

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra autorské tvorby a pedagogiky
Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Hlas jako fenomén tvořivosti

Martin Doucha

Vedoucí práce: doc. Mgr. Ivana Vostárková

Oponent práce: MgA. Mgr. Tereza Roglová, Ph.D.

Datum obhajoby: 24.1. 2023

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
THEATRE FACULTY

Department of Authorial Creativity and Pedagogy
Performing focused on authorial creativity and pedagogy

DIPLOMA THESIS

The Voice as a Phenomenon of Creativity

Martin Doucha

Consultant: doc. Mgr. Ivana Vostárková

Opponent: MgA. Mgr. Tereza Roglová, Ph.D.

Date of defence: 24.1. 2023

Assigned academic title: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Hlas jako fenomén tvořivosti

vypracoval 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.

Abstrakt: Diplomová práce *Hlas jako fenomén tvořivosti* vznikla na základě autorova zájmu o postižení fenoménu lidského hlasu a jeho vědomého využití v umělecké tvorbě. Je to téma, které autora několik posledních let velmi zajímá a které považuje za poměrně neprobádané, alespoň na poli české odborné literatury. Práce je reflexí dosavadních autorových zkušeností s jeho vlastním hlasem i hlasy ostatních lidí, ale také reflektuje vývoj vnímání lidského hlasu v kontextu západní civilizace. Diplomová práce dále popisuje vývoj práce s hlasem v umění od prvopočátků divadelní tvorby v antice až po současnost, avšak záměrně se nezabývá některými obdobími, neboť záměr práce není podat obsáhlý obraz o pojímání hlasu v jednotlivých obdobích lidstva, jako je kupříkladu baroko, romantismus atd. Autor se zaměřuje na pojmenování toho, co je vůbec hlas a jaké další fenomény mají na něj vliv (např. zpěv, pohyb atd.). Těžiště textu spočívá v detailních rozhovorech s českými současnými umělci, kteří se ve své umělecké praxi prací s hlasem výrazně zabývají. Tím poskytují prostor pro analýzu jejich hlasové tvorby.

Klíčová slova: hlas, psychosomatika, tvorba, rozhovor

Abstract: Diploma thesis *The Voice as a Phenomenon of Creativity* has been created like the author's interest to study the phenomenon of the human voice and its conscious use in artistic creation. It is a topic that has been of great interest to author for the last few years and which he considers to be relatively unexplored, at least in the field of Czech scientific literature. The work is a reflection of the author's previous experience with his own voice and the voices of other people, but it also reflects the development of the perception of the human voice in the context of Western civilization. The diploma thesis further attempts to describe the development of work with the voice in art from the beginnings of theatrical production in antiquity to the present day, but the intention is not to deal with certain periods, as the intention of the thesis is not to present a comprehensive picture of the understanding of the voice in individual periods of humanity, such as, for example, baroque, romanticism etc. The author focuses on naming what a voice is and what other phenomena have an effect on it (e.g. singing, movement, etc.). The focus of the text lies in detailed interviews with contemporary Czech artists who in their artistic practice deal significantly with the voice. They provide space for the analysis of their vocal creation.

Keywords: voice, psychosomatics, creation, interview

Obsah

Úvod.....	8
Moje cesta ke vnímání lidského hlasu	9
Co je to hlas?	10
Hlas jako fenomén tvořivosti	11
Zpěv jako fenomén tvořivosti	14
Předmluva k rozhovorům	17
Rozhovor s Anetou Langerovou 11.3. 2022	19
Rozhovor s Janou Šrejmou Kačírkovou 10.10. 2022.....	27
Rozhovor s Lucií Trmíkovou 19.10. 2022	33
Odpovědi Lucie Bílé, 11.11. 2022.....	39
Rozhovor s Janem Hnykem 17.4. 2022.....	43
Rozhovor s Davidem Prachařem 21.11. 2022	48
Závěr	62
Seznam použité literatury:	63

Úvod

Lidský hlas mě fascinuje prakticky od útlého dětství. Vždy jsem ho vnímal spíše přes zpěv, teprve na katedře autorské tvorby a pedagogiky jsem ho pod vlivem hodin hlasové výchovy začal chápat šířeji a hlouběji. Tato skutečnost mi umožnila citlivěji vnímat a zabývat se osobitými hlasovými projevy rozmanitých tvůrčích osobností a podrobovat je analýze pohledem čerpajícího z vlastních zkušeností i z přístupu k oboru. Jelikož mě také velmi zajímá herecká a pěvecká tvorba, zvolil jsem si hlas jako téma diplomové práce. Jedním z jejích cílů je přiblížit vlastní pohled na lidský hlas ve spojení s uměleckou tvorbou, která se opírá jak o poznatky současné hlasové pedagogiky vycházející z psychosomatického pohledu na hlas, tak o poznatky a zkušenosti získané během studia. Snažil jsem se mimo jiné poukázat na to, že staroitalská technika bel canto pracuje s psychosomatickými principy, které vycházejí z individuality jedince a že se tedy nejedná o praktikování typizovaných cvičení pro začínající zpěváky a herce či pouze pro osoby směřující k hlasové kultivaci. Dalším cílem je ukázat, jaký má práce s lidským hlasem přesah i mimo kontext umělecké tvorby (v oblasti komunikace), také v běžném životě.

Text práce jsem se rozhodl členit do pěti samostatných kapitol. Každá kapitola vypovídá o hlasu z různých perspektiv. Rozmanitost pohledů na přístup k hlasové tvorbě mi umožnila „poodstoupit“ a vnímat, proč je hlas jako celek tvůrčím fenoménem. Struktura práce vychází z prostudování a použití odborné literatury uvedené v seznamu použité literatury. Čerpá také z vlastních tvůrčích zkušeností, úvah a přemítání o tématu, dále z inspirativních podnětů umělců, kteří mi poskytli rozhovory. Záměrem práce je tedy postižení vztahu hlasu a tvorby.

Moje cesta ke vnímání lidského hlasu

Již od útlého dětství jsem projevoval hudební a pěvecké nadání, takže z besídek mateřské školy vedla v šesti letech má cesta na Základní uměleckou školu Otakara Jeremiáše v Českých Budějovicích. Nejprve jsem navštěvoval hodiny klavíru, ke kterým se posléze, o tři roky později, přidaly i hodiny zpěvu. V té době byla vedle mých dispozic pro hru na klavír a zpěv objevena i šiřlavost, odborným názvem sigmatismus. Další kroky tedy vedly na logopedii, kde i přes laskavý přístup paní doktorky nedošlo ke zlepšení.

Na hodinách zpěvu v ZUŠ jsem nebyl tlačěn do žádných mně nepřírodných věcí. Pedagožka se mnou vedle českých lidových písní zpívala i lehké, pro děti upravené operní árie, jako např. skladba *Das klinget* z Kouzelné flétny. V té době jsem hlas vnímal jako přirozenou součást mě samého a stejně tak to bylo se zpěvem. Nijak jsem o tom do hloubky nepřemýšlel. Tak jsem se postupně „prozpíval“ přes základní školu až na gymnázium a odtud na DAMU.

Na vysoké škole došlo ke zlomu. Jak hodiny skupinové hlasové výchovy, tak hodiny individuální hlasové výchovy mi otevřely další, netušené obzory. Do té doby jsem hlas vnímal spíše přes zpěv, ačkoli jsem si trochu uvědomoval jeho důležitost i v mluvě a celkovém osobnostním projevu. O jeho psychosomatických přesazích jsem ovšem neměl ponětí. Díky hlasovým hodinám jsem si uvědomil mnoho věcí, například jsem zpětně pochopil, proč mě některé hlasy slavných českých popových zpěváků iritují. V dobách mého studia na střední škole byl velmi populární Tomáš Klus a další zpěváci, všichni je milovali, ale mně jejich zpěv vadil. Na DAMU jsem pochopil proč. Skrz analýzy hlasů s paní Vostárkovou jsem zjistil, že hlasy, které mně vadí, skutečně vykazují určité rysy nezdravého hlasového projevu, nefungují fyziologicky. Neznamená to ovšem, že to tak dogmaticky musí být, co se líbí či nelíbí mně se nemusí líbit někomu jinému. Je to individuální, ale můj pohled se ztotožňoval s tím, co Ivana Vostárková popisovala a co je nejdůležitější – takový výklad mi dokázal pojmenovat to, co jsem já sám pojmenovat nedokázal. Není to jediná věc, ve které mi hodiny hlasové výchovy „otevřely oči“ či spíše sluch. Pochopil jsem, jak je v mluvě i ve zpěvu důležité tělo, jak lze i na zpěv nahlížet z psychosomatického hlediska a že hlas o nás jako o bytostech mnohé vypovídá. Na hodinách jak paní Vostárkové, tak paní Roglové jsem zjistil, jaké rezervy má můj hlas, kam až mohu jít, jaké netušené hloubky a prostory mohu využívat (za všechny jmenuji záda). Naučil jsem se vnímat a slyšet svůj hlas a hlas druhých, což je velmi důležité. Proměnil se mi pohled na můj vlastní hlas a objevil jsem, že mám citlivé ucho, které je schopné slyšet a analyzovat hlasy ostatních lidí. Nutno dodat, že to je ovšem můj vlastní a čistě subjektivní soud o sobě samém. A pochopil jsem, že i ona sykavková deformita je mou součástí a vypovídá o mé osobnosti.

Co je to hlas?

Položil jsem si jednoduchou, základní otázku: co je to hlas? Se slovem hlas se v běžném každodenním životě setkáváme velmi často. Z médií na nás útočí věty z reklam typu „Objevte svůj vnitřní hlas“, „Dovolte svému vnitřnímu hlasu, ať se projeví“, „Váš hlas je důležitý!“. Lidé dávají svůj hlas politikům či politickým stranám. Hlasuje se nejen ve volbách a referendech, ale i ve firmách, u soudů a dalších institucí a organizací. Hlas je dokonce česká politická strana založená roku 2019. Projevem demokratické společnosti je možnost projevit svůj hlas, dát vědět nahlas o svém názoru. Toto pojetí hlasu však nezahrnuje vnímání hlasu jako projevu osobitosti. Pod slovem hlas se tedy skrývá mnoho významů, které nejčastěji využíváme a chápeme ve spojení s tím, že máme hlas a někomu dáváme svůj hlas, tedy hlasujeme. Ale ze slova hlas lze v českém jazyce vytvářet i další slova – hlasitost, hlásič, hlášení, hlesnutí, věhlas, souhlas, nahlásit, vyhlásit, ohlas atd. Jakými možnými způsoby lze na hlas nahlížet? Jako první se nabízí, že hlas je zvuk, který vzniká modulováním proudu vzduchu kmitajícího hlasivkami, párovým orgánem hrtanu. To je fyziologické vysvětlení, které není předmětem mého zaměření, neboť tento přístup vnímá hlas jako pouze fyziologický projev. Do hlasu se vepisují nejrůznější psychosomatické stavy, vzájemné souvislosti stavu psychiky a těla, ať už v pozitivním či negativním smyslu. Do hlasu se propisuje naše osobnost, naše životní sebe pojmání, a to ať už ve formě pozitivních emocí, jako je například radost nebo štěstí, tak i těch negativních, jako například smutek, zášť, strach atd. Hlas je odrazem duše člověka, toho, jak se člověk k sobě a k okolnímu světu vztahuje. Hlas je tedy projevem, který citlivě reaguje na jakékoli tělesné či psychické vjemy a prožitky a integruje je do sebe. Přináší pravdivý obrázek našeho vnitřního světa a je taktéž projevem lidské jedinečnosti.

Hlas jako fenomén tvořivosti

Hlas je zprostředkovatelem emocí, postojů, názorů a celkového životního nastavení a často k vyjádření nejsložitějších duševních pohnutek nepotřebuje slova, byť i ta zprostředkovává. A jako takový ho jako svůj tvořivý prostředek používají herci, zpěváci a další umělci k tomu, aby předali myšlenky inscenace, své postavy, ale třeba i písně, skladby atd. Herci se mohou přes otázku „Jak mluví moje postava?“ nebo „Jaký má hlas moje postava?“ dostat až k samé charakterizaci postavy. Mohou tímto způsobem tvořivě objevovat. Každý herec má svůj vlastní hlas, na jehož rozvoj působily a působí nejrůznější faktory – psychosomatika, rodina, etnikum, škola, životní prostředí atd. Pokud chce herec s hlasem pracovat s uměleckým záměrem, měl by vycházet ze své bytostnosti, měl by svůj hlas a jeho možnosti znát a být schopen je využít jak pro herecká, tak pro autorská ztvárnění. „Herci musí věřit, že jsou postavou i hlasově a přesvědčit o tom i publikum.“¹ Podle Stanislavského je důležité, aby se herec, který hledá hlas své postavy, zaměřil na to, z jaké éry je ztvárňovaná postava, kde se nachází, kolik je jí let, jaké má problémy, jak dýchá, jak se pohybuje atd. Nelze se však zaměřit jen na vnitřní život role, herec by měl „používat hlas a pohyb expresivním způsobem, aby vytvořil plnou, zhmotněnou postavu a měl by komunikovat témata a imaginární svět vytvořený autorem dramatu.“² K plnému využití vlastních hlasových dispozic je potřeba se dopracovat nikoli „hlasovým tréninkem“ – ale celkovou prací se sebou samým. Hlasová cvičení vykonávaná automaticky a mechanicky mohou totiž hlas poškodit. Prožitek se jako prvotní impulz zobrazí v těle, a tak by veškerá hlasová cvičení vždy měla brát tělo v potaz, neměla by hlas od těla oddělovat. I ke cvičením techničtějšího rázu lze přistupovat hravým a neautomatickým způsobem, využívat bohatou představivost a naplnit je vnitřním obsahem.

Jerzy Grotowski ve své stati *Hlas* konstatuje, že v italské opeře jsou zpěváci nehybní, neintegrují tělo, které by mělo být v pohybu, jsou statictí a jejich hlasy geometrické, konvenční a automatické.³ Jako zastánce opery si myslím, že statictost rozhodně není výdobytkem techniky bel canta, ale spíše souvisí s osobní preferencí pěvců, kteří zkrátka chtějí stát na místě a zpívat do publika (což je i častá asociace mnoha lidí, když se řekne slovo opera) nebo je to i požadavek režie. Statický rovný postoj na druhou stranu může dopomoci k tomu, aby hlas směřoval do prostoru k nějakému cíli a aby byl slyšitelný. Grotowski pracoval s hlasy svých studentů pomocí osobních i intimních asociací, zvířecích asociací, které probouzely představivost a tím i hlas. Hlas je totiž na představě, dá se říct, závislý, bez konkrétní představy se pravá podstata hlasu neozve. Představu nelze předstírat, emoci ovšem ano.⁴ Představa totiž vzniku emoce předchází. Grotowski také upozorňuje na riziko toho, že když herec poslouchá svůj hlas zvenčí, může se do svého hlasu příliš zaposlouchat, až zamilovat a

¹ Christina Gutekunst – John Gillet. *Voice into Acting – Integrating voice and the Stanislavski approach*. Můj vlastní překlad. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2014, s. 5.

² Christina Gutekunst – John Gillet. *Voice into Acting – Integrating voice and the Stanislavski approach*. Můj vlastní překlad. London, Bloomsbury Publishing Plc, 2014. Pasáž z kapitoly Introduction, s. XVII.

³ Jerzy Grotowski. „Hlas“. *Teksty z lat 1965–1969*. Přeložila Jana Pilátová. PKS a MLK 1990: TEXTY – Teatr Laboratorium s. 11.

⁴ Ivana Vostárková, citace z hodin hlasové výchovy, (2016-2021).

příště ho manipulovat.⁵ To jsou naprosto relevantní rizika, nicméně má zkušenost poukazuje na to, že je důležité sám sebe poslouchat, neboť se tím pěstuje sluch a snáze tak člověk přijde na své chyby, ale také se tím, paradoxně, pěstuje vnitřní hmat a citlivost k sobě samému. Důležité je též poslouchat hlasy ve svém okolí, pokoušet se zaslechnout kvality a nedostatky lidských hlasů a také pečovat o své duševní i fyzické zdraví. Existuje totiž mnoho umělců s tzv. funkčně porušenými hlasy. Takové hlasy mají omezenou schopnost tvořivosti. Týká se to například hlasů trpících nedomykavostí hlasivek. Hlasy s tímto defektem jsou často dnešní společností dokonce považovány za krásné hlasy s „tajemstvím“, které jsou vhodné pro zpěv i divadelní tvorbu. Velkým problémem je i to, že mnozí posluchači těchto zpěváků mohou díky audio fonačnímu reflexu⁶ přejímat tento hlasový defekt a nevědomky ho integrovat do svého hlasu.

Hlas a tělo jsou jediné prostředky, kterými může herec komunikovat, které má od přírody k dispozici. Hlas je velmi specifický tvořivý prostředek, neboť je „pokračováním našeho těla v témž smyslu jako oči nebo uši, jako naše ruce: je to náš orgán, který přesahuje ven a je v podstatě orgánem zcela materiálním, lze se jím dotýkat.“⁷ Hlas je sice naším očím skryt, nelze se ho dotknout jako jiných částí těla, lze jím ale být pohlazen, udeřen atd. Hlas vyvolává v člověku emoce, bezprostřední reakci. Existují hlasy, které nám jsou milé a příjemné a také hlasy, které nám jsou nepříjemné a z nějakého důvodu nás iritují. Je velmi důležité, aby každý herec a zpěvák znal své hlasové možnosti a případně je rozvíjel. Jedině tak může s hlasem tvořivě nakládat, vstupovat pomocí hlasu do role a hlas tak případně měnit, uzpůsobovat interpretačním i autorským požadavkům. To vše proto, aby se pak z hlasu postavy mohl vrátit ke svému vlastnímu zdravému hlasu.

Mě osobně na hlasu velmi zajímá jeho syrovost, jeho báze. S tou se člověk nejlépe zkontaktuje pomocí vydávání spontánních zvuků, oproštěných od sebekontroly, která může být a priori omezující. Lze se např. převtělít do čmuchajícího psa, halekajícího páva nebo třeba do bučící krávy. To jsou chvíle, kdy se zpravidla, když se člověk zbaví zábran a sebekontroly, ozve náš pravý hlas. A právě tato syrovost je velmi tvořivá, je to základ, na němž lze stavět další nadstavbu. Pokud se herci povede tuto syrovost ve svém hlasu probudit a posléze integrovat do celého hereckého projevu, pak se dá, dle mého, hovořit o komplexním výkonu. Takové

⁵Jerzy Grotowski. „Hlas“. Teksty z lat 1965–1969. Přeložila Jana Pilátová. PKS a MLK 1990: TEXTY – Teatr Laboratorium, s. 6.

⁶ Audiofonační reflex je reflex, který člověku umožňuje prostřednictvím sluchových vjemů napodobovat zvuky okolí a integrovat je do svého hlasového projevu.

⁷Jerzy Grotowski. „Hlas“. Teksty z lat 1965–1969. Přeložila Jana Pilátová. PKS a MLK 1990: TEXTY – Teatr Laboratorium, s. 12.

hlasy mají „šťávu“, jsou znělé, bohaté na alikvótní tóny a vyjadřují hloubku osobnosti interpreta. Tyto hlasy se, bohužel, někdy vymykají běžnému měřítku, které spíše oceňuje tzv. „kultivované hlasy“, ovšem ty mohou být vyumělkované, vykalkulované a neautentické. Syrový hlas můžeme často slyšet i v oblasti vážné hudby, afroamerické, jazzové, popové apod. hudby, což je pravděpodobně šokující, protože si zpěv vždy spojujeme s fenoménem krásných, „vycvičených“ hlasů, ale právě syrovost je to, co autentický výkon obohacuje a zpřístupňuje publiku více než krásný, ale často bezobsažný zpěv. Syrovost je sama obsahem, vypovídá o fundamentu lidského hlasu. Je možností, nikoli nutností, ji kultivovat, lze ji také objevovat a rozvíjet.

Proč považuji hlas za takový fenomén? Protože hlas vypovídá o neopakovatelnosti, jedinečnosti a individualitě každého z nás. Nikde na světě neexistují identické hlasy. Hlas je přímým a aktivním mediátorem, který nás kontaktuje se sebou samými a s okolním světem. Hlas zní vevnitř i venku, vzniká z pohybu a je sám o sobě pohybem, je tady a teď, v konkrétním prostoru. Ačkoli byl hlas dán i zvířatům, lidský hlas je fascinující v tom, že dokáže vyjádřit nejniternější a nejsložitější stavy lidského ducha a přetvořit je do uměleckého artefaktu.

Zpěv jako fenomén tvořivosti

S lidským hlasem je spjat fenomén, který doprovází lidstvo od pradávna – zpěv. Za jeho předchůdce považuje Oliver Sacks ve své knize *Musicophilia* tzv. prazpěv, kterým se mezi sebou dorozumívali pravěcí lidé, první sběrači a lovci.⁸ Hudba a jazyk mají podle teorie Stevena Mithena, kterou předestřel ve své knize *Zpívající neandrtálci – původ hudby, jazyka, mysli a těla*, společný původ a používání protojazyka a protohudby bylo charakteristické pro jednoduché myšlení neandrtálců.⁹ Pro mnohé lidi je, bohužel, zpěv buď něco nepřirozeného, nebo dovednost, kterou je potřeba vytrénovat a která je dána do vínku jen talentovaným jedincům. Za nejdůležitější a primární je považována řeč, schopnost mluvit, tedy vyjadřovat své myšlenky, potřeby a pocity slovy. Avšak zpěv vývojově řeči předchází. Dá se i říct, že bez zpěvu by řeči nebylo. Je komunikačním prostředkem novorozenců i kojenců, kteří ještě nerozumí řeči a teprve se ji sami budou učit. „Zpěv doprovází žvatlání a broukání novorozence. Zpěvavě se přednášejí rozpočítadla, zpěv se stává průvodcem her, kde doplňuje gestikulaci. Zpěv provází každodenní život.“¹⁰ Každý z nás tedy na začátku svého vývoje hlasem tvoří. Jako batolata dáváme světu hlasem vědět o svých potřebách, reagujeme na zvuky a ruchy, které nás obklopují, na hlasy rodičů a svým žvatláním zprostředkováváme okolí to, co se nám honí hlavou. Často nám však dospělí nerozumějí. Řečové centrum se vyvíjí až později a s jeho rozvojem ustupuje spontánnost hlasového projevu. „V kojeneckém i batolecím věku si dítě s hlasem hraje, dá se říci, že s pestrými zvuky i melodickými linkami experimentuje. S dalším rozvojem mozkových struktur (zvláště kortexu) je dítě schopno přesněji napodobovat zvuky, modulovat ústy a ukládat vše do paměti v souvislosti s objekty či situacemi; poté postupně opakuje a přejímá abstraktní pojmy. Se schopností sebeuvědomování a myšlení přichází postupně i schopnost užívat slova. Děje se tak celkovým dozráváním mozkových struktur, společně s dozráváním řečových center v kortexu.“¹¹ Dítě přejímá slova a napodobuje řečový projev. Hlas mu byl dán, ten

⁸ Oliver Sacks. *Musicophilia: Příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Přeložila Dana Balatková. Vydání druhé. Praha. Nakladatelství dybbuk, s. 131.

⁹ Oliver Sacks. *Musicophilia: Příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Přeložila Dana Balatková. Vydání druhé. Praha. Nakladatelství dybbuk, s. 131.

¹⁰ Philippé Barraqué. *Léčivá síla hlasu*. Přeložil Vladimír Čadský. 1. vydání. Bratislava 2002, s. 9.

¹¹ Ivana Vostárková. *Cesta (k) hlasu: Předpoklady a možnosti hlasové pedagogiky*. Habilitační práce. Praha: Katedra výchovné dramatiky, DAMU, 2021, s. 10.

se učit používat nemusel, řeč ano. A tak postupně ona spontánnost mizí, aby nastoupily složitější vzorce a mechanismy lidské socializace, včetně kontrolních mechanismů, ve kterých se děti budou muset naučit pohybovat a jež budou sloužit tomu, na co je v lidské moderní společnosti kladen největší důraz – myšlení.

Zpěv je projevem lidského citového života a přirozenou součástí lidského vývoje. Za zpěv lze tedy považovat dětské žvatlání a broukání a další hlasové projevy. Postupem času se zpěv začal kultivovat. Kořeny zpěvu a dalšího fenoménu, hudby, najdeme již ve starověku, v antickém Řecku a Římě. V nejstarších obdobích antiky neexistoval notový přepis hudby či zpěvu, předpokládá se však, že hudba a zpěv doprovázely např. obřady plodnosti, pohřební obřady, oběti bohům či měly apotropaický (ochranný) význam.¹² Jednalo se tak o první písně. V pozdějších dobách se zpěv a hudba staly součástí vývoje antického dramatu. Součástí antických tragédií byl tzv. chór. Chór byl zpíváný, do děje aktivně zasahoval právě sborovým zpěvem, často spojeným s tancem či zpívaným dialogem s herci. Byl tak protipólem k mluvenému slovu, které představovali herci na scéně. Zpěv i pohyb se stávaly spojnicí mezi herci a publikem, zpěv a hlasy „mluvily“ a vytvářely pocit určitého nadhledu. Chór lze s určitou nadsázkou považovat za dávného předchůdce a otce hudebních žánrů jako je opera, opereta či muzikál.

I v dalších epochách hraje zpěv významnou roli, ať už ve středověku, renesanci, baroku či v dalších obdobích. V těchto dobách vznikají liturgické, lidové a další druhy písní. Zpěv je součástí života obyčejných lidí, šlechty i královských dvorů. Na konci 16. století vzniká hudební žánr, který se bez zpěvu neobejde, žánr, který považují za jeden z největších fenoménů a který dává vyniknout podstatě lidského hlasu – opera. Opera je druh umění, které se dnes považuje za poněkud vyumělkované a stylizované a je to tak, ovšem tím se možná stává vpravdě nejvíce divadelním žánrem, jelikož nekopíruje realitu. Důvod, proč shledávám zpěv opery velmi přirozeným pro lidský hlas je ten fakt, že technika bel canto, nejznámější pěvecká operní technika, jejímž školením prošlo mnoho pěvců minulosti i současnosti, pracuje s možnostmi lidského hlasu. Pracuje s lidským hlasem organicky a přirozeně, nechává vyniknout individuální kvality hlasu daného člověka. Vychází z předpokladu, že nejmoudřejší je tělo, nikoli intelekt. Hlas nelze tvořit rozumem. Technika bel canto pracuje na propojování rejstříků, na tom, jak

¹²*Archeologie na dosah* (online). 2013 (citace 10.10. 2022). Dostupné z:

<https://www.archeologienadosah.cz/clanky/staroveka-recka-hudba-hudebni-nastroje>

organicky zapojovat dech, učí, jak přirozeně a zdravě zpívat koloratury a další hudební výrazy, to vše v souladu s tělem a představou, protože *bel canto sice* v překladu znamená krásný zpěv, ale ten je jen prostředkem k tomu, o co v opeře a umění obecně jde nejvíce – o tvorbu jako takovou. Operní skladatelé si byli a jsou vědomi možností lidského hlasu a komponovali a komponují opery v tomto duchu – i ty nejtěžší partitury obsahující vysoké či naopak velmi nízké tóny, které se zdají být nezpívateľné, jsou ve skutečnosti napsány právě proto, že skladatel ví, že toho je lidský hlas schopen. Často samozřejmě psali skladatelé opery pro konkrétní pěvce, jejichž hlasové možnosti dobře znali a často samotní pěvci exhibovali tak, že si improvizovaně přidávali další koloratury a ozdoby, aby tak předvedli krásu a pružnost svého hlasu. To je praktika známá až téměř do poloviny 19. století. Pravdou taktéž zůstává, že operní skladatelé minulosti komponovali opery tak, aby se pěvecké party co nejvíce podobaly lidské mluvě a bylo tomu tak dlouho před Leošem Janáčkem, který tuto metodu dovedl do dokonalosti. Jedním z hlavních rysů takového počínání byly na konci 17. a v průběhu celého 18. století recitativy, jejichž linka byla deklamovaná, nikoli zpívaná. Nelze si to ovšem představovat jako dnešní běžnou civilní i jevištní mluvu, v tehdejších dobách bylo zvykem, že jevištní mluva byla zpěvnější, hlasy umělců byly plné, muzikální, obsahovaly pěveckou kvalitu. Recitativ od zpěvu dělilo snad jen to, že se pěvec v recitativu plně „nerozezpíval“, na zpěv došlo posléze, neboť recitativ byl vždy předzvěstí árie či duetu. Muzikalita dnes v hlasu mnohých umělců, kteří se nevěnují zpěvu, chybí. Dnes se opera potýká s lehkou krizí, neboť považujeme za zvláštní, že postavy po celou dobu děje zpívají, připadá nám to podivné, jelikož jsme odvykli tomu, že je zpěv běžnou součástí života. Striktně oddělujeme zpěv a mluvu a tím se ochuzujeme o možnosti, které nám zpěv a zpěvní kvalita v lidské řeči může dát. A tak sedíme v operních hledištích a jsme fascinováni nejdůležitějším aspektem, který nám opera, vedle celé řady jiných aspektů, může poskytnout – zážitek z lidského hlasu. Je to i snad jeden z hlavních důvodů, proč opera dokáže diváky okouzlit a omámit. Opera je tak nedílně spojená s fenoménem pěvců – často se do divadla chodilo a chodí ani tak ne na konkrétní titul, jako na konkrétního pěvce. Díky opeře tedy zaslechneme lidský hlas ve své podstatě čerpající ze zpěvnosti a muzikality, můžeme díky tomu zaslechnout hloubku lidského ducha.

Předmluva k rozhovorům

Když jsem přemýšlel, jak uchopit téma mé diplomové práce, došel jsem k názoru, že bych do ní měl začlenit pohled současných umělců, kteří se ve své tvorbě věnují práci s hlasem. Přemítal jsem o tom, jací umělci by k tomu byli nejvhodnější. Chtěl jsem docílit názorové i oborové pestrosti. Nechtěl jsem se výlučně zaměřit jen na zpěv, ale zahrnout i herce, a to jak herce zabývající se interpretační tvorbou, tak herce, kteří se zabývají tvorbou autorskou. Plánoval jsem oslovit i skladatele a hudebníky, kteří se o hlas zajímají (např. Petr Váša, Ivan Acher, Miloš Orson Štědroň atd.) nebo performativní a alternativní umělce (Petr Nikl). Bral jsem v potaz i mužský a ženský pohled a chtěl jsem podat genderově vyvážený obraz, čehož se mi bohužel nepodařilo dosáhnout. Došel jsem k tomu, že je výhodnější si zvolit omezený počet – finálním se stal počet 4 ženy a 2 muži – jelikož jsem nechtěl diplomovou práci přesytit příliš velkým objemem různorodých rozhovorů. Samozřejmě se selekce odvíjela hlavně podle ochoty konkrétních lidí mi rozhovor poskytnout, ale musím říct, že vlastně všichni souhlasili, tudíž jsem nemusel nikoho nahrazovat. I z toho důvodu se na výše zmíněné muže nedostalo, jelikož jsem je neoslovil jako první. Jediný, kdo nereagoval na zprávu, byl zpěvák Tomáš Klus a sám jsem promarnil velkou příležitost v podobě pěvkyně Soni Červené, která původně s rozhovorem souhlasila, ale já čekal rok, než pomine pandemie, ovšem to už paní Červená z osobních důvodů zájem neměla. Unikl mi taktéž rozhovor s Mikolasem Josefem, který z pracovních důvodů nestihl své odpovědi poslat. Kritériem pro mě také bylo najít umělce, a to hlavně v řadách herců, kteří skutečně o hlasu přemýšlejí. To se mi podařilo v osobě Lucie Trmíkové a Davida Prachaře. Do práce jsem se rozhodl začlenit i rozhovory se zpěváky, kteří, pochopitelně, mají hlas jako svůj hlavní prostředek tvorby. Všem vybraným umělcům jsem pokládal otázky na míru a záměrně jsem začínal otázkami „zeširoka“, abych se pak dostal k podstatě. I v odpovědi o hudební tvorbě nebo hudebních začátcích může nečekaně problesknout zajímavá poznámka o hlasu atd.

Z velkého počtu operních pěvců jsem si vybral Jana Hnyka jako zástupce mužského pohledu na hlas v opeře a naproti tomu Janu Šrejmu Kačírkovou jako zástupkyni ženského pohledu. Stejněho přístupu jsem chtěl dosáhnout i v popovém odvětví, ale to se mi nepodařilo. Aneta Langerová, jako jediný zástupce, tak reprezentuje ženský pohled a zároveň se ale vymyká, jelikož svět popové hudby opustila a vydala se cestou autorské tvorby, která by se dala zařadit do oblasti folku. Povedlo se mi získat rozhovor s Lucií Bílou, kterou jsem původně vůbec nezamýšlel oslovit. Zajímalo mě, jak každý z těchto umělců přistupuje k hlasu, jak o něm přemýšlí, jestli si jsou vědomi psychosomatických souvislostí hlasu a psychiky, jak s hlasem pracují a jak je hlas ovlivňuje v jejich umělecké tvorbě. Bylo zajímavé poslouchat jejich odpovědi, a to nejen z myšlenkového hlediska, ale i právě z toho hlasového. Jediný člověk, se kterým jsem kvůli jeho časové vytíženosti nevedl rozhovor osobně, byla Lucie Bílá, která mi odpovědi na mé dotazy poslala e-mailem. Ke každému rozhovoru jsem se rozhodl připojit stručné odůvodnění, proč jsem si vybral zrovna tohoto umělce. Dále jsem zahrnul i analýzy rozhovorů a dovětky k některým velmi zajímavým postřehům mých respondentů, abych tak mohl demonstrovat, proč je hlas takovým fenoménem. Rozhovory jsem nejprve přepsal v jejich úplném znění, celé, ale posléze jsem z nich vybral jen ty pasáže, které se týkají hlasu a příliš neodbíhají k dalším tématům, ač i některá další témata jsem v práci ponechal. Nepřepisoval jsem nespisovnou mluvu, přeřeky či nedokončené věty, abych tak zachoval autenticitu projevu zpovídáných umělců. V textu rozhovorů používám

pro označení toho, kdo mluví, první písmeno jeho křestního jména. Já jsem ve všech rozhovorech „M“, Aneta Langerová „A“, Lucie Trmíková „L“ atd.

Rozhovor s Anetou Langerovou 11.3. 2022

Medailonek Anety Langerové.

Aneta Langerová je česká zpěvačka a hudebnice. Narodila se 26.11. 1986 v Benešově. Proslavila se díky účasti v prvním ročníku soutěže Česko hledá SuperStar, která nastartovala její uměleckou dráhu. V roce 2004 se v anketě Český Slavík stala objevem roku, v následujících dvou letech anketu vyhrála. Doposud vydala pět alb, například *Spousta andělů*, *Na Radosti* či *Dvě slunce*. Vystupuje se svou vlastní kapelou. Devět let byla patronkou projektu Světluška.

M: Jak jsi se dostala k hudbě? Kdo tě k ní vedl?

A: Mě k hudbě vedla moje máma, která byla v naší rodině asi nejvíce na hudbu orientovanou osobou. Ale byla samouk, což jsme my všichni v naší rodině. Takže já jsem se k tomu dostala úplně přirozeně, že se mnou máma třeba začala hrát na kytaru nebo mě učila na klavír. Nechodila jsem zpočátku jako malé dítě, tedy v útlém věku kolem pěti, šesti let, do žádné lidušky. Hudba nás provázela každým dnem. Maminka hrála a já jsem zpívala, přirozeně jsem se k ní přidala a učila jsem se to s ní, stejně tak na kytaru. Pak mě rodiče v první třídě, v mých sedmi letech, přihlásili na klavír, kde jsem ale, bohužel, narazila na to, že chtěli, abych hrála různá cvičení a já k tomuhle nemám úplně dobrou disciplínu, takže jsem začala skládat svoje písně, například o psovi, o kočkách, o tom, jak je všude tráva a já v ní ležím a je mi v ní dobře a kvůli tomu mě nařkli z toho, že jsem šumař, pouliční muzikant, že nemám co studovat. Učitelka mě nutila dělat ta cvičení, což je samozřejmě pochopitelné, ale mě to k tomu netáhlo, chtěla jsem si dělat své písně, takže jsem z klavíru po dvou letech odešla a už mě na něj nikdo nikdy nedostal. Potom jsem začala hrát na kytaru a zpívat ve sboru a jako malé dítě dabovat různé zahraniční pohádky. To bylo moc super, jelikož jsem začala získávat zkušenosti jak z pódia, tak ze studií, a tak jsem pak trochu věděla, co mě později čeká. Takže tak jsem se dostala postupně k hudbě.

M: Je velká škoda, že se na ZUŠkách v dětech nepěstuje to, aby samy něco skládaly.

A: Nevím, jak je to teď, ale dělali jsme jeden projekt pro ZUŠky právě na podporu osvěty v tom smyslu, aby učitelé přistupovali k dětem jako k originálu a chtěli z nich dostat i to, co je jejich. Například i kdyby třeba hrály skladbu nějakého autora přesně tak, jak je napsaná, tak aby jim učitelé pak řekli, aby to teď zkusily zahrát ve své interpretaci nebo se zeptali, co se jim na té dané skladbě líbí, aby zkusily rozvést hudební nápad atd. Myslím si, že tohle je zásadní v jakémkoli odvětví školství. Budovat sebevědomí v tom, aby člověk mohl být sám sebou.

M: Je pravda, že někteří hudebníci neumí noty a zjistí, že to ani nepotřebují, protože hudbu cítí.

A: Já patřím mezi ně. Umím noty sice číst, ale nikdy jsem tuhle dovednost vlastně nepotřebovala. Učila jsem se je jako dítě, základ mám, ale pokud nehraju třeba s filharmonií, kde si potřebuji přečíst jejich party, tak je stejně moc nepoužívám. S filharmonií totiž nehraju klasickou hudbu, byť jsou tomu jejich

party přizpůsobené, ale zároveň jsou přizpůsobené pro písničkářskou tvorbu, tedy to spíše slyším, než abych to musela číst. Ale orientovat se v notách je samozřejmě fajn. Když skládám hudbu, tak ji nepíšu do not, ale skládám tak, že si ji nazpívám, nahraju a pak se to teprve přepisuje.

M: Proč jsi se rozhodla jít do Superstar? Jak to vzniklo?

A: Velmi jednoduše, respektive v mých 14 se v naší rodině stala tragédie, přišli jsme o maminku a táta mě najednou měl sám na starosti. A on měl velkou touhu mi pomoci v tom, co viděl, že mě baví, i když je spíš sportovně zaměřený a i my, jeho děti, jsme vedle hraní na nástroj a zpívání i sportovaly. A kolem věku 14-15 vždycky nastává ten moment, kdy se musíš rozhodnout, jakým směrem půjdeš, to mi doma bylo kladeno na srdce a já jsem si řekla, tak fajn, já chci jít cestou hudby a táta si tak vymyslel, že mě za pomoci jeho a máminy kamarádky přihlásí do této soutěže a že si to tam odzpívám a zažiju. Dal mi to k narozeninám a já jsem s ním pak nemluvila, protože pro mě, pro introverta, je strašný někam jít. Ale nakonec jsem moc vděčná za to, že ten přelom nastal, poněvadž bůh ví, jestli bych se já se svou stydlivostí kdy k něčemu takovému dokopala, takže můj táta pro mě udělal tohleto. To ti říkám, abys věděl kontext. Nevedla mě touha po žádném vítězství, spíš mít další zkušenosti s něčím. Ale v té době v naší rodině nikdo o hudebním světě nevěděl nic, protože nikdo z nich nikdy veřejně nevystupoval nebo se nepohyboval v tomhle odvětví, takže jsem zkoušela nejružnější věci, jak se chytit, jak projít tou branou do hudebního světa. Zvažovala jsem i konzervatoř, ale nakonec jsem si řekla, že to není úplně stěžejní, že se nechci učit něco, jak má být, ale že si to potřebuju najít sama. Je to taková ta snaha, jak ty věci mají být a potom zjistíš, že si radši uděláš školu, která je taková praktická, dejme tomu, kdyby cokoli, takže jsem si udělala ekonomku a hudbu jsem si dělala po svém. A ta soutěž mi v tom samozřejmě strašně pomohla, protože mě hodila do vody a v ten moment introvert dobře funguje, protože se musí bránit a musí se naučit plavat. Je to poměrně násilný prostředek pro introverta, ale dobrý. Byl to tenkrát boom jak blázen se soutěží, nikdo to neznal, byl to první ročník a život se mi pak změnil zničehonic o 360 stupňů.

M: Kolik ti bylo, když jsi tam šla?

A: Odcházela jsem ze soutěže v 17, trvalo to tehdy půl roku. Ale byla to super škola. Spoustu lidí to na začátku odsuzovalo, že to je rychle kvašková soutěž, to byl jejich hlavní argument a nechtěli nás tak přijmout mezi sebe. Nicméně naučit se každý týden dvě nové skladby, zazpívat je v přímém přenosu a k tomu všechny ty věci kolem, tak to mi přijde jako super škola. Je to i mediální trénink. A takovýhle komplexní trénink člověk jen tak někde nenajde. Takže rychle škola a dobrá škola.

M: Jaký hudební žánr je ti nejbližší?

A: Tak to se ode mě nedozvíš. To se asi takhle nedá moc říct. Mám ráda tvorbu Petera Gabriela, Nicka Cavea, Johnny Mitchell, takovýhle lidi, kteří tvoří. Ale také mám velmi ráda klasickou hudbu. Ale když lidi tvoří, tak to je nádhera, v tom je nějaká emoce, která mě na tom zajímá. Když ti lidé jdou za tím svým, protože na tom je hezký, že si poslechneš třeba čtyři desky a každá je úplně jiná. Podle mě to je luxus, že máme tolik kreativních lidí, to je úžasný.

M: Dneska se ty žánry hodně míchají, takže se asi úplně nedá říct, co je co přesně za žánr. Je to namixované dohromady, jedno čerpá z druhého. Možná to tak bylo odjakživa.

A: Asi ne takhle otevřeně jako dnes. Třeba hudba typu rap tu dřív moc nebyla. Viděla jsem nedávno na Kampě Vladimíra 508, kterej je vystudovanej architekt a věnuje se jak své profesi, tak hudbě, a to je strašně super, protože je z něho cítit, že má nějaký názor a je to jiný druh hudby, jiný druh pohledu na hudbu, takže mně asi nezáleží na tom, jak se tomu říká, ať se každý označuje asi sám nebo ať se neoznačuje, takže tak.

M: Proč jsi se rozhodla jít cestou autorské tvorby?

A: Protože jsem v tom cítila největší smysl. Je to asi jednoduchý, pokud je na to člověk stavěnej a neříkám, že jsem úplně skladatelka, cítím se spíš jako zpěvačka, ale zároveň mě to hrozně zajímá, propukne ve mně vášeň, když se začne něco takovýho tvořit a ty slova umí přicházet. Já nejsem žádný intelektuál, jsem normální holka, ale zároveň přichází ke mně nějaký sdělení, a to se potom snažím nějakým způsobem přetvářet do písni, ale je to v tu chvíli samozřejmě můj rukopis, mohl by ho někdo přetvořit různými způsoby, je to samozřejmě pestrý, ale tohle mi dodává koření do života.

M: Jak jsi se dostala k paní Vostárkové?

A: Dostala jsem se k ní tak, že jsem byla na nějakým mejdanu ke koncertu nebo filmu, už přesně nevím, a tam jsem se potkala s Lenkou Dusilovou. A Lenka se mě ptala, jestli pracuju nějak na svém hlase a já, že jo, chodím soukromě na konzervatoř a ona „Hele, musíš jít k tý Vostárkové“. Tak já, že jo, dobře, tak mi dala číslo a pak mě i později zkontrolovala, jestli jsem paní Vostárkové opravdu zavolala. Paní Vostárková mě úplně dostala, protože to bylo tolik informací, tolik přínosu a jak říkám, musela jsem se pár věcí odnaučit, což je takový blbý. Občas se stane, že potkáš učitele, který tě vede nějakým směrem, který pro tebe není přirozený, takže je zázrak, když narazíš na někoho, kdo tě začne vést tím přirozeným způsobem, a to byla právě paní Vostárková, která mě mnohokrát i zachránila z dost zajímavých chvil, kdy jsem neměla hlas a po hodině s ní jsem ho měla. Neznám nikoho lepšího. Je v tom velmi přirozená a naučila mě hlas slyšet i zvenku, což je samozřejmě trochu nepoužitelný v momentě, kdy mám třeba inery v uších na koncertech, ale pro uklidnění nebo při rozezpívání je to strašně přínosný, pro jakýkoli pocit z akustiky, když si zazpíváš bez uší, slyšet ten hlas zvenku a mít ho přitom všude v sobě, to je nejnádhernější, co znám, včetně zpívání výšek a toho jít zase do hloubek a ty určitě taky víš, jak to paní Vostárková učí a to jsou věci, díky kterým jsem zazpívala náročný koncerty a byla jsem s hlasivkami v klidu.

M: Paní Vostárková tam právě dodává tělovost, která se podle mě na konzervatořích moc nepěstuje. Odděluje se tělo a hlas a zapomíná se na to, že i technika vyvěrá z psychosomatických souvislostí. Je to o práci se sebou samým.

A: Je to tak, a to je právě to, co mě vždycky na tanci a na zpěvu fascinovalo, že k tomu potřebuješ jenom svoje tělo, svůj nástroj, nepotřebuješ nic jinýho. A nástrojem se u mě chápe i hlava, to znamená vědět v tu chvíli co děláš, dovolit tomu tělu být a nechat ho pracovat, a to je nádherný, a pak k tomu dobře slouží fantazie. Pro mě veškerý bezpečí je moje fantazie, kde se ukotvím myšlenkami, představami, citami a to mi v těle vytvoří nádherný prostor, kterým můžu naplňovat hlasivky. Ale je to i mimo tělo, kolikrát, když mám nějaké písni,

keré mají na konci velkej vokál, tak to musím otevřít plným hlasem, ne hlavovým, ale plným hrudním a si vždycky říkám „Prosím tě uklidni se“ a to je jediný, co mi v tu chvíli pomůže. Uklidnění, nadechnutí se a v ten moment se mi spustí z nohou kořeny a z vrchu jdou větve a světlo, který se zachytává nahoře, a to je nějaký prostor, ve kterým mohu fungovat a můj hlas taky. Ta vizualizace to upřesní a zklidní mě. Je to zpokornění se, vrátit se do sebe v tu chvíli a být tam, nic jinýho nechtít po sobě, nic neočekávat, nebýt přísný na sebe, protože sebekritika a očekávání, jak by to mělo vypadat, to je náš největší nepřítel. V čemkoli. Pro mě je nejvíc ta psychologická práce se sebou, která mi umožní moct vystoupit na pódium a být tam od začátku do konce plnohodnotně tak, aby mě to nezničilo ani hlasově, ani psychicky, protože i to je těžký a hrozně to samozřejmě ovlivňují podněty zvenku. Jsou to propojené nádoby a je dobrý o nich vědět a učit se stále, jak s nima zacházet. V každým věku je to samozřejmě jiný, v každým psychickým rozpoložení je to jiný, je to jiný i tím, že si třeba na sebe člověk vezme podpatky atd.

M: V čem pro tebe byla práce s paní Vostárkovou nová? V čem ti to třeba otevřelo oči nebo nějakou cestu?

A: Paní Vostárková čerpala z toho, co mám, s čím jsem se narodila, to je jedna z největších předností, kterou ona má, kterou umí. Umí se nacítit, umí být velmi empatická, nehledá v tobě něco, co tam není, ale naopak posiluje to, co tam je. To je princip jejího učení, který je podle mě nad zlato. To tě nikdo nikde jinde jen tak nenaučí. To je jedna věc a pak je druhá věc, že využívá obyčejný činnosti k tomu, aby zabavila tvůj mozek, kterej se nemůže zastavit, a proto ten hlas je třeba zacvaklej, takže se mnou začala dělat dělat různý věci, lezly jsme po čtyřech a štěkaly, tlačily jsme židle z rohu do rohu nebo jsme si hrály na obrovskou rybu, která někoho spolkne a u toho člověk ze sebe vydává hlavové tóny. A opět, vychází to z představ. Jsou to věci, na který nikdy nezapomenu, protože to jsou tak silný ukazatele toho, kudy máš jít, nasměruje tě to na dobrou cestu, dobrým směrem, takže z té cesty už jen tak neslezeš. A po letech jsem si říkala, že si musím dát pauzu, abych to všechno dokázala vstřebat a začít to opravdu praktikovat a ty informace vzít po svém. Což bylo hrozně zajímavý, protože jsem najednou byla chvíli bez paní Vostárkové, bez týdenního jako by drilu, dejme tomu a já si říkala, že si poradím a přemýšlela jsem „Co to říkala?“. A teď stojíš na tom pódiu a snažíš se to aplikovat a je to hrozná sranda. Je to kouzelný, je to učení hrou, pořád ta sama myšlenka, která byla kdysi tou hlavní a já si myslím, že to je správně, když se říká "nauč se hrou", protože celý život si hraje sami se sebou, pozorujeme se, zkoušíme různý modely, zkoušíme, v čem je nám dobře a v čem ne proto, abychom si z toho vytvarovali sebe. A to je nádherný, to je pořád ta životní cesta, to je stále mou velkou inspirací, o který jsem mluvila předtím. Protože tohle je taky tvorba. Tvořivý, hravý přístup k životu totiž, podle mě, asi vede ke štěstí. Často byly momenty, kdy jsem na paní Vostárkovou myslela, hlavně ve chvílích, kdy jsem na koncertu nemohla, byla jsem unavená a ona mě učila, abych se tím tónem podepsala a já jsem si představila, jak dlouhý je moje jméno a díky tomu mi vydržel dech a naučilo mě to nevyplácet ty věci hned na začátku, i když máš chuť, jsi v euforii a chceš tam ty emoce vrazit, protože to těm hlasivkám uškodí. A to jsou teda věci, se kterýma já bojuju do dneška, děje se mi, že emoce převáží technickou stránku a už nemám z čeho vzít nebo různý příděchy atd.

M: Já, když jsem nervózní z nějakého vystoupení, tak si řeknu „vždyť je to jedno, o nic nejde“.

A: To je super, to je dobrý, já si zas říkám, a to si někdy zkus – vždyť to nikoho nezajímá. To je podle mě úplně nejlepší. Je to skvělá lekce pro ego, protože ego je další věc, začne tě ovládat a tahle věta člověka vrátí zpátky a zbaví nervozity a zbytečných otázek „Jak to bude?“ atd. Taky se mi stává, že když mívám před koncertem hodně času, tak začnu myslet na blbosti, ale když přijedu na poslední chvíli, tak je to všechno rychlý a nemám čas přemýšlet. Je to čerstvý, člověk nemá čas čerpat z nějakých výmyslů, ale je tady a teď. Asi je dobrý tu hlava vypínat. Je to alchymie, stejně jako to, aby člověk vychytil, aby mu bylo dobře co nejméně dní v roce. A taky jsem ve dvaceti bojovala s hroznými pocity po koncertě, kdy jsem měla dojem, že se mi nepovedl a já si to hned začala vyčítat, jen co jsem slezla z pódia. Byla jsem schopná se tím trápit i měsíc po něm. A přitom to samozřejmě nikdo nepoznal, ale ten vnitřní pocit dokázal být sebedestruktivní. Pocit, že nejsem dost dobrá. Ale naštěstí mě to pustilo docela rychle, jelikož jsem na tom začala pracovat. Ale ne na hlasivkách, ale na hlavě. Myslím, že věk v tom hraje velkou roli. Čím budu starší, tak se mi určitě bude líp zpívat. Třeba ten hlas na to nebude mít, ale psychika bude perfektní! Ale abych se vrátila k paní Vostárkové – byl to s ní úžasný proces rozvoje osobnosti, a to je její velká doména. Opravdu to umí. Díky ní jsem zaslechla tóny, jak znějí a řekla si „aha, tak já půjdu tudy, tak fajn, proč ne.“ A čeho si na ní nejméně cením je ta schopnost empatie, že se umí vcítit do někoho, kdo to hledá. Má k tomu obrovsky tvořivý přístup, je neuvěřitelný, jak dokáže vymyslet různé cvičení na místě a je to zábavný a vlastně i vymyslí něco, co k tobě patří, co ti sedí, chytá to z tebe a dává ti to. Teď jsem si vzpomněla na jedno její cvičení s Werichem, už nevím, jak to přesně bylo, ale vím, že visela jeho fotografie někde na zdi a ona se mě ptala „Co bys mu tak řekla?“ a já „No, hm, já vím, co bych mu řekla“ a ona „Tak mu to zazpívej, zazpívej ten tón“. Tak jsem si představila Wericha na zdi, sebe, jak mu něco sděluju, bylo to strašně zajímavý. Dokázala totiž v tom cvičení zachytit i mou touhu po tom mluvit s lidmi, kteří už tu nejsou. Úžasný. Paní Vostárková rozvíjí i pouto a vztah k hlasu. Je dobrá, moc dobrá. Vždycky říkala, že hledání hlasu je nějaká duchovní cesta, a to mně nebylo cizí, ale jsem taky dost analytický člověk, mám chuť analyzovat a ona mi tak odbourala hlavu, uklidnila mi myšlenky, když jsem začala zpívat, takže to nebylo v nich. Přestala jsem se hodnotit a začala jsem i praktikovat jógu, protože pro mě je to na zpěv super, vím přesně, jak mám tělo použít, jak stojím, kde mám jaký prostor, s dechem se pracuje. V tom mi pomohl i tanec, pomohl mi pochopit ten nástroj. Jakákoli činnost, která využívá tělo a je závislá na dechu, je super.

M: Chodíš ještě k paní Vostárkové?

A: Teď ne, viděly jsme se naposledy před dvěma lety, kdy jsme spolu byly na koncertě, ale předtím jsem s ní zpívala v Bio Oku, kdy mi zachránila hlasivky, protože jsem se emočně vydala a byla jsem nervózní, protože se ten koncert natáčel a ona mě během hodiny postavila na nohy. Pro mě je to všechno o tom do ničeho se nenutit, zůstat věrně svému dechu, hledat vnitřní klid a ten posílat do emocí, který nejsou klidný, ale přitom neztrácet vášeň, motor. To se pořád učím.

Proč jsem si vybral Anetu Langerovou?

Anetu Langerovou jsem si vybral, jelikož jsem věděl, že spolupracovala s paní Vostárkovou a měl jsem z jejího vyprávění o Anetě pocit, že o hlasu přemýšlí do hloubky. Když jsem se na rozhovor s ní připravoval, poslechl jsem si všechny její desky a pustil jsem si i několik rozhovorů s ní. Aneta Langerová je pro mě jedním

z mála popových zpěváků, kteří mě svou tvorbou zaujali. Před časem již opustila svět showbyznysu, aby se vydala svou vlastní cestou – cestou autorské tvorby. Tím je na poli české hudební scény unikátem. Považuji ji za člověka, který prošel velkým hudebním i osobnostním vývojem a má lidem co říct. Záměrně jsem jí pokládal otázky týkající se jejího hudebního vývoje a hudebních začátků v dětství, jak ji ovlivnila SuperStar, proč se odklonila od interpretační tvorby k té autorské, jak a na čem pracovala s Ivanou Vostárkovou – to všechno proto, že jsem tušil, že bych se skrz to mohl dozvědět její zajímavé postřehy o hlasu. A skutečně to tak bylo. V každé její odpovědi, která se přesně hlasu netýká, je nějakým způsobem k hlasu a k tvořivé práci s hlasem odkazováno a já, a snad i čtenář této práce, mám šanci nahlédnout pod pokličku uvažování a tvorby této skvělé zpěvačky.

Reflexe rozhovoru

Aneta Langerová se v rozhovoru několikrát dotkne problematiky hlasové a hudební pedagogiky obecně. Popisuje konflikty s učitelkou klavíru v dobách jejího dětství, i pozdější zkušenosti s výukou na konzervatoři, kde se učila technikám zpěvu, které se pak musela odnaučovat, které pravděpodobně vycházely z toho "jak se má zpívat", než z psychosomatického pohledu na ni samotnou. To je, bohužel, častý problém na uměleckých středních i vysokých školách, kde se často technika staví nad osobitost a skutečné potřeby konkrétního studenta (existují samozřejmě i výjimky). Již v roce 1965 popisují hlasoví pedagogové Frederick Husler a Yvonne Rodd-Marling ve své knize o zpěvu negativní zkušenosti zpěváků s hlasovými pedagogy, jejich strach z nich a honbu za hledáním skvělého učitele. „Mezi profesionálními pěvci všech zemí, ještě více však mezi těmi, kdo přicházejí s pěvci do styku, má učitel zpěvu nepříliš dobrou pověst. Všude je slyšet náрек nad jeho selháním a tu a tam dokonce i podezřívání, dotýkající se jeho cti.“¹³ Zdá se, že problém přetrvává do dnešních dnů, že není problémem starým šedesát či více let. Husler a Rodd-Marling to připisují především tomu, že dnes již téměř neexistuje jakési ústní či spíše sluchové předávání znalostí v oblasti hlasové výuky tak, jako tomu bylo v 17. a 18. století, kdy se znalosti předávaly z mistra na žáka. „Nevládáme již v tomto směru ani obzvláštní inteligencí, ani náměsíčně jistě zacílenou schopností sluchové sféry, která byla vlastní velkým hlasovým pedagogům, stavitelům houslí a tvůrcům akustických prostorů v mnoha fázích minulosti.“¹⁴ Nalézt hlasového pedagoga, který hlasu skutečně rozumí a je schopný citlivé a titěrné práce se žákem, neublíží mu svými metodami, je těžké, i v našem 21. století, kdy se vlivem nejrůznějších socio-kulturně-technologických pokroků ztrácí schopnost slyšet a lidské hlasy chudnou. Libuše Válková považuje sluch za jeden z nejdůležitějších pilířů práce hlasového pedagoga, neboť sluch je orgánem umožňujícím analýzu hlasu a jeho možností či vad. Jedná se o tzv. funkční slyšení, které „odhaluje prostřednictvím tónu psychosomatické a hlasotvorné naladění organismu“.¹⁵ Úbytek skutečných hlasových profesionálů snad může

¹³Frederick Husler – Yvonne Roddová – Marlingová. *Zpěv: Vrozené fyzické vlastnosti hlasového orgánu*. Přeložil Josef Fryščák, F – PRINT, 1995, s. 9.

¹⁴Frederick Husler – Yvonne Roddová – Marlingová. *Zpěv: Vrozené fyzické vlastnosti hlasového orgánu*. Přeložil Josef Fryščák, F – PRINT, 1995, s. 9.

¹⁵Libuše Válková. *Hlas individuality*. Vydání první. Nakladatelství AMU, 2005, s. 33.

souviset i s celkovým zhoršením úrovně hudební a hlasové výchovy na základních a středních školách, odsunutí těchto oborů na vedlejší kolej ve prospěch "užitečnějších" předmětů, což vím i z vlastní zkušenosti. A samozřejmě také nezájem některých hlasových a hudebních pedagogů o své studenty, kteří v nich neprobouzejí přirozenou muzikalitu a touhu svobodně tvořit, jít za hranice notového partu, což je tedy zkušenost, kterou Aneta Langerová popisuje a kterou se i svou osvětou snažila narušit. Aneta Langerová objevila paní Vostárkovou s jejím komplexním psychosomatickým pohledem na osobnost člověka, který k ní přijde, a především objevila svou vlastní cestu, cestu autorské tvorby, kterou se rozhodla jít. Aneta není příliš nakloněná rozdělování žánrů, ani ona se však neubrání škatulkování. Dříve byla spíše zpěvačkou popu, dnes autorskou zpěvačkou, která inklinuje k prvkům folku či alternativního rocku. Na příkladu Vladimíra 508 ukazuje, že zpěvák a autorský tvůrce nutně nemusí být školeným pěvcem, aby se hudbě mohl věnovat, což je tvůrcům jiné, než klasické hudby často vyčítáno. Na popové, rockové a další zpěváky je často pohlíženo s despektem jako na lidi, kteří kazí obecný vkus a ovlivňují tím celé generace lidí a zhoršují tak jejich hudební a hlasovou úroveň. Dokladem může být citace z knihy Vladimíra Soukupa *Škola zpěvu bel canto*. „V oblasti zábavné hudby je to zase živelná produkce tzv. "rockových šoumenů", většinou na nízké, amatérské úrovni, která v masových médiích servíruje denně nejširšímu okruhu posluchačů naturální křečovitě hlasy, které nejenže kazí vkus a estetický názor mladé generaci, ale deformují elementární hudebnost národa, která už bez toho je na povážlivě nízké úrovni."¹⁶ To je asi věčný spor zastánců tradiční italské školy *bel canto* či dalších klasických hlasových škol a školy popu a dalších žánrů vzniklých ve 20. a 21. století. Důležité je si uvědomit, že výuka studenta, který se chce stát např. popovým zpěvákem, stojí na jiných principech, ale přesto má i s italským *bel cantem leccos* společného – jedno totiž vychází z druhého a má dnes šanci se vzájemně inspirovat a obohacovat. Je ale také pravdou, že televize, rádia a YouTube jsou plné popových či rockových zpěváků, jejichž hlasy postrádají hloubku a osobitost. Odsuzovány jsou i televizní talentové soutěže, jak říkala sama Aneta, která v tom však spatřuje výhodu v podobě připravenosti na těžkosti hudebního světa. Já bych v soudu talentových soutěží nebyl tak příkrý, byť je sám nesleduji, ale jak je vidět na případě Anety, taková soutěž může světu dát mimořádný talent. Anetu nelze hodit do škatulky neumětel a šumař, jak ji titulovala učitelka klavíru a jistě by to udělali i mnozí další, kdo popovým zpěvem pohrdají. Její cesta je zajímavá v transformaci od interpretační tvorby k té autorské. Aneta v ní pro sebe spatřuje velkou možnost, jak vyjádřit sama sebe. Vyjádřit se nejen slovy, ale i hlasem, dát světu vědět o tom, jak na něj, a i na sebe samu pohlíží. Autorská tvorba jí poskytuje svobodu, kterou potřebovala, ale neznamená to, že by ta interpretační byla něčím méněcennějším či méně autentickým. V první fázi její dráhy byla důležitá a naučila ji řadu věcí, byla důležitou součástí její osobní cesty. Stejně důležité byly její začátky na lidové škole umění a na konzervatoři. Díky tomu pochopila, že se potřebuje vydat jiným směrem, tím, který je blízký jejímu naturelu. Setkání s paní Vostárkovou pro ni bylo naplňujícím spojením, našla v ní pedagoga, který dokázal vidět její kvality a plně je využíval, probouzel jejich potenci. S paní Vostárkovou se dostala k tématu tělovosti¹⁷, která se často při výuce na konzervatořích opomíjí, byť je základní stavebním kamenem, na němž stojí *bel canto*, ale také k tématu představy, která by měla být vlastní všem hlasovým technikám a hudebním

¹⁶Vladimír Soukup. *Škola zpěvu – bel canto*. EDITIO BEL CANTO Praha, 1991, s. 7.

¹⁷„Tělovost je řízena vůlí, naproti tomu tělesnost je schopnost prožívat se tělem.“ – vysvětlení Ivany Vostárkové. 17.12. 2022.

žánrům, neboť vytváří hudební sdělení. Práce s hlasem je totiž především práce se sebou samým, o neustálém vyladování se a poslouchání se, práci s vědomými i nevědomými úrovněmi osobnosti.

Rozhovor s Janou Šrejmovou Kačirkovou 10.10. 2022

Medailonek Jany Šrejmy Kačirkové.

Jana Šrejma Kačirková je česká operní pěvkyně narozená 24.6. 1982 v Českých Budějovicích. Po studiu na Pražské konzervatoři a angažmá v NDM v Ostravě zakotvila v souboru opery Národního divadla Brno. Pravidelně hostuje i na jiných scénách, namátkou – Národní divadlo Praha, Jihočeské divadlo, Divadlo F.X. Šaldy v Liberci atd. Věnuje se i koncertní činnosti. Je držitelkou tří cen Thálie (2012, 2013 a 2020). Její doménou jsou role tzv. lyrického a spinto oboru, např. Dvořákova Rusalka, Donizettiho Anna Bolena, Mozartova Zuzanka z *Figarovy svatby* či Pucciniho Mimi z *Bohémy*.

M: Jak jste se dostala k hudbě? Kdo objevil, že jste pěvecky nadaná, múzická?

J: Já jsem se dostala k hudbě přes dětský sbor Jitřenka, kam jsem chodila celý mládí. Tam se asi ukázala nějaká přirozená muzikalita a nikdo to nikdy neřešil a doma jsem si zpívala takovou tu normální hudbu, takovou tu jako "lidskou". A myslela jsem si, že ji budu zpívat i nadále, ale moje maminka řekla, že je třeba se to naučit dobře a pak si vyberu, jestli budu zpívat "normální" hudbu nebo takovou tu naši nadpozemskou hudbu. A ono mi to začalo jít, když jsem se začala učit operně či respektive tou klasickou cestou a už jsem u toho zůstala, taky i díky mé profesorce Libuše Domanínské, protože ona to tak milovala, a tak to ctíla, že to na mě přehodila a já neměla to srdce to opustit.

M: Máte nějaké pěvecké vzory?

J: Ano, mám. Anna Netrebko, samozřejmě, Beverly Sills, Mariella Devia, Lucia Popp a Edita Gruberova, což už ani není vzor, to je spíš rozčílení, když ji slyším, protože to si říkám, že není možný, „Proč, to nás chceš naštvat?“. Každý samozřejmě má to své. A samozřejmě mám ráda Callas. Dlouho jsem ji nechápala, říkala jsem si, že její zpěv je takovej ostrej, vlastně dokonalej, ale nerozuměla jsem tehdy tomu, co to má bejt. A pak jsem na její Anně Boleně pochopila, o co jde, že je to zdravý, dobře zaseklý, že to má všechno pod kontrolou.

M: A ten její hrudák!

J: Ano, to jo, tak hrudák já mám taky, s tím nemám žádný problém, ale ona jako by zpívala hrudákem i nahoře, měla to propojené. Ale nadřela se. Takže chápu, že pak dosahovala takovejch výsledků, protože opravdu dřela. A byla fantastická. Tím chci říct, že si na konkrétní roli najdu zpěváka, jehož interpretace té role se mi líbí a kdo to zpívá tak, jak si to představuju a zpívá to bezpečně. Nemohu třeba poslouchat Rusalku s Beňačkovou, protože bych pak začala přidávat, hustit, zvětšovat a barvit a to nejde. U ní je to přirozený, zpívá to nádherně, ale já to tak zpívat nemůžu, takže si musím najít někoho, kdo Rusalku zpívá v podstatě menším hlasem nebo lyričtěji, abych si to pak dala do své barvy, do svého hlasu, ale ten základ, abych měla bezpečnej, abych si neublížila.

M: Chápu, asi je dobré si naposlouchat, jak tu konkrétní roli zpívá někdo jiný.

J: Je, ale já to dělám jen na začátku procesu. Vždycky si poslechnu celou tu operu, aby to na mě nějak zapůsobilo a pak samozřejmě chodím na korepetice. A pak už jen poslouchám svoje nahrávky, což nemyslím nijak sobecky, ale dělám to pro to, že svůj hlas znám, vím, jak funguje a ten hlas se to nejlíp naučí, protože sám sebe slyší. A když už to mám nastudované, tak už mám na to zase jiný pohled, vím, jaká místa mi třeba dělají problém a poslouchám, jak se s nima vypořádává někdo jinej. Protože každéj má samozřejmě svoje místa, pro někoho je těžký místo, který já třeba přeždu a vůbec nechápu, že je pro někoho těžký, ale pak u nějakýho místa si říkám, ty jo, to je strašný, ale ten člověk ho přežde, jak kdyby tam nebylo. Ale to je zkušenostma, tohle jsem dřív neměla, protože jak člověk zraje a moudří trochu, tak chápe, že je třeba tyhle věci dělat a já vždycky byla spíš šílenec a nechápu, jak jsem to přežila, ale přežila, jelikož jsem do toho šla vším, srdcem, energií a tělem, takže se to zachránilo. Vždycky jsem rychle poslouchala, v podstatě jsem ani nevěděla, co zpívám, jela jsem naslepo. To bylo dost šílený. Čím jsem ale starší, tím víc nad tím mám kontrolu a tím víc vím, co přesně zpívám. Myslím noty, to, co zpívám jsem vždycky věděla. Ale to, kde je to přesně zasazený, to vím až teď.

M: Jste to tak páčila.

J: Ano, páčila, protože jsem měla neomezený možnosti, obrovský rozsah, než jsem teda začala zpívat Aidy a podobný opery, ale do té doby jsem měla a3 a dole g, tudíž jsem nepřemýšlela, jak to zazpívám. Byla jsem samozřejmě blbá, to není chvála, jen říkám, že díky tomu, že jsem měla tu možnost jsem nebyla nucena nad tím přemýšlet. Což bylo samozřejmě špatně, ale já jsem byla šťastná, prostě jsem si zpívala. A teď člověk musí začít přemýšlet, protože čas se krátí a nejde to dělat donekonečna. Šlo by to, kdybych zpívala jen určité role, tak to by nebyl problém, ale já nejsem ten typ, kterej by vydržel u dvou rolí celý život, to nejde, to bych nezvládla. Nemám takovou tu disciplínu, chci to užívat.

M: Tím myslíte přechod od koloraturních rolí k verdiovským atd.?

J: Ano, ano, ale já jsem nebyla nikdy typická koloratura. Možná jsem mohla bejt nebo jsem měla bejt, ale lidi, jak slyšeli v mém hlase drama, protože jsem vždycky měla ten výraz a nasazení, tak to tam nějakým způsobem zaznělo a oni měli pocit, že ten hlas je dramatičtější, takže tím pádem jsem dělala role, který jsem dělat neměla nebo nemusela, ale nelituju toho. Jak to mělo bejt, tak to bylo a jsem ráda, že to ten hlas vydržel a že to i po těch téměř dvaceti letech nějakým způsobem funguje a že i teď, i když bych to před deseti lety zazpívala líp, tak i teď zazpívám třeba Sophii v Růžovém kavalírovi, což pro můj hlas vlastně není. Není to jednoduchý, protože do toho zpívám Desdemonu, Rusalku, Dorotku, a to jsou role, které jsou jinde, ale jsem ráda, že vedle toho jsem schopná dělat Paminu, tu Sophii. Ač si umím představit, že před deseti lety by to bylo úplně zadarmo. Ale jsem ráda, že to stále jde.

M: Ale mně přijde, že se držíte svého oboru, nezpíváte žádné „šílenosti“ a že váš hlas je zdravý.

J: Už nezpívám šílenosti, ale je to vývoj. Ten hlas byl nějaký, teď je nějaký a bude nějaký. Nikdy jsem třeba nezpívala úplně v rezonanci. To bylo přirozený, až teprve když jsem začala mít problém, protože jsem začala zpívat Aidu, Micaelu, což je role, která mě trochu dostala do problémů, protože to je hrozně zvláštně napsaná role. Člověk to musí zpívat hezky, lyricky, vázaně, ale přitom je to v takové poloze, že to nemůže být jenom pískle. A moje profesorka mě učila to, že důležitý je tělo, hlavně tělo musí fungovat, bránice. Já jsem nikdy neřešila

hlavu, od krku nahoru jsem nežila, to neexistovalo, prostě jen vyslovit, nazdar a jed'. A dolejšek to pumpoval, vyhazoval ten tón a nazdar. A dlouho to fungovalo a bylo to zdravý, protože to tělo je nakonec nejdůležitější, jenomže pak jsem začala mít problémy, protože to přestalo, když jsem začala dělat Aidu, kterou jsem sice zaspívala, ale nikdy jsem přesně nevěděla, kde ten tón je. Až teprve v Brně, před pěti lety, jsem začala řešit, že v tom těle někde něco je, kde bych to měla zaříznout a měla vyslovit a propojily se mi rezonance a teprve potom jsem začala vědět, co dělat. Bylo to vědomé a jednodušší. Pak byla zase fáze, kdy jsem na to zapoměla, protože to šlo jednoduše, to tělo na to bylo zvyklý a propojovalo to samo, ale ne úplně a bylo to málo, takže až ve chvíli, kdy jsem to zapojila celý, tak to začalo fungovat tak, jak to asi fungovat má. A teď už pasáže, u kterých jsem si dřív říkala, že se na ně musím soustředit, zaspívám bez problémů. Byly to prostě fáze. Nejdřív jsem to vůbec neřešila, pamatuju si Kačku Kněžíkovou, která se mě ptala „Prosím tě, jak zaspíváš to áčko?“ a já „No, otevřu hubu a prostě ho zaspívám.“ Nechápala jsem, o co jí jde a ona pořád hledala, všechny možný způsoby, fantastická byla, měla rozum a já jenom střílela. A teď to chápu, že to hledala, snažila se.

M: Připravujete se nějak dopředu na role herecky?

J: Ne, ne, až s režisérem, protože to nemá smysl, jelikož režisér má nějaký pohled, a to by bylo kontraproduktivní, protože kdybych si to já nějak dopředu vymyslela, tak to akorát narazí. Jdu s čistou hlavou, i když samozřejmě něco cítím z hudby, něco si o tom myslím, něco mi to evokuje, přemýšlím o tom, ale jinak otravuju na zkouškách pak dost, tak ještě, abych si něco myslela víc, to zas nepřeháním. Na jevišti se ale opravdu ptám, abych přesně věděla, co mám cítit, co mám žít, jaká mám být, abych mohla udělat cokoli a bylo to pak v tej roli. To je jediný, co je nutný. Žiju to tam. A občas se objeví něco, co mi přijde nepřírozený, něco, u čeho si řeknu, že tomu nevěřím sama, jako například ve Švandovi dudákovi, kde Morávek chtěl, abych vzlykala na konci, aby to šlo přes hudbu a já to na jedný zkoušce udělala a on byl nadšenej a já si pak říkala "tak to tam určitě nebudu dělat", ale udělala jsem mu radost a pak pochopil, že to tam nejde. Ale na premiéře jsem to udělala, vzlykala jsem, ale říkala jsem si „Počkej, ale tohle bys přece nikdy neudělala, proč to děláš?“. Tak jsem si řekla, že příště už to neudělám. Nebudu vzlykat, budu jenom nešťastná. A když budu vzlykat, tak mi to musí vyjít z toho pocitu. Takže mi v hlavě jede to, abych to oprostila od těchhle ukázek a David Radok vždycky říká „Prosím tě, hlavně mi to neukazuj“. Není proč cokoli ukazovat. Když nemám potřebu se pohnout, tak se nepohnu. Nemohu udělat krok jen proto, že se potřebuju dostat na druhou stranu. Mně to nejde, ty nohy se nepohnou. Musím dát nějaký pokyn mozku, dát mu situaci, proč se tam mám dostat. To je talent, s tím jsem se narodila a takový lidi jako je Radok, Heřman a další režiséři to prostě vystříbřili, ale ten základ je talent, já to prostě cítím, odhadnu to, vím to, ta hudba mi to dá. Nedá se to přenést, naučit. Jen mohu za to děkovat nahoru, že mi to tam někdo poslal.

M: Pečujete nějak o hlas?

J: Pečuju, chodím do kryokomory, to je regenerační záležitost, hlavně na svaly, byť hlasivky nejsou sval, ale vazivo. Chodím tam dvakrát denně, ráno a před představením. Mráz stahuje otoky, protože ten hlas je namáhanej, tak to zregeneruje a ten efekt je opravdu znatelný. Když mám námahu, tak se tam opravdu snažím dostat. Protože ten hlas je víc namáhanej přes den než při představení, takže tam jdu, aby mě to zklidnilo, stáhlo, uvolnilo. A zachránilo mi to profesní život, protože mi kdysi praskla žilka na hlasivce a měla hlasivky žluto-fialovo-modrobarevný a doktorka mi řekla, ať zruším nejméně na dva měsíce

všechno. Byla jsem z toho hotová, takže jsem mlčela, i když jsem zrovna zkoušela Noc v Benátkách, ale tak jsem aspoň tančila, opravdu jsem nehlesla a našla jsem si v Čeladné u Ostravy kryokomoru, pak v Praze, Brně, v Budějčích a poctivě jsem tam začala chodit a za týden jsem měla bílý hlasivky. Chodí tam plno lidí, sportovci, politici, umělci, nedávno jsem tam potkala Pavla Černocho atd. Je to skvělý prostředí, protože se tam právě člověk i potká se zajímavými lidmi. No a pak je skvělý pít po představení nebo těžký zkoušce studený pivo, to mě naučil Paolo Lardizzone. To je výborný. Já teda jedno pivo, protože nejsem zvyklá pít, pak odpadnu okamžitě. Od té doby, co to dodržuju, tak když se druhý den probudím, tak ten hlas je čerstvej. Pak samozřejmě mlčet, ale to mně nevyjde, jelikož jsem ukecaná, tak hledám jiný způsoby, spánek a péče o psychiku.

M: Prasklá žilka byl váš jediný hlasový problém?

J: Ano. A tu žilku jsem si udělala na představení Traviaty, něco se tam stalo. A druhý den jsem měla v Praze představení Nápoj lásky a v prvním jednání mi začal odcházet hlas, tak jsem si o pauze dala sůl s vodou a vypila jsem to a díky tomu jsem to dozpívala do konce, ten hlas se rozezpíval. Jenomže druhý den jsem se probudila a bylo to zoufalý a já musela jet na zkoušku Fausta do Plzně. Zazpívala jsem celou Markétku a jela jsem rovnou na foniatrii a doktorka mi řekla "tak a šlus". Dohnala mě ta divočina, to, jak lítám.

M: Myslíte, že je to tím, že se hlas přetíží?

J: To bylo období před deseti lety, kdy jsem právě víc spoléhala na to fyzično a ono, když je fyzično oslabený, tak vám to vrátí. Ale teď už je to dobrý, na foniatrii nechodím. Hlas funguje, a to dělám pořád, se nezastavím. Myslím, že je hlas v nějakým místě, kdy mu to neubližuje. Furt můžu.

M: A ta psychika v tom určitě hraje velkou roli, protože do hlasu se vepisuje plno věcí.

J: Všechno, všechno se do něj vepisuje. Psychika je důležitá, ale tohle mám díky mí rodině dobře nastavený. Moje rodina je to taková bublina, na kterou nikdo nemůže, může vám kdokoli cokoli říct, ale má smůlu. A já si to uvědomuju a jsem za to ráda a vážím si toho. A mohu se usmívat.

Proč operní hvězda Jana Šrejma Kačírková?

Přiznávám, že Jana Šrejma Kačírková je náhradou za Soňu Červenou, se kterou jsem rozhovor nakonec neuskutečnil. Je ovšem náhradou více než důstojnou. Paní Kačírkovou znám a sleduji už roky, osobně jsem měl možnost ji poznat při zkoušení operní inscenace Mefistofeles v Jihočeském divadle v roce 2021, což je inscenace, ve které zpívám ve sboru a paní Kačírková zpívá hlavní ženskou roli. Po odmítnutí Soni Červené byla první pěvkyní, která mě napadla. Měl jsem pocit, že díky svým zkušenostem bude paní Kačírková o hlasu a zpěvu přemýšlet zajímavě a do hloubky. Velmi mile mě při hovoru s ní překvapilo, jak v sobě kloubí bezprostřednost, vtip a určitou pudovost i velkou inteligenci. Všechny tyto ingredience pak dává do svého hlasového i jevištního projevu. Mou práci velmi obohatila o svůj pohled na operní tvorbu a překvapilo mě, jak celistvě o hlasu přemýšlí i z hlediska péče o něj – objevila pro mě například kryokomoru. Její názory mi poskytly další zajímavý úhel pohledu.

Reflexe rozhovoru

Jana Šrejma Kačirková popisuje na příkladu operní pěvkyně Marie Callas a jejího výrazného hrudního rejstříku, jak je tento rejstřík ve zpěvu velmi důležitý a že u Callas byl slyšet, jak sama říká, i nahoře, tedy v hlavové rezonanci. Tím se paní Kačirková dotýká důležitého aspektu operního zpěvu – propojení rezonancí a docílení tzv. voix mixte. To je ve zpěvu, a nejen v operním, zásadní věc. Již zmíněná technika bel canto se tohoto propojení pokouší dosáhnout, je to jeden z hlavních cílů této techniky. Zpěvák, který voix mixtem disponuje má, podle mého názoru, hlas, o kterém lze prohlásit, že je zdravý a obsahuje celou řadu dalších kvalit – jasný tón, snadno rozpoznatelnou barvu, bez zlomů mezi přechodovými tóny, takovému hlasu nečiní problém výšky ani hloubky, které jsou v jeho rozsahu, hlas má lesk a mluva takového zpěváka je taktéž vyrovnaná a plná, jsou v ní obsaženy i osobnostní kvality člověka. Právě proto je bel canto psychosomatickou disciplínou. Zpěv paní Kačirkové obsahuje tyto kvality, je plný a propojený ve všech rejstřících.

Dále Jana Šrejma Kačirková popisuje, jak vypadá její studium rolí. Za jednu z klíčových věcí považuje poslech svého vlastního hlasu, tvrdí, že tak se to hlas nejlépe naučí, protože sám sebe slyší. Tím mi potvrzuje, jak je nezbytné se umět slyšet zvenku, a to nejen přímo při zpěvu, ale i při jeho následném poslechu. Jerzy Grotowski, jak jsem psal výše, upozorňuje na nebezpečí takového přístupu. Důležité však je, aby si člověk vybral přístup, který jemu osobně vyhovuje a vychází z jeho přirozenosti. Sluch je tedy nezbytnou součástí tvorby hlasu a naší schopnosti hlas analyzovat.

Paní Kačirková také popisuje své uvědomění si důležitosti zapojení těla, které jí její profesorka na konzervatoři vštěpovala, a jak je pro hlasového profesionála nezbytné znát svůj hlas. Jana Kačirková ve svých začátcích, podle svých slov, neměla rejstřiky propojené, vůbec nevyužívala hlavovou rezonanci a o výslovnost textu se úplně nezajímala. Je však důležité mít i aktivní prostor v ústech čili měkké patro, zadopatro, jazyk, být si vědom i zubů, a to vše při zpěvu i mluvě využívat. Artikulace by měla plynout na dechu a být propojená s hlasem, který ji vynáší do prostoru. Když chce člověk profesionálně zpívat operu, musí se v určité fázi tyto věci učit. Bez znalosti bel canta a svého těla totiž hlas po nějakém čase selže, neboť se doslova nemá o co opřít. Existuje i nespočet případů zpěváků, kteří tak museli ukončit svou kariéru v důsledku nejrůznějších a často závažných hlasových indispozic. Jana Kačirková začala na propojování rejstřiků pracovat a tím si pravděpodobně hlas zachránila a patrně i rozšířila rejstřík, neboť se zjistilo, že vyjma koloraturního oboru může zpívat i lyrický a dramatický obor, protože to vše je v možnostech jejího hlasu.

V odpovědi paní Kačirkové na otázku ohledně herecké přípravy na roli bych vyzdvihl jednu věc a sice, jak se operní režiséři i zpěváci pokoušejí o co největší přirozenost v jevištních akcích. Bez konkrétní představy se Jana Šrejma Kačirková nepohne, ani nevydá hlas, čímž se vracím k dalšímu aspektu – hlas k tomu, aby mohl zaznít, potřebuje představu a emoci, neboť hlas emoce vyjadřuje a zprostředkovává. A samotný zpěv bez emocionálního impulzu ani vzniknout

nemůže. To jen dokazuje, jak je hlas propojený s tělem a jak lze tyto věci využívat v umělecké tvorbě.

Jana Šrejma Kačírková v péči o hlas zmiňuje mně do té doby utajenou existenci kryokomor. Neumím si moc dobře představit, jak může mráz regenerovat hlasivky, ale evidentně je to zázračný lék, který během chvíle hlasu pomůže a odstraní jeho obtíže. Já osobně bych volil cestu jiné pomoci hlasivkám, spíše tu psychosomatickou, protože takové cesty většinou řeší následek problému, nikoli jeho příčinu, ale každému vyhovuje něco jiného. Co platí na mě nemusí nutně fungovat a pomáhat jinému člověku. Paní Kačírková ovšem správně vyzdvihuje důležitost psychiky a toho, jak se do hlasu vepisují všechny duševní a somatické stavy člověka. Potvrzuje tím, jak je hlas s psychikou a tělem provázaný a jak se hlas, psychika a tělo navzájem ovlivňují.

Rozhovor s Lucií Trmíkovou 19.10. 2022

Medailonek Lucie Trmíkové.

Lucie Trmíková je činoherní, autorská i filmová herečka. Narodila se 17.7. 1969 v Kolíně. Po absolutoriu činoherního herectví na pražské DAMU byla čtyři roky členkou Činoherního klubu. Působila však i na řadě jiných scén – Divadlo Komedie, Divadlo v Dlouhé atd. V současné době je bez stálého angažmá, plně se věnuje vlastní autorské tvorbě, kterou realizuje s Divadelním spolkem JEDL, který v roce 2011 založila spolu se svým manželem, divadelním režisérem Janem Nebeským a hercem Davidem Prachařem. Několik let vyučovala herectví na VOŠH v Praze, nyní vyučuje na DAMU. Je držitelkou Ceny Alfréda Radoka (1997) a Ceny Thálie v kategorii činohra (2019). Se spolkem JEDL, který v roce 2021 obdržel cenu Divadlo roku, vystupuje ve Švandově divadle, kde je možné ji vidět např. v inscenacích *Médeia*, *Soukromé rozhovory* či *Manželská historie*.

M: Co se vám vybaví, když se řekne hlas?

L: Zaslechnout vnitřní hlas. Pokusit se uslyšet ten hlas uvnitř a čím to je hlas. Hlas jako zvuk, jako formička pro obsah, forma, kterou lze naplnit obsahem a pak něco vytvořit, protože samotná barva, tón nebo dynamika hlasu nebo to, jak s tím můžu pracovat jsou možnosti formy, ale co mu dám k dispozici obsahově, tak to už je další level. A ten obsah jako nějaký těsto, který dělám z nějakých ingrediencí a nacpu to do té formy a pak se z toho upeče to sdělení.

M: Zajímala jste se někdy hlouběji o lidský hlas ve smyslu tvorby nebo i z jeho psychosomatického hlediska?

L: Já jsem naštěstí neměla nikdy problémy s hlasivkami, takže jsem to nemusela nějak moc řešit. Takže úplně technicky asi ne. Používám ho asi jako samozřejmou věc, zrovna tak, jako svoje tělo, i když se samozřejmě o to tělo starám. Ale je to taková samozřejmost, nikdy jsem to nezkoumala. Pro mě totiž při tom hraní, vlastně až poprvé teďka u těch Přízraků jsem zažila to, že je ten hlas vedenej zvnějšku nějakýma pokynama, což tady byly pokyny hudebního skladatele, ale mimo tuhle zkušenost vždycky vychází to, jak hlas používám z mého nitra a z toho, jak to prožívám, a ne jenom teda emocionálně, ale i racionálně, z toho, jak tu roli stavím zevnitř, tak z toho je pak výsledek ten hlas, plus pohyb, že jo. Že na to nikdy nejdu obráceně. V Přízracích, v některých chvílích, na to bylo nutno jít obráceně, a to byla hrozně zajímavá zkušenost.

M: Věnujete se ve své tvorbě hlasu i z hlediska toho, že např. některou ze svých rolí slyšíte, víte, jaký má hlas, jak mluví atd.?

L: Ne, ne, když to je moje postava, tak to ne, to prostě nejde. Má můj hlas, má moje možnosti, který jsou nějak daný, ať ty vnitřní nebo vnější dispozice. Například teď, v první verzi dramatu o Růženě Vackové, to by pro vás mohlo být zajímavý, jsem měla jako podstatnou postavu Hlas. Růženin osud je totiž velmi zajímavý, strávila necelých 16 let ve vězení, strašně vzdělaná paní, snad druhá profesorka na univerzitě, z žen jmenovaná, před válkou ještě, kunsthistorička. Byla speciální tím, že odmítala podávat žádosti o amnestie, říkala ne, to bych přiznala, že jsem vinná, ale já nejsem vinná, já nebudu nikoho prosit o milost.

Oni mě zavřeli, oni mě musej pustit, oni samu musej uznat, že udělali chybu. A dala za to přesvědčení 16 let života. Seděla tam od 50 do 66. A já, když jsem pracovala na tom scénáři, tak tam, teď už je to teda jinak, v té druhé verzi, ale v té první jsem slyšela hlas, kterej ona slyší v bytosti, která tam s ní není a ani jsem tomu nedala úplně konkrétní tvar. Chtěla jsem, aby to místy byl její devadesátiletý táta, kterýho měla strašně ráda, a místy, aby to byl bůh, jehož hlas si představit je fakt těžký. Toho tátu máte spojenýho s konkrétní barvou, s konkrétní dynamikou a tak, ale boha? Jak mluví? Mluví? Mluví? Má hlas? Tak jsem vlastně myslela, že to bude tak jako splývat a hned jsem věděla, že pro mě ideálním by byl hlas Lojzi Švehlíka. Protože to vycházelo z toho, že by to měl bejt ten její starej tatínek, kterej jí splývá s tím bohem, protože ten Lojza má naprosto neuvěřitelnou barvu hlasu a vroucnost, kterou dovede do hlasu dát a dovede dokonale frázovat text, je prostě vynikající i technicky. Za mě nejlepší speaker. Jenže ve výsledku to nakonec bylo tak, že těm pasážím s Hlasem byla věnována v tom scénáři velká plocha a byla by to nahrávka, nechtěla jsem, aby tam ten člověk byl fyzicky, aby to byl hlas z ní, v ní, ale nakonec jsme došli s režisérem k tomu, že by to bylo příliš technický. Takže jsem spoustu těch dialogů převedla do jejího vnitřního dialogu, kdy ona formuluje ten hlas, kterej v ní je. A to bude zajímavěj úkol. Že tam bude opravdu vnitřní dialog – já a ten hlas, ale jde to vlastně jen skrz ten můj hlas. A ten hlas je jinej, jestli mi rozumíte.

M: Ano, to je skvělý a skvělej úkol tohle ztvárnit. To je vlastně každodenní úkol, protože nám stále jedou v hlavě nějaké hlasy.

L: No, vždyť jo, vždyť to všichni máme, jenom si toho někdo nevšímá nebo to v sobě nějak ubíjí, veškerou tou hektickou činností to utiší, přehluší.

M: Prošla jste nějakým hlasovým, případně pěveckým vzděláním?

L: Klasickým na DAMU. A pak jsem byla jednou u Ridiny Ahmed, která má Hlasohled. Ona spolupracuje s Petrem Tichým, který nám hraje v Přízracích na baskytaru a on je basista a vydali spolu CD. Byla jsem na takovém jejím tejdenním workshopu u moře.

M: A předtím v dětství?

L: Chodila jsem od základky na nějakej dramaťák, kde jsme se teda nezabývali zpěvem, ale základní prací s hlasem.

M: A na DAMU jste s tím měla dobrou zkušenost?

L: Já jsem měla hlasovkárku Annu Rottovou, a to byla taková bezvadná ženská. Mě to s ní bavilo, měli jsme individuálky hlavně, krátký půlhodinovky dvakrát do tejdne. Hrozně mě to s ní bavilo, byla taková nadšená. Byla to radostná věc, protože jak je člověk podrobovanej různěm zkouškám svého sebevědomí, často v negativním smyslu, tak ona byla strašně pozitivní, že říkala ne, ty jsi perfektní. A to neslyšíte na DAMU. Třeba u zpěvu zrovna ne, tam jsem měla učitelku, která mě potápěla a ničila mi sebevědomí, že jsem se pak bála zpívat. Strašně zajímavý a kontrastní.

M: Negativně míněné narážky na hlas často dělají ty nejhorší traumata v hlase.

L: Přesně, protože to je to vaše, to intimní a vy to nemůžete ovlivnit, myslím barvu svého hlasu a tak.

M: Je to totální blbost měnit něčí hlas, protože to je od přírody daná věc, kterou můžete jedině rozvíjet a pěstovat, ale na základě toho, co máte k dispozici.

L: Ano, ano, přesně. A na tom zpěvu to bylo „Vy musíte mít ten rozsah větší“ a furt, že vejš a vejš, místo toho, aby pěstovala ten můj rozsah, abych já se v něm cejtila dobře. Zvláště, když nechci vystupovat v opeře. Mě ve zpěvu uvolnil až Martin Dohnal, když jsme s ním začali spolupracovat a on pro nás psal hudbu do strašně moc inscenací a když jsem s ním měla korepetice, tak vlastně jak jsem byla sevřená a říkala jsem „Ne, tohle už nezní hezky, vid? Tohle nevyzpívám.“, tak on říkal "Ne, to je perfektní, takhle já to chci, takhle, jak to máš, tak to chci." I s dalšíma to tak bylo, Emil Viklický je boží. Emil zase říká „Hele, ne, ty seš tady prostě nejdůležitější, takže to podle tebe půjde, já tě jenom doprovázím". Takže to jsou fakt úžasný lidi, který pak docílej toho, že se cejtím dobře, diváci se cejtěj dobře, všem je dobře.

M: Možná je to i tím, že tihle skladatelé znají lidský hlas.

L: Ano a že ví, že je kravina vystresovat toho člověka. Protože u toho zpěvu ještě často hraje roli ten strach z toho, že to jako nedám, že existuje dokonalá forma, která je ale nějak mimo mě a že já jí mám dosáhnout. Ten strach vám při zpěvu může velmi ublížit.

M: Co se ve vás a s vaším hlasem děje v Médeie ve scéně, kdy vzýváte bohyni Hekaté?

L: Je to to, co jsme si řekli už na začátku. Všechno to vychází zevnitř, to znamená, že když hraju situaci absolutního extatického rituálu, kdy se moje tělo totálně otvírá, celý, absolutně a je ochotno do sebe pojmout Měsíc v úplňku, to znamená, že když já pravdivě hraju tuhle situaci, psychofyzicky se do ní dostanu, tak je to všechno otevřený a pak můžu řvát, jak chci a nic mi to neudělá. Teď, když jsme to naposledy hráli, v Gasku, v Kutné hoře, to bylo neuvěřitelný, bylo to venku, za náma byla Barbora a vedle ní jezuitská kolej a bubnoval Tonda Procházka, ktorej bubnuje i v Přízracích, úžasnej bubeník, tak my jsme se tam spolu dostali do takového stavu. To bylo asi deset orgasmů, ale fakt jako šílenejch, jestli rozumíte, o čem mluvím. Jako že dosažení vrcholu v tomhle smyslu.

M: A teď bych se rád zeptal na Operu Ibsen. Od koho vzešel nápad, že to bude opera?

L: Od Honzy.

M: A z jakého důvodu? Proč zrovna opera?

L: Protože jsme se bavili o tom, jakýho Ibsena udělat a on říkal, že všechny dobrý už udělal, všechny texty, který má rád od něj. Zajímal ho Rosmersholm a ještě jedna hra. A já jsem se ho ptala „Hele a umíš si představit, že bys udělal podruhý inscenaci textu, který jsi už dělal?", a on říkal „Jo, to jsou všechno skvělý věci, Heda klidně, Přízraky, ale posunutí v žánru." A tak jsme se bavili o tom jak, v jakým žánru, do jakýho to dát a on pak řekl, že třeba operu.

M: Jak vypadala příprava?

L: My jsme s Honzou vedli hovory o tom, jakýho hudebního skladatele na to oslovit. A když jsme se pak rozhodli pro Matouše Hejla, tak to pak znamenalo spoustu schůzek mě a jeho, protože jsme se museli sladit v tom, jak vytvořit z

Ibsena, kterej je postavenej na slovu a na úplně nejjemnějších psychologických detailech těch vět, jak to sladit s hudbou nebo s tím, že každá ta postava bude mít svůj hudební výraz a že to tudíž nebude postavený na psychologii, což je u Ibsena stěžejní. Ta první fáze byla, že já jsem si vzala tu hru, která má třeba 80 stran a prostě jsem z ní vypreparovala tu kostru na těch třeba 30 stran, což ale není nijak vzdálený tý práci předešlý s Ibsenama, protože my jsme vždycky hrozně škrtali. Akorát, že tady se to muselo ještě víc škrtat, ještě o 50 % víc. A pak jsme si s Matoušem dlouze povídali o charakteru těch postav, o jejich příběhu, příběhu každý z těch postav, a jakým způsobem je hudebně možný tu specifickost každý tý postavy zase specificky hudebně uchopit. To bylo hrozně zajímavý, to mě moc bavilo. Pak bylo hrozně zajímavý, že jsme věděli, že Ibsen vyžaduje výborný herce a že je to postavený na tom, že ten herec je prostě dobrej, tudíž nám bylo jasný, že to musej bejt herci. A Matoušovi se líbila představa, že nebude zhudebňovat ve smyslu dělat árie ze všeho, ale že bude pracovat s tím, že nějakým způsobem pojme ten hlasovej projev toho člověka. Že to nemusí bejt forma píseň, árie atd., ale že to je nějaká práce s temporytmem, třeba u Péti Jeništy, který hraje Engstranda, tátu Reginy, tak to vzniklo tak, že jsme si povídali o tý postavě a já říkala "Hele, on je přece takovej celej uslintanej, takovej slinta, kterýmu furt kape z nosu, furt nějak srká." A Matouš se tohohle chytil a udělal z toho hudební part, z těch jeho různějch slintavejch zvuků, a když to pak je na port, tak to udělá partituru. Ale zase bylo nádherný, že to vycházelo zevnitř, z přemítání o tý postavě, jaká je. Takže opravdu pro mě velmi zajímavá práce, nejen jako pro herečku, ale právě i v tý přípravný fázi.

M: A vlastně tam máte i pasáže, které jsou jakoby operní recitativy.

L: Přesně, musíme jít přesně do tý hudby.

M: Je to spojení slova s muzikální kvalitou. Téměř zpíváte, ale je to mluvený.

L: Třeba na jednom tónu, tam mám ty pasáže. „Abych vás aspoň občas udržela doma, musela jsem udělat po nocích kumpána.“ A to je vlastně, že jedu na jednom tónu, ale s tím nástrojem, přesně do těch pauz, který jsou napsaný tím hudebním skladatelem.

M: Objevuje se tam i cykličnost, opakování frází.

L: To měl hlavně pojišťovák „Pojišťovat ano, pojišťovat ne.“ To je vynikající, to mě hrozně baví.

M: Ale všichni jste tam byli pěvecky disponovaní, na to, že většinou herci mívají se zpěvem problém, tak tady jsem to vůbec nevnímal.

L: Jsou herci, kteří nechtějí zpívat. Třeba jak jsem zmínila Lojzu Švehlíka, tak ten nerad, říká, že je čistá činohra, mně tohle nedělejte. Ale jednou, v Dvojím domovu, jsme ho přinutili a zpíval nádherně, ale jinak nechce, necejtí se u toho dobře.

M: Jakou roli hraje hlas a hudba v Manželské historii?

L: Tam je to taky důležitý. Dalo by se tomu říct kabaret, protože tam byly vyloženě psaný texty do toho scénáře s tím, že tam budou songy. Věděli jsme, že tu hudbu bude psát Emil Viklický. Texty psal Vojta. Vznikly nejdřív ty texty, který byly zhudebněný a bylo jasný, že to bude takhle rytmizovaný téma fakt songama, takovej ten princip, jako byl v Mlčky křičet, že to je trochu kabaret. V

Manželský historii tomu odpovídá i scénografie, je tam takovej dlouhatánskej stůl, kterej je jako pódium a je to o divadle celý hodně, o manželství dvou divadelníků. Teda divadelníka a ženy, která by ráda byla divadelnice, ale bohužel nemá talent. Takovej hodně hořkej příběh, ale myslím, že to je hodně vtipný.

Proč herečka Lucie Trmíková?

Lucii Trmíkovou znám již téměř čtyři roky. Je to herečka, jejíž osobitý jevištní projev mě fascinuje od začátku mého studia na DAMU, kdy jsem ji poprvé viděl v divadle v Dlouhé v inscenaci Heda Gablerová. Když jsme se o dva roky později seznámili a vedli mnohokrát rozhovory o divadle až do rána, tak jsem zjistil, jak je Lucie Trmíková vnitřně velmi bohatou osobností. Když jsem usoudil, že bych měl do diplomové práce začlenit i pohled herce a herečky, byla jasnou a první volbou. Věděl jsem, že se od ní dozvím zajímavé a podnětné věci o hlasu, že je Lucie Trmíková, podle mého názoru, jednou z mála českých hereček, která o hlasu a o herecké tvorbě obecně přemýšlí do hloubky. Za další je Lucie Trmíková jedním z ojedinělých autorských herců na české divadelní scéně, a to mě velmi zajímá – není totiž typickou činoherní herečkou, texty si píše sama, a právě proto jsem měl dojem, že i o hlasu bude přemýšlet jiným a nekonvenčním způsobem. V otázkách pro ni jsem se, stejně jako u dalších, dotkl jejích raných zkušeností s hlasovou výchovou, ptal jsem se na její současnou tvorbu (a mimo jiné jsem se tak dozvěděl, že v její připravované inscenaci vytvořila postavu Hlas), která zahrnuje i práci s hlasem a hudbou, o čemž svědčí mnohé projekty spolku JEDL (Pustina, Opera Ibsen atd.). I z toho důvodu, že právě nyní má Lucie Trmíková na repertoáru současnou operu a kabaret Manželská historie jsem se ji rozhodl oslovit. Ale nesledoval jsem jen tvorbu pěveckou, hlavně mě zajímalo, jak nahlíží na lidský hlas v běžném životě a z hlediska umělecké tvorby.

Reflexe rozhovoru

Lucie Trmíková v odpovědi na první otázku mluví o hlasu jako o formě na obsah. Tím naráží na dvě důležité skutečnosti. Tedy na hlas ještě oprostěný od obsahu (Lucie Trmíková má spíše na mysli umělecký obsah), na jeho syrovost, hlas beze slov, hlas čistě jako zvuk a orgán, do kterého se ještě nezasáhlo, který je ponechaný tak, jak přišel na svět. A na druhé straně naráží na hlas, který se naplní obsahem, na hlas, který o něčem vypovídá a hovoří, tudíž je to hlas, z jehož syrovosti a báze vyrůstá sdělení. Ale i samotná syrovost hlasu může být sdělením, jelikož v sobě obsahuje osobnost člověka. Hlas nikdy nelze oddělit a chápat jako samostatnou jednotku, vždy je ve spojení s duší a tělem člověka. Proto nám robotické, počítačové hlasy znějí nepříjemně, nepřírozeně a monotónně, jelikož jsou zbaveny emocí, které jsou nositelé sdělení. Lucie Trmíková popisuje, že se o hlas nijak zvlášť nezajímala, je přirozenou součástí jí samotné a při tvorbě vychází z jejího nitra a z konkrétních představ při herecké práci. Naplňuje tím tak mé tvrzení, že herec by si měl být vědom svých dispozic a neměl by hlas "vyrábět". Proces tvorby hlasu by se měl dít automaticky a měl by v sobě integrovat všechny složky sloužící tomu, co chce sdělit. V jedné z dalších odpovědí se Lucie dotkne, aniž by o tom věděla, dialogického jednání. Každý den sami k sobě mluvíme prostřednictvím nejrůznějších hlasů, které nás buď chválí, nebo kritizují atd. Častokrát si člověk něco musí říct sám pro sebe nahlas, aby tak došlo k uvědomění, aby se něco dozvěděl. Což je i jeden z principů dialogického jednání, ve kterém věci řečené nahlas pomáhají jednajícimu artikulovat jeho pocity. Lucie Trmíková popisuje negativní zkušenost s výukou zpěvu na DAMU. Problematice hlasových a pěveckých pedagogů jsem se věnoval již u Anety Langerové, ale musím se k tomu vrátit i zde. Nepřísluší mi

nikoho soudit, rozhodně ne konkrétní pedagožku, která Lucii učila, ovšem je zřetelně vidět, jak je práce s hlasem citlivá věc, jelikož pedagog nepracuje s hlasem studenta jako se samostatnou částí, ale nýbrž s jeho celou osobností. Direktivní a autoritativní vedení bez schopnosti vycítit, co který člověk a jeho hlas individuálně potřebuje, vede k traumatům, která mohou být celoživotní. Nemám však pocit, že by to Lucii Trmíkovou poznamenalo až do dnešních dnů, v jejím hlase po tom nejsou stopy. Lucie Trmíková mi potvrzuje teorii, že lidskému hlasu, vedle skutečných hlasových pedagogů, nejlépe rozumí hudební skladatelé. Ti, pokud chtějí komponovat hudbu pro lidský hlas, by mu i rozumět měli. Je skvělé slyšet, že existují hudebníci, kteří s hlasem pracují přirozeně a neškatulkují ho do šablon a forem, do představ "jak by to mělo vypadat a znít".

Dále jsme také narazili na autorskou inscenaci spolku JEDL Médeia, v němž Lucie Trmíková ztvárňuje titulní mytologickou hrdinku. Zde hraje hlas a hudba velkou roli. V extatické scéně pomsty, kdy Médeia povolává na pomoc svou matku Hekaté, aby jí dovolila spáchat vraždu Íasónovi nevěsty a Médeiiných a Íasónových dětí, je samotný hlas hlavním zprostředkovatelem sdělení. Médeia, s maskou na obličeji, kterou po chvíli odkládá, pronáší za doprovodu bubnu zaklínadla a posléze se skrz křik dostává do transu. Je to situace, kdy hlas nahání hrůzu a stává se médiem mezi naším světem a světem bohů. Lucie Trmíková popisuje, že jasná představa jí v této situaci pomáhá otevřít celé tělo a tím pádem i hlas. Z mého vlastního pozorování vím, že má v této scéně povolená kolena, je zakloněná, má povolenou čelist a díky tomu tak vynáší hlas přirozeně do prostoru, hlas proudí, protože mu tělo otevřelo rezonanční prostory. Hlas je v tu chvíli zbaven slov a divák má šanci zaslechnout jeho syrovost a původnost. Jako by nás hlas najednou spojil s něčím transcendentálním a božským, něčím, co nás všechny dalece přesahuje. V takových situacích je hlas skutečně tvořivým prostředkem, který má šanci a obrovské možnosti promlouvat k člověku a zasahovat ho.

Velmi specifickou inscenací JEDLu je jejich zatím poslední inscenace Opera Ibsen/Přízraky. Ibsenovo psychologické drama je převedeno do operní řeči, nikoli však klasickými operními postupy. Hojně se zde pracuje se zvuky, které vydávají hudební nástroje i herci, jako například Petr Jeništa, což Lucie Trmíková již popisovala. Z různých každodenních zvuků, jako je právě slintavost Engstranda, je vytvořena hudba – takový zvuk je zde povýšen na hudební part, téměř árii. Sopranistka, která představuje služebnou Reginu, je vlastně jediným zpěvákem, který symbolizuje operu. V jejích hlasových exhibicích je často cítit vkusná ironie, která se svou formou lehce vysmívá klasické opeře, neboť připomíná ženské hrdinky opery buffo. Lucie Trmíková a Igor Chmela pak více deklamují, než zpívají, ovšem za doprovodu hudby. Jedná se o moderní práci s operním recitativem. Lucie Trmíková říká, jak pro ni taková práce byla nová, jelikož musela přesně dodržet part napsaný skladatelem, ale naplnit ho obsahem. To je v hudebních, potažmo tedy v operních produkcích, zásadní věc – splnit požadavky partu, ale umět v nich přirozeně existovat a nechat situace vznikat, byť jsou takové momenty jasně určené hudbou.

Odovědi Lucie Bílé, 11.11. 2022

Medailonek Lucie Bílé

Lucie Bílá je česká popová a muzikálová zpěvačka. Narodila se 7.4. 1966 na Kladně jako Hana Zaňáková. Pro svět populární hudby ji v 80. letech objevil producent Petr Hannig. Řadu let spolupracovala s textařkou Gábinou Osvaldovou a hudebníkem Ondřejem Soukupem, kteří pro ni napsali několik jejích největších hitů. Proslavila se i účinkováním v řadě českých a světových muzikálů, např. *Bídníci*, *Dracula*, *Johanka z Arku* nebo *Excalibur*. Lucie Bílá pravidelně koncertuje s heavy-metalovou kapelou Arakain. Je držitelkou jedenadvaceti Českých Slavíků. V současné době se vedle koncertní činnosti věnuje i svému vlastnímu Divadlu Lucie Bílé, ve kterém uvádí muzikály, v nichž účinkuje.

M: Jak jste se dostala ke zpěvu a hudbě obecně? Vedl Vás k ní někdo?

L: Pro tohle povolání se člověk nerozhoduje, pro to se narodí...já jsem zpívala pořád a všude, až přede mnou i můj bratr utíkal. Bavilo mě to, ani jsem nevěděla proč. Co vím ale jistě, že i kdybych kličkovala jako zajíc, stejně bych skončila jako zpěvačka.

M: Jaký hudební žánr/y Vám je/jsou nejbližší?

L: Řídím se instinkty a ty mě ženou do vícero stran...mám ráda tvrdší i klidnou hudbu, a tak mě můžete vidět s metalovou kapelou Arakain a ve stejný den u piana s Petrem Maláskem.

M: Baví Vás zkoušet různé hudební žánry? Třeba je i propojovat?

L: Vždy jsem měla několik kabátů a ty mne bavilo střídat. Na výjimečných koncertech jsem i hudební tělesa propojovala, a to pak vzniklo něco mimořádného – metalová kapela měla za zády symfonický orchestr a velký pěvecký sbor a na to se nezapomíná. Pokud je hudba dobrá je jedno, jaký je to styl a kolik lidí ji hraje. Miluji svoje povolání, nemohli mi ti nahoře nadělit lepší.

M: Jaký je Váš hlasový rozsah?

L: To není důležité a ani to nevím, prý tři a půl oktávy, ale to pro mne nebylo nikdy důležité, hlavní je, abych měla o čem zpívat a aby mi to lidé věřili, a to o rozsahu není. A není to ani o znalosti not. Hudba je jako láska, na tu také nejsou potřeba školy. Ano, kdybych byla skladatel, muzikant, tak to je jiná věc, ale můj hudební nástroj jsem já sama, a tak se starám o to, abych nepřestala cítit, vnímat, radovat se z hudby.

M: Co, případně kdo, Vás inspiruje ve Vaší tvorbě?

L: Inspirace je život, to, co mám na srdci, o tom chci zpívat a hudbu musím dělat s lidmi, které mám ráda, jinak by to nefungovalo. Ve studiu i na jevišti musím

mít vedle sebe lidi, s kterými se cítím dobře, nebojím se otevřít. Nevyrábím štouby, ale emoce a ty potřebují pravdu. Nejhorší by bylo nic necítit.

M: Nechtěla jste si někdy vyzkoušet autorskou tvorbu? Nelákalo Vás skládání hudby či psaní textů?

L: Nelákalo, kdybych to měla dělat, už to dělám. Jsem ráda interpretem, můžu tak měnit žánry a styly a do nich dávat svůj život.

M: Jak vypadá Vaše příprava a učení se nové písni?

L: Jen poslouchám a ukládám do emoční hemisféry.

M: A jak vypadá Vaše příprava a učení se muzikálové role?

L: To už je těžší. Měsíc poslouchám, dva měsíce zkouším na jevišti s kolegy celou hru. Muzikál je úžasný obor. Na koncertě mám k předání informací hudbu, text, kapelu a samu sebe, při muzikálu můžu vyprávět příběh i s kolegy, kostýmy, scénou. Baví mě mé role, a ne vždy jsem přijala ty hlavní. Beru jen to, co mě osloví. Například v Aidě, byla tak podobná Carmen, kterou jsem hrála 15 let, že jsem hned sáhla po její sestře, kde bylo co hrát. Amneris byla jiná, zábavná, naivní a pak moudrá... krásná dějová linka.

M: Jak pečujete o hlas?

L: Zpívám denně. Mám hlasové cvičení, které měním a nikdy nejdu na koncert, třeba že zpívám jen jednu písničku, bez toho bych hlas nepřipravila. Je to můj nejlepší kamarád, tomu nemůžu ubližovat ...

M: Měla jste někdy nějaké hlasové problémy?

L: Jako každého mě občas něco skolí, ale nikdy nic, co by se nedalo vyležet.

M: Věříte na to, že se do lidského hlasu propisují nejrůznější psychosomatické problémy? Pozorovala jste někdy něco takového na sobě?

L: Kdyby lidé věděli, v jakých stavech někdy chodíme na jeviště. Jde o to, že když člověka něco trápí, bolí, sužuje, může si dát volno a nevyleze z postele, ale já jsem, pokud to jen trochu šlo, vždy raději šla proti sobě, jen abych nezklamala diváky, kteří se mnou chtěli trávit čas. A tak jsem zpívala s naraženými žebry, zlomeným ramenem i srdcem, ale úplně nejhorší bylo, když odcházela moje maminka... to jsem opravdu myslela, že umřu s ní...

M: Jaká role Vám je/jsou z Vašeho muzikálového repertoáru nejbližší?

L: Carmen, Johanka, Sestra v akci, Němcová. Nádherné role. Teď mám moc ráda roli Tiny v novém muzikálu Maminy, které hrajeme v našem Divadle LB. Ale asi nejvíc mě baví role Lucie Bílé.

M: Nepřemýšlela jste někdy o operní kariéře? Jste pro to velmi hlasově disponovaná.

L: Má učitelka zpěvu kdysi dávno chtěla, abych šla na operní zpěv, ale já vždy potřebovala k životu svobodu a už jako dítě jsem věděla, že ji v klasice nenajdu. To bych pak nepotkala milovanou kapelu Arakain a to by byla škoda.

M: Pozorujete na sobě, že Váš hlas v průběhu Vaší kariéry zraje? Mění se? Pokud ano, co přesně se mění?

L: Cítím větší sílu, možná jde maličko níž, ale jinak jsou mé hlasivky silné jako řetězy. I za to vděčím škole života. Kdysi mě nevzali na konzervatoř, že prý moc zájemců a já se nevešla. Jsem za to teď nesmírně vděčná, bůh ví, kudy by šla má cesta "kdyby". Jsem šťastná za to, jak to je a neměnila bych.

L: Na závěr bych si dovolila Vám dát radu. Poslouchejte sám sebe. Dělejte, co vás baví, nenechte se odradit neúspěchem a nespolehejte jen na jednu nohu. Na přežití v této době musíte být jako stonožka...

Proč „Zlatá Slavice“?

K rozhovoru s Lucií Bílou mě přemluvil můj přítel, který je jejím bývalým fanouškem, chtěl, abych ji zkusil oslovit. Lucii Bílou jsem tedy skutečně oslovil po jedné akci v jejím divadle v Karlově ulici. Překvapila mě svou ochotou, ačkoli odmítla podat rozhovor osobně, ale souhlasila se zasláním svých odpovědí. Otázky jsem jí psal na míru tak, aby se týkaly její interpretační tvorby, ale se záměrem dozvědět se i z banálních otázek typu „Jaký je váš hlasový rozsah?“ její případný osobní pohled na problematiku hlasu. Při psaní otázek jsem si uvědomil, že je nevýhodné, že s ní nebudu moci mluvit osobně, jak z hlediska toho, že mohu některé své dotazy více rozvinout či dovysvětlit, jako jsem to dělal u předchozích umělců, tak z hlediska toho, že při osobním kontaktu slyším, jak Lucie Bílá mluví, odpovídá na mé dotazy a mohu se o ní dozvědět více. I tak jsem ale rád, že její, byť poněkud strohé, odpovědi mám. Je z nich cítit upřímnost a její osobitý naturel, který o mnohém vypovídá.

Reflexe rozhovoru

Lucie Bílá tvrdí, že zpěvák pro to, aby mohl zpívat, nutně nepotřebuje znát noty. Já s tímto tvrzením souhlasím a myslím, že by s ním souhlasila i Aneta Langerová, se kterou jsem si též o této problematice povídal. K tomu, abychom si zapamatovali melodii nějaké skladby, totiž skutečně nepotřebujeme vidět její notový zápis. Funguje zde sluch a schopnost nápodoby, takto si kdysi dávno lidé předávali lidové písně a fungují tak i současní lidé a hudební interpreti. Lucie Bílá má podle svých slov velký hlasový rozsah, což je při poslechu jejích starších písní slyšet. Lucie Bílá také popisuje, že jsou v hlase důležité emoce a schopnost cítit, radovat se z hudby. Zpěv je výtryskem emocí, všechno, co sdělujeme hlasem, ne nutně za pomoci zpěvu, je závislé na našem prožívání a propisuje se do hlasu. Jinými slovy hlasem dáváme světu kolem sebe vědět, co cítíme, a například i obyčejné vzdychnutí je takovým emočním výtryskem, který se bez citového podnětu neuskuteční a pokud ano, nebude působit věrohodně. Lucie Bílá se před každým koncertem potřebuje rozezpívat, pravděpodobně si tím aktivuje hlas, "rozehřeje ho". Naproti tomu operní pěvec Jan Hnyk, jak se dozvíme později, nic

takového nepodniká, zásadně se „nerozezpívává“. Mluvní projev Jana Hnyka odpovídá tomu pěveckému, oba projevy jsou v souladu. V hlasových projevech Lucie Bílé vnímám velké rozdíly – její pěvecký projev je bohatý, jak už bylo řečeno, má velký hlasový rozsah, ale její mluva je chudá, to, co obsahuje její pěvecký hlas, ten mluvní postrádá. Lucie Bílá tak, podle mého názoru, nevyužívá plně možnosti, které má k dispozici. Její mluva a styl vyjadřování se snaží vytvářet dojem andělského stvoření, které miluje všechny kolem sebe. Potlačuje tím svou přirozenou živelnost, se kterou jinak hojně pracuje v písních i muzikálových rolích. Je to však vědomé rozhodnutí, které Lucie Bílá učinila.

Rozhovor s Janem Hnykem 17.4. 2022

Medailonek Jana Hnyka.

Jan Hnyk je český operní pěvec – basista, který se narodil 10.9. 1992 v Rokytnici nad Jizerou. Je pravidelným hostem na mnoha českých scénách – Divadlo J. K. Tyla v Plzni, Národní divadlo Praha, Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích. V letech 2010-2012 byl členem souboru Opera piccola di Praga, s nímž vystupoval ve Švýcarsku. Je držitelem několika cen, např. Ceny Viléma Zítka, Ceny Hlasového centra Praha atd. V roce 2013 se objevil i ve filmu, v posledním snímku Jiřího Menzela *Donšajni*. Mezi jeho role patří např. Leporello z Mozartova *Dona Giovanniho*, Kecal ze Smetanovy *Prodané nevěsty*, Mefistofeles z Boitovy stejnojmenné opery nebo Komtur ze Schulhoffových *Plamenů*.

M: Kdo objevil nebo jak bylo objeveno, že jste pěvecky nadaný?

J: To byla zvláštní shoda okolností. Byl jsem totiž původně student hry na klarinet, kterou jsem studoval na Pražské konzervatoři a já měl zálibu v poslouchání muziky, často jsem poslouchal CD Tří tenorů, znal jsem zpaměti všechny skladby a jednou jsem se snažil v hospodě Honey Bunny zapůsobit na holky zpěvačky, a tak jsem jim tam ty árie od Tří tenorů prozpěvoval. A holkám se to líbilo a jedna z nich druhý den zašla za paní profesorkou Sobjehartovou a řekla jí, že jeden kluk z klarinetu skvěle zpívá, má hlas, a ona si mě pozvala, poslechla a doporučila mě do třídy profesora Brabce a ten mě přijal a já týden na to studoval vedle klarinetu i operní zpěv.

M: Byl jste v dětství soprán?

J: Nevím, protože v dětství jsem se zpěvu nevěnoval, nijak jsem to nezkoumal, jaký mám hlas, takže těžko říct.

M: Jaký typ basu jste? Můžete zpívat vše?

J: Mohu zpívat všechno, to už je tak vlastně u basů dané, že jsou pro nás vhodné všechny role, není to jako u tenorů, kteří jsou lyričtí nebo hrdinní a musí se držet svého oboru. Takže já zpívám jak basso cantabile, tak i basso buffo atd. U basů je důležité mít hlavně rozsah dolů, do hloubek, což naštěstí mám, i když existují lyričtější basové role, pro které je nutné zvládat i vyšší polohy. Nejlépe se cítím v dramatické poloze, ale miluju třeba Leporella, který mi velmi sedí hlasově i herecky.

M: Musel jste na něčem v průběhu studia více pracovat? Hloubky, výšky atd. Nemáte přesah do barytonu?

J: Hloubky jsou dané přirozeně, to je od přírody, na tom není potřeba téměř vůbec pracovat, ale výšky jsou oříšek. Ty si totiž musí každý prozpívat, opravdu se tomu věnovat. Dál jsem pracoval na dechu, který přirozeně plyne. Nebyl jsem na to zvyklý, protože při hře na klarinet hráč uplatňuje statický dech, ale u zpěvu potřebujete mít dech flexibilní, organický. A já se právě jako dechař dostával najednou při zpěvu do křeče, takže se mnou pan profesor pracoval na tom, abych se křeče a tlaku zbavil, aby dech byl přirozený a já na něj nemusel myslet.

M: Jak pečujete o hlas?

J: Kouřím doutníky a piju koňak, taky hodně spím. To jsou mé léky. Tenoři a sopranistky to řeší, já ne. Ještě taky piju kafe a jím pálivé jídlo.

M: Měl jste někdy nějaké hlasové problémy?

J: Zaplaťpámbůh ne.

M: Jak studujete role herecky? Vycházíte například z hudby atd.?

J: Vždycky vycházím ze sebe, ze svých představ. Každá role má nějaké kontury a barvy. Dá se v rámci role pracovat například s nějakou osobní vzpomínkou z minulosti, s náladou, to všechno lze do role projektovat. A je skvělé, když režisér umí s tím, co mu nabízíte, pracovat, když jednoduše pracuje s tím, co má a nevymýšlí hlouposti.

M: Jak jste docílil srovnání mluveného a pěveckého hlasu? Přijde mi totiž, že jste zpěvák, u kterého to tak je.

J: Tak to mě překvapilo, děkuji, že to říkáte. V to jsem ani nedoufal, že by to tak někdy mohlo být. Já se nerozespívám a na tom srovnání mluveného a pěveckého projevu jsem nikdy nepracoval. U basů je to tak, že se musíme naučit netlačit, zpívat naturálně.

M: Myslíte si, že má opera ještě co říct současnosti? V čem nás opera může obohacovat?

J: Na jednu stranu ano, promlouvá k dnešku, na druhou stranu ne, protože se podle mě dostává často do slepé uličky. Potýká se s muzeálností, přehnanou pietou a pak zase s avantgardou, hloupou exhibicí. Když se udělá klasická opera klasicky čili podle skladatele a libretisty, tak, jak je opera napsaná, tak kritici řeknou, že je to muzeální a že to nepřináší nic nového. Já operu chápu jako umění, které má výpovědní hodnotu minulých časů, které tak zprostředkovává. Režisér má samozřejmě právo se skrz dané dílo nějak vyjádřit, ale také jen do určité míry. Za mě jsme dnes velmi často svědky parazitování režisérů na skvělých dílech, jenže je to nefér, protože skladatelé jsou po smrti a nemohou se bránit. Mně velmi vyhovuje přístup režiséra Pilaře, který na inscenaci pracuje ve smyslu symboliky, která vychází z hudební a dramatické podstaty díla, respektuje ji a rozvíjí. Opera by neměla sloužit režisérům, ale naopak. Už jsem zažil hodně špatných nastudování, třeba plzeňský Idomeneus, hrál jsem Figarku v tepláčkách, to bylo šílený, nebo Dona Giovanniho v Liberci, což bylo udělané jako kvazi staré zpracování, kvazi moderní. Režisérka byla zapálená feministka, takže si na příběhu svůdníka Giovanniho smlsla a byla velmi direktivní, prohlašovala, že je to jen její koncept, který musíme naplňovat, dělat, co nám řekne. Ke všem nápadům byla hluchá a vedla si svou, bez ohledu na pěvce. Považuji to za znásilnění a nerespekt k pěvcům. Dřív měl v opeře první slovo dirigent, dnes ho má režisér a zpěváků se nikdo na nic neptá.

Proč basista Jan Hnyk?

Mladého basistu Jana Hnyka jsem si vybral z velkého množství operních pěvců z toho důvodu, že jsem měl tušení, že má na operní zpěv nekonvenční pohled. Zároveň se známe z práce na inscenaci Mefistofeles. Jan Hnyk je pěvec, který o hlasu a inscenování oper přemýšlí osobitým způsobem – velmi mě zaujalo jeho srovnávání muzeálního a avantgardního přístupu k inscenování oper. Dozvěděl jsem se taktéž hodně z hlediska práce s hlasem basistů, např. rozdíly ve využití dechu při zpěvu a při hře na dechový hudební nástroj. Jana Hnyka také považuji za zástupce mé generace, neboť je jen o čtyři roky starší než já a mým cílem bylo přinést i pohled mladého člověka.

Reflexe rozhovoru.

Jana Hnyka jsem se hned ve druhé otázce ptal, jestli byl v dětství soprán. Zajímalo mě, jestli mi Hnyk jako basista potvrdí fakt, že mnoho hlubokých hlasů bylo ve skutečnosti před mutací hlasy vysokými. „Zajímavou hříčkou přírody je to, že změny hlasu po mutaci přinášejí mnohdy nečekaná překvapení: z chlapeckého sopránu se stane hluboký bas, z chlapeckého altu tenor, dívčí křehounký soprán ztemní a získá sametové hloubky atd. atd.“¹⁸ Jako by příroda chtěla, aby si člověk v průběhu svého života vyzkoušel všechny možnosti, kterými lidský hlas přirozeně disponuje – zažít výšky i hloubky. Jan Hnyk si na tuto zkušenost nepamatuje, takže se lze jen dohadovat, jak to u něj asi bylo. Ať to však bylo jakkoli, nyní má Hnyk hluboký bas. „Bas je nejhlubší lidský hlas s nejdelšími hlasivkami kolem 25 mm. Svým rozsahem obsáhne E-e1. Některé mužské hlasy obsáhnou rozsah barytonový i basový. Takový „velký“ mužský hlas se označuje jako basbaryton.“¹⁹ Hnyk správně popisuje rozdíl mezi basy a tenory. Tenoři mají více oborů, rozlišuje se několik druhů – tenor buffo, lyrický tenor, hrdinný tenor, dramatický tenor. I tyto druhy tenorů pak lze dělit do pod oborů. Lyrický tenor může dále být tenore di grazia, hrdinný tenor zase tenore robusto, dramatický tenor lirico spinto. Basy a barytony se takto dělit nedají, a to z jediného prostého důvodu – nejsou schopny lyriky či hrdinnosti, protože jsou zkrátka hluboké. To samé platí u žen pro mezzosoprán a alt. Z toho důvodu mohou basisté zpívat všechny role pro tento typ hlasu napsaných. Existuje ale dělení, které sám Hnyk popisuje – basso buffo, basso profondo a basso cantabile. Rozdíl je však spíše charakterový než hlasový. Basso buffo obsáhne komické role, basso profondo hluboké, většinou charakterní, dramatické role a basso cantabile je druh basu charakteristický širokými zpěvními linkami. Jsou to však stále typy basu, které jsou v rozsahu všech basistů. Slavná operní pěvkyně Maria Callas na jedné ze svých masterclass, které pořádala na newyorské Juilliard School v letech 1971-1972 popisuje svému žákovi, basistovi, že bas by měl, stejně jako ostatní typy lidského hlasu, zpívat či spíše být zpěvný – „basso should cantare“.²⁰ Jan Hnyk však popisuje, že jsou i role, které vyžadují mít zvládnuté i výšky, které mají přesah do basbarytonové polohy, tudíž se práci na výškách musel během studia více věnovat. To, o co jde při studiu zpěvu nejvíce, je právě zcelení

¹⁸Jarmila Vrchotová – Pátová. *O typech sólových hlasů*. 1. vydání. Živá hudba, 1983, s. 107.

¹⁹MUDr. Jitka Vydrová. *Rady ke zpívání*. 1. vydání. Práh, 2009, s. 50.

²⁰<https://www.youtube.com/watch?v=ZVUsVSBVXxQ>

hlavového a hrudního rejstříku. „Případy, kdy spojení hlasového a prsního hlasu je darem od přírody, jsou zřídka. Ale sama skutečnost, že máme naturální hlasy, jejichž vlastností je to, čeho pedagogika cílevědomým studiem dosahuje – tedy jednotný hlasový registr, je dokladem, že sjednocení obou základních funkcí je možné.“²¹ Po propojení obou rejstříků, které většina lidí mívá odpojené, izolované, je teprve hlas schopen skutečně pravdivě obsáhnout osobnost člověka a sdělovat. Když tomu tak není, mohou „rejstříky lidského hlasu, pokud působí nehomogenně, hlas kazit“.²² Jan Hnyk také popisuje, jak byl v začátcích jeho operního studia jeho hlas statický, protože tak byl navyklý ze hry na klarinet. Hra na dechový nástroj totiž vyžaduje jiný druh dýchání než při tvorbě hlasu. Nejdůležitější při tvorbě hlasu je se na dech vlastně vůbec nesoustředit, nechat ho přirozeně plynout. Paul Lohman v knize *Chyby hlasové techniky a jejich náprava* popisuje následující chyby v dýchání: a) příliš krátký dech, b) neklidné vydávání dechu, c) špatná vyváženost dechu (s protikladnými chybami „příliš podepřeného“ a „divokého vzduchu“), d) chybějící appoggio (opora).²³ U Jana Hnyka se možná jednalo o chybu v postavení nasadové trubice, která byla spíše než na organičnost zvyklá na staticčnost, ale to je jen má ničím nepodložená domněnka. Dech je nedílnou součástí lidského hlasu a lidské bytosti vůbec. Bez dechu není život. Je jednou ze čtyř základních hlasových složek, těmi dalšími jsou právě hlas, artikulace a psychosoma. Jan Hnyk také nabourává svým přístupem k tzv. hlasové hygieně mýtus o tom, že zpěváci před představením nemluví, nekouří, nepijí alkohol atd. Já osobně považuji hlasovou hygienu za nesmysl, jelikož o hlas se nelze starat ve chvílích, kdy si na to vzpomeneme, kdy se připravujeme na nějaký výkon nebo kdy už nastal problém, hlas je naší přirozenou součástí a měli bychom se k němu a k sobě samým chovat ohleduplně stále. Hlas a osobnost jsou totiž totéž. Sama Ivana Vostárková říká, že např. kouření nemůže hlasu ublížit, jen v případě, kdy je hlas již poškozený, především důsledkem psychofyziologických příčin, jako je třeba nedomykavost hlasivek, otok hlasivek atd. Pedagog František Tugendlieb popisuje: „Je třeba se naučit zacházet s hlasem a mít jej vytrénovaný tak, abychom se nestali jeho otrokem a nezříkali se věcí, které jsou pro lidský organismus nejen zdravé, ale dokonce často i potřebné. Zastaralé jsou např. názory, že zpěvák nesmí pít studené nápoje, koupat se ve studené vodě, má se vyhýbat sportu, nezapotit se, všechno jen ze strachu před infekcí. Naopak, správné je žít tak, jak žije každý jiný rozumný člověk, který chce být zdravý, dlouho si udržet fyzickou i duševní svěžest.“²⁴ Jan Hnyk se dotýká v odpovědích i práce zpěváka na hereckých úkolech. Klade důraz na to, že při práci na roli vychází striktně ze sebe, ze svých představ. Hlas díky představám vzniká pravdivě, jak jsem již psal v předchozích kapitolách. V opeře, stejně jako i v jiných dramatických uměních, je podstatou jevištní akce situace. Hlas se projevuje a jedná v situaci, která je u opery podtržená a vyzdvížená hudbou. Bez hudby a lidského hlasu, který ji zprostředkovává, by opera nefungovala a snad i neexistovala. „Nesmíme

²¹Robert Rosner. *Bel canto a moderní hlasová pedagogika*. SHV, Praha, 1963, s. 31.

²²MUDr. Jitka Vydrová. *Rady ke zpívání*. 1. vydání. Práh, 2009, s. 58.

²³Paul Lohmann. *Chyby hlasové techniky a jejich náprava*. Přeložily Jelena Holečková – Betta Frankenbergerová. 1. vydání. Praha. Supraphon, 1968, s. 48.

²⁴František Tugendlieb. *Hlasová výchova zpěváků populární hudby*. Přeložil Karel Ulík. (P) 2002 Hudební agentura Pepa Praha, s. 49.

zapomínat, že lidský hlas odjakživa byl ústředním bodem operního zážitku."²⁵
Musím dodat, že nejen toho operního. Zpěv jakéhokoli žánru má díky lidskému hlasu neobyčejnou schopnost zasahovat.

²⁵ Carolyn Abbateová – Roger Parker. *Dějiny opery posledních 400 let*. Přeložil Robert Novotný. Praha: Argo, 2017, s. 23 a 24.

Rozhovor s Davidem Prachařem 21.11. 2022

Medailonek Davida Prachaře.

David Prachař je český herec narozený 15.1. 1959 v Praze. Narodil se do slavné herecké rodiny Prachařů. Vystudoval DAMU a hrál a hraje v mnoha pražských divadlech – Divadlo Komedie, Činoherní klub, Divadlo Viola atd. Od roku 2002 je členem činohry Národního divadla. Je držitelem dvou Cen Alfréda Radoka, Ceny Thálie a dalších ocenění. Věnuje se i práci pro rozhlas, dabing a film. Je zakládajícím členem Divadelního spolku JEDL. V současné době ho můžeme v ND Praha vidět např. v inscenacích *Pýcha a předsudek*, *Maryša* nebo *Hordubal* a v inscenacích dalších pražských divadel.

M: Co se vám vybaví, když se řekne hlas?

D: Vždycky, když poslouchám rádio, nějaké moderátory, tak člověk, chtě nechtě, přiřazuje k těm hlasům nějakou fyzickou podobu nebo si představuju, kdo by to moh bejt, a dost často se moje představa liší od reality. Takže třeba na Vltavě mám několik oblíbených hlasů lidí, kteří provázejí tím pořadem a vždycky si je představuju a pak, když je vidím, tak vypadají ne hůř, to vůbec nechci říct, ale jinak, než si je člověk představí. Že vlastně hlas je nějaká hmota, kterou posloucháme a při který si něco představujeme. To je jako u hudby, že vlastně když posloucháme hudbu, tak vlastně hudba, která jako by nemá zdánlivě svůj děj, nemá svůj příběh, pakliže to není zpívaná nějaká sonáta, tak vlastně pod tou hudbou je taková jako by, tam je místo pro to si něco představovat. A ta hudba do nás vniká, nějak s náma pracuje, stejně tak s náma pracuje hlas. A my máme nějaký otisky prstů, každéj má jinou duhovku a pak máme každéj jinej hlas. Někdo ho má někomu podobnější, méně podobný, ale přece jenom hlas je nějaká specifikace člověka jako bytosti. To znamená, že když se řekne hlas, já vždycky spojuju hlas, kterej slyším, s nějakou fyzickou činností, že zatím vidím někoho živýho. Že hlas není něco...bohužel dost často lítá hlas éterem a je úplně indiferentní, že jako najít v kavárnách ticho je problém, protože všude někdo zpívá, něco někomu říká, takže z toho hlasu se vlastně stává taková změř signálů, který do člověka chtě nechtě vnikaj a zároveň ho opouštěj, to znamená, že když člověk chce být vlastně bez těch hlasů nebo sám, tak musí najít ticho. A ticho je vlastně taky hlas, i v tom tichu se ozývají vnitřní hlasy, který máme, který k nám

promlouvaj, že my sami k sobě promlouváme. A není to třeba slyšitelný hlas, je to nějaký meditativní hlas. Modlitba je dialog s bohem nebo může být vztahovaná k nám samotným, že se modlíme prostřednictvím boha k sobě, ke svým bližním, že vlastně ten hlas, ta dikce, která existuje, tak si ji dokonce i dokážeme představit, dokonce i v představách třeba já slyším nějaký hlas a furt nemůžu přijít na to, komu patří. Mám takovou profesní deformaci, že když vidím dabovaný film a slyším nějaký hlas, říkám „Sakra, ten mi někoho..." a teď začnu vlastně úplně přemýšlet, co to je za člověka. A pak jsem šťastný, když podle hlasu poznám toho člověka, že ho k tomu hlasu přiřadím. A dokonce jdu po ulici a ten hlas si dokážu představit, představuju si ten hlas, když mluví, tak si ho dokážu vybavovat, to znamená, že mozek má schopnost, kupodivu, vnímat určitou hudbu. Když se řekne Bach, tak nám najednou začne něco znít. Když se řekne Mahler, tak taky něco slyšíme, pakliže se trochu orientujeme v té hudbě, když je Mozart, tak taky něco slyšíme, to znamená, že i v tom hlasu mozek má schopnost si jako ten hlas představovat, jo, i když ho neslyšíte, tak prostě Zdeňka Štěpánka si umím vybavit. A pak je ještě něco jinýho hlas, někdo má třeba, jak se říkalo, „sexy" hlas, že jsou to hlasy, který podporují v lidech nějakou sexualitu nebo mužnost nebo u žen nějakou ženskost nebo jsou nějak svůdný, jsou erotický, to všechno těm hlasům můžem přiřítat, ale hlas je taky součást osobnosti nebo bytosti, proto třeba když v těch sci-fi filmech se napodobuje hlas počítačů, tak je dycky dělaný tak, aby to bylo bez těch emocí, že jo, protože hlas ještě ke všemu je spojovaný s nějakýma emocema a když se říká nějaká věta, tak jí můžete říct urážlivě nebo pochvalně, přitom obsah zůstane stejný. „Dneska vypadáš velmi dobře." (*předvádí*), to se dá říct a dá se to říct i ošklivě – „Dneska vypadáš velmi dobře." (*předvádí*). Jo, už je to něco jinýho.

M: Mění to význam.

D: Mění to význam totálně. Proto třeba když píšou lidi esemesky nebo ve zkratce bez čárek, vykřičníků, bez toho citovýho, tak vlastně ty esemesky někdy můžou působit na toho druhýho jinak, než jsou míněný, protože už pracujeme jenom s kódama, to znamená, že někomu něco chcete sdělit a najednou vám odejde odpověď jako „Co jsem ti udělal?". Ten hlas potom samozřejmě má možnost nějakýho citovýho zabarvení, nějaký emocionalita a ta emocionalita je právě to tajemství, to, co sdělujeme. My sdělujeme věty, sdělujeme obsah, ale zároveň, zároveň (*předvádí*) tím hlasem něco modulujeme. A každej má hlas jinej, někdo ho má dokonce i nepříjemnej, jsou lidi, kteří mají nepříjemnej hlas, já znám pár

takovejch lidí, se kterýma bejt potom v jedný místnosti dá dost práce si na to zvyknout, protože ten hlas je třeba agresivní nebo je nepatříčně nahlas, jo.

M: To zas vypovídá o těch lidech, jak oni to maj se sebou.

D: Ano. Nebo jsem se setkal taky s lidma, který zase, když jsou ve společnosti, tak nejsou vůbec slyšet (*předvádí tichou mluvu*). Takže těch možností je víc. Takže to je hlas asi.

M: Teď, jak jsem tady v kavárně viděli Danielu Špinar, tak jsem si říkal, to je druhá věc, že když jste muž, tak máte nějaký hlas a pak se transformujete v ženu, tak se to tomu musí uzpůsobit, je to jinak.

D: Dokonce ty věci, který jsou v lidech třeba potlačený potom, tak v tý transpozici toho přerodu se najednou to, co bylo potlačovaný najednou pouští ven, možná i afektovaně, jo, často, ale že to je nějaký ventil, kterej člověk ze sebe nějak potřebuje dostat. Já třeba dlouho vydržim některý věci snášet, ale pak přijde taková hranice, která je jemná a to, co člověk trpně snáší určitou dobu, tak najednou prostě vybuchne, že jo, nebo neadekvátně...všichni pak koukaj, že to, co je v nás vevnitř najednou se dere na povrch a někdy hodně brutálně, to znamená, že i to je spojený s hlasem. Že vlastně hlas má barvu, má emoci a má sílu, zrovna jako hudební nástroj, fortissimo, allegro, andante, všechno umí ten hlas. Hlas je vlastně u dokonale školenejch zpěváků nejdokonalejší hudební nástroj, nejbližše mu jsou prý housle, co se týče jako by těch možností, ale jinak ty rozsahy a ty možnosti těch dvou blan, že jo, protože hlas vzniká na základě hlasivek, což je dost pozoruhodný, a hlasem jsou obdařena i zvířata, zvířata taky se projevujou nějak, ale my to máme spojený s tím mozkiem, že jsme na tý nejvyšší úrovni, to znamená, že jsme teda schopni toho abstraktního myšlení a -

M: Ano a oni to mají pudový, že jo, to vyjádření hlasem.

D: Oni to mají pudový a na světě je vlastně strašně moc jazyků, modulace těch kódů je strašně moc. No a hlas, vlastně i Cocteau se tím zaobíral, ten fenomén toho hlasu byl i s hlasem spojován a je a bude, protože je to vlastně v divadle, ve filmu, v jakymkoliv umění spojováním s hercema, nehercema, s lidma, kteří něco předváděj, někdy ukazujou, prostě i hudba, dost často opera, všechno je spojovaný s hlasem. Dokonce je i fakt asi, že lidi hluchoněmí jsou vlastně sociálně vyřazenější než nevidomí lidé, protože nevidomí lidé mají samozřejmě těžkej úděl a člověk o tom přemýšlí a říká si „Ježiši, to musí bejt strašný pohybovat se ve tmě

nebo to", ale naštěstí těm lidem je dána ta možnost té komunikace, toho vnímat ten hlas, ale když ti hluchoněmí nevnímají tu emocionalitu toho hlasu, tak jsou vlastně trošku mimo tu společnost, jsou trošku, myslím, vlastně i film, kterej viděj s titulky, tak viděj polovinu toho filmu. Zatímco nevidomí si u toho filmu mohou něco představovat a jsou furt jako by „in“, jsou furt v nějakým kontaktu užším a bližším, jako třeba my dva, kdyby třeba jeden z nás byl hluchoněmej, tak musíme mít nějakýho překladatele, kterej s náma komunikuje a je to velmi svízelný. Takhle ti nevidomí vnímají, poslouchají, dotýkají se.

M: A možná to taky závisí na tom, jestli se někdy narodí už rovnou bez sluchu, anebo o něj přijde, že jo.

D: Taky, taky.

M: Jako to měl Beethoven a tyhle lidi, který si pak aspoň si dokážou vybavit ty hlasy, nebo i běžný lidi to mají.

D: Ano, dokázal komponovat, ta představivost byla tak silná, že on věděl přesně, kde je g, gis, c, cis a dokonce potom, když ti skladatelé...mám kamaráda, skladatele, má úplně rozladěný piáno, teď jsem viděl dokument o Stravinskym a ten hrál na totálně rozladěný piáno a říkal, že je mu to úplně jedno, že mu to vůbec nevadí, že při skladebnosti je to úplně jedno, že má představivost, takže píše vlastně grafický nějaký kódy, který jsou pak převáděny na ten zvuk. Takže, myslím si, že vlastně to, že hlas je nějaký pojem, tak jednak je abstraktní, ale jednak je velmi konkrétní a fyzickéj, jo. Takže dokonce, já myslím, že teď už jsou ty počítačové systémy tak daleko, že už budou umět i modulovat, že vlastně když se nahrává gípiéska do auta, tak oni nahrajou ty lidi jen ty věty, slova, že pak už to počítač skládá dohromady – zabočte doleva (*říká plynule*). A dřív to bylo „Zabočte-doleva“. A teď je to „Zabočte doleva“ (*říká opět plynule*). Už to má tu lidskou, jo, někdo to nahraje a pak se to spojuje. Má to tu kadenci a že dokonce můžete nahrát slova, můžete nahrát části vět a můžete nahrát třeba milion kódů, milion věcí, můžete v podstatě přečíst, řekněme třeba tisíc stran textu, kde bude říkat třeba „Včera jsem byl doma. Dnes půjdu domů“ (*říká roboticky*). Můžete takhle nahrávat určitá slova a počítač může z těch slov skládat jakoby knihy, příběhy, hudbu.

M: O čem jste mluvil na konferenci Hlasohledu, o které mi vyprávěla Ivana Vostárková? Říkala, že jste přinesl velmi zajímavý pohled. Víím, že už je to asi pár

let...

D: Já jsem tam mluvil, pokud si pamatuju, tak tam byly různé příspěvky, který se týkaly prezentací nějakých hlasových věcí a já jsem se zaměřil na to, co mně bylo nejbližší, že vlastně hlas je nějaký nástroj, na kterej teda každej člověk hraje podle svého gusta, podle svých možností a že ten hlas je prostě projevem našeho fyzického i duševního života a že vlastně ten projev je strašně odvislej i od intonace, od atmosféry, od nálady, od zdravotního stavu člověka, že to je vlastně sumarizace. Taky není nezajímavý, že když je organismus vyčerpanej nebo unavenej, tak první napadne hlasivky, že ty hlasivky vyžadujou hrozně moc energie a hrozně velkou pohodu, proto zpěváci furt „hyhaha“ (*předvádí*), furt si odkašlávaj, furt to prozkoumávaj, že vlastně udržovat ten aparát to. A když je člověk utahanej, tak skutečně... třeba hlasivky profesionálové to poznaj nejlíp, že když se nevyspěj, tak druhý den nemůžou zpívat, jo, je to fakt pak znát. A já jsem tam tenkrát, myslim, mluvil o tom, jak se vlastně ta věta dá modulovat, jak můžete jeden kód říkat mnoha způsoby a vyjádřit realitu úplně odlišnou, než je obsah, to je právě u herectví nejtěžší, co se hlasu týče, protože hlas souvisí teda s fyzickým napětím a že jinak řeknete větu, když sedíte a jinak když vstáváte, je to úplně jiný druh hlasu.

M: A plus ještě s představou.

D: Ano, a ještě s představou. A pak jsou verše, to je další dimenze, to je hlas, kterej je svázaný nějakým řádem, ten řád to je ten verš a ten verš vám nedovolí určitý věci, ale zase vám dovolí se soustředit na jiný věci. Jako když se to dá pod mikroskop, že vlastně ta bezbřehost neboli ta možnost té otevřenosti někdy tomu hlasu škodí, že vlastně když se mohou lidi vyjadřovat jako by vulgárně, zaplevelit ten jazyk jakomakoli „eee, noooo, iiiii“ (*vydává zvuky*), tak vlastně jak pterodaktyl lidi mluvěj a pak je zase hlas najednou fascinující, když mluví někdo vzdělaný. Dost často jsem se setkal třeba s inteligentníma lidma, kteří třicet let strávili v emigraci a vrátili se, třeba Kubelík, tak najednou ta čeština byla archaická, ale nádherná, jo, najednou ten člověk přivez s sebou nějakou ztracenou češtinu, kterou už nepoužíváme úplně, a bylo to teda vzrušující. Že vlastně i to, jak mluví ten pan Kubelík, to je taková nahrávka slavná, když tady dělal Pražský jaro v roce 90, tak někdo nahrál veřejné zkoušky, kdy mluvil k těm muzikantům, tak to bylo zvláštní. Že neztratil vůbec „jak někdo se vrátí po pěti letech z Ameriky a už jede“ (*mluví česky s anglickou výslovností*) -

M: Nebo si nevzpomíná na slova.

D: „Nebo si nevzpomíná na table, stůl, už vim" (*stále mluví s anglickou výslovností*). Takže, u těchhle lidí ne, to bylo zvláštní, že ten hlas byl...anebo je strašně krásný poslouchat nahrávky těch folklórních, fonetickéjch věcí z jižní Moravy, těch nářečí, kde vlastně je to nářečí už vlastně ten hlas „Vzpomínám si, jak jsem zpíval" (*mluví vysokým až stařeckým hlasem*) a vlastně ta jižní Morava má taky jinou kadenci, jinou melodiku, jinou energii, je to zvláštní. A pak to vnímáme u těch cizích řečí – „Espanalta" (*předvádí italštinu*), že takhle mluvěj Italové, Francouzi zas melou dohromady a pak jsou ty Skandinávci, to je taková němčina (*předvádí*), Japonci, a to všechno ten hlas prostě nějak je schopen zprostředkovat, no.

M: A pak je zajímavý, to mívají hodně hudebníci, že má jejich mluva takovou jako pěveckou kvalitu. Ten hlas je plnej. Což i některý herci maj.

D: Ano, to taky. Když člověk poslouchá nějaký politiky, tak vlastně ten hlas umí uhejbat, jako obsah umí uhejbat od otázky, tak i ten hlas najednou začne „Eeeee, já jsem, eeee, zvláštní" (*předvádí politika, který se vyhýbá odpovědi*) a začnou ty lidi -

M: Oni se prozraděj, protože slova lhát můžou, ale hlasem ne.

D: Ano, hlasem ne, ten je prozradí. Vždycky je tam cítit, že jsou v nějakým napětí.

M: Je pro vás hlas v herecký tvorbě důležitěj? Pomohl vám třeba při ztvárňování nějakějch postav, ať už v divadle nebo v rozhlase, ve filmu atd.?

D: Tak ty kategorie jsou prostě daný taky zabarvením hlasu, když třeba jsou hlasatelé, tak spíš jsou vyhledávaný hlasy hlubší než ty vyšší, protože je to takový uklidňující ten basbaryton, ten hlubokej hlas má mužný tajemství atd. atd. Ale prostě každej nemá tu možnost a někoho dokonce i hlubokej hlas může i zabít nějakýho herce, že má tak hlubokej hlas, tak charismatickej, že už se s tím nedá nic dělat. Třeba některý herci měli, jako třeba Jiří Adamíra, ten měl tak fascinující hlas, že už se pak trochu do toho hlasu zamiloval a „uměl ho modulovat a najednou se člověk..." (*předvádí hlas pana Adamíry*). A k tomu hlasu je důležitý to, že herec se nějak hejbe, něco říká a gestikuluje nějakým způsobem a ten hlas je výsledek toho všeho, že hlas sám o sobě neexistuje odděleně, vždycky je spojenej s tou námahou nebo s tím, co člověk dělá nebo co hraje a jakou postavu hraje. Každá postava, i lidi „Já, když vám budu vyprávět" (*mluví sípavým hlasem*), že když je

člověk třeba nemocnej a je starej „a má už, už mu nejdou...tak vlastně mluví...tak mu ten hlas" (*stále mluví sípavým hlasem*), tak to všechno jsou vlastně jenom nějaký výsledný věci, imitátoři uměj udělat Zemana (*předvádí Zemana*). To je možnost toho hlasu, jo, a vždycky ten hlas, samozřejmě, je váš, protože jinej hlas nemáte, ale ten hlas, jako v nástrojích se můžete měnit z violoncella do violy, do houslí, do basů, to jako můžete měnit, ty rejstříky, tak stejně tak právo herce nebo smyslem toho herectví je taky určitá proměna při určitéch postavách. Každá postava nebo v představě to, co hrajete, tak každej ten člověk se odlišuje, a i když to hrajete vy, tak do vás vniká to médium té postavy a přes vás je nějak zhmotněný, aby se na něj lidi dívali. To znamená, že hlas nikdy není oddělená část, není to čip, kterej máte tady a jmenuje se to hlas a někdo vám ho tam dá, vždycky ten hlas je výsledek nějakýho fyzickýho jednání.

M: Je to tělový.

D: Hodně tělový. Jako myslím hlas v tom vyšším, v tom uměleckym. Jinak samozřejmě hlas vypovídá i o lidech, ale oni to třeba nevědí. Jak třeba lidi, si všímám, když jdu, tak někdy to zkoumám, tak lidi třeba různě choděj. Chůze je hrozně dominantní projev lidský bytosti a stejně tak i ta mluva. Máte lidi, který někam přijdou a „Já jsem si chtěla, nemáte ten..“ (*mluví skoro nesrozumitelně, dýchavičně*), takže si člověk řekne, že ten člověk je úplněj dement.

M: Jsou odpojený, mimo to tělo.

D: Jo a někdy jim chybí zuby nebo tak, tak ten hlas je samozřejmě důležitá věc a součást toho všeho. Ale dokonce v Řecku, když byla hrozně důležitá rétorika jako obor, to znamená hovořit k někomu na veřejnosti, jo, tak vlastně ty promluvy státníků, to byly umělecký díla. To se napsalo a trvalo to třeba tři hodiny. Mělo to fakt takovou strukturu novely nebo povídky, byl to uměleckej výkon vlastně. Třeba ty řeční filozofové jako Cicero atd., tak ti se tomu skutečně věnovali, takže v antice se tomu hlasu přikládala důležitost. A v těch sborech vlastně ten sbor taky byl jako víc hlasů dohromady, že to byl nějakej i tvar, kterej připomínal třeba nějakou božskou řeč nebo něco z nebe, nějakej zázrak boží. Myslím, že když poprvé zazněl hlas z rádia, tak to muselo bejt pro lidi strašnej zážitek, to už dneska nedoceníme, ale když měli ty krystalky a najednou to naladili a z toho přístroje poprvé byl slyšet reprodukovanej lidskej hlas.

M: Taky je zajímavý, jak to má trochu svoje úskalí, v tom, že, což právě souvisí

občas s tím, že některý lidi mluví tak jako pro sebe, což je třeba telefonama, že lidi ztrácej schopnost tý prostorový představivosti. Kam ten hlas směřuje, že to ta televize a rádio tímhle trošku -

D: Jo jo, trošku jo. Ale jinak, když hrajou herci nebo maj nějakou zkušenost, tak podvědomě se vždycky jako by doladujou na ten prostor. Třeba ve Viole se člověk nemusí tak namáhat, ale prostě v Národním divadle je nejtěžší říct větu, která vypadá, že je vztahována k vám, ale zároveň je ta věta vztahovaná k někomu, kdo je sedmdesát metrů nad váma, tak to už trošku vyžaduje nějakou techniku a vyžaduje to taky oddělovat ty věty, ty slova, protože, když se z toho hlasu potom stane takovej chuchvalec, kterej neakcentuje, tak vy se ztrácíte v obsahu, to je lepší si to pak číst. Protože když si to pak čtete, tak si to čtete v duchu a představujete si ty emoce, ale když je potom slyšíte jenom na jednom tom, tak je to strašně únavný, monotónní a nudný. Což hlas taky dokáže bejt nudnej. Někdo vás může uspat a někdo mluví tak strašně nezáživně, přitom obsah třeba není špatnej, ale neumí to podat, neumí vás do toho dostat. To maj někteří režiséři, bohužel, že jsou nudný, ale ne tím, co říkaj, ale jak to říkaj. Takže hlas může bejt vzrušující, nudnej. Třeba když básníci čtou svoje básně, tak člověk někdy nevěří vlastním uším. Existujou záznamy, třeba Holan, Nezval.

M: Setkal jste se někdy s nějakým režisérem, kteří třeba takhle s hlasem pracoval, ať už třeba přes nějaký zvuk nebo hudebně v činoherní inscenaci?

D: Jo, dost často, protože každý představení vyžaduje jiný prostředky, ale jako příklad třeba, když hrajeme Oidipa, co dělá Honza Frič, tak v Oidipovi ten sbor je rapovaná skladba, kdy já se sborem, s klukama, zpíváme některý ty texty jako hudbu, jako rap (*rapuje kousek textu z inscenace*). Že vlastně ten překlad Borkovce je velmi rytmizující, velmi danej a že vlastně se z toho dá udělat moderní rap. To znamenám že tam už se s tím hlasem zcela jasně pracuje. Když hrajeme Krásku a Zvíře, tak to už je úplnej extrakt hlasu, protože tam si to já sám moduluju. Tam se zvukařem Cábem, který se o hlas hodně zajímá, tak mám rukavici elektronickou, která je z Anglie, stála asi padesát tisíc a ta je opatřená takovejma čipama vevnitř a já vlastně můžu modulovat zvuk tou rukou, takže si ho zkresluju, votvírám, dělám si echa, dělám si různý věci, takže s tím pracuju vlastně jako s počítačem, ale mám tam rukavici. To je extrémně vyabstrahovanej hlas jako takovej, takže zní různě. Když jsme dělali s Pavlem Fajtem Part 2, takový představení, tak on měl snímač na bubny a já jsem si ten snímač přikládal ke krku

a když si člověk dá snímač, kterej snímá vibrace a dáte si to na krkavici, tak slyšíte to proudění té krve, ale zároveň slyšíte ozvuky hlasu. Že i v té krvi, i v tom těle ten hlas existuje. Že i když mluvíte nebo (*chrčí*), tak to duní to tělo. My už si to neuvědomujeme, ale my vlastně rezonujeme, jsme rezonující deska. A Forman, myslim, dělal s Ondříčkem dokument s Pavarottim a Ondříček stál s kamerou asi metr od Pavarottiho a poprosil ho, jestli by nezaspíval část nějaký árie. No a on začal zpívat a jemu se klepala ta kamera. Vlastně ten hlas má strašnou sílu, že skutečně je až nepředstavitelně, je to vibrační systém. Že třeba dítě, když se narodí, tak má tak silnej hlas, aby ho ta matka slyšela, od narození jsme opatřeni těma, pak už to třeba někdo ani nepoužije, ale ta příroda nás vyzbrojila už na začátku velmi silným hlasem, kterej je to první, čím se to dítě projeví, začne řvát, tady jsem. Nebo se používá v divadlech mikroport a už je to trošku jinej hlas, než váš, protože je amplifikovanej a může bejt různě modulovanej, můžou tam bejt echa, víc basů, víc vejšek, ale je to váš hlas, ale už je pozmeněnej a hodně evropskejch divadel, i činoherních teď používá mikroport i v činohře, protože ten mikroport má zase tu výhodu, že můžete hrát úplně jemně, že nemusíte tlačit. Vlastně svým způsobem v každým představení, když jsme dělali třeba Konec hry od Becketta, tak tam jsme vlastně s hlasem taky hodně pracovali, tam jsou ty věty takový velmi strohý a jsou tam předepsaný ticha, to znamená v tom textu kladete věty a pak jsou ty věty vystřídány tím tichem. To znamená, že tyhle dvě hodnoty – hlas a ticho dohromady, to je obrovská kvalita, se kterou se musí nakládat jako s hudbou a tichem a ticho je taky zvuk, taky je ekvivalent, ale je tichej. My jsme byli s Cábem, on nám vyjednal, že jsme byli v Dejvicích na Vysoké škole elektrotechnické a maj tam takovou místnost, která je velká asi pět na pět, hermeticky uzavřená, kde je teda absolutní ticho. Tam se testuje hlučnost přístrojů a dole jsou takový ingoty, vy jste na takovým roštu, abyste byl ve vzduchoprázdnu, aby nebyl žádněj ozvuk. Tam se ocitnete v místě, kde je pohlcovanej hlas. Až když tam ležíte na tom roštu třeba deset minut, tak je tam naprostý ticho, není tam nic, co by mohlo pronikat zvenku, jsou tam metrový zdi a po určitý době začne mozek, protože na to není zvyklej, halucinovat nějaký zvuky. To znamená, že mozek generuje nějaký frekvence, ale to je vlastně vada, a to už má taky každej jiný hladiny těch frekvencí, některý už neslyšíme. Čím jsme starší, tím některý frekvence už neslyšíme a tam skutečně vzniká třeba pískání v uších, a tak, a to už jsou parazitní zvuky, který si vytváří mozek. Tam můžete křičet, bejt potichu, to je úplně jedno, protože ten hlas se ztrácí jakoby v nějaký černý díře.

M: Jaký máte vztah ke zpěvu?

D: Tak když člověk tohle dělá, tak za život často někde zpívá, že by měl.

M: V běžném životě, i mimo divadlo.

D: Tak zpěv je krásná věc, je to spojený s náma, s celou civilizací, že vlastně zpívali už pralidi, něco bubnovali. Když se malovalo v jeskyních, tak proč by se nebubnovalo, tam-tamy a všechny tyhle věci. A africký rituály, ty jsou všechny zpívány. Zpěv patří k nám a vlastně svým způsobem i hlasovej projev jako takovej je vlastně druh zpěvu, protože se to dá zapisovat. Janáček to dělal. Když se chodilo po těch vesnicích a ty kódy se stíraly, že jo, a jak mluvili v nářečí Chodové, jak mluvili Hanáci, jižní Morava, severní Morava, tak nějaký kód se ozývá v té hudbě a ve zpěvu. Béla Bartók vlastně taky vycházel z těch lidovejch písní jako Janáček. Maďarskej folklór je jinej než náš.

M: Wagner taky vycházel z lidský řeči.

D: No, tak nic jinýho nemáme, tak s čím jiným to měli porovnávat. Když psali libreta a dělali nějakou moderní operu, Berg, Webern, Bendereczki, tak se muselo nějak rytmizovat. Hodně s hlasem zajímavě pracoval Burian, kdy vlastně v těch třicátých letech používal voiceband. Prahnul k tomu, aby ten sbor byl jednotnej, to je vždycky nejtěžší, když máte deset lidí, kteří mají říct stejně jednu větu "Včera jsem byl v hospodě", jo, tak když to dáte deseti lidem, tak to trvá strašně dlouho než se sladěj, aby řekli jednou intonací "Včera jsem byl v hospodě." Anebo (*předvádí další tři varianty*), těch variací je strašně moc, ale potom, když ten projev je ve více větách a má vyjadřovat nějakou emoci, nějakou jasnou myšlenku a je těch lidí deset, tak je to strašně těžký. To je jak hudební sbor, ale tam je to jednodušší, protože tam je to napsaný v notách, ale ta řeč se nedá úplně do not zapsat. Myslím, že E.F. Burian se tématem hlasu silně zaobíral a v těch předválečných dobách, kdy se ještě divadlo mohlo tvářit, že je avantgardní nebo Mejerchold, když dělal svoje představení, tak se s tím hlasem takhle skutečně pracovalo a myslím, že i třeba dogma toho divadla na přelomu století, když tady byl Vojan, Vydra a tyhle starý herci v Národním divadle, byla náповěda, oni ji hodně používali, protože se zkoušelo krátce a oni si to nepamatovali, tak vlastně ten projev byl takovej dekadentní, nadnesenej, takovej (*předvádí zvuky*) a lidem se to líbilo, protože to bylo jiný než běžnej život, že to bylo takový akademický, že to mělo takovou uměleckou auru toho přednesu. Úplně svébytnej a

nenapodobitelnej byl Karel Höger, to pro mě znamenalo nejvíc. Ty jeho pohádky, to je nenapodobitelný a vlastně měl dar nebejt infantilní, nepodbízej, mělo to humor, ten hlas měl nějaký tajemství, bylo to plný. A stejně fascinující bylo, když Zdeněk Štěpánek, jak občas člověk mívá problém s recitací, že by se něco ani nemuselo a když už to ty herci někdy dělaj, tak je to blbý, ale on dělal Slezský písň, ale fakt fantasticky. To se někdy tak snoubí. Nebo když dělal František Filipovský Bylo nás pět. Tyhle ty nahrávky jsou skvělý. To je okouzlující. Takže někdy obsah a ten hlas se tak setkaj, náhodně, a někdy spolu souzněj a někdy i ne, někdy to člověka trápí, někdy ho to trhá za uši, někdy to nejde. Třeba Olda Kaiser skvěle udělal Švejka. To je docela zážitek a některý lidi se netrefujou úplně přesně do toho ucha, ale to je můj názor.

M: Nemaj to v tom naturelu.

D: Třeba. Nebo když Vysockij zpíval svoje věci, tak to mělo nějakou strhující energii v tý ruštině a pak, když se to přeložilo a zpíval to pan Nohavica, tak už to nebylo ono. Hlas je teď strašně populární, protože je taková doména posledních deset let, ty audioknihy, který se rozmáhaj a který ty lidi stravujou, že jedou autem a poslouchaj třeba knihy. To dřív nebylo a teď je velmi populární načítat knihy, protože lidi ztracěj čas na čtení. Ale stejně je to jinej zážitek si to číst a jinej to poslouchat. Když člověk čte a soustředí se, tak z toho má víc, ale když to jenom poslouchá a řídí auto, tak to není úplně ono.

M: Odpověděl jste mi asi na všechno, protože jste se dotkl i hlasu v prostoru, třeba v Národním.

D: To je největší problém, nebo magie, samozřejmě, každý dům má jinou akustiku. Stavovský divadlo je lepší na tohle, Národní je víc pro operu, protože když je člověk v tom propadlu, kde je orchestr, tak ten zvuk jde zezdola nahoru, že jo, kdežto činohra je nahoře, je to všechno trochu jiný. Ale zase to nejsou takový překážky, člověk se s tím musí naučit žít a modulovat a vyslovovat a pracovat s tím hlasem tak, aby to působilo kompaktně z každý pozice v tom divadle. Ve filmu máte mikroport, takže ve filmu je jemnost slyšet dobře, tam je to někdy i na škodu, když se tlačí na pilu, je lepší takovej úplně běžnej tón a tím se ta kinematografie taky posunula, dneska jsou dvě linky, máte mezinárodní pás, kterej snímá ruchy a pak jsou ty přímý vstupy, a to se pak míchá, pak se ty poměry dávaj dohromady, to znamená uměle se něco abstrahuje, něco se posílí, a protože maj každýho herce napojenýho na svůj počítač, tak potom jsou schopný ty zvuky dát dohromady. Dřív

se stříhalo tak, že v rozhlase jste namluvil, byl tam magnetofonovej pásek, ta pani to vzala, šmikla to, pak vzala lepící pásku, slepila to a byla udělaná ta slepka. A dneska je ten zvuk digitální, a dokonce se může dělat to, že máte minimální přebřet a oni to uměj na těch počítačích dát tak dohromady, že to zanikne, že dokonce i vytáhnou zpěvákovi cis, když ho má falešný, tak mu ho vytáhnou a je to furt jeho hlas, ale je vytaženej počítačem. Takže s tím se dělaj strašný věci. A stříhy, který dřív nebyly možný, protože byly mikrosekundový, tak dneska si to roztáhnete, ještě si to zvětšíte a vidíte tam půlmilimetrovou tu, tak to stříhnete. Dřív to nešlo takhle stříhat a teď se prostě, jak se s tím hlasem dá pracovat jako s hmotou a když to pak člověk vidí v těch křivkách jako nějakou tkaninu, tak vlastně vidí tu hmotu toho hlasu. Každěj má jiný kadence, jiný vejšky a hloubky, ale dohromady je to nějakěj pásek, ve kterým se dá různě stříhat, posunovat, dokonce vám, když se dělá reklama, potřebujete se dostat do třiceti vteřin, mluvíte rychle, protože tam potřebujou co nejvíc informací, má to třicet tři vteřin, tak jsou schopný zkomprimovat tak, že váš hlas není zkreslenej, ale řeknete to o tři vteřiny rychlejc. Při bližším zkoumání by se samozřejmě přišlo na to, že to není úplně váš hlas, jako třeba člověk nerozeznává empétrojku od klasický nahrávky na gramodesku, má to jiný kmitočty, jiný kódy, jinou kvalitu, ale protože nejsme schopný úplně rozeznávat, tak nám to může bejt jedno, ale empétrojka, empéčtyřka, cédéčka, to všechno má jiný kvality. Čím je člověk starší, tím taky hůř slyší, to znamená už od třiceti let nám hodně atrofuje sluch, hodně znatelně i oči. A ještě jedna důležitá věc – taky ke komu se ten hlas vztahuje, k jakým posluchačům, co my jsme schopný na svejch přijímačích přijímat.

Proč herec David Prachař?

Když jsem přemýšlel o tom, jakého herce oslovit, vzpomněl jsem si na jednu z hodin hlasové výchovy, na které Ivana Vostárková zmínila, že byla na konferenci Hlasohledu o hlasu a že tam se svým zajímavým příspěvkem vystoupil David Prachař. Tento důvod a také fakt, že je David Prachař členem spolku JEDL, tedy spolupracovníkem Lucie Trmíkové, byl hlavním motivem pro oslovení tohoto herce. Rozhovor s Davidem Prachařem byl velmi inspirativní a nasměroval mě k dalšímu přemýšlení o lidském hlasu.

Reflexe rozhovoru

David Prachař v odpovědi na první otázku mimo jiné zmiňuje, jak je mozek propojený s hlasem – mozek má neobyčejnou schopnost vybavit si hlas

konkrétního člověka, a stejně tak si dokáže přehrávat hudbu, kterou slyšel. David Prachař vnímá hlas celistvě a potvrzuje mi, že hlas nelze nikdy oddělit od těla, nelze ho brát jako jakousi samostatnou jednotku, neboť hlas je závislý na pohybu, na tělesném napětí, popřípadě na gestu a také, jak jsem již mnohokrát zmínil, na představě. Pan Prachař taktéž správně říká, že hlas je spojený s emocemi, které vyjadřuje a které mohou být podmíněny barvou hlasu, jeho intenzitou, rozsahem atd. Hlas nefunguje jako robot a od emocí ho tak nelze odpojit. Zároveň pan Prachař poukazuje na to, jak se v dnešní internetové a zrychlené době, kdy lidé často komunikují pomocí sms zpráv a emotikonů, stává, že adresát si vyloží zprávu jinak, než jak byla míněna. Člověk nekomunikuje s druhým člověkem tváří v tvář či alespoň telefonicky, tudíž nemá k dispozici schopnost z hlasu rozpoznat, jak se druhý cítí a co chce sdělit. Na konferenci Hlasohledu, o které mi říkala Ivana Vostárková, David Prachař mluvil právě o tom, jak je z hlasu možné vše vyčíst a jak jedna věta řečená různými způsoby může měnit obsah. Tím se David Prachař dostal k podstatě tvůrčí práce s hlasem v herectví, kdy herec hlasem sděluje obsah a chce ho podat co nejsrozumitelněji divákovi nejen ve smyslu hlasitosti, ale právě i sdělnosti, tedy tak, aby významy textu došly k sluchu diváka a mohl si je pak skládat v kontextu příběhu, který vidí a slyší. Zajímavá je i myšlenka, že ticho je také hlasem, neboť mozek v naprostém tichu začíná generovat hlasy a zvuky a tím tak ticho zaplňuje, jako by úplné ticho neexistovalo.

David Prachař mluví o tom, jak se hlas dokáže vyrovnat hudebním nástrojům, neboť vedle široké palety emocí a dalších věcí má hlas i schopnost proměňovat dynamiku, dokáže se projevit v allegru, fortissimu a dalším druhu temp a pan Prachař ho tedy považuje za nejdokonalejší nástroj, což je jistě pravda. Nutno podotknout, že hudební nástroj by bez člověka, který na konkrétní nástroj umí hrát, emoce také nevyjádřil. Hudba je totiž spojená s člověkem, s jeho schopností hudbu produkovat a skládat a vždy má nějaký umělecký záměr.

Dále si David Prachař uvědomuje, jak je hlas propojený s tělem a psychikou a reaguje na tělesné a duševní podněty – při únavě či vyčerpání organismu jsou hlasivky prvními oběťmi, na nich se totiž odrazí psychosomatické naladění člověka. David Prachař se také dotýká zvukomalebnoti slov a toho, jak nejrůznější světové jazyky ovlivňují lidský hlas. K tomu si dovolím vlastní příklady - např. italština je zpěvný jazyk, mluva Italů je velmi plná, bohatá na vokály atd., naproti tomu třeba nizozemština je více "zachumlaná", posazená v krku atd. Jazyk, kterým mluvíme, se nepochybně podílí na znělosti a zvukomalebnoti hlasu. David Prachař

upozorňuje na další důležitou věc, kterou stvrzuje, jak je hlas závislý na pohybu. Když člověk sedí, hlas se projeví jinak, než když stojí či leží atd. Pro hlas je totiž zásadní, v jaké pozici se tělo nachází a jaké rezonanční prostory má k dispozici. S hlasem souvisí i prostorová představivost. Jak David Prachař zmiňoval, jinou intenzitu hlasu používá v malém prostoru divadla Viola, jinou v Národním divadle. S tím souvisí schopnost umět slyšet sám sebe v prostoru a umění naladit se na konkrétní prostor a uzpůsobit mu svůj hlas a mluvu.

David Prachař se dostává i ke kořenům zpěvu, zpěv považuje, stejně jako já, za přirozený projev lidské bytostnosti. Zpěv pro něj jsou i zvuky, které vydávají děti a zná teorii o prazpěvu pralidí. To vše vztahuje k hudbě a ke skladatelům, kteří komponovali opery a písně na základě přepisu lidské řeči a zvuků. A také naráží na tvorbu současných režisérů, kteří, jako například Jan Frič, využívají současný pěvecký jazyk, jako je třeba rap, k interpretaci klasických textů. Velmi zajímavé je, jak hovoří o hercích jako byli Štěpánek či Höger, kteří dokázali interpretaci mluveného textu vtisknout osobitý charakter a jejichž hlas a celkové pojetí díla bylo v souladu s obsahem a "netahalo" za uši jako u jiných interpretů. Osobně mě velmi zaujalo jeho zjištění, že v krvi nám proudí hlas, jsou slyšet jeho ozvuky. Hlas rezonuje tedy i v lidské tekutině a prostupuje tak celé tělo, protože jeho ozvy mohou být, čistě teoreticky, slyšet i v ostatních částech těla, jako jsou orgány atd. A toto zjištění považuji za velmi fascinující.

David Prachař mi mnohými svými odpověďmi potvrdil věci, o kterých jsem psal např. v kapitolách o hlasu či zpěvu jako fenoménech tvořivosti, jako je kupříkladu fakt, že hlasem nelze lhát, že hlas vypovídá o stavu psychiky a těla každého z nás, dále také, že zpěv je s lidstvem spojen odnepaměti a vývojově předchází řeči atd. Všechny tyto kapitoly vznikly před rozhovorem s panem Prachařem, ne naopak, proto odpovědi pana Prachaře považuji za potvrzení mých slov.

Závěr

V diplomové práci *Hlas jako fenomén tvořivosti* jsem se chtěl vypořádat s tématem, které mě posledních šest let díky studiu na KATaPu velmi zajímá – lidský hlas. V úvodních dvou kapitolách věnovaných mé osobní zkušenosti s hlasovými výchovami a mému osobitému vysvětlení toho, co je to hlas, jsem nastínil, jak lidský hlas funguje.

V kapitolách o hlasu a zpěvu jako fenoménech tvořivosti jsem zasadil hlas do kontextu umělecké tvorby. Ve své práci poukazuji na to, jak hlas významně ovlivnil evropskou civilizaci od antiky až po současnost a zásadním způsobem formoval nejen hudební, ale i mluvené divadlo. Pokoušel jsem se také ukázat, že pěvecká technika *bel canto* stojí na psychosomatických základech. Nevyděloval jsem z práce ani pohled na práci s hlasem z hlediska autorské tvorby.

Těžištěm práce se ovšem staly rozhovory s vybranými umělci a umělkyněmi. Prostřednictvím rozhovorů jsem chtěl přinést pohled současných tvůrců, kteří o hlasu přemýšlejí a ve své tvorbě se jím aktivně zabírají, stal se pro ně nezbytnou součástí jejich hereckého či pěveckého projevu. Různorodými debatami o hlasu jsem společně s těmito osobnostmi nahlížel na lidský hlas z různých úhlů pohledu.

Při psaní této práce jsem si uvědomil, jak je těžké o hlasu psát, byť se mohu opřít o texty, které se hlasu věnují a které stojí na podložených, často i vědeckých výzkumech nebo jsou prověřené praxí. Utvrdil jsem se v tom, že bych se zkoumání lidského hlasu chtěl věnovat i v budoucnu. Věřím, že by má práce mohla být přínosem, alespoň v tom, že přináší pohledy významných českých umělců, kteří o fenoménu lidského hlasu zajímavě přemýšlejí.

Seznam použité literatury:

ABBATEOVÁ, Carolyn, PARKER, Roger. *Dějiny opery posledních 400 let*. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-2094-3.

BARRAQUÉ, Philippe. *Léčivá sílu hlasu*. Bratislava 2002. ISBN 80-88913-76-4.

GROTOWSKI, Jerzy. „Hlas”. *Teksty z let 1965–1969*. Přeložila Jana Pilátová. PKS a MLK 1990: TEXTY – Teatr Laboratorium.

GUTEKUNST, Christina, GILLETT, John. *Voice into acting: Integrating voice and Stanislavski approach*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014. ISBN: PB: 978-1-4081-8356-4.

HUSLER, Frederick, RODDOVÁ – MARLINGOVÁ, Yvonne. *Zpěv: Vrozené fyzické vlastnosti hlasového orgánu*. F – PRINT, 1995.

LOHMANN, Paul. *Chyby hlasové techniky*. Praha, Supraphon, 1968.

ONDROVÁ, Karolina. *Proměny funkce chóru v dějinách dramatu*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér režie a dramaturgie prof. PhDr. Josefa Kovalčuka Divadelní dramaturgie, 2020.

ROSNER, Robert. *Bel canto a moderní hlasová pedagogika*. Praha: SHV – Státní hudební vydavatelství, 1963. 02-169-63.

SACKS, Oliver. *Musicophilia: Příběhy o vlivu hudby na lidský mozek*. Praha: dybbuk, 2015. ISBN 978-80-7438-132-4.

SOUKUP, Vladimír. *Škola zpěvu – bel canto*. EDITIO BEL CANTO Praha, 1991.

TUGENDLIEB, František. *Hlasová výchova zpěváků populární hudby*. (P) 2002 Hudební agentura Pepa Praha. ISBN 80-238-8292-9.

VÁLKOVÁ, Libuše. *Hlas individuality*. AMU v Praze, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, Katedra autorské tvorby a pedagogiky DAMU, 2005. ISBN 80- 7331-034-1.

VOSTÁRKOVÁ, Ivana. *Cesta (k) hlasu: Předpoklady a možnosti hlasové pedagogiky*. Habilitační práce. Praha: Katedra výchovné dramatiky, DAMU, 2021.

VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, Jarmila. *O typech sólových hlasů*. Živá hudba, 1983.

VYDROVÁ, Jitka. *Rady ke zpívání*. Práh, 2009. VRCHOTOVÁ – PÁTOVÁ, Jarmila. *O typech sólových hlasů*, Praha: Živá hudba, 1983.

Internetové zdroj: Archeologie na dosah (online). 2013 (citace 10.10. 2022). Dostupné z: <https://www.archeologienadosah.cz/clanky/staroveka-recka-hudba-hudebni-nastroje>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZVUsVSBVXxQ>

Dále jsem použil citace z hodin skupinové hlasové výchovy Ivany Vostárkové a mé vlastní definice.