní deník 2004

Komentář Ivana Vyskočila k DJ, 5.12.2005, osobní deník 2005

Přepis komentáře Ivana Vyskočila v Doktorském semináři, 23.4.2013

Přepis rozhovoru s Přemyslem Rutem z 2.9.2020

Přepis rozhovoru s Michalem Čunderle ze 17.12.2020

PŘÍLOHY

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1. DOTAZNÍK PRO FIALKY

Příloha 2. ALENA LAUFROVÁ: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

Příloha 3. RENATA VÁLOVÁ: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

Příloha 4. JIDŘICH SYNEK: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

Příloha 5. ZÁZNAM AUTORSKÉ PREZENTACE „LES“, leden 2014, autor: Maryana Kozak

Příloha 6. ZÁZNAM AUTORSKÉ PREZENTACE „PARK“, leden 2012, autor: Stanislav Urbánek

Příloha 7. ZÁZNAM AUTORSKÉ PREZENTACE „BÉDA“, leden 2012, autor: Pavel Zajíček

PŘÍLOHA 1

DOTAZNÍK PRO FIALKY

1. Motivace.

Co vás motivovalo k účinkování v dokumentárním divadle.

Co vás motivuje dnes a proč.

Co vás demotivuje (pokud něco) a proč.

2. Osobní příběh.

Co se stalo s vašimi osobními příběhy v představení. Měnila se jejich podoba a případně jak? Stalo se vám někdy během zkoušení představení, že jste si vybavili momenty a příběhy, na které jste si dříve nevzpomněli? Pokud ano, můžete uvést příklad?

3. Dramaturgie.

Výběr příběhů. Překvapilo vás zařazení určitého příběhu z vašeho vyprávění? Které vnímáte jako pro vás důležité?

4. Autenticita. Co pro vás znamená a co si pod ní představujete.

Autenticita na jevišti. Co považujete v představení za autentické. Dokážete popsat svoji vlastní autenticitu (při účinkování, při vyprávění na jevišti)? Jak ji vnímáte? Které své jednání pociťujete jako neautentické?

Mohli byste se vyjádřit k autenticitě spoluhráčů. Lze popsat, kdy je na jevišti vnímáte jako autentické?

5. Jevištní projev

Vnímáte svůj jevištní projev (způsob mluvy, dikci, výraznost, plasticitu vyprávění,...) jako odlišný od vašeho běžného projevu?

Co vám pomáhá k tomu, abyste příběh odvyprávěli k vaší vlastní spokojenosti?

Kdy máte pocit, že „to funguje“, že jste přítomní a v kontaktu s divákem. Že vaše vyprávění prožíváte naplno. Můžete nějak popsat svoje pocity, nebo dát příklad takové situace: vzpomínáte si na moment v představení, kdy jste „byťostně“ (fyzicky i mentálně) cítili „živý kontakt“ s diváky, tj. vzájemné napojení na sebe?

6. Režie

Kdy jí pociťujete jako návodnou, orientující? Kdy naopak? Můžete uvést příklad situace, kdy vám nebylo jasné, co po vás režie chce? A naopak?

? Další poznámky, které máte chuť sdělit. Třeba i k průběhu zkoušení apod.

Děkuju Vám za všechno.

Eva

PŘÍLOHA 2

ALENA LAUFROVÁ: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

1. Motivace.

Co vás motivovalo k účinkování v dokumentárním divadle.

Na úplném začátku byla iniciativa mé dcery, která mě na možnost zúčastnit se workshopu týkajícího se dokumentárního divadla upozornila. Netušila jsem, o co půjde. Mojí motivací to zkusit byla zvědavost, příležitost pustit se do něčeho nového, bližší seznámení se sympatickými lidmi, snad smysluplné trávení času. Samotný název DOKUMENTÁRNÍ DIVADLO láká spojením dvou výrazů, které si protirečí!

Co vás motivuje dnes a proč.

Účinkování v dokumentárním divadle mně umožňuje být ve společnosti inspirativních, sympatických a milých lidí, teď již přátel. Nabízí setkávání se s novými prostředními či nečekanými situacemi – a především s rozličným publikem a jeho reakcí. Sdílím s diváky své a nejen své zážitky, seznamuji je s jednou z mnoha podob prožívané skutečnosti minulého století. Tím, že v obou představeních jsou zmiňovány běžné i důležité politické a společenské události, jedná se o určitou smysluplnou osvětu mládeže, o podnícení jejího zájmu o historii vlastní země, u starší generace o oživení vzpomínek

Co vás demotivuje (pokud něco) a proč.

Není nic, co by mne demotivovalo, mohl by to být jedině nezájem ze strany publika

2. Osobní příběh.

Co se stalo s vašimi osobními příběhy v představení. Měnila se jejich podoba a příp. jak?

Některé osobní příběhy zůstaly beze změny, u jiných v rámci režie a dramaturgie došlo např. k časovému přizpůsobení ostatním dvěma protagonistům tak, aby se historicky vzájemně propojily. Někdy uvádím současně skutečnou událost s tím, co jsem zaslechla nebo některý příběh je složen z několika vlastních, původně nesouvisejících příhod, nebo spojuji své vzpomínky se vzpomínkami někoho jiného. Pro čtení z autentického dětského deníku jsem připsala nově pár svých skutečných historek i úvah, abych jasněji vykreslila atmosféru přelomu padesátých let...

Stalo se vám někdy během zkoušení představení, že jste si vybavili momenty a příběhy, které jste si dříve nevybavili? Pokud ano, můžete uvést příklad?

Díky zkouškám jsem se vracela a nořila do vzpomínek, které „spaly“. Co se týče představení Fialky a mejdlíčka, tam mi v mnohém pomohl můj deník. Díky němu jsou mé vzpomínky jasné, příběhy vidím před sebou jako živé.

Během zkoušek a vlastně i během představení se ve vzpomínkách dostávám stále k větším detailům samotných příběhů. Například při líčení prázdnin s kamarádkami v Čerčanech v srpnu 1968 cítím zatuchlost zahradnického domku, kde jsme spaly, vlhkost peřiny, slyším skřípání dřevěných schůdků ve vilce, vrací se autentické pocity mých šestnácti let.

Překvapivě se mi najednou po letech vybavil Příběh hádky mých rodičů v noci před mými písemnými zkouškami na střední školu. Dodnes cítím, jak mne zarazila lhostejnost rodičů k tomu, co pro mne bylo důležité – pokračovat ve studiu. Obsah hádky jsem si nepamatovala, nejspíše to byly záležitosti vztahové a intimní, ale protože jsem věděla, že politicky jsou rodiče na opačných stranách, napadlo mne v té souvislosti,

že by naše rodinná návštěva výstavy Současného sovětského (socialistického) umění na Žofíně počátkem šedesátých let mohla jasně charakterizovat politický postoj mých rodičů a stát se tak součástí příběhu. Došlo k překvapivému spojení dvou zasutých událostí. Samozřejmě vidím jasně oba hádající se rodiče, jejich oblečení i výraz, ale především slyším jejich častý noční „křik v šepotu“, který ve mně probouzel strach.

3. Dramaturgie.

Výběr příběhů. Překvapilo vás zařazení určitého příběhu z vašeho vyprávění?

Například příběh „Maminka ve skříni“ jsem zmínila při zrodu inscenace Tanky na plovárně jaksi mimochodem. Dodnes úplně nerozumím a jen se dohaduji, o co v něm šlo. Nikdy předtím jsem o tom nemluvila a scénka se mi vybavila zcela nečekaně.

Které vnímáte jako pro vás důležité?

Za důležitý, tím, že se k tomu přiznávám (i když svým způsobem zahanbující a pro mne traumatický), je pro mne výstup, kde mluvím o pohřbu Jana Palacha. Jeho sebeupálení bylo pro mne, stejně jako pro ostatní studenty, obrovským šokem a omračujícím nepochopitelným hrdinským činem. Přesto – dobře si na to vzpomínám – ačkoliv jsem už byla přichystána na pohřeb jít – jsem se akce nakonec nezúčastnila. Na tuto reakci, která se ještě asi dvakrát v mém životě zopakovala, nemám dosud jasnou odpověď. V zásadě považuji všechny scénky za důležité, ty obyčejné, všední i ty vypjaté a dramatické. Oboje ilustrují tehdejší dobu.

4. Autenticita.

Co pro vás znamená a co si pod ní představujete.

Autenticita znamená pro mne (vnitřní) shodu s vlastním já. Mohu prožívat autenticky - jako svůj - i příběh někoho jiného, jestliže se s ním citově nebo emotivně (někdy i názorově) ztotožním.

Autenticita na jevišti. Co považujete v představení za autentické. Dokážete popsat svoji vlastní autenticitu (při účinkování, při vyprávění na jevišti)? Jak ji vnímáte? Které své jednání pocítujete jako neautentické?

Autenticita na jevišti není pro mne dáváním se všanc, „svlékáním se do naha“, ale takovým způsobem projevu, který na diváky působí svojí bezprostřední přesvědčivostí. Autenticita znamená pro mne pravdivost, ale cítím ji v rámci divadla - tedy jako pravdivost divadelní - a nikoliv osobní. Podle mne nejde o výlev „jáctví“, byť je míněno sebeupřímněji. Mohu, a s větší chutí, než když jde o moji osobu, představovat například i komunistickou učitelku, do které vkládám trest toho, jak jsem ji zažila. Jsem si stále vědoma toho, že se pohybuji na jevišti, průběžně vnímám atmosféru v publiku. Jsem i zároveň sebou, nedá se z toho vyvléknout, ale současně jsem součástí jasně vymezené, postupně vykonstruované divadelní kompozice. Myslím si, že ač jsem ryzí amatérka, díky vedení divadelními odborníky, by měl můj výkon na jevišti působit svým způsobem na obecenstvo profesionálně, ne rozvlekle a nudně. To, co je na dokumentárním divadle pro mne vzrušující, je právě balancování mezi hraním a „ne-hraním“. Nejsem jen vypravěčkou o svém životě, mám zároveň roli, která odpovídá režisérskému záměru. Co mne nejvíce těší a přitahuje je navázání komunikace s diváky. Pokud se tak stane, naplňuje mne to dobrým pocitem.

Se všemi příběhy, které „vyprávím“ jsem ztotožněna, přijala jsem je za své, jsou pro mne tedy autentické.

Mohli byste se vyjádřit k autenticitě spoluhráčů? Lze popsat, kdy je na jevišti vnímáte jako autentické?

Jde o můj subjektivní pocit. Pokud cítím u spoluhráče přílišné, bezmezné „oddání se publiku“ na úrovni intimního výlevu, je to pro mne těžké přijmout. Zároveň si této schopnosti vážím a obdivuji. Možná, že právě to obecenstvo potřebuje. Na druhou stranu se domnívám, že divadlo má skutečnost transformovat do specifické

podoby, která má jakási pravidla.... Ale pravidla se mají bořit, že? Myslím si, že už tím, že se pohybuji na jevišti, se stávám divadelní postavou a nejsem tedy jen zanícenou vykladačkou příběhu. Nakonec nejdůležitější je, jaká forma projevu působí autenticky na diváka.

5. Jevištní projev

Vnímáte svůj jevištní projev (způsob mluvy, dikci, výraznost, plasticitu vyprávění,...) jako odlišný od vašeho běžného projevu?

V zásadě můj jevištní projev odpovídá mému běžnému projevu, jen přidávám na hlasové intenzitě, kladu někde více důrazu nebo mluvu zvýrazním či v náznaku karikuji třeba jako u komunistické funkcionářky. Nečiní mi to žádné násilí, postava si víceméně sama říká, jak se jí hlasově přizpůsobit.

Co vám pomáhá k tomu, abyste příběh odvyprávěli k vaší vlastní spokojenosti?

Spokojenost s odvyprávěním je přímo úměrná reakci diváků. Jestliže se smějí nějakým narážkám, velmi mne to těší, stejně tak, když „slyším“ napjaté ticho. Mám pocit zadostiučinění, když diváci reagují na věty, které považují za důležité.

Kdy máte pocit, že „to funguje“, že jste přítomní a v kontaktu s divákem. Že vaše vyprávění prožíváte naplno. Můžete nějak popsat svoje pocity, nebo dát příklad takové situace: vzpomínáte si na moment v představení, kdy jste „bytotně“ (fyzicky i mentálně) cítili „živý kontakt“ s diváky, tj. vzájemné napojení na sebe?

Moc mne potěšilo, když dospělí reagovali smíchem na četbu článku z dobových novin o plnění závazku mého otce – soustružníka na 260 procent, stejně tak, když pochopili absurditu tvrzení, že otec má po práci odpoledne spoustu volného času, protože jeho pracovní doba je od 5 hod. do 15, 15 hod. Jestliže divák reaguje na výstupy podle mého očekávání, dává mi to radost. Pokud reaguje překvapivě, zajímá mne proč a je to také přínosem. Divákům sloužím a toužím po jeho soustředěné pozornosti a vstřícné reakci.

6. Režie

Kdy jí pociťujete jako návodnou, orientující? Kdy naopak? Můžete uvést příklad situace, kdy vám nebylo jasné, co po vás režie chce? A naopak?

Režii považuji za naprosto zásadní. Našemu beztvarému často chaotickému toku vzpomínek dává tvar, buduje dramatickou stavbu jeho průběhu. Vytváří jednotlivé na sebe navazující celky, dává představení tvář. Jasně jsem pochopila, že není třeba lítosti, když některá epizoda se vypustí či zkrátí. Oceňuji schopnost režie vidět představení nezaujatě, jako svébytný celek. My předkládáme syrový materiál, režie jej vybrušuje, tak aby výsledný tvar „fungoval“ pro diváky co nejlépe. Od začátku měla režie moji plnou důvěru.

7. Další poznámky, které máte chuť sdělit. Třeba i k průběhu zkoušení apod.

Na úplném počátku našeho zkoušení jsem neměla tušení, o co půjde. Vzpomínání, útržky, čas věnovaný ponoru do minulosti, zážitky nejrůznějšího druhu, které se odehrály ve vymezeném časovém období. Netušila jsem, kam to povede. Bylo to vzájemné oťukávání, vyjasňování si postojů, konfrontace se skutečností, se sebou samou. Postupná krystalizace, osekávání přebytečného, konkretizace, stabilizace. Obdivuhodný proces tvorby všech zúčastněných, ale především práce režie, dramaturgie a scénografie. U nás protagonistů šlo o proces postupného ztotožňování se s celou stavbou představení, řazením a návazností příběhů. Dovídali jsme se, jak pracovat s energií, tempem i odmlkami. Učili jsme se pohybovat v prostoru, „mluvit“ tělem, pracovat s hlasem, vzájemně na sebe reagovat. Scházení se na zkoušky, debaty, přemýšlení o tématu, vzájemné

diskuze a ujasňování si situace mne stále těší. Poslední tři roky mne obohatily o spoustu nových vjemů a zážitků. Všichni, kdo se projektu zúčastňují, se stali mými přáteli. Účast na představeních je součástí mého života. Neumím si představit, že by měla někdy skončit.

Ačkoliv jde o konkrétní osobní příběh, nevystupuji natolik za sebe samu, ale jsem jen střípek z mozaiky, ukázkou jednoho osudu. Snad se dá říci, že zastupuji - představuji jakýsi typ jednání, chování a prožívání. Neustále jsem si vědoma diváků a vnímám, že vystupuji v roli. Neztrácím se tedy sama v sobě. Ano, přiznávám, že určitá exhibice mně baví, je báječné tímto způsobem z jeviště komunikovat s neznámými lidmi. Pokud někdo z nich po představení za mnou přijde s otázkou, moc mne to těší. Například jedna paní se přišla zeptat, jak dlouho můj otec pracoval jako soustružník. Současně je pro mne během představení důležitá i přítomnost určité míry nadsázky, humoru a nadhledu. V inscenaci jsem částí jakéhosi živého (a stále proměnlivého) „organizmu“, a když ten „funguje“ je to radost, kterou přináší pocit smysluplné činnosti.

Veliké poděkování patří profesionálnímu týmu, který věřil, že projekt zvládneme a s obrovskou trpělivostí a taktem nás po krůčcích nenásilně tvaroval. Otevřel nám neznámé prostory, obohatil naše životy, a i když někdy přišly pochybnosti a obavy, svojí důvěrou nás zásadně povzbuzoval. Nutí nás přemýšlet, zvažovat minulost i dává zažít radost a legraci.

PŘÍLOHA 3

RENATA VÁLOVÁ: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

1. Motivace

Jsem trochu komediant a trochu i tragéd, tudíž je mi jevištní projev blízký a motivuje mne divadlo jako takové. U dokumentárního divadla mě zajímají reakce různých generací na sdílení mých životních příběhů. Bavila mne setkání, při kterých jsme nezávazně vyprávěli a naslouchali. Pak jsem zážitky, které byly pro vás zajímavé a utvořily představu o době, ve které jsme žili, neuměle sepsala. I to mě bavilo. Motivovalo mě hledání podoby jednotlivých příběhů a oživení dávno polozapomenutých prožitků. zajímal mě i tvůrčí proces během vývoje představení-nejprve "neučesané vyprávění", kdy jsme vzájemně naslouchali příběhům, které jsme následně sepsali, pak nastala vlastní tvorba představení, která mě zcela pohltila. Nyní mne motivuje i to, že naše příběhy na jevišti ožívají a během představení naslouchám i vyprávění spoluhráčů, přičemž sleduji jejich vývoj během každého představení, které nikdy není úplně stejné.

Obě představení byla "běh na dlouhou trať" ale běžím ráda. Poněkud mě demotivuje skladba diváků /občas/, kteří jsou většinou stejné věkové kategorie. Chybí mi přítomnost a reakce jiných generací, t.j. smíšená skladba publika tak, jak je tomu při běžných představeních.

2. Co se stalo s vašimi osobními příběhy v představení?

Moje příběhy byly jak během vyprávění, tak i v písemné formě málo dynamické a jejich pointa příliš nevyzněla. Až při jevištním zpracování ožily. Ponořím-li se do vzpomínek, mnohý děj jsem tzv. "přikrášlila", aby se stal zajímavějším. Uvedu příklad: v Tankách jsme do koupelny neodešli, byl to jen něčí chvilkový nápad, který jsem si zapamatovala. Paní Hašková ve Fialkách mi vystřelenou růží nikdy nenavoněla, paní Matějkovou jsem zahlédla, když nastupovala do antonu a žádný dav tam nebyl, sbírat mandelinku se mi nikdy nepodařilo-chodili jsme okopávat řepu. O příběhu emigranta v Montrealu jsem zaslechla pouze zmínku, atd.

Během psaní příběhů, ale zejména jejich vyprávění, prožívám na jevišti pocit, že se skutečně odehrály tak, jak je sděluji divákovi a někde v hlavě mi probíhá film, kterému věřím a divákovi ho vyprávím. Nyní jsem ve stadiu, že nedeklamuji naučený text, ale jsem součástí příběhu, který se odehrává ve mně a kolem mne, a o který se chci s divákem podělit. V současné době i mimo divadlo, se mi stává, že se i v myšlenkách vracím do dětství či mládí a vybavují se mi momenty, dávno uložené v mé paměti, které jsou možná pokračováním jednotlivých příběhů.

3. dramaturgie-výběr příběhů

Nejprve mne překvapilo zařadit příběh p. Matějkové, který jsem během původního vyprávění jen naznačila-asi třemi větami-v mém podání to byla fakticky jen zmínka. Nápad, uvést tuto glosu jako dialog a navíc v následném spojení s kulakem za výlohou, dal příběhu napětí a gradaci, což je na jevišti, zejména u dětského publika, nezbytné.

Za podstatnou epizodu v mém životě, i poučení pro léta příští, považuji přítomnost u rozhlasu za okupace v r. 1968, reakce občanů a semknutost celého národa a potom totální změnu chování a myšlení většiny téhož národa během následujících let normalizace.

4. Autenticita - co pro vás znamená...

Domnívám se, že autenticita nemusí být na jevišti přítomna za jakékoli situace. V našich představeních je zastoupena zejména ve společných improvizacích, kdy alespoň v mém případě, se vžijí do role školačky, nesoustředím se plně na psaný text, vzájemně na sebe reagujeme a scény se odvíjejí od našich společných reakcí a reakcí publika. V současné a zřejmě přechodné době, pocituji trochu neautenticity v Tankách, kdy "lovíme" text i nástupy, i když i toto je autentické, neboť "jest to pravdivé."

Dle mého názoru svoji autenticitu vyjadřuje nejlépe Jindra při vypjatých scénách František-tam je patrné, že silný příběh na jevišti znovu prožívá./ Taky je z toho pěkně vyflusanej/. U Aleny se někdy projeví totéž při scéně maminky ve skříni, či hádce rodičů, leč ne v tak velké míře, jako u Jindry.

Samozřejmě je autentický deník, film z dětství a dobové dokumenty, které autenticitu podtrhují a dokreslují. Jsem toho názoru, že autenticitu vnímají diváci i účinkující každý jednotlivec trochu jinak-zde bych rozlišila schopnost jak a kým je autenticita přijímána /věk,povaha soustředění atd./

U mne se pocit autenticity dostavoval zejména při zkouškách, kdy jsem "nehrála", ale znovu prožívala scénu u rozhlasu. Nyní, kdy jsem "rozhlas" odehrála již několikrát, nedochází u mne k tak silným prožitkům a částečně odeznělo i vnitřní rozčilení. Myslím však, že pro diváka tím příběh na autenticitě neztrácí.

5. Jevištní projev

Svůj jevištní projev musím pochopitelně přizpůsobit prostoru, kde se představení odehrává, tzn. velikosti sálu, jeviště, i rozmístění publika.

Můj projev je tedy těmto aspektům podřízen a musím si je uvědomovat. Je nezbytné dbát na to, aby mi diváci rozuměli /artikulace,síla hlasu/ a zároveň sdělovat svůj příběh tak, aby diváka zaujal a pochopil ho. Rovněž pohyb na jevišti musí být smysluplný-někdy se mi nepovede/zrovna když nevím, jak dál/, a pak dojde k tomu, že předvedu několik nicneříkajících "cukatur". Jsem totiž nevyučená v oboru herectví, někdy tápu a stále se učím. /Ráda/. Čili-pokud jsem na jevišti, tak většinou hraji, protože můj civilní projev není vnitřně kontrolován do té míry, jako projev jevištní.

V každém případě má vliv na můj projev reakce diváků, nahodilá improvizace spoluhráčů, výpadek paměti a dynamika představení. Pokud vidím a cítím, že diváka naše příběhy zaujaly a rozumí jim, stane se, že "přeskočí jiskra", je navázán bližší kontakt s divákem a pak maximálně funguje jak kontakt s diváky, tak "spoluhráčství". Že to "funguje poznám tehdy, když vidím u diváka soustředění-nedívá se na mobil, nebaví se se sousedem a příliš se nevrčí. Mimika v obličeji diváka prozradí jeho vnímání a pocity.

Pro mne osobně byl hezký zážitek s diváky představení ve Vinoři - tehdy jsme hráli pro veřejnost-publikum vícegenerační, naopak nejhůře se mi hrálo poslední představení v Horních Počernicích a nemyslím, že je na vině pouze velikost tamního jeviště/to spíše publikum/, neboť v Jihlavě i na velkém jevišti jsme představení zvládli a moje pocity byly při i po dvou odehraných představeních dobré.

6. Režie

V případě Tisícíhranu se nejedná pouze o režii, jako takovou, neboť vezmeme-li tvůrčí proces od prvopočátku, začal ze strany mladého týmu Tisícíhranu nápadem, pak nasloucháním seniorskému vyprávění, které bylo v mnohých případech spojeno s vysvětlováním dané historické situace, kterou mladá generace Tisícíhranu nezažila. Ještě nežli dochází k režijní práci s protagonisty, vytvoří naše režisérky text, který upraví do jevištní podoby-zdramatizují ho tak, aby byl oživen přímou řečí, vypustí nepodstatné části vyprávění a posléze se začíná zkoušet. K textům a jejich úpravě jsou přizváni všichni, ale režie začíná pracovat s představiteli na jejich stěžejních výstupech jednotlivě, přičemž úprava textů je stále aktuální. V tomto stadiu tvorby se začíná

zkoušet již v prostoru a nyní režie opravuje dikci, budoucí pohyb na jevišti a ještě stále dochází ke změnám textu vypouštěním některých nepodstatných částí. Tento proces /změny či přesouvání textů/, trvá a k mé částečné nelibosti potrvá i nadále, což, jak se jako laik domnívám, je rozdíl mezi "usazeným" představením klasicky divadelním a divadlem dokumentárním. Výhodou divadla dokumentárního je skutečnost, že zde není nutné deklamovat texty v přesném slovosledu a když tak činíme, nejsme peskováni ze stran režie. Paní režisérka nás naučila pohybovat se na jevišti, i když většinou miniaturním, tudíž když vyprávíme, nestojíme "v pozoru", ale děj akcentujeme pohybem./viz vánoce-velikánský strom, Jindra schovaný ve skalní průrvě, tanec, Alena -radio, atd./ V úvodní promluvě jsme uváděni jako neherci, což jest pravdou, ale ne tak jednoznačnou. Zkoušky, režie, dikce, vedení pohybu, rekvizity/loutky, aktovka, taneční šaty, batoh, atd./, to vše nese známky skutečného divadla, i když Jindra tvrdí opak. Na závěr: pokud bychom byli čistokrevní neherci, budeme stát na jevišti v pozoru, odvyprávíme svůj příběh a odejdeme. My však h r a j e m e- že jsme v průvodu, na brigádě, v letadle, u babičky atd.. Pro mne z toho jednoznačně vyplývá, že hraju divadlo, nejsem však vyučená v oboru. Hraju, protože mě to s vámi baví-a budu hrát dokud to se mnou vydržíte a dokud mi vydrží tělíčko.

PŘÍLOHA 4

JIDŘICH SYNEK: ODPOVĚĎ NA DOTAZNÍK

1. Motivace.

Zaujala mě symbióza protikladů dokument x divadlo.

Postupně jsem pochopil, jaká je to příležitost předat své životní zkušenosti mladší generaci, „zapalovat“. Mám stále větší chuť pokračovat, protože i když mě to fyzicky vysiluje, psychicky mě to úžasně nabíjí.

2. Osobní příběh.

Moc mě bavilo si vyprávět své příběhy a také se navzájem poznat.

Teprve vyprávěním a nasloucháním se mi postupně všechno vybavovalo do nejmenších detailů. Vidím dnes všechno živě před očima, jak to bylo.

3. Dramaturgie.

Byl jsem rád, že příběhy vybíral někdo jiný a musím říct, že jsem moc překvapen, jak to dopadlo (vyváženost, gradace) a dobře.

4. Autenticita

Je pro mě to nejpodstatnější. Pravdivost. Ručím svým životem, který se snažím vtělit do slova a gest. Nehraju – jsem. Každý má svobodu to vidět jinak a v tom je to napínavé.

5. Jevištní projev

Nevím, zda jsem jiný, protože v tu chvíli nehraju, ale jsem sám sebou. Znovu všechno prožívám a jsem uvnitř. Stravuje mě to. Potřebuju vidět diváka, kterému to sděluji, vidět jeho oči, reakci, nechci být sám a předvádět se, nejraději bych diváka vtáhl do děje, proto tak miluju ty „vlaštovky“, kterými navazuju kontakt (dialog).

6. Režie

Pomáhá mi, když sleduje význam toho, co sděluju, když je jaksi zevnitř. Pokud jde jenom po povrchu, tak mi moc nepomáhá. Samozřejmě respektuju výsledný tvar, který sám nedokážu vidět.

7. Další

Je úžasné spolu takhle něco vytvářet. Je to vzájemné obohacování, je to něco jako symfonie a tak jsem šťasten, že toho smím být účasten a děkuju za to. Hodně mě to pomohlo i v nelehké etapě mého života. Tím, že mě to seznámilo s životem mně milého človíčka i ostatních přátel.