

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Autorské herectví a teorie autorské tvorby a pedagogiky

Mgr. Michala Piskačová

Disertační práce

VYPRÁVĚNÍ A VYPRAVĚČSTVÍ

(jako projev soudobé živé slovesné tvorby)

Vedoucí práce: prof. Přemysl Rut

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Datum odevzdání práce:

Praha 2011

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

DRAMATIC ARTS

Authorial Acting and the Authorial Creativity and Pedagogy Theory

Mgr. Michala Piskačová

Disertation thesis

STORYTELLING AND NARRATION

(as an voice of contemporaneous live verbal creativity)

Supervisor of the Thesis: prof. Přemysl Rut

Degree demanded: Ph.D.

Thesis submitted:

Prague 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem doktorskou práci

VYPRÁVĚNÍ A VYPRAVĚČSTVÍ

(jako projev soudobé živé slovesné tvorby)

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

datum

podpis studentky

Upozornění

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

Evidenční list

Souhlasím s tím, aby moje doktorská práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v knihovně Akademie múzických umění v Praze.

datum

podpis studentky

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

celé mé milované trpělivé rodině

Thanks

to all my loved one and patient family

ABSTRAKT

V práci nazvané *VYPRÁVĚNÍ A VYPRAVĚČSTVÍ jako projev soudobé živé slovesné tvorby* se zabýváme především zachycením podoby novodobého vypravěče. Chceme definovat jeho roli a možnosti v současné společnosti a kultuře. Hledáme kořeny, ze kterých soudobé vypravěčství vyrůstá, definujeme pilíře dovedností, jež novodobý vypravěč běžně ovládá. Vyhodnocujeme dnešní vypravěčství jako jev zakotvený v tradici orální kultury, který klene kompaktní oblouk až k projevům moderní živé slovesné tvorby, již určuje tzv. sekundární oralita, a také zde nachází své patřičné místo. V kapitole I představujeme základní vlastnosti a principy primární orality a uvádíme je do kontextu se současným vypravěčstvím. Novodobé vypravěčství označujeme za autorský tvůrčí akt na pomezí živé slovesné tvorby a tvorby dramatické, který vytyčují stěžejní dovednosti, jimiž jsou vědomá práce s řečí, hlasem, tělem, představou, a jež zastřešuje psychosomatická kondice k veřejnému vystupování. Tyto základní dovednosti analyzujeme v Kapitole II. V Kapitole III pak na konkrétních příkladech z praxe ukazujeme, že vypravěčství ani dnes obvykle nemá pouze podobu a funkci čistě uměleckou. Jeho role se formuje a proměňuje na základě reálných společensko-kulturních nároků a zvyklostí. Přesahuje často do oblastí, které mají co do činění s tzv. *community arts*, ale i se vzděláváním, rozvojem a podporou občanských aktivit. Hranice jeho mimouměleckých možností jsou variabilní a proto také nejasné. Jak se ukazuje na uvedených příkladech, vypravěčství je v současné době aktivita spíše okrajová, takřka neinstitucionalizovaná a nejednoznačně definovaná. V závěru práce navrhuje některé možné vize pro vypravěčství nejbližší doby. Coby přílohu připojujeme překlady z publikace *Przyjemnosci opowiadania /Slasti vyprávění/*, v níž varšavská vypravěčská skupina *Studna O* reflektuje formou rozhovorů a neformálních výpovědí svou dosavadní tvorbu. Dále jsou přílohou práce také sestřihy ze dvou ročníků z Mezinárodních vypravěčských festivalů *Studnia Opowiesci /Studna vyprávění/* ve Varšavě. Ty jsou především doplňkem ke Kapitole III, která o některých ze zaznamenaných vystoupení pojednává. Práci doprovází obrazové přílohy.

ABSTRACT

In the thesis entitled *STORYTELLING AND NARRATION as an voice of contemporaneous live verbal creativity* the aim is, above all, to capture an image of contemporaneous storyteller. We would like to define his role and possibilities in the present-day society and culture. We are searching for its roots and trying to define the main pillars of the basic storyteller's skills. We evaluate today's storytelling as a phenomenon embedded in oral tradition, but lead beyond the possibilities and boundaries of this primary orality and getting forms of nowadays live verbal creativity, which is determined by so-called secondary orality, and also here finds out its relevant place. In chapter I, we are presenting the basic qualities and principles of the primary orality and we are introducing them in the context of contemporaneous storytelling. Nowadays storytelling, we describe as a creative act at the boundary of live verbal both dramatic creativity. This act is staked out by the crucial skills, which are wilful work with speech, voice, body for which the umbrella skill is psychosomatic condition for public presentation. These mentioned skills we analyse in the Chapter II. In the Chapter III we demonstrate that contemporaneous storytelling is usually not an activity clearly artistic, but it exceeds to the field of so called *community arts*, as well as education and development and support of civic activities. Its role and functions are changing according to real socio-cultural demands and traditions. The boundaries are variable and that's why ambiguous and unclear. As we can see at the examples from practice, current storytelling is an activity rather marginal and not-established. At the end we propose some possible visions for storytelling of the next period. As an appendix of the thesis we attach translations from the publication *Przyjemności opowiadania /The Delights of Storytelling/* in which Warsaw group of storytellers *Studnia O* reflects its previous creative activities. We are attach an edited versions from two years of the International festival of storytelling *Well of the Story*, each year organized by *Studnia O*. These are meaningful supplement of the Chapter III, where we are dealing with some of the performances presented at the Festivals.

OBSAH

▪ MOTTO.....	10
▪ ÚVOD	11
▪ KAPITOLA I / VYPRAVĚČSTVÍ A ORÁLNÍ KULTURA	
1. Jde o divadlo?	14
2. Orální literatura?.....	17
3. Funkce vyprávění v orální kultuře	26
4. Paměť v orální kultuře	32
5. Slovo, jazyk, řeč v orální kultuře	38
6. Autorství v orální kultuře	43
▪ KAPITOLA II / PSYCHOSOMATICKÁ KONDICE VYPRAVĚČE	
1. Studium psychosomatických disciplín	47
2. Psychosomatická kondice	50
3. Autenticita	57
4. Hlas	59
5. Tělo	65
6. Řeč, mluva	73
7. Představa	77
8. Pozornost	80
▪ KAPITOLA III / ZÁZNAMY Z PRAXE	
1. Jan Blake.....	84
2. Peter Valance.....	85
3. Catherine Zarcate.....	87
4. Erol Günaydin.....	89
5. Michèle Nguyen.....	90
6. Manya Maratou.....	92
7. Jihad Darwich.....	93
8. Nefissa Benouniche.....	94
9. Vayu Naidu.....	95
10. Bruno de la Salle.....	96
11. Nathalie Le Boucher.....	100
12. Slobodan Marković a Petar Todorović.....	101
13. Jacek Hałas.....	103
14. Patrick Ewen.....	105
15. Studnia O.....	106
▪ ZÁVĚR	114
▪ PŘÍLOHY	120
▪ LITERATURA	157

CONTENT

▪ MOTTO.....	10
▪ INTRODUCTION	11
▪ CHAPTER I / STORYTELLING AND ORAL CULTURE	
1. Is that Theatre?.....	14
2. Oral Literature.....	17
3. Functions of Storytelling in Oral Culture.....	26
4. Memory in Oral Culture.....	32
5. Word, Speech in Oral Culture.....	38
6. Authoship in Oral Culture.....	43
▪ CHAPTER II / PSYCHOSOMATIC CONDITION OF STORYTELLER	
1. Study of the Psychosomatic Disciplines	47
2. Psychosomatic Condition.....	50
3. Authenticity.....	57
4. Voice.....	59
5. Body.....	65
6. Speech, Talk.....	73
7. Imagination.....	77
8. Attention.....	80
▪ CHAPTER III / REPORTS FROM THE PRACTICE	
1. Jan Blake.....	84
2. Peter Valance.....	85
3. Catherine Zarcate.....	87
4. Erol Günaydin.....	89
5. Michèle Nguyen.....	90
6. Manya Maratou.....	92
7. Jihad Darwich.....	93
8. Nefissa Benouniche.....	94
9. Vayu Naidu.....	95
10. Bruno de la Salle.....	96
11. Nathalie Le Boucher.....	100
12. Slobodan Marković a Petar Todorović.....	101
13. Jacek Hałas.....	103
14. Patrick Ewen.....	105
15. StudniaO.....	106
▪ CONCLUSION	114
▪ APPENDIX.....	120
▪ LITERATURE.....	157

MOTTO

„A v čem tedy spočívá celá historie umění? Myslím, že skrze slovo vrah můžeme jeho kořeny nahmatat v nejčistší podobě. Do divadla, jak známo, chodí lidi proto, aby byli klamáni. Aby byli oklamáni tak, že uvěří, zhruba řečeno. Puškin mluvil v té souvislosti o povznášejícím klamu. Abychom mohli na chvíli uvěřit, že jsme taky Hamleti a ne lýkem sešití... Že jsme královny a princezny, aspoň někdy. A když herec – nebo právě vrah – začne působit na publikum, vytváří jistou realitu, způsobenou posunem bodu spojení, objevují se nové kvality světa, jiné mizí a navíc: díky působení vrače nebo herce přechází diváka bolest, v daném okamžiku, duševní a mnohdy i fyzická. Neboli vrah nemá za úkol nic jiného než odvést naši pozornost z jednoho objektu, například bolavého břicha, na jiný objekt: na samo vyprávění. Protože konoval ti bolavé břicho řezat nebude, to není chirurg, rozumíš, on nemá právo vlézt dovnitř, to by byl hřích podle církevní tradice. Tak nastupuje vrah, který vypráví všelijaká bylo-nebylo, báchorky, výmysly, historky, které se v životě nestávají, obvykle směšné nebo i strašidelné, a lže tak přesvědčivě, až získá pacientovu pozornost a s tou dál manipuluje, odvádí ji od bolesti. Přičemž bolest je taková podivná věc, medicínsky neurčená. Dodnes není přesně prozkoumáno, proč zrovna bolest, proč vůbec je bolest, když jsou živočichové, kteří zřejmě bolest necítí. Člověka bolest informuje o tom, kde má narušenou rovnováhu, jenže když je moc velká a dlouhodobá, může nás smrtelně vyčerpat, proto od ní vrah odvádí pozornost, aby se člověk mohl zklidnit, následkem čehož může do místa, ve kterém se bolest nachází, vstoupit síla, působící coby opravářská brigáda. Což někdy kupodivu stačí i k úplnému vyléčení, zvláště u bolesti duše. Protože nám je mnohdy špatně jen z toho, že si myslíme, že je nám špatně, budujeme si taková mínění o vlastním stavu, o tom, zda je nám dobře či zle, aniž tušíme, že tyhle pocity máme ve vlastní moci. Takže je-li člověk v rukách dobrého vrače...“

(Ryšavý, Martin: Vrah, Revolver Revue 2010, str. 124)

ÚVOD

Mé první setkání s vypravěči zprostředkovala varšavská skupina *Studna O*. Na jaře 2004, během své varšavské studijní stáže, jsem byla jedním z účastníků setkání v rámci uvedení projektu *Studny O Taniec opowiesci czili Czasidzi Piaseczna* (Tanec vyprávění čili Chasidé Pisečna). Atmosféra, kterou se podařilo během setkání vytvořit, mne tehdy okouzila. Pod vlivem toho silného dojmu jsem se vydala na cestu za vyprávěním a vypravěčstvím, která nyní ústí v tuto zprávu.

Na jaře 2004 a 2005 jsme ve spolupráci se členkami *Studny O* Beatou Frankowskou a Gosiou Litwinowicz uspořádaly v Praze několikadenní vypravěčské dílny pro studenty DAMU (Zpráva o dílně viz příloha.). Byla jsem koordinátorem a účastníkem těchto dílen. Od roku 2006 se ve Varšavě konají každoroční podzimní přehlídky Mezinárodního vypravěčského festivalu *Studna příběhů*, které pořádá *Studna O*, a které jsem měla tu čest - vyjma jediného - systematicky sledovat. V zimě 2006 a 2007 byly vypravěči *Studny O* (Gosia Litwinowicz a Beata Frankowska v 2006, Jarek Kaczmarek a Jacek Hałas v roce 2007) hosty festivalu *Autorská tvorba nablízko*, který organizovali studenti Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU. I zde jsem mohla být „při věci“ jakožto jeden z organizátorů festivalu. Díky osobní účasti na uvedených událostech vycházím v následných úvahách do značné míry z osobních zkušeností a zážitků.

Od akademického roku 2005/2006 jsem studentkou interního doktorského studia na Katedře autorské tvorby a pedagogiky (kterou ze zájmu navštěvuji již od roku 1998, zejména semináře *Dialogického jednání*). Zde je základním tématem většiny studijních disciplín autorství, autorská tvorba a nabývání psychosomatické kondice k veřejnému vystupování. Vypravěčství, jak dále uvidíme, je typ živé slovesné tvorby, která je na autorském přístupu a psychosomatické kondici účinkujícího založena. Považuji proto za užitečné tyto styčné body blíže prozkoumat. Ačkoli v současné době nepůsobím jako aktivní vypravěčka v praxi, mohu alespoň částečně také ve druhé kapitole vycházet z vlastní zkušenosti díky zmíněnému setkání se studiem psychosomatických disciplín na KATaP,

a vnést tak do práce něco vlastní reflexe.

Pro uvedení souvislostí a zdůvodnění volby tématu musím ještě jednou a podrobněji zmínit také svou studijní zkušenost, které se mi dostalo na Institutu polské kultury na Varšavské univerzitě (šestiměsíční stipendijní pobyt v akademickém roce 2003/2004), z níž čerpám velmi vydatně nejen v této práci, ale i ve své dosavadní praxi – při realizaci kulturních a komunitních projektů, především v práci projektového koordinátora. Jedná se nejen o zkušenost z programu tzv. *Animace kultury*, který je jednou z tamních výběrových specializací, ale také o zkušenost ze seminářů *Antropologie slova*, díky nimž se mi otevřely tehdy dosud nepoznané a fascinující teoretické obzory slova, řeči a jazyka a jejich možných podob v orální a/nebo gramotné kultuře. Varšavská stáž byla vyústěním mého zájmu o divadelní antropologii, který začal studijí na Divadelní vědě FF UK, a zájmu o setkání s Leszkiem Kolankiewiczem, pedagogem na Institutu polské kultury, který je považován za významného divadelního antropologa ve středoevropských poměrech. Pokus o hledání podobných principů scénického jednání, kterým se zabývá divadelní antropologie a které lze také sledovat při dialogickém jednání s vnitřním partnerem bylo tématem mé magisterské práce.

Vyprávění považuji za uhrančivou podobu živé slovesné tvorby, která má dar vytvářet společenství, ozřejmovat půvab přítomného okamžiku a moc i sílu živého slova a představitosti. Vyprávění jako možnost interpretovat a sdělovat zkušenost je někdy málo reflektovanou, ačkoli svébytnou součástí nejen uměleckého a tvůrčího života, ale kultury vůbec. Je součástí umělecké tvorby i vzdělávacího a socializačního procesu, který se nás všech týká. Vyprávění jakožto slovesná tvorba je současně (technicky a materiálně) prostá a nenáročná a současně natolik bohaté, že dokáže aktivovat představivost a fantazii, jež mohou vytvářet světy, jaké nevykonstruuje nejdokonalejší divadlo nebo nejdražší film.

Ačkoli je vyprávění dítětem orální kultury, v současné době nabývá podob, které specifickým způsobem využívají moderních technologií a bez gramotných dovedností a vědomostí se takřka neobejdou. Současní vypravěči, chtějí-li zaujmout moderního diváka, nemohou tyto technologie a pokrok nereflektovat. Přesto mohou tvůrčím způsobem a za pomoci moderních prostředků upozorňovat na stále trvajících půvab živého

slova. Vypravěčství jako soubor určitých dovedností a na ně se vážících aktivit není v současné době jednoznačně institucionalizované ani jednoznačně definované. Pokusíme se proto vytipovat podobu novodobého vypravěče, najít jeho pozici v moderní kultuře a společnosti, vystopovat jeho pole působnosti, jeho základní dovednosti. Vytvoříme si platformu pojmů a kategorií, na jejichž základě bychom zde chtěli představit některé zajímavé a výrazné formy současného vypravěčství v Evropě i mimo ni. Vykreslíme možnosti, jaké má vyprávění v současné době nejen jako umělecká tvorba, jako umění živého slova, ale také jaké se mu nabízí přesahy. Na příkladech z praxe nahlédneme, které oblasti – ať umělecké či mimoumělecké – s vyprávěním mohou souviset a vzájemně se obohacovat.

Vzhledem k tomu, že rozlehlost a různorodost světa, jaký obsáhneme jazykem, schopnost představy, vcítění, ale i dovednost zobecňovat zkušenost je výrazem naší lidské kvality (či osobní kvalifikace), pokládáme vyprávění za svébytnou formu živé slovesné tvorby, která má být moderním a tvůrčím způsobem rozvíjena a reflektována.

KAPITOLA I. / VYPRAVĚČSTVÍ A ORÁLNÍ KULTURA

1. Jde o divadlo?

Ačkoli je vyprávění svou povahou velmi blízké divadlu, není divadlem v tradičním smyslu. Nevyužívá tradiční divadelní prostředky, ale je třeba dodat, že stejně tak je již často nevyužívají ani moderní divadelní formy. Tradičním divadlem zde máme na mysli kamenné repertoárové scény se stálým ansámblem a pravidelnou produkcí, která vyžaduje účast mnoha osob a funkcí od principála, přes dramaturga, režiséra, herce až po kostýmní výtvarníky, scénografy, ale i osvětlovače, zvukaře, provozní, produkční, účetní a podobně. Mnohem více se vypravěčská představení, respektive jejich příprava blíží tzv. projektovému způsobu práce, který je stále častěji využíván i při vzniku moderních divadelních inscenací-projektů. Zde se skupina tvůrců, tvůrčí tým s jasně či nikoli vymezenými kompetencemi a rolemi, setkává za účelem přípravy a realizace jednoho konkrétního projektu bez stálého prostorového, finančního, administrativního a personálního zázemí. Při samotné tvůrčí práci často dochází k prolínání žánrů. Kombinuje se hudba, zpěv, tanec, činoherní divadlo, videoprojekce, možnosti nových médií. Často jde o experimentaci, hledání nových výrazových prostředků, které vystihnou co nejpřesněji téma, které tvůrci chtějí zpracovat. Obvykle se zde často také hovoří o současném autorském divadle. Jde totiž obvykle o osobní, osobité, autorské zpracování nějakého tématu, dramatického nebo i literárního textu. V takovém projektu se mohou objevovat i prvky vyprávění.

Vyprávění však jako svébytný projev živé scénické tvorby je v tomto ohledu spíše tvorbou solitérů. Často jde o tvorbu neinstytucionalizovanou, i když, jako uvidíme ve třetí kapitole, v některých zemích a díky některým osobnostem k částečnému organizování dochází. Obvykle jde o umění takzvaně chudé, tedy bez vnějších materiálních prostředků, technického i personálního zázemí. Vypravěčské vystoupení obvykle obstará jedna jediná osoba s minimálním technickým požadavkem: židle a světlo. Přesto se ale nejedná o tvorbu neprofesionální. I když obvykle vypravěči začínali jako amatéři, milovníci tohoto typu slovesné tvorby,

většina z nich se během své praxe profesionalizovala. Znamená to, že nejen zdokonalili, a dále systematicky zdokonalují své řemeslné dovednosti, které tvoří páteř umění živého slova, ale také že se věnují vyprávění v jeho soudobé komplexní podobě: spojují uměleckou činnost s činnostmi pedagogickou, vzdělávací, aminační, a někdy i s rozvojem občanských aktivit, často kreativně spojují vyprávění se svou původní profesí anebo vyprávění nově kombinují s jinými uměleckými žánry jako je tanec, hudba, divadlo nebo dokonce výtvarné umění nebo nová média (jak také uvidíme v Kapitole III.). Ačkoli je vyprávění jednou z nejstarších a nejbezprostřednějších dramatických forem a někdy je dokonce považováno za předchůdce divadla (viz Brockett), není k dispozici žádná jednoznačná moderní definice, která by vyprávění jakožto případ divadla potvrzovala anebo popírala.

Moderní scénické vyprávění se do určité míry podobá autorskému divadlu. Vypravěč je obvykle v jedné osobě původcem celého tvaru, tedy „autorem textu“ nebo „dramaturgem“, „režisérem“, účinkujícím a často také hudebníkem. Jeho osobní, autorská angažovanost je významnou složkou v celém vystoupení. Nejsou zde „osoby a obsazení“, vypravěč sám představuje příběh třeba o desítkách postav, do nichž „vstupuje“ a zase se zpět vrací do „role“ vypravěče, který má možnost celou situaci v brechtovské terminologii „zcižovat“, komentovat, dokonce může příběh „za pochodu“ upravovat, doplňovat, měnit, krátit či natahovat, vstupovat do živého kontaktu s posluchači, to vše na základě aktuální situace. Na bezprostředním kontaktu s posluchači se vypravěčské vystoupení založeno. Na vytvoření aktivního vztahu vypravěč vs. posluchač. Jedno z možných přiblížení vypravěčské tvorby nabízí Nicole Dolowy v textu *Vypravěčské umění v současné kultuře* z publikace *Piesn – Opowiesc – Dziennik* (Píseň – Vyprávění – Deník, Instytut Kultury Polskiej, 2004; kompletní překlad textu z polštiny viz Přílohy). Mimo jiné uvádí, že: *„Vyprávění je výjimečným uměním mezi jinými scénickými uměními postaveným na interakci mezi scénou a publikem. Mechanické tlumočení textu znemožňuje tuto možnost interakce, když příběh přestane být autentický, vyprávěný a stává se pouze reprodukcí napsaného.“* Samozřejmě, že každé živé umění je závislé na míře interakce mezi účinkujícím

a divákem, je ale třeba zdůraznit, že ve vypravěčství je tento kontakt doslova životadárný. Vypravěč mnohem více než herec na divadle potřebuje vnímat reakci svých posluchačů, potřebuje s nimi navázat bezprostřední kontakt. Potřebuje si být jist, že má posluchače „na své straně“. Protože oni jsou ti, kdo společně s ním vdechují příběhu život. Existují však také vystoupení, kdy nedojde k jedinému přímému kontaktu s divákem, kdy se účinkující pevně drží dané předlohy a předem vystavěných gest a přesto nepochybujeme, že se jedná o vystoupení vypravěče. Jde zde spíše o vztah, který mezi vypravěčem a posluchačem vzniká, může jít o latentní komunikaci, může jít a obvykle jde o míru aktivity a participace, kterou vyprávění v posluchači vyvolá. Do jisté míry lze vyprávění definovat také vnějšími prostředky: Jak jsme již zmínili, vyprávění je umění spíše „chudé“, obvykle jde o vystoupení jediné osoby, bez použití jakýchkoli scénografických prostředků, jako jsou rekvizity, světla, kostýmy – to vše lze také vyprávět. Každá rekvizita, kostým, scénografický efekt by odváděly pozornost diváka od slova. Co do gramatiky jazyka jde nejčastěji o vyprávění ve třetí osobě za občasného využití přímé řeči. Někdy samozřejmě může jít také o vyprávění v tzv. ich-formě. Ale rozmluvy postav, tak, jak je známe z textu dramatických her, jsou ve vyprávění minimalizovány. Nejčastěji má „text“ vyprávění epický charakter. Z uměleckých forem se vyprávění nejvíce podobá písni a často také přebírá její povahu. Melodie, rytmus a někdy i verše jsou vyprávění blízké, ne-li vlastní. Centrální postavou vypravěčského umění tedy je, z povahy věci, vypravěč. Současné profesionální vypravěčství vyžaduje ovládnout soubor takřka řemeslných dovedností. Vypravěč musí profesionálně pracovat nejen s hlasem, tělem, slovem, jazykem a řečí, ale jeho kondice musí být tzv. psychosomatická. Musí jít o bytostné, vědomé propojení těla, mysli i technických dovedností v harmonickém celku. Pro nás a účely naší práce ale není až tak určující, zda se nám podaří zachytit „čisté podoby“ vyprávění. Ať jde o jasně specifikovanou či hraniční formu vyprávění, které přechází do jiných žánrů živých umění, pokládáme za významnou jeho takřka občanskou ambici nebo přesněji moc či dar podporovat společenství a funkční vztahy mezi lidmi, ale také animovat schopnost představitivosti, jazykové potažmo slovesné mohoucnosti a sílu živého slova. Ale také probouzet naše mnohdy uspané

nebo usínající múzické dovednosti, které mohou nesprávným zacházením v dnešním individualizovaném a technologickém věku ochabovat, zakrňovat.

2. Orální literatura?

Dnes je nám odepřena možnost porozumět nebo dokonce prožít do důsledku to, co je to orální kultura, jak funguje její myšlení a strukturování příběhu, paměť a používání mnemotechnických pomůcek. Přesto věnujeme celou následující kapitolu tomuto fenoménu, který je mateřským prostředím pro vyprávění a vypravěčství. Zahrnuje totiž jevy, které nám nasvětlují povahu vypravěčství, jež by mohla bez tohoto úhlu pohledu zůstat nejasná. Jsou to momenty, kdy se opíráme o jinou zkušenost, nežli je ta intelektuální. Tedy o zkušenost, paměť a prožitek těla. Jedná se však také o moment, který je živý a významný pro vypravěčskou tvorbu i dnes. Samozřejmě se všemi rozdíly, které obecně rozšířená gramotnost nese ve vztahu k orální kultuře, tedy především s přidanou hodnotou možnosti a dovednosti reflexe a tedy vědomé práce. Ale současně též se zohledněním „ubrané“ hodnoty jako je stoprocentní zážitek zapojeného těla bez někdy rušivých vstupů a zákroků intelektu. Walter J. Ong, angloamerický literární teoretik (1912-2003, obr. příloha č. 1) v publikaci *Technologizace slova (Orality and Literacy. Technologization of the Word*, přel. Petr Fantys, Karolinum, Praha, 2006) za tímto účelem zavádí termín *sekundární oralita*, kterou nám přinesly „elektronická technologie jako telefon, rádio, televize a různé jiné druhy zaznamenávání zvuků“ (Ong, s. 155) který sehraje i pro naše další uvažování určující význam: „*Tato nová oralita se až nápadně podobá té staré svou mystikou ´za účasti všech´ tím, že podporuje pocit společenství, soustředí se na současný okamžik a dokonce používá formule.*“ (Ong, s. 155)

Půjdeme dále po stopách, kterými nás povede uvažování o odlišnostech mezi tzv. primárně i sekundárně orální kulturou a kulturou písma i tisku a tedy gramotnosti (anglicky příznačně *literacy*) tak, jak jej nastiňují někteří teoretici literatury. Uvědomíme si tak, kde si vypravěčské umění stojí dnes. Velmi případně předkládá vstupní informace pro toto téma právě Ong. Zmiňuje zakladatele moderní, strukturalistické lingvistiky

Ferdinanda de Saussure (1857 Ženeva - 1913 Vufflens-le-Château u Morges; švýcarský jazykovědec, ovlivnil vývoj lingvistiky, sémiotiky, antropologie, literární vědy a estetiky. Navázali na něj autoři jako například Claude Lévi-Strauss, Edward Sapir nebo Noam Chomsky. Saussurovy; jeho předpoklady o existenci prapůvodních koeficientů/laryngál a jejich vývoji se potvrdily jako pravdivé o padesát let později po nález a rozluštění chetitštiny. Zdroj: Wikipedie; obr. příloha č. 2, 3), který považoval mluvenou řeč za základní komunikační prostředek a písmo pouze za jeho doplnění, přesněji psaní za reprezentaci mluveného jazyka ve viditelné formě. Dále upozorňuje, že i přes tuto základní hypotézu se z lingvistiky vyvinul obor, který zájem o oralitu a mluvenou řeč odsunul do pozadí a strukturalisté a jejich moderní lingvistické školy primární oralitu (tedy oralitu negramotných kultur) a vztah mezi psaným a mluveným jazykem ignorují. Například členové Pražského lingvistického kroužku (Někdy nepřesně nazývaný významově širším termínem *pražská škola*, je dosud existující spolek českých a zahraničních lingvistů, který byl neformálně založen 6. října 1926 a úředně zaregistrován v roce 1930, obnoven v roce 1990 Oldřichem Leškou. K zakládající skupině patřili Češi Vilém Mathesius, Bohumil Trnka, Bohuslav Havránek, a Jan Mukařovský. Z cizinců k základním myšlenkám nejvíce přispěli Roman Jakobson, Nikolaj Sergejevič Trubeckoj a Sergej Karcevskij. Pražský lingvistický kroužek si dal za úkol kritické přehodnocení soudobé lingvistiky. Přitom vycházel především z myšlenek strukturalismu uvedeného do jazykovědy Saussurem. Přijala za svou bilaterální teorii jazykového znaku jako arbitrární (tj. nemotivovanou) jednotu označovaného (fr. "signifié") a označujícího (fr. "signifiant"), i když někteří členové PLK, především Roman Jakobson, zdůrazňovali ikonickou povahu jazykových jevů. PLK rozvíjel tvůrčím způsobem učení o saussurovských dichotomiích jako např. signifié a signifiant, langue a parole či významem a hodnotou (valeur). Často se snažila o syntézu mezi nimi. Kriticky se PLK postavil k historické komparativní lingvistice tím, že zdůraznil své synchronní, nikoli diachronní zaměření. Komparativní lingvistice německého původu vyčítala atomizovaný přístup k jednotlivým hláskám a jejich změnám jako izolovaným událostem bez přihlídnutí k systému hlásek jako celku. Zdroj: Wikipedie; obr. příloha č. 4), ačkoliv si rozdílů mezi psaným a mluveným jazykem všimli, zaměřili se především na lingvistické teorie a orální původ jazyka zůstal jejich výzkumům odepřen.

V sedmdesátých letech 20. století se ale zájem o srovnání dynamiky ústního a psaného vyjadřování vrací a to mimo jiné prostřednictvím Jacka Goodyho (1919, britský sociální antropolog. Vykládal společenské struktury a sociální změny především na základě tří hlavních faktorů: 1. rozvoj zemědělství vedoucí ke kumulaci přebytku, jenž následně určuje mnoho kulturních zvyků, 2. nárůst urbanizace a byrokratických institucí, jež modifikují tradiční formy organizace společnosti, 3. rozvoj a rozšíření komunikačních technologií jakožto nástroje psychologických a společenských změn. Zdroj: Wikipedia, přel. M. Piskačová; obr. příloha č. 5) a jeho díla, ve kterém se zabývá analýzou sociálních struktur a jejich změn mimo jiné v souvislosti s rozvíjením nástrojů a prostředků komunikace. Po Goodym následovali další autoři, kteří navrhli další analýzy tématu: mj. Marcel Jousse (1886-1961, francouzský antropolog, zakladatel tzv. antropologie pohybu, provádí výzkumy především v orálních kulturách, *Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs*, 1925, Paris. Zdroj: Wikipedia, přel. M. Piskačová, obr. příloha č. 6), Bronisław Malinowski (1884-1942, polský antropolog, funkcionalista, prováděl terénní výzkumy domorodých kmenů v Tichomoří a severní Ameriky, využíval metodu tzv. zúčastněného pozorování: Aktivně se zapojil do každodenního života. Přitom zaznamenával zdejší zvyky a pozorně naslouchal vyprávěním mýtů, anekdot, vtipů i místních klepů. Jeho průkopnické dílo nese název *Argonauti západního Pacifiku – Argonauts of the Western Pacific* – 1922. Zdroj: Wikipedie, obr. příloha č. 7), Walter J. Ong, Marshall McLuhan (1911-1980, významný kanadský filosof, spisovatel, literární kritik a zakladatel mediální a komunikační teorie; známé jsou především jeho termíny "the medium is the message" a „the global village“, předpověděl vznik „World Wide Web“, tedy internetu, téměř třicet let před jeho skutečným vznikem. Mezi jeho nejznámější práce patří *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, 1951; *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964 / Jak rozumět médiím. Extenze člověka, Odeon, Praha 1991/; *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, 1967; *War and Peace in the Global Village*, 1968. Do češtiny byl přeložen také výbor z McLuhanova díla pod titulem *Člověk, média a elektronická kultura*, Jota, Brno, 2000. Zdroj: Wikipedie a Wikipedia, přel. M. Piskačová; obr. příloha č. 8) a jiní. Na počátku studií, které se z literárního hlediska a současně na základě terénních výzkumů v dnes již bývalé Jugoslávii a Srbochorvatsku začínají zabývat rozdílem mezi orální a psanou literaturou jsou především Američané Milman Parry (1902-1935, studoval na Kalifornské univerzitě v Berkeley a na Sorboně, posléze

se stal profesorem na Harvardské univerzitě. Zdroj Wikipedia, přel. M. Piskačová; obr. příloha č. 9) a jeho žák a následovatel Albert B. Lord (1912-1991, profesor Slavistické a komparativní literatury na Harvardské univerzitě. Zdroj: Wikipedia, přel. M. Piskačová; obr. příloha č. 10), jehož studie *The Singer of Tales* (1960) /Pěvec příběhů, do češtiny dosud nepřeloženo/ se stala klasickou studií orální a psané literatury a současně folkloristickou příručkou. Závěry výzkumů Parryho a Lorda přinášejí podstatné odpovědi na otázky srovnání orální tvorby a psané literatury. Parryho neoddiskutovatelný a jedinečný přínos byl v tom, že rozdělil literaturu na orální a písemnou a skrze rozlišení těchto dvou pojmů navrhnul myšlenku objasnění Homérových eposů prostřednictvím odkazů k výzkumům živé lidové epiky. Navazujíc na předchůdce, kteří v tomto duchu již „něco tušili“ (m.j. M. Murko, Arnold van Genep, Marcel Jousse), založil hypotézu, že orálně komponovaná literatura se od psané liší spíše formou než obsahem. Parryho revoluční objev byl vysloven poprvé v jeho pařížské disertační práci (Milman Parry, 1928) a ve své podstatě zní takto: *„Prakticky každý charakteristický rys Homérské poesie je určen ekonomii, kterou této poesii vnucují orální metody kompozice. Tyto metody je možné znovu zrekonstruovat pečlivým studiem samotného verše, jakmile zapomeneme na určité předpoklady týkající se procesů vyjadřování a myšlení, které v lidské pýše zakořenily během staletí existence gramotné kultury.“*

Lord navazuje na Parryho a mimo jiné definuje a srovnává pojmy jako *orální narativní poezie* nebo *psaná narativní poezie*. Určuje rozdílnost mezi těmito dvěma jevy a na základě vlastností daného textu se pokouší doložit, zda byl Homér – pokud předpokládáme, že skutečně existoval – tím, kdo stál na začátku známých eposů (*Ilias a Odysseia*. *Starořecký hrdinský epos Ilias* je psaný časoměrným daktylským hexametrem, má 24 zpěvů a přes 15 tisíc veršů. Vznikl asi v polovině 8. století př. n. l. a zpracovává epizodu z okruhu pověstí o trojské válce. Epos Ilias časově předchází eposu Odysseia. *Odysea je rozsáhlá epická báseň psaná v daktylském hexametru, která navazuje na události vyličené v eposu Ilias. Podle moderních výzkumů - především počítačové analýzy - se zdá, že je Odysea Iliadou silně ovlivněna, ale že byla napsána o 50–100 let později, snad koncem 8. století př. n. l.*[1] *Má 12 111 veršů rozdělených do 24 zpěvů. Vliv tohoto díla na řeckou mytologii a na evropskou kulturu je značný, i když patrně menší než u básně Ilias. Zdroj:*

Wikipedie; obr. příloha č. 11) anebo na jejich konci. Tedy zda byl původním autorem literárního díla, které bylo dále ústně tradováno anebo zda byl posledním redaktorem díla původně čistě orální tradice. Díky terénním výzkumům a jejich teoretickým analýzám docházejí oba vědci ke zjištění, že jsou patrné odlišnosti mezi textem, který vzniká jako orální tvar a mezi textem vznikajícím jako literatura a útvar písemný. Na základě definování těchto odlišností nastavují kritéria, díky kterým lze vyhodnotit, zda vybraný text je či není orálního původu. Docházejí k závěru, že orální není nutně jen „ústně předváděný“, protože ústně podat lze koneckonců jakýkoliv poetický útvar. Směrodatné pro určení, zda jde nebo nejde o dílo orální je proces jeho komponování. V případě orálního tvaru tento vzniká během provedení a může být posléze zaznamenán písemně. Na záznamu je však patrné, že jeho původ a způsob kompozice byl orálního charakteru. Až do příchodu Milmana Parryho na scénu bylo vedeno mnoho sporů o tom, zda Homér skutečně vůbec existoval, a pokud právě vítězil předpoklad, že ano, byl považován spíše za geniálního tvůrce s originálním rukopisem a poetikou. Parry však díky svým výzkumům odhalil, že Homér „opakuje jednu básnickou formuli za druhou“, že má nejspíš v zásobě „knihu ustálených obrátů“, z nichž doslova „sešívá píseň“ (z řeckého *rhapsodein*). „*Místo stvořitele tu byl najednou dělník u montážní linky*“. (Ong, s. 32) Samozřejmě, že výsledky jeho výzkumů se nesetkali s jednoznačným pozitivním ohlasem, spíše naopak ještě více diverzifikoval již dosud rozštěpenou kritickou veřejnost. Parry dále prováděl své výzkumy a díky nim se ukazovalo, že celá Iliada a Odyssea jsou poskládané ze standardizovaných formulí, které se seskupují kolem standardizovaných témat, jež se opakují v nejrůznějších ústních vyprávěních na celém světě. Parryho objevy významně ovlivnily hodnocení úrovně a kvality Homérských eposů. Zde se ocitáme v klíčovém bodě, který se dotýká chápání pojmů originality a odlišné doceňování schopností básníka v orální a psané kultuře. Literatura v gramotné kultuře je hodnocena na základě kritérií originality, nápaditosti, výjimečnosti. Protože takové kvality umožňuje naplňovat psaný text. Orální kultura a její básníci však staví své dovednosti na jiných kritériích. Jejich tvorba právě spočívá v neustálém opakování formulí, protože i myšlení v této kultuře je na takovém opakování

postaveno. „*Fixovaná schémata myšlení založená na formulích byla zásadně důležitá pro zachování moudrosti a efektivní administrativu.*“ (Ong, s. 33) Homérské „sešívání“ známých formulí je tedy v orální kultuře hodnoceno kladně a je znakem dobrého a zkušeného básníka. Na tom je zde totiž básníková práce založena. Pokud v orální kultuře totiž nefixují její představitelé dosud shromážděné znalosti ve stále opakovaných formulích, aby je tak uchovali, přicházejí o ně velmi záhy. Nemají jiné prostředky pro jejich konzervaci než nepřetržitý ústní odkaz. Zde tedy zřetelně vidíme, jak se mohou měnit kritéria posuzování kvality orálního a písemného tvaru vzniklého v orální nebo gramotné kultuře. „*Předpoklad, že lidé v orálních kulturách jsou v podstatě neinteligentní, že jejich duševní pochody jsou primitivní, souvisí s druhem myšlení, které po celá staletí vedlo učence k falešné domněnce, že základ homérských básní musí tvořit písemně komponované texty, protože vynikají značnou obratností.*“ (Ong, s.69) Jsme naučeni hodnotit na základě vlastních zkušeností, které již mnoho desítek let koření v kultuře především gramotné, v kultuře, v níž neznalost písma je považována za handicap a naopak dovednost jej ovládat, strukturovat a koncipovat nějaký text patří buď ke společensky vysoce hodnoceným anebo standardním dovednostem. S takovým „zažraným“ povědomím těžko dokážeme doceňovat a vůbec domýšlet povahu a případné kvality orálního projevu, který je mimo písmo, text, literaturu. Dokonce ani náš slovník k tomu již není uzpůsoben. Neboť náš jazyk tvoří náš svět. Žijeme v takovém světě, jaký jsme schopni pojmenovat. Co nejsme schopni opsat v jazyce, nejsme s to obvykle ani pojmut. Samozřejmě to neříká nic o skutečné existenci či neexistenci věcí a jevů. Je to stejné jako u dětí. Pojímají jedině to, pro co mají pojmy. Žijí v tak rozsáhlém světě, jaký dokáží pojmenovat. Vedle toho ale existuje rozsáhlý svět jevů, který ještě čeká na to, až jej objeví...

V publikaci *Povaha vyprávění* (V originále *The Nature of Narrative*) se autoři Scholes a Kellog vyjadřují k tomu, co může způsob užití písma pro orální tvar a jeho další podání znamenat: „*Pokud oba autoři, účinkující a písař, redukují orální vystoupení na jeho písemnou podobu, jež se stane součástí kvaziteatrální tradice, skutečná orální tradice tím není nijak zasažena. V konečném důsledku se však může utkat s nepůvodní*

‘pseudoorální tradicí’ vyvstávající z nově založené tradice textové. Skutečnému pěvci může začít konkurovat nový typ profesionálního baviče, který pouze memoruje a následně recituje psané texty. Stane-li se, že je termín ‘orální tradice’ chybně použit, znamená to obvykle, že se vztahuje právě na tento druh orální recitace pevně daného literárního textu, který byl složen moderním způsobem pomocí pera a papíru. Skutečnou orální tradici tedy od tradice písemné odlišuje metoda skladby, a nikoli způsob prezentace.” (Scholes, Kellog, s. 34). Ačkoli v dnešní době jsme zřídka svědky prezentace útvaru, který je nezasažen kulturou písma, poměrně dobře rozeznat, kdy vznikal ústně a kdy byl zapsán, stejně jako jsme schopni podle sluchu rozeznat, zda je určitý „text“ čtený, přednášený „z paměti“ anebo prezentovaný „z hlavy“. Tělový výraz a zapojení vystupujícího se obvykle liší, jde-li o memorování a recitaci převzatého, naučeného textu nebo o živé slovo bez písemného záznamu. Dalším, zvláštním případem v této kategorii pak je čtení vlastního textu, tzv. autorské čtení, o němž se blíže zmíníme v Kapitole II. Určujícími vodítky a znaky nám mohou být dílčí psychosomatické aspekty jako tělo, hlas, řeč, jak je také popíšeme později, ale i formální struktura vyprávění. Orální skladba má některé typické znaky, které se objevují i v zápisech těchto skladeb. Mezi základní zařadil Parry, vedle tzv. mnemotechnických pomůcek (o nichž se také zmíníme později) také takzvané formule: „Parry definoval formulický systém jako skupinu frází, které jsou si obsahem a slovy natolik podobné, že básník, který je používal, je znal bezpochyby nejen jako jednotlivé formule, nýbrž také jakožto formule určitého typu.” (Scholes, Kellog, s. 28) /.../ Základním prvkem výstavby veršů je základní formulické schéma. Do jisté míry lze tvrdit, že určitá jednotlivá formule je pro pěvce důležitá jen do chvíle, kdy mu v mysli vytvoří základní formu. Jakmile je tohoto bodu dosaženo, závisí pěvec víceméně na memorování formulí a stále více na procesu zasazování nových slov do formulických schémat. Takový je veškerý základ jeho umění. /.../“ (Lord) Scholes a Kellogg upřesňují, že formulická dikce, jedna z hlavních vlastností orální kompozice a spočívá především v ovládnutí tradiční „gramatiky, jež poskytuje omezené množství schémat vybraných z obecného jazyka dané kultury, ze kterých se skládají metricky, syntakticky a sémanticky vhodné výrazy. Zvládnutí této

gramatiky umožňuje orálnímu narativnímu umělci vystupovat před obecností a na místě orálně komponovat." (Scholes a Kellog, s. 53). Další rysy orální kompozice jsou jednotnost tematického významu motivů, využívání autoritativního vypravěče, který je totožný s postavou autora, přičemž neexistuje ironický odstup mezi těmito dvěma rolemi. Ironický odstup autora a vypravěče totiž umožňuje až literární způsob komponování textu. A jak uvidíme v Kapitole III., soudobí vypravěči tuto možnost hojně využívají - ironický odstup je běžnou součástí novodobého vyprávění. Pro orální kulturu je charakteristická neschopnost, respektive nemožnost odstoupit a nahlédnout, reflektovat sebe sama. Velmi pěkné a výrazné příklady uvádí Walter Ong v kapitole *Některé psychodynamické vlastnosti orality*, v oddíle ix. *Spíš situačnost než abstraktnost*, když popisuje případy, kdy je v rámci výzkumů A.R. Luriji (*Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations* přel. O historickém vývoji poznávacích procesů) osoba negramotná dotazována na sebe, na reflexi sebe sama v rámci svého společenství. Obvykle takového vyhodnocení není schopna, tedy rozhodně ne tak, jak ji očekává (nebo provádí) gramotný dotazující. Odpovídá v kontextu činností, jež jí přísluší, hovoří o vztazích, o svých blízkých, úkolech, chybách, co je třeba udělat, tedy o všem, co vnímá mimo sebe sama, o tom, co se odehrává mimo ni, ale co ji obklopuje a co tvoří její každodenní život. O sobě hovoří tak, jak by o ní hovořili druzí, uvažuje v termínech, v nichž by o ní uvažovali jeho blízcí, sousedé. To znamená, že o sobě neuvažuje introspektivním způsobem. Je schopna „sebereflexe“ jedině prostřednictvím druhých osob. (Další příklady podobného druhu lze najít na stranách 61 – 70.) Reflektovaná introspekce je tedy evidentně umožněna pouze osobám gramotným. Dobrým příkladem pro představu může být také dítě, které ještě nedokáže číst a psát, řekněme do věku čtyř let. Zeptáme-li se jej na sebe sama, nedostane se nám rozsáhlejší odpovědi než toho, co o sobě mohlo slyšet od dospělých osob nebo dětí. Není jinak schopno vyhodnotit svoji osobu a přisoudit jí jakékoli další vlastnosti, pocity, dojmy. Stejně tak vypravěč v orální kultuře nerozlišuje mezi sebou samotným a autorem „textu“. Zde se vždy jedná o tutéž osobu. Teprve *„psaní odděluje člověka, jenž něco zná, od věci, kterou zná.*" (Ong, s. 58)

Ong se ve své nejznámější publikaci ptá, „*jakou roli hraje gramotnost při utváření lidského vědomí v jeho vývoji k technologicky vyspělým kulturám a v těchto kulturách samotných.*“ A velmi výrazně reflektuje skutečnost, že v gramotné společnosti je způsob myšlení natolik ovlivněn jednotlivými médii a jejich využíváním, že pojem orální kultura a orální tvar je pro její členy do důsledku takřka nepředstavitelný. „*Urputná převaha textovosti ve vědeckém myšlení se však projevuje v tom, že dosud nevznikly žádné pojmy, které by účinně nebo dokonce kultivovaně koncipovaly ústní slovesnost jako takovou, aniž by vědomě či nevědomě odkazovaly k psaní.*“ (Ong, 19). Dokonce i pojmy, jimiž se vědci snaží oralitu uchopit a popsat jsou zakotveny v myšlení vztahujícím se k literatuře. Tvary orálního původu jsou analyzovány jako literatura, protože v psané formě se dochovaly – odtud poněkud orální literatura – a teprve později byl doložen jejich orální původ. Ong na vysvětlení tohoto absurdního termínu uvádí: „*Slova sice mají základ v mluvené řeči, ale psaní je navždy tyranicky uvěznilo ve vizuálním zorném poli.*“ (Ong, s.20) A dodává, že gramotný člověk je natolik zajatý v dovednosti psát, že již není schopen se oprostít od grafické podoby jakéhokoliv slova, má-li se nad ním zamyslet. Jako primární si paradoxně obvykle nevybavíme zvuk a to, co tento zvuk nese, co v nás vyvolává a co se s ním asociuje, ale představíme si, jak slovo vypadá, když jej napíšeme. „*To také znamená, že gramotný člověk nemůže nikdy v úplnosti odhalit, jak slovo vnímají lidé v čistě orálních kulturách.*“ (Ong, s. 20) Tuto úvahu je třeba vnímat jako určité zaklínadlo, které si neustále vybavujeme, máme-li ambici zabývat se oralitou. Udržuje nás v jisté pokoře vůči oblasti, která nám je paradoxně navzdory našemu vzdělání zapovězena. Je to prostor, který můžeme zčásti naplnit jistou fantazií a představivostí, do důsledku ji však pravděpodobně neprobádáme. Současně však s vědomím, že žijeme v době již zmiňované gramotnosti sekundární, která sice mnohé vlastnosti té původní postrádá, ale naopak je obohacena o možnost pracovat s prostředky, jež právě gramotnost rozvinula a využívá.

Ong současně prostřednictvím své knihy usiluje o úplné odstranění termínu orální literatura z literární teorie. Činí tak proto, že tento svou obsahovou protichůdností způsobuje jisté problémy a „*trapně odhaluje*

naši neschopnost reprezentovat vlastnímu myšlení tradici verbálně uspořádaných výtvorů, aniž bychom je považovali za varianty psaného jazyka, s nímž často nemají nic společného." (Ong, s. 22) Navrhuje nahrazovat pojem orální literatura opisujícími termíny „*formy ryze ústní slovesnosti*“ nebo „*formy slovesného umění*“. Dovolíme si ještě upřesnění a namísto pojmu „*umění*“ zde budeme používat častěji a raději pojem „*tvorba*“. Ve vztahu k vyprávění a jeho funkcím považujeme termín tvorba za přesnější, neboť je patřičnějším, jak dále uvidíme, pro soubor aktivit současného vypravěče i v širším společensko-kulturním kontextu. Zahrnuje rozsáhlejší oblast, která se netýká jedině umělecké tvorby, ale zasahuje i do dalších oblastí a oborů lidské činnosti.

3. Funkce vyprávění v orální kultuře

„ Vyprávění je jedním z hlavních žánrů slovesného umění. Objevuje se od primárně orálních kultur až po období rozvinuté gramotnosti a elektronického zpracování informací. V jistém smyslu má prvořadě postavení mezi všemi formami slovesného umění, neboť do určité míry tvoří základ mnoha jiných, často i těch nejabstraktnějších, uměleckých forem. I za abstraktními vědeckými pojmy se skrývá vyprávění o pozorováních, na jejichž základě se tyto pojmy formulují. /.../ V pozadí přísloví, aforismů, filosofických spekulací a náboženských rituálů stojí paměť uchováající lidskou zkušenost, která se rozkládá v čase a je předmětem narativního zpracování. /.../ To vše znamená, že vědění a diskurz vycházejí z lidské zkušenosti, a že základním způsobem verbálního zpracování lidské zkušenosti je podat o ní zprávu víceméně v době, kdy skutečně vzniká a kdy existuje, unášena tokem času. Vytvoření dějové linie je způsobem, jak tomuto toku času čelit.“ (Ong, s. 158)

Vyprávění v sobě i přes svou technickou jednoduchost (máme zde na mysli materiální a technologickou, nikoli řemeslnou) spojuje několik funkcí, které v takové kompaktní jednotě nelze nahradit žádným ze současných prostředků gramotné kultury. Ne všechny funkce musí být a bývají vždy v dnešním vyprávění aktivní, ale potenciálně jsou v něm obsaženy. V některých moderních pojetích vyprávění pak získávají novou podobu. Jedná se o funkci socializační, poznávací a vzdělávací,

historickou (historiografickou), zkušenostní - vzdělávací, zábavnou, uměleckou, múzickou, uchování tradice, vystoupení z běžného toku času a připomínka vědomí příslušnosti do času cyklického, rituálního. Vyprávění ovšem může mít prostřednictvím účinků slova také funkci léčivou a magickou. *„Přestože se vyprávění objevuje ve všech kulturách, v primárně orální kultuře má v určitých ohledech mnohem širší a významnější funkci než v kulturách jiných. /.../ Všechny orální kultury nebo alespoň většina z nich vytváří nějaké zcela zásadní vyprávění nebo sled vyprávění. /.../ Díky svému rozsahu a složitosti scén představují vyprávění tohoto druhu často největší prostor pro uchování tradic určité konkrétní orální kultury.“* (Ong, s. 159) Tedy vše, co není v primárně orální kultuře uchopeno v nějakém zobecňujícím příběhu, který bude zakonzervován ve snadno zapamatovatelné a předatelné formě, přestane být opakováno a podlehne zániku. Ten, kdo vypráví, prožívá znovu tuto zkušenost a zprostředkovává ji i svým posluchačům. Dochází zde tak vedle efektu sdělování také k efektu sdílení a vzniku společenství. Na této úrovni je role vyprávění v orální kultuře nejvýznamnější. Společenství je totiž založeno na slově a jeho sdělování a sdílení. Není zde jiný prostředek, jiné médium, které by společenství posilovalo než je slovo a řeč. Uchovává, posiluje a potvrzuje skrze slovo sebe sama. Svou kulturu a svou existenci. Skrze slovo a doslova skrze živé slovo se uchovávají události, tradice, celá historie. Je pak evidentní, že interpretace je jediná, neexistuje žádný individuální pohled či názor. Ten by tuto pracně tvořenou identitu narušil. V kultuře písma má vyprávění jinou funkci. Na živém slově není založena veškerá existence gramotné společnosti. Ta uchovává své tradice a svou historii především prostřednictvím textů. Veškerá moudrost, zkušenost a vědění jsou uchovány pomocí písma. A díky všeobecně rozšířené gramotnosti poskytnuty komukoliv, kdo má zájem a potřebu být informován a ovšem také vyjádřit vlastní názor. Zkušenost a především vědění jsou tak individualizované, individuálně prožívané, zaznamenávané i předávané. A také individuálně interpretované. Samozřejmě, že i v dnešní době si uvědomujeme sílu pamětníků a že i v dnešní době do jisté míry funguje vedle takzvaně oficiální kultury ta neinstytucionalizovaná, nezachycená, která uniká médiím i technologiím, že existuje „orální paměť“ a orální

tradice. I přesto, že se ji naše přirozená touha po porozumění, poznání, vědění a reflexi snaží uchopit, zaznamenat, zastavit v čase, vzniká a žije paralelně vedle či uvnitř této zaznamenané kultury tato sekundární oralita.

Když se zde zabýváme oralitou, je třeba porozumět i tomu, že v orální kultuře je, na rozdíl od gramotné, role společenství jednou z nejvýznamnějších. *„Primární oralita rozvíjí osobnostní struktury, které jsou jistým způsobem více orientované na společenství a vnější okolí a méně na zkoumání vlastního nitra, než tomu je u gramotných lidí. Ústní komunikace spojuje lidi do skupin. Psaní a čtení jsou osamělé činnosti, které vracejí mysl zpátky k sobě samé.“* (Ong, s. 82) Také z tohoto ohledu není při vyprávění a vypravěčství primární umělecké provedení a originalita, ale schopnost vytvořit atmosféru společenství. Samozřejmě, v současné společnosti, kde vzdělanost lidí je převažující, budeme obtížně simulovat čistě orální provedení s jeho mimouměleckými ambicemi. Jsme naučeni hodnotit, srovnávat, podávat výkony, naše vzdělání nám poskytuje schopnost tříbit vkus, vnímat umění a tvorbu, rozlišovat co je a co není „kvalitní“ a není proč se takových zkušeností zbavovat. Nicméně bychom měli mít na vědomí, že přesto i současná vypravěčská tvorba v tomto ohledu podléhá poněkud odlišným kritériím, která se tu pokoušíme ozřejmit. Stále je zážitek ze společenství a společně prožitá zkušenost v příběhu postavena na žebříčku hodnot relativně vysoko. *„Ústní komunikace sblízuje, spojuje je, zatímco tisk tyto vazby rozvolňuje.“* (David Riesman, *The Oral Tradition, the Written Word, and the Screen Image*, 1955 in *Antropologia kultury*, s. 400)

Další významnou funkcí vyprávění v orální kultuře je vystoupení z každodennosti, spojení se svátkem, s mimořádnou událostí ve společenství. Může se jednat o narození, křtiny, svatbu, pohřeb, ale také sezónní práce, které jsou prováděny společně a ožívány písní nebo vyprávěním. Může jít o příležitost nejrozličnějších svátků spojených s ročním obdobím, jako jsou dožínky, masopust, vítání jara, pálení čarodějnic, vánoční a velikonoční svátky. Jde o události značně ritualizované, k nimž se váže příležitost setkat se, posedět, vyprávět anebo zpívat. K většině z uvedených událostí se vážou konkrétní příběhy nebo písně. Jde do určité míry o situaci hry, jak ji charakterizuje Eugen

Fink ve své *Oáze štěstí*. (Fink, E.: *Oase des Gluck*). O situaci, která je do jisté míry nevážná a nezávazná, která ale má svá pravidla, jež je třeba akceptovat. Jde o situaci, která uvolňuje napětí, která dovolí na chvíli zapomenout na všední starosti, vystoupit z lineárního běhu času a vstoupit do času cyklického, mýtického, nekonečného, který nás nezavazuje k povinnostem, úkolům, výkonům, který naopak umožňuje se od těchto uvolnit, pozastavit se, proměnit svou zkušenost v příběh a začlenit jej do společného mýtu... I když takto výrazně se v dnešní době tato rituální funkce vyprávění v moderní kultuře neprojevuje, lze jakési pozůstatky anebo naopak nové podoby svátečnosti a určitého rituality a vystoupení z každodennosti sledovat i dnes, s ohledem na soudobou, profánní společnost. Tato funkce se totiž pojí s tvorbou i percepcí umění. I dnes jde o jistou formu hry, o nevážnou činnost, která svým způsobem zprostředkovává určitou zkušenost.

Pokud bychom si chtěli představit nějakou formu zkušenosti, kterou ještě nezasáhla gramotnost, můžeme sledovat děti ve věku 3-5 let. Ačkoli málokteré z nich je v dnešní době nepoznamenáno vlivem nějakého média, ve svých vyprávěních, interpretacích zážitků a zkušenostech, jsou odkázány pouze na svou paměť a to v podobě obrazů či jiných odposlouchaných vyprávění. Existují (prozatím) ve světě, kde platí to, co „se říká“. Zde ještě má svůj účinek slovní magie, která v pozdějším věku bude zpochybněna a vyvracena nejrůznějšími názory vyčtenými z knih, internetu či jiných médií. Tříleté dítě ještě snadno uvěří tomu, že utrhne-li květinu, které se říká bouřka, bude bouřka a bude to tak, protože se to říká a protože se to stává. A opravdu se to stane. Negramotný svět je mimo kauzální souvislosti, mimo vědění a vědecká vysvětlení, které říkají, kdy a proč dochází k přírodnímu jevu, který označujeme za bouřku. Je to svět, ve kterém není radno brát slovo nadarmo, protože slovo není jen prázdný znak, je to čin, který způsobuje další události. Dalším dobrým příkladem toho, jak funguje v dnešním světě vyprávění, které ještě nepoznamenal zápis a záznam mohou být ústně podávané (tradované) rodinné či přátelské historky, většinou situační, komické, které se skutečně staly, ale vypravěči jim často přidávají na atraktivitě doplňováním nejrůznějších možných i nemožných scén. Vyprávějí se u příležitostí velkých rodinných setkání, pokaždé

znovu, všichni je do detailu znají, přesto se vždy setkají se stejně vřelým přijetím. Jejich opakování je jako tmel, který zachovává a doceňuje společnou historii daného společenství.

Jak jsme již uvedli, Walter Ong rozlišuje oralitu primární a sekundární. Primární oralita se vyskytuje pouze v negramotných kulturách, a dnes prakticky neexistuje, jelikož dnes takřka každá kultura ví o existenci písma a už jen toto vědomí může mít a má vliv na strukturu myšlení

i mluveného slova. *„Lidé, u nichž došlo ke zvnitřnění psaní, gramotně nejen píšou, ale i mluví, což znamená, že v rozličné míře organizují dokonce i své ústní vyjadřování do myšlenkových a verbálních schémat,*

o nichž by neměli ani ponětí, pokud by neuměli psát. Orálně uspořádané myšlení tato schémata nedodrží, a proto ho gramotní lidé považují za naivní. Orální myšlení však může být velmi komplikované a nemusí mu chybět ani určitý druh reflexe.“ (Ong, s. 69) Je typické, že lidé gramotné kultury mají tendenci považovat primární oralitu za primitivní

v negativním významu tohoto slova, tedy za nerozvinutou, upozaděnou, méněcennou. Kulturní antropologie ale varuje od takových kvalitativních hodnocení a upozorňuje na nezbytnost posuzování dané kultury v kontextu. Máme samozřejmě vždy tendenci považovat za určující kritérium svoji vlastní kulturu a podle té hodnotíme kulturu jinou. Často si neuvědomujeme, že srovnáváme „jablka s hruškami“. Vhodnou paralelou mohou být závěry výzkumů kulturního antropologa Bronislava Malinowského, který se ve své studii popisující způsob zemědělství

a obřadů s ním souvisejících, jež provádějí obyvatelé na Trobriandských ostrovech, zabývá mimo jiné také tématikou překladu z jednoho jazyka do druhého. Uvádí, že při překladu je vždy naprosto nezbytné zohledňovat vedle jazykové stránky také kulturní odlišnosti, které je třeba jistým způsobem rovněž „přeložit“, aby byly srozumitelné i v tom společenství, do jehož jazyka je text tlumočen. A to samozřejmě s citem k odchylkám a kulturním odlišnostem. *“Překlad musí být vždy proměnou originálu v něco úplně jiného. Nikdy nejde o zaměňování jednotlivých slov za slova jiného jazyka, ale o tlumočení celého kontextu. /.../ Překlad je spíše ukládáním lingvistických symbolů v kulturním kontextu daného společenství a nikoli překládáním slov tím, že nacházíme jejich ekvivalenty v jiném jazyce.“* (Malinowski, Bronislaw: *Slowo w kontekście*

dzialania, in Antropologia slowa, s. 113) Malinowski upozorňuje, že chceme-li například porozumět slovům, které užívá obyvatel Melanésie, musíme se alespoň na okamžik zbavit kritického postoje k jeho víře v magii. Překladařství a lingvistika jsou v tomto smyslu do značné míry ovlivněny kulturní antropologií a ta je ve své hluboké podstatě snahou o porozumění lidským bytostem se všemi jejich odlišnostmi, tradicemi, zvyky, náboženstvími, kultury a podobně. Můžeme tyto odlišnosti sledovat nejen v řádu národů a světových kultur, ale také na úrovni mikrosvětů jako jsou regiony, ale i města nebo dokonce takové mikrojednotky jako rodiny. Každé společenství vytváří své vlastní tradice, rčení, zvyky, které, chceme-li jim porozumět, je třeba nikoli hodnotit, ale pochopit jejich kořeny, motivy. Z tohoto důvodu je například na Institutu polské kultury Varšavské univerzity kulturní antropologie jedním ze základních studijních předmětů. Koncept vychází z předpokladu, že budou-li tamní absolventi působit jako iniciátoři, realizátoři a lídři nejrůznějších kulturních projektů, vyžaduje jejich vzdělání právě tento základ a právě toto povědomí a tuto zkušenost. To proto, aby s komunitami, do nichž přichází působit, pracovali s pokorou, s porozuměním k jinakosti, jež určují tamní každodenní život. Aby povýšenecky nepodsouvali svá měřítká, své hodnoty a své zvyky. *„Žádný člověk se přece nedívá na svět úplně čistým zrakem. Vnímá jej prostřednictvím určitých konvencí, návyků, způsobů myšlení. Dokonce ani ve filozofických úvahách není s to vykročit ze stereotypů; pojetí pravdy a lži se budou vždy vázat na specifické tradice a zvyky“*, jak uvádí Ruth Benedictová (1887-1948, New York, americká kulturní antropoložka, představitelka kulturního relativismu, studentka Franze Boase, učitelka a v 60. letech 20. stol. již kolegyně Margaret Meadové, zdroj Wikipedie, obr. příloha č. 11a) v dnes již klasickém díle *Patterns of Culture* (Benedictová, R.: Kulturní vzorce. Praha: Argo, 1999). Schopnost uvědomovat si a uznat fakt, že hledíme skrze brýle vlastní kultury, je prvním krokem k tomu, abychom mohli vidět svět v širší perspektivě, otevřít se tomu, co je za naším vlastním světem a měli chuť se s touto jinakostí setkat, a tak se také setkat se sebou samým. Toto dvojí setkání vystihuje antropologická představa Andrzeje Mencwela (pedagog a jeden ze zakladatelů Institutu polské kultury na Varšavské univerzitě): *„K tomu, abychom v cizinci mohli spatřit skutečného člověka, musíme se nejdříve*

ptát po cizinci v sobě samém." (Piwowarska, Dorota: in Animacja Kultury. Teraz!, s. 7, přel. M. Pohořelá)

Také vypravěč by měl mít tuto „formuli“ na paměti. Musí podávat příběh vždy tak, aby měl jistotu, že divák rozumí nejen slovům, ale i kontextu. Musí si být dobře vědom, před kým stojí, komu vypráví, musí předpokládat, čemu může dané publikum rozumět, kde je třeba upřesnit, dodat, dopřeložit anebo zevrubně vylíčit. To je určující i pro výběr témat a příběhů, která si vypravěči volí. Pro mezinárodní publikum například je ideální zvolit také „mezinárodní“ příběh, o němž předpokládáme, že je obecně znám. Anebo zvolit takové téma, které je „obecně lidské“, kde vystupují jednoznačné typy postav, které fungují napříč kulturním kontextem a které procházejí dějem s nekomplikovanými zápletkami. Je jisté, že vyprávění, která se úzce váží k nějakým konkrétním kulturním nebo dokonce lokálním tradicím budou muset být pro publikum jiné kultury doplněna, vysvětlena, aby porozumělo motivů chování postav a celému ději.

Sekundární oralita naproti tomu je ta, kterou můžeme sledovat v naší době, v kultuře, která se označuje za vyspělou a všeobecně rozšířená gramotnost je její běžnou součástí. *„Sekundární oralitu současné technologicky vyspělé kultury podporuje telefon, rozhlas, televize a jiné elektronické přístroje, jejichž existence a funkčnost závisí na existenci slova a tisku.“* (Ong, s. 19)

4. Paměť v orální kultuře

„Pokud v dobách Homéra neexistovalo písmo, jak bylo možné předávat a uchovávat tak dlouhé texty mezi jednotlivými prezentacemi?

A nakonec, jak vůbec mohlo dojít ke vzniku tak dlouhých útvarů bez pomoci písma?“ (Lord, s. 70) Paměť, tak jak ji používají lidé gramotné kultury, funguje na docela jiných principech než ta, která usnadňuje repetování básníkům a vypravěčům v kultuře orální. *„Paměť, která vede básníka orální kultury, má pramálo společného s přesnou lineární prezentací událostí v časovém sledu. /.../ V orálních kulturách se vyprávění příliš nezabývá přesnou sekvenční analogií mezi sledem událostí ve vyprávění a referenčním sledem událostí ve světě mimo vyprávění. Tato analogie začne být jedním z hlavních cílů teprve poté, co*

v lidské mysli dojde ke zvnitřnění gramotnosti." (Ong, s. 165-166) Nástrojem ovládnutí rozsáhlého orálního materiálu je řada mnemotechnických pomůcek (*aides-mémoire*). Je nezbytné, aby člověk v orální kultuře myslel v těchto mnemotechnických schématech, která určují i syntax. Jde o nejrůznější (již zmíněné) formule, které mohou mít podobu přísloví, rčení, a která nejsou nikterak originální, pouze vytváří jakési základní stavební kameny, kolem nichž je posléze možné konstruovat stavbu myšlenky nebo příběhu. Orálně založené myšlení *„obvykle bývá vysoce rytmické, neboť rytmus pomáhá paměti, a to dokonce fyziologicky.*" (Ong, s. 45) Bez těchto formulí, které určují rytmus a pomáhají vybavovat sled myšlenek není orální myšlení možné. Ideální formou pro zapamatování, předání a uchování dlouhých příběhů je proto píseň. Ta mnohé z těchto *aides-mémoire* přirozeně zahrnuje: rýmy, verše, tempo, rytmus, ale také právě formulické obraty, epiteta, refrény, melodie i obvykle jednoduchý příběh vyjádřený v nekomplikovaných jazykových obrazech. To vše jsou rysy, charakteristické pro píseň, jež z ní činí přirozenou spojnicí mezi primárně a sekundárně orální kulturou. Melodie bývá většinou jednoduchá a stále se opakující, tak, aby se snadno vryla pod kůži nejen interpretovi, ale také posluchači. *„Podržení vědomostí v paměti a jejich vybavování, vyžaduje v primárně orální kultuře takové poetické struktury a postupy, jež jsou nám zcela neznámé a jimiž často pohrdáme. Orální mnemotechnické struktury a postupy se projevují velmi nápadně právě svým vlivem na děj, který se v orální kultuře příliš nepodobá tomu, jak ho většinou chápeme my.*" (Ong, s. 160) My, kdo žijeme v kultuře písma, uvažování a způsob myšlení, který v sobě nesou, jsou pro nás již tak samozřejmé, že se jen stěží dokážeme od těchto kulturních daností odpoutat a představit si, co všechno znamená být dítětem čistě orálního světa. Orální kultury nevytváří abstraktní pojmy a neuchovávají své znalosti jejich pomocí. To dokážou pouze kultury chirografické. Orální kultury proto konzervují nabytou moudrost prostřednictvím tradování příběhů-písní o hrdinech, jejich činech a událostech s nimi spojených. Podmínkou pro uchování takto spoutané tradice je ovšem repetování. Jednorázové, krátké a nevýznamné orální projevy určené pro jedinou příležitost obvykle záhy zanikají. Orální materiál poutá myšlení mnohem podstatněji než je tomu

u psaných textů. Ty nesledují - protože nemusí - přirozený tok myšlenek a naopak abstrahují a vytváří lineární struktury a dějové linie, jichž by orální vyprávění nemohlo se svými prostředky nikdy dosáhnout. Je tedy logické, že gramotná kultura s sebou nese zakrnění schopnosti vázat myšlení v orálních strukturách. Dovednost číst a psát nás odnaučila hovořit nebo dokonce uvažovat v těchto strukturách, formujeme i ústní promluvu jako psaný text, respektive takřka každá naše veřejná promluva (nejde-li o čistě přátelskou neformální komunikaci) je podložena psaným textem. Cení se „mluvit jako kniha“ a když někdo ve své řeči používá formy charakteristické pro čistě orální projev, budí to v nás spíše nelibost. Jedná se totiž o obraty, které gramotná kultura raději vytěsňuje jakožto primitivní. Jsou jimi (podle Onga) mimo jiné kumulování epitet (gramotné myšlení je v jejich užívání spíše úsporné), opakování dílčích informací (v gramotném myšlení je pokud možno úplně eliminujeme), časté využívání formulí (to hodnotíme jako používání klišé a frází), nedodržování linearitu děje (gramotnost nám umožňuje vytvářet lineární struktury, kterých bychom jinak nebyli schopni, život sám takové dějové struktury netvoří a umožňuje je teprve intelektuální činnost, která odděluje důležité události a informace od nepodstatného, třídí je a ukládá je do souvislého pořádku). *„Uchovávání myšlenek je v orální kultuře spojeno s komunikací. /.../ Myslete tak, abyste si to mohli zapamatovat.“* (Ong, s. 44) Naše uvažování naopak kopíruje způsob, jakým pracujeme s psaným textem a takřka již nejsme schopni se bez toho obejít. Veškeré vědění uchováváme v psané a tištěné podobě, anebo prostřednictvím médií. Naše vědění je tedy zprostředkované (zmedializované). Velmi dobře je to patrné na způsobu, jakým se s informacemi pracuje ve vzdělávacích institucích. Někdy je takzvané vzdělávání postavené na memorování textu bez skutečné vnitřní – bytostné a celostní (tzv. psychosomatické)- zkušenosti. Žáci a studenti mohou tedy být studnicemi dílčích informací, které se ovšem nikde nestýkají se skutečným životem a řečneme moudrostí založené na osobním prožitku a jeho reflexi. Leszek Kolankiewicz, pedagog a současný ředitel Institutu polské kultury (obr. příloha č. 22) je například zastáncem myšlenky, že studenti si nemají dělat během přednášek žádné poznámky. Upozorňuje studenty na to, že obvykle všechno, co si zapíší, si zapisují proto, aby to

mohli s klidným svědomím co nejdříve zapomenout. Spoléhají se na papír. Vede studenty k tomu, aby se soustředili tak, aby jim podstatné myšlenky uvízly v paměti. Z toho důvodu (aby nešlo o mechanické memorování informací) je také většina jeho přednášek – stejně jako většina přednášek na Institutu vůbec – koncipována spíše jako seminář, který se odehrává formou dialogu pedagoga se studenty a studenty mezi sebou. Studenti jsou nuceni samostatně uvažovat o tématu, vést diskusi s kolegy, polemizovat, analyzovat, docházet k závěrům, ale také prosadit vlastní názor, stát si za ním, argumentovat. Takto vygenerované informace, budou pro studenty s největší pravděpodobností v budoucnu důležitější než stohy popsaného papíru bez potřebného kontextu, k nimž by se vraceli jen s nechutí a z povinnosti. Důležitou složkou při procesu učení a motivace paměti je zde totiž osobní zájem, participace a s tím spojené tělové zapojení.

Když egyptský bůh Theutos vynalezl písmo, které chtěl předat lidem, odpověděl na jeho čin bůh Thamos: „ /.../ *Neboť tato nauka zanedbávání paměti způsobí zapomínání v duších těch, kteří se jí naučí, protože spoléhající na písmo budou se rozpomínat na věci zevně, z popudu cizích znaků, a ne zevnitř sami od sebe; nevynalezl jsi lék pro paměť, nýbrž pro upamatování. A co se týče moudrosti, poskytněš svým žákům její zdání, ne skutečnost; neboť stanou se sečtělými bez ústních výkladů, budou působit zdání, že jsou mnohoznační, ačkoli budou většinou neznalí, a ve styku budou nepříjemní, protože z nich budou lidé zdánlivě vzdělaní místo lidí vzdělaných opravdu.*“ (Platón: Faidros, přel. Fr. Novotný, Praha 1993, s. 70-71).

S pamětí souvisí také vnitřní stavba příběhu. Pro nás, kterým je vlastní gramotné myšlení, je přirozené, že paměti napomáhá logická, lineární stavba děje, kauzální sled událostí. Ong v této souvislosti zmiňuje, že orální kultura nemá s lineárním a vzestupně vystavěným dějem tak, jak jej známe z románů a dramát žádnou zkušenost, a sice proto, že nemá k takové stavbě prostředky. Orálně komponované vyprávění obvykle jde rovnou k věci – „in medias res“ - a teprve postupně objasňuje nezbytné souvislosti, což může způsobit, a často se tak děje, přílišné množství odboček a vedlejších motivů. Respektive orální vyprávění je z takových odboček a motivů vystavěno. Skládá se z velkého množství epizod, jež

lze volně seskupovat. „Pokud budeme vzestupný děj považovat za vlastní paradigma děje, zjistíme, že epos žádný děj nemá. Děj, pokud ho chápeme v takto striktním významu, se v rozsáhlejších vyprávěních objevuje až vznikem psaných textů“ (Ong, s. 163). Samozřejmě ale, že vyprávěné má nějaký řád a vnitřní stavbu. Její stabilita se opírá o básníkovu-vypravěčovu subjektivní paměť, představu a jednotlivé formule, které si „za pochodu“ vybavuje. Za přítomnosti posluchačů si „vzpomíná na písně, které se zpívají. Nepamatuje si text, který se naučil nazpaměť, nýbrž témata a formule, které slyšel u jiných zpěváků. A na tato témata a formule si vzpomíná pokaždé jinak, neboli sešívá je (rhapsōdein) dohromady svým vlastním způsobem při určité konkrétní příležitosti a před určitým konkrétním publikem.“ (Ong, s. 164).

Orální paměť funguje na principech, které jsou neslučitelné s principy, na jakých si pamatuje gramotná osoba. Je otázkou nakolik jsme schopni alespoň pozůstatky, fragmenty těchto principů resuscitovat a využít. „Lord zjistil, že schopnost číst a psát orálního básníka citelně oslabuje.“ (Ong, s. 72) V kapitole nazvané *Memorování v orální kultuře* se Ong velmi podrobně za použití konkrétních příkladů zabývá způsobem, jakým je v orální kultuře využívána paměť a nejrůznější mnemotechnické pomůcky tak, aby bylo možné repetování i velmi rozsáhlého textu. Odkazuje k výzkumům Parryho a Lorda a upozorňuje na fakt, že orální básníci nikdy nezopakují tutéž skladbu beze změny podruhé, ačkoliv sami tvrdí, že jsou toho schopni. Podle Lorda jde ale pouze o „různé verze téhož příběhu.“ Jde o to, že zachovávají příběh a metrum skladby, nicméně formule, z nichž jsou příběhy sestaveny, bývají pokaždé použity trochu odlišně. Nahrávky, které pořídil při svých výzkumech Albert B. Lord, ukazují, jak se bardy (zpěváci v orální kultuře) učí: „Celé měsíce a roky poslouchají jiné básníky, kteří nikdy „nezpívají“ dané vyprávění dvakrát stejným způsobem, ale pro standardní témata stále znovu používají standardní formule. Formule, stejně jako témata, jsou pochopitelně do jisté míry proměnlivé a konkrétní básníci, kteří ‘spřádají’ vyprávění, se budou od sebe významně lišit. Některé proměny frází budou ryze osobité, avšak jednotlivé látky, témata, formule a to, jak se používají, mají základ v určité, jasně identifikovatelné tradici. Originalita nespočívá v tom, že se zpracuje nová látka, ale že se tradiční náměty účinně přizpůsobí každé

individuální, jednotlivé situaci, případně také publiku." (Ong, s. 72 - 73) Gramotný člověk se učí text z paměti tak, že stále znovu opakuje, po slovech a větách přečtené. Memoruje, vybavuje si v paměti napsaná slova. Pokročilejší postup pak uplatňuje schopnost vybavit si slova na základě obrazu a příběhu, na základě představy, kterou si recitující uchová. Někdy se může stát, že opakované memorování převzatého textu přinese vystupujícímu tak intenzivní obrazy, které se natolik „zvnitřní“, že je jakoby vypráví „ze sebe“, ze své vlastní zkušenosti. Uvolní se, je do jisté míry schopen improvizace, může se dostat do kontaktu s publikem a reagovat na něj.

Dobrymi mnemotechnickými pomůckami v orálních tvarech jsou například opakovaná epiteta. Orální básník jich má širokou zásobu a využívá je podle potřeby daného metra. Ačkoli v gramotné kultuře jsou epiteta často považována za těžkopádná a nadbytečná, v orálním myšlení jsou častá a nezbytná. Jde o jakési fragmenty formulí, které dokreslují jednu z typických vlastností orality a sice „*upřednostnění kumulativnosti před analýzou.*" (podle Onga, s. 49-50) Máme tak vyprávění o „*Istivém Odysseovi*", „*moudrém Nestorovi*", „*vojáci jsou stateční, duby statné a princezny krásné*". S tím také velmi úzce souvisí typ postav, které obvykle vystupují v původně orálních příbězích. Jde o jednoznačné typy, bez propracované psychologie, přesně takové, jaké je schopno orální myšlení nejsnáze uchopit a skrze jejich jednání děj podat. (Stejně tak jako nemá člověk orální kultury dostatek nástrojů, aby byl schopen reflektovat sám sebe a svou existenci jakožto osoby v abstraktním smyslu, a vždy ji musí spojovat s konkrétními činy, událostmi, zasazovat do konkrétního společenství.) Dále Ong zmiňuje, že paměť v orální tradici „*funguje velmi účinně díky těžkým postavám, tedy osobám, které jsou spojovány s velkolepými, nezapomenutelnými a většinou také veřejnými skutky.*" A sice proto, „*aby utřídila zkušenost do nějaké trvale zapamatovatelné formy. Bezbarvé osoby nemohou orální mnemotechniku přežít.*" (Ong, s. 83) Teprve písmo a psychoanalytická teorie pak umožňují, aby v novodobých příbězích vystupovali hrdinové, kteří nevykonali žádné významné, heroické činy a přesto nás jejich příběhy zajímají. V orálních strukturách by pro takovou postavu nebylo místo,

orální myšlení by ji nebylo schopno uchopit a uchovat. Nebylo by na základě čeho si ji zapamatovat.

Dalším významným rysem orálního projevu, který souvisí s pamětí je „ /.../ výrazná *somatická složka*. *Mluvená slova jsou vždycky modifikací celkové, existenciální situace, jejíž součástí je i tělo.*“ (Ong, s. 81) Každý mluvený projev, ať se jedná o primární či sekundární oralitu anebo o gramotnou kulturu, je provázen fyzickým projevem promlouvajícího. Jde-li o projev vědomý a „trénovaný“, je tento v souladu s obsahem výpovědi, dokonce jí napomáhá anebo ji může ve výjimečných případech i určovat. Někdy mohou orální básníci nebo vypravěči využívat jakési taneční nebo spíše pohybové partitury, které nese tělová paměť a na jejímž základě si vybavují slova. Paměť, ovládnutí paměti je součástí psychosomatické mohoucnosti, respektive psychosomatické zapojení je vždy spojení s aktivizací paměti a to nejen ve smyslu intelektuální činnosti, ale zapojení paměti celého těla. Tělová paměť je funkčním komponentem při veřejném vystupování. K těmto rysům psychosomatickým aspektům se podrobněji vrátíme ještě ve druhé kapitole.

5. Slovo, řeč v orální kultuře

„Každá lidská kultura je kulturou slova. /.../ Na kondici slova závisí kondice člověka jako kulturní bytosti.“ (Godlewski, G.: *Antropologia slowa*, Wprowadzenie, s. 10)

Ong upozorňuje ve své studii, v kapitole *Psychodynamika orality* na skutečnost, že jsme přestali vnímat slovo jako událost (hebrejský výraz *dabar* znamená *slovo* a současně *událost*). Slovo je pro nás grafický znak nějaké věci, je statické, lze se na něj podívat, vyhledat ve slovníku, s jeho percepcí spojujeme především zrak. V orální kultuře je s vnímáním slova spojen především sluch. Slovo je zvuk, který je pomíjivý, mizí ve stejné chvíli, kdy je rozeznán. Píšeme-li, mohou být „diváci“ – čtenáři slov jen potenciální, mluvíme-li, je to vždy k někomu (ať už k sobě samému, ale tento typ mluvy nemáme na mysli), je to vždy vytváření momentálně živého vztahu mezi tím, kdo promlouvá a tím, kdo naslouchá. V orální kultuře jsou slova činy. Proto může být jejich účinek

považován za magický. Mají určitou sílu, protože nejde o mrtvé znaky, ale vždy o konání živé bytosti, která vydává zvuky, má nějakou intenci a musí k vytvoření těchto zvuků použít jistou energii. Slova mohou měnit skutečnost. Takovou živou promluvu můžeme označit za jednání. Pokud jednám, jsem angažován v tom, co říkám, nesu za to veškerou zodpovědnost a jsem si vědom možných účinků svých slov. Slova, která mají účinek na toho, kdo jim naslouchá, jsou jednáním. Zde můžeme sledovat zřetelné paralely s tzv. Dialogickým jednáním s vnitřním partnerem, centrální studijní disciplínou na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, již blíže popíšeme v kapitole II. Zajímavou a působivou zkušenost s promluvou, která měla jednoznačný – v tomto případě magický a léčivý – účinek zprostředkovaně popsal francouzský antropolog – strukturalista Claude Lévi-Strauss (obr. příloha č. 12) v publikaci *Strukturální antropologie*, v kapitole *Účinnost symbolů*. Analyzuje nalezený text, který zapsal vědec – antropolog Guillermo Haya na základě informací od svého informátora z kmene v Jižní Americe. *„Jde o dlouhé zaříkávání, jehož nativní verze má osmnáct stránek rozdělených do pěti set třiceti pěti veršů. /.../ Tato píseň má pomáhat při obtížném porodu. Používá se v poměrně výjimečných případech, protože indiánské ženy ve Střední a Jižní Americe rodí snadněji než ženy západní. K zásahu šamana tedy dochází jen zřídka, a to na žádost porodní báby, když sama selhala. Píseň začíná líčením jejího zmatku, popisuje její návštěvu u šamana, jeho odchod do chýše rodičky, příchod, přípravy spočívající v nakuřování spálenými kakaovými boby, vzývání a zhotovování posvátných předmětů neboli nuchu. Tyto obrazy, vytvořené z předepsaných esencí, které jim dávají účinnost, představují ochranné duchy, z nichž si šaman utvoří své pomocníky a v jejich čele kráčí do sídla Muu, síly zodpovědné za utváření plodu. Obtížný porod se totiž vysvětluje tím, že Muu překročila své pravomoci a zmocnila se purby čili duše budoucí matky. Celý zpěv tak spočívá v hledání: v hledání ztracené purby, která bude navrácena po četných peripetiích, k nimž patří překonání překážek, vítězství nad divou zvěří a konečně velký zápas, jež šaman a jeho ochranní duchové svedou s Muu a jejími dcerami pomocí kouzelných klobouků, jejichž tíži protivnice nesnesou. Přemožená Muu dovolí, aby purba nemocné byla objevena a vysvobozena; proběhne*

porod a píseň končí výčtem opatření přijatých za tím účelem, aby po odchodu návštěvníků nemohla Muu uprchnout. Boj nebyl veden proti Muu samé – ta je totiž pro plození nezbytná – , nýbrž jen proti jejím zlořádům; jakmile se zjedná jejich náprava, vztahy s Muu se stanou přátelskými a její rozloučení se šamanem zní téměř jako pozvání: Příteli nele, kdy mne zase navštívíš? /.../ Tak, jak jsme ji stručně shrnuli, působí tato píseň dojmem značně banálního modelu: nemocný trpí, protože ztratil svého duchovního dvojníka, přesněji jednoho z osobních dvojníků, kteří dohromady tvoří jeho životní sílu; šaman podporován svými ochrannými duchy, podnikne cestu do nadpřirozeného světa, aby si dvojníka vymohl zpět na zlém duchu, jenž se ho zmocnil, a tím, že jej vrátí jeho vlastníkovu, zajistí uzdravení. Mimořádný význam našeho textu však nespočívá ve zmíněném formálním rámci, ale v objevu, který nepochybně vyplývá z čtení textu, za nějž však Holmerovi a Wassenovi náleží veškerá úcta, že cesta Muu a příbytek Muu nepředstavují v myšlení indiánů mytickou trasu cesty a příbytek, nýbrž právě pochvu a dělohu těhotné ženy, které šaman a nuchu prozkoumávají a v jejichž nejzazší dutině svádějí vítězný boj.” (Strauss, s.165, 166) Strauss dále velmi důsledně a s doslovnými citacemi a jejich překlady popisuje celou událost a analyzuje její průběh a smysl. My jsme vybrali tento úryvek proto, že je přesvědčivým dokladem toho, jaký význam a účinek má, resp. může mít, slovo a mýtus v primárně orální kultuře. Současně nám považujeme tento příklad za symbolický a považujeme jej za přenositelný na skutečnost a zkušenost vyprávění v dnešním moderním slova smyslu. Vyprávění se může i v dnešní době může stát prostředkem k symbolickému (ve své artistní podobě) nebo skutečnému (ve své podobě animační) léčení ran na duši. Šamanova nejdůležitější role spočívala v tom, aby zvolil takovou píseň, takovou část mýtu, která by byla symbolicky převeditelná do situace, již právě prožívala rodící žena. Bylinami, kadidly a dalšími pomocnými prostředky, ale především zpěvem a příběhem písně musel docílit toho, aby žena přestala rozlišovat mezi právě se odehrávající skutečností a příběhem mýtu. Aby přistoupila na to, že ona je součástí tohoto mýtu a že to, co se (jí) děje, se odehrává jako mýtus, který zná, respektive že mýtus se stal (její) realitou. Dosáhne-li šaman takového stavu mysli „nemocné“, má první úspěch za

sebou. Zpěvem provází ženu příběhem, jež stále modifikuje podle toho, jak léčení postupuje. Svádí již zmíněné boje, hovoří s Muu „nemocné“ a pokouší se ji udobřit. *„Léčení by tedy nespočívalo v tom, že učiní určitou situaci myslitelnou nejprve v afektivních pojmech a pro vědomí činí přijatelnými bolesti, jež tělo odmítá snášet. Nezáleží na tom, že šamanova mytologie neodpovídá objektivní skutečnosti: nemocná jí věří a je příslušnicí společnosti, která jí věří. Ochranní duchové a duchové zlí, nadpřirozená monstra i kouzelná zvířata jsou součástí uceleného systému, o nějž se opírá nativní světový názor. Nemocná ji přijímá, či přesněji: nikdy je nezpochybnila. Naopak nepřijímá neuspořádané, nahodilé bolesti, které představují prvek cizí jejímu systému, které však šaman pomocí mýtu vrátí zpět do celku, kde vše souvisí se vším. Jakmile však nemocná pochopí, nejenže se poddá osudu: také se uzdraví.*

K ničemu takovému nedochází u našich nemocných, když se jim příčina jejich poruch vysvětlí odkazem na sekrety, mikroby či viry. /.../ Šaman poskytuje nemocné řeč, v níž lze bezprostředně vyjádřit stavy nevyjádřené a jinak nevyjádřitelné. A právě přechod k tomuto slovnímu vyjádření (umožňujícímu zároveň uspořádaně a srozumitelně prožívat reálnou zkušenost, která by jinak byla anarchická a nevyhovitelná) způsobuje odblokování fyziologického procesu, tedy reorganizaci – v příznivém slova smyslu – procesu, jemuž je nemocná žena podřízena.“

(Strauss, s. 175) To, co bychom v tomto příběhu označili za úchvatné a odzbrojující je fakt, že šaman se „nemocné“, těžce rodící ženy po celou dobu svého léčení jedinkrát nedotkne. A přesto je jeho působení úspěšné. Jde o sílu živého slova, naprostou součinnost toho, kdo vypráví a toho, kdo aktivně naslouchá. V tomto místě se oklikou a obrazně vracíme také k našemu úvodnímu citátu. Ryšavého *vrače* má také cosi společného se šamanem. Jejich úkolem je odvést pozornost od „bolesti“ pomocí slov a příběhů. Domníváme se tedy, že také dobrý vypravěč má svým způsobem podobný úkol, byť to může být jen vedlejší účinek. Vypravěč může prostřednictvím příběhu umožnit prožitek nějaké zkušenosti, může odvést pozornost od „každodenních starostí, práce, úkolů“, je jakýmsi pojítkem s časem svátku, obřadu, s časem cyklickým, nelineárním, s časem rituálů, které se znovu a znovu opakují a umožňují nám na chvíli vystoupit z určenosti našich životů.

„S řečí a specifickým mluvením byla odnepaměti spojována též magická moc a magická funkce. Dodnes víme, například z folkloru a umění, z různých duchovních a náboženských systémů, z knih o magii apod., že morfém rok a jeho varianty nesou význam magické performativity. V oblasti české slovní zásoby to ukazují například výrazy zaříkání či uřknutí. Ze staročeských textů je však patrné, že kořen rok kdysi figuroval v těchto motivačních souvislostech například v názvech některých nemocí či postižení. Úrok (lid. ouročky), typ zejména dětské vyrážky, byl neblahým výsledkem uřknutí; přírok, chorobný stav ženské neplodnosti, znamenal podobně postižení přiřknuté někomu specifickým čarodějným aktem. S velkou mocí uřknutí, záměrného ublížení zlým slovem či zaklínadlem (a pak přeneseně též pohledem) se běžně počítá například i ve starých lékařských nebo právních knihách: možnost působení takového člověka na jiného se chápala jako realita.“ (Vaňková, Irena: Co říká řeč sama o sobě aneb k sebereflexi řeči v českém obrazu světa, s. 23, in Sborník 2006, KATaP DAMU Praha 2006) Slovní magie a magický účinek slov je něco, co přestáváme chápat s mírou gramotnosti, již nabýváme. Popisujeme ji jako jev, jehož jsme si vědomi, ale jehož podstatě ve skutečnosti tak docela nerozumíme. Pro nás totiž má nejvyšší možnou platnost slovo napsané. Jak se říká, „co je psáno, to je dáno“. Tam, kde existuje víra v magii slov, je samozřejmostí, že slova jsou jednáním, že slovo je spojeno s živou bytostí a tedy s nějakým, určitým poselstvím, s energií, kterou promlouvající do svých slov vkládá. Bronislaw Malinowský uvádí, že „slova v jejich prvotním a hlavním významu konají /do/, jednájí /act/, vytvářejí /produce/ a dosahují /achieve/. Proto také, aby bylo možné rozumět významu, musíme spíše prozkoumat dynamiku slov a nikoli jejich čistě intelektuální funkci. Jazyk je především nástrojem jednání a nikoli prostředkem určeným k vyprávění pohádek, pro zábavu nebo předávání znalostí z čistě intelektuálního pohledu.“ Podle Malinowského je nejvhodnější zkoumat jakýkoli jev v jeho nejvýraznější formě. Hledá proto, v jakém případě je dynamika slov nejvýraznější. „Existují dva proudy pragmatické moci slov: jeden z nich lze najít v určitých posvátných činnostech, v magických formulích, v egzorcizmech, zakletích, blahoslavenstvích a ve většině

modliteb. Druhý proud se nachází v bezprostředním pragmatickém účinku slov: v rozkazu vydaném během války, v doporučení nebo volání o pomoc." (Malinowski, B.: in Antropologia slova, s. 119, přel. M. Piskačová)

„Jazyk není vůbec nástrojem. Nástroj je totiž přirozeně něco, co lze ovládnout. To ovšem není případ jazyka.“ (Gadamer)

6. Autorství v orální kultuře

Tématu autorství ve vyprávění jsme se nepřímo již několikrát dotkli v předchozích kapitolách. Otázka autorství ale dominuje až v gramotné kultuře, v kultuře orální jde spíše o vedlejší respektive podružný zájem. Teprve v gramotné kultuře, teprve jakožto osoby vzdělané, se ptáme, komu lze daný „text připisat“? Dítě, které neumí číst a psát takovou otázku nikdy nepoloží. Pro něj příběhy zkrátka existují, vyjevují se a zase mizí. Otázky po původu a původnosti jsou nedůležité. *Kdo to vymyslel? Nebo Kdo to napsal?* Tak se ptáme teprve ve chvíli, kdy dochází k osobnímu setkání s dovedností číst, psát, se schopností reflexe a sebereflexe. Naše kultura je natolik svázána se slovem v jeho psané a tištěné podobě a současně odpojena od tělovosti, tělového prožitku, vnímání slov jako událostí a činů, že tázání po autorství textu se paradoxně stává primární i v oblasti slovesné tvorby, která je tak významně spojena se slovem jakožto jednáním a výrazem nejen mysli a ducha, ale také těla. Jak jsme již uvedli, většina živých vystoupení a živých promluv je dnes už totiž podložena nějakým předem připraveným textem. Otázku autorství si často spojujeme s otázkou po originalitě, která se, taktéž v kultuře písma a tisku, stává mnohem významnější a poptávanější než v kultuře orální. Usilujeme o originalitu, protože ta se cení, je stavěna do protikladu nejen s celkem neutrálními pojmy jako jsou interpretace nebo reprodukce, ale dokonce i s negativně chápanými termíny jako kopie nebo falzifikát. Být původní, originální, autorský, je zkrátka „in“ a tato tendence je výrazem i důsledkem naší doby, naší individualizované, gramotné společnosti.

Pokud bychom se měli z našeho dnešního pohledu pokusit vyhodnotit otázku autorství v ngramotné kultuře, bylo by *„nám zatěžko pochopit, že člověk, který před námi právě sedí, není jen tím, kdo předává tradice,*

ale je tvůrčím umělcem, který tradici tvoří. Obtíže plynou z toho, že nejsme zvyklí přemýšlet o interpretovi jako současně o autorovi." (Ong, s. 81) Dnes již totiž nejsme sto se do důsledku odpoutat od představy psaného textu, nějaké předlohy, které jsou pro veřejné vystoupení východiskem. Ačkoliv se lze sledovat formy živých scénických vystoupení jako například dnes oblíbená „*Slam poetry*“ („Specifický fenomén v prezentaci a vnímání poezie a performance. Vznik v 80. letech v Chicagu, postupné rozšíření do celého světa. Obsah, forma i styl vystoupení jsou omezeny pouze daným časovým limitem, rekvizity nejsou povoleny“; může jít o autorské čtení anebo improvizovanou recitaci. Zdroj: Wikipedie) nebo představení založená na improvizaci, jedná se o oralitu podle Onga takzvaně sekundární, tedy tu, která má kořeny ve společnosti písma, tisku a nových médií. Dovednost číst a psát je zapisována od raného dětství do naší zkušenosti, že se jen těžko od této kulturní danosti můžeme oprostit. Byť někdy formujeme a formulujeme sdělení i bez bezprostředního použití písma, způsob, jak s řazením informací, slov, s používáním jazyka pracujeme, je pod silným vlivem naší gramotnosti. Nemůžeme do důsledku domyslet a realizovat vznik slovesného tvaru v orální kultuře, který mnohem více než písemný následuje strukturu myšlení, nadržuje jasnou dějovou linii, již tvoříme přehledně díky dovednosti číst a psát. Přesto si uvědomujeme, že rozdíl mezi tvarem, který vznikl jako text a tvarem, který vznikl jako živá promluva, je určitý rozdíl. Když pouze přemýšlíme o nějakém tématu, chápeme se jej z nejrůznějších stran, úhlů pohledu bez ohledu na časovou linii, posloupnost a logičnost úvah. Hněteme nápady, myšlenky tak, jak k nám přicházejí, jak se vynořují a jak asociují. Tvar, který nám vzniká, upravujeme, koncipujeme, vracíme se, přeskupujeme, odstupujeme a zase se přibližujeme, obcházíme a reflektujeme a znovu přeskupujeme, dokud nejsme dostatečně spokojeni. Výsledný tvar tedy nesleduje tok našich myšlenek a jejich posloupnost, ale je koncipován z pozice autora, který vědomě sleduje svůj záměr. Autor má „času dost“. Ústní promluva se děje v reálném čase, který nelze zastavit, vyslovené okamžitě mizí, pokud není (z)opakováno, upadá do zapomnění. Obsažené informace si pak lze vybavit, tlumočit svými slovy, která nebudou nikdy „doslova“ tatáž.

V případě básníků primární orality je tedy velmi sporné a snad i bezpředmětné hovořit o autorství a původnosti. Ještě znovu zdůrazněme, že ambice těchto vypravěčů měla vždy těžiště jinde: uchovat tradici, předat vyprávění o hrdinech a událostech, sdělit příběh, udržet pozornost a přízeň posluchačů. Dovednost vypravěče se napínala k jiným úkolům, než byla touha po původnosti a nápaditosti. Předat příběh a zpřítomnit jej svému publiku mnohdy obnášelo nezbytnou práci s poměrně rozsáhlým orálním materiálem, který bylo nutné ovládnout. Tento fakt nejen touhu ale i možnost být jedinečný alespoň co se „textu“ týče, odsouval na vedlejší kolej. Posluchači často podávaný příběh znali, neočekávali nové, originální zápletky a epizody. *„Homérské eposy, Starý zákon, Beowulf, Píseň o Rolandovi rodové ságy, Kalevala, faerské balady a jiné příklady orální narativní literatury nejsou dílem autorů v moderním smyslu. V případě narativní poezie, jež se obvykle zpívá, můžeme hovořit o pěvci příběhu a v případě orálně komponované narativní prózy zase o vypravěči příběhů. V žádném případě se však nejedná o autora: je to pouhý nástroj, jehož prostřednictvím tradice přijímá hmatatelnou formu představení. To je vypravěč.“* (Scholes, Kellog, s. 56)

Dnes jsme zvyklí posuzovat autorství nikoli na základě živého vystoupení, ale na základě originality předlohy k tomuto vystoupení, k většině dramatických tvarů totiž nějaká existuje. Pokud ale jde o živé vystoupení vypravěče nebo básníka sekundární orality, je vhodné zohledňovat, co osobitého, jedinečného a tvůrčího přináší a prezentuje tento typ tvorby, jaké má v tomto směru možnosti a půle působnosti. V případě vypravěčů totiž často víme, že ačkoli nemusí existovat původní písemná předloha, vypravěč není autorem příběhu, jde o ústní předávání. Anebo může existovat nějaká původní předloha a vypravěč se drží pouze základních bodů, které staví příběh, ale jinak jej podává „po svém“. Často může jít o tvar neznámého, lidového původu, přesto připisujeme autorství tomu, kdo jej poprvé zapsal. V případě orálních vypravěčů je vtip v tom, že autorem je v podstatě každý z nich. Vyhodnocování se totiž odehrává mimo jakýkoli napsaný text. O originalitě, má-li nám vůbec o ni jít, rozhoduje kvalita či úroveň či profesionalita živého provedení. Tedy vše to, co je mimo zapsané a de facto zapsatelné. Hraje se o mohoucnost vypravěče, o jeho řemeslné dovednosti, jeho schopnost

upoutat pozornost. Každý vypravěč se chápe dané předlohy po svém. Používá vlastní formule nebo si osvojuje převzaté, vždy ale jde o bytostné přijetí všech segmentů, které příběh tvoří, a o jeho tvůrčí, osobité podání, které se vztahuje k psychosomatické kondici vypravěče, k níž se dostaneme v další kapitole.

V současné době, kdy je „kdeco“ chráněno autorským zákonem, a k uvedení mnoha děl je třeba si kupovat autorská práva, nelze otázku autorství ignorovat ani ve vypravěčství. Přesto jsou ale případy, kdy vypravěč není autorem prezentované předlohy a lze jeho vystoupení považovat za autorské. V čem tedy tato autorská kvalita spočívá? V autorském pojetí, v autorském provedení. V autorském, osobním, osobitém uchopení toho všeho, co je mimo text. V profesionální, ale také originální práci se slovem, jazykem, tělem, představou i pamětí. V dovednosti bytostné přítomnosti. Být přítomen tělem i duchem. V pohotovosti reagovat na danou situaci, která se každou chvílí mění, na dovednosti být s druhými a současně být „při sobě“ (Vyskočil), být si vědom dané situace a svého místa v ní. Tedy v tom, co se protíná s nezbytnými rysy vyprávění také v orální kultuře. V dovednosti navázat vztah s posluchači. Samozřejmě, pokud se přidá k tomu všemu ještě i původnost předlohy, není o autorství v dnešním slova smyslu sebemenších pochyb. A zde je, jak již bylo zmíněno, vypravěč tím, kdo příběh vždy také svým způsobem znovu tvoří. „*Pro orálního básníka je okamžik komponování totožný s okamžikem provedení.*“ (Lord, s. 80) Scholes a Kellog používají pojem autor v kontextu orální narativní literatury jen „z nouze“ a dodávají, že vypravěč orální kultury není nikdy autorem v moderním slova smyslu. Domníváme se, že je autorem v jiném slova smyslu. Je natolik autorský a původní, nakolik je v dobré psychosomatické kondici, nakolik ovládá svůj hlas, tělo, gesta, ale i jazyk, slovo, řeč. To jsou elementy, kterým se budeme věnovat v další kapitole a které úzce souvisí se studiem na Katedře autorské tvorby a pedagogiky.

KAPITOLA II. /

VYPRÁVĚNÍ A PSYCHOSOMATICKÁ KONDICE VYPRÁVĚČE

1. Studium psychosomatických disciplín

Na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, jak lze podle názvu tušit, je autorství ústředním bodem studia, výzkumu a tvorby. Pedagogický úhel pohledu směřuje k tomu, aby studenti byli schopni vlastní studium a tvorbu reflektovat, včleňovat do širšího kontextu dalších uměleckých ale i vědních oborů, a tlumočit dále. (Katedru založil v roce 1992 prof. Ivan Vyskočil – obr. příloha č. 13 - a vedl ji do roku 2003, kdy ho na místě vedoucího Katedry vystřídal prof. Přemysl Rut – obr. příloha č. 13a. Na Katedře autorské tvorby a pedagogiky – dále jen KATaP - se uskutečňuje alternativní, psychosomaticky orientované pojetí studia dramatické kultury a tvorby. Praktické a i teoretické studium je zaměřeno na hledání a prohlubování autorského přístupu ke studiu, na schopnost tvořivé komunikace a reflexe vlastní práce. Zdroj: www.damu.cz)

Autorskou tvorbu jakožto uměleckou činnost studovat samozřejmě nelze. Jde zde spíše o rozvíjení dílčích dovedností, které autorskou tvorbu podmiňují, především o rozvíjení psychosomatické kondice k veřejnému vystupování. Ta, jak dále uvidíme, předpokládá zvládnutí nebo spíš bytostné přijetí některých principů, jež vytyčují každou profesi, která veřejné vystupování vyžaduje, včetně vypravěčské.

Dovolíme si v tomto místě ještě úkrok zdánlivě stranou, ale ve skutečnosti jde spíše o synkopu právoplatně náležející do celkové struktury a do jejích souvislostí. Založení „Katedry“ a jisté institucionalizaci autorské tvorby jako studijního předmětu předcházela u Ivana Vyskočila jeho vlastní intenzivní autorská dramatická tvorba. Té se zde nechceme podrobně biograficky věnovat, informace tohoto typu lze dohledat v nejedné publikaci. Rádi bychom ale navrhli myšlenku, že pokládáme Vyskočila za svého druhu vypravěče. Za osobu, resp. osobnost, která svou výsostně autorskou tvorbou skládá poctu živému slovu se vším, co se s ním pojí, především jeho konající a tělový charakter (viz Kapitola I). Nejsou to jen Vyskočilovy vyprávěné povídky, s nimiž začínal za hudebního doprovodu Jiřího Suchého v 60. letech Redutě, a které měly v každém ze svých živých provedení jedinečný

a neopakovatelný charakter, ale je to i jistá, často a mnohde zmiňovaná, neochota k fixování slov do neměnného textu, kterou museli vydavatelé souborů jeho povídek prolamovat. Vyskočil si pak obvykle neodpouští alespoň přípis, kterým informuje čtenáře, že jde vlastně o jakýsi návrh, o možnost, o jednu z mnoha možných variací každého jednoho příběhu. Vybízí k hlasitému čtení a mnohdy dokonce k vlastnímu dotváření a modifikování jednotlivých vyprávění. Tak, jak to kdysi provozoval se svými „návrhy“ textů sám. Snaží se zachovat, nebo spíš dopřát, živému slovu život, který mu náleží. Literární zpracování svých textů jakoby paradoxně (v pokročilé době tisku) nevnímal jako poctu, ale újmu. Je zřejmé a logické, že základní koncept studia na KATaP vychází z reflexe osobní tvůrčí zkušenosti Ivana Vyskočila a z přirozené potřeby tuto zkušenost interpretovat, zobecňovat a pedagogicky rozvíjet. Uvědomuje si, že je neoddělitelná souvislost mezi živou autorskou scénickou tvorbou, psychosomatickou kondicí a osobním životním postojem. Proto je součástí konceptu také pobídka k nahlédnutí do jisté oblasti filosofie, která tyto souvislosti ozřejmuje. Koncepte studia na KATaP má pak tyto souvislosti v harmonickém celku rozvíjet. Jakoby zdejší dlouhodobá vize byla „svět plný tvůrčích osobností, které vnímají autorství nejen jako uměleckou činnost, ale jako občanské a životní poslání“. Díky těmto přesahům mimo čistě uměleckou produkci se otevírají před autorskou osobností světy občanské, politické, sociální, k nimž přirozeně má potřebu se vyjadřovat, upozorňovat, apelovat...jazykem, živým slovem.

Autorská tvorba zde (na KATaP) tedy není chápána jen jako umělecká a konkrétně divadelní aktivita, ale je zde šířeji zobecňována na vztah a postoj de facto k jakékoli činnosti, s níž přicházíme do kontaktu, a ještě šířeji pak s osobním životním postojem. K autorskému životnímu postoji, který předpokládá osobní zodpovědnost, zdravou míru občanské angažovanosti a s tím související zdravě sebevědomé vystupování na veřejnosti a tedy psychosomatickou kondici k němu, je zdejší studium cíleně směřováno. Proto může být vhodné nejen pro budoucí umělce, ale také pro další profese, v nichž je autorský postoj kýžený. Jde většinou o profese, které obnášejí častou bezprostřední komunikaci, ať už v rámci pracovního týmu nebo se širokou či odbornou veřejností. Protože tvůrčí

může být člověk v každé situaci, aniž by byl nutně aktivní umělec. „*Pojmy autor, autorský, autorství v našem pojetí herectví jsou nejen o autorství definovaném a chráněném autorským zákonem, nýbrž také – a většinou zejména – o autorském životním postoji, o autorství jako osobní mohoucnosti, autenticitě, svobodě a především odpovědnosti. Autor je ten, kdo za to, co dělá a sleduje, s kým spolupracuje, k čemu a jak působí, kdo za to osobně může. Nese příznávaně odpovědnost.*“ (Vyskočil, Úvod, Sborník 2002, s. 8).

Autorství zde tedy není vnímáno pouze v intelektuálním, literárním smyslu, ale v kontextu veřejné situace, živé komunikace, která vyžaduje vědomé komplexní zapojení těla i mysli. (V tomto místě bychom rádi odkázali ke Kapitole III práce, v oddíle Studnia O, kde rozsáhle ozřejmujeme, co je to animace kultury. Domníváme se, že právě v tomto oboru, dosud tak nejasně definovaném především /i když nejen/ v českém prostředí, je autorský životní postoj více než přínosem.) Cílem studia je podpora studentů při zdokonalování kondice k veřejnému vystupování. Stěžejními studijními disciplínami zde jsou proto disciplíny psychosomatické. Patří mezi ně výchova k hlasu, výchova k řeči, výchova k pohybu a disciplína, v níž se všechny předchozí setkávají – dialogické jednání s vnitřním partnerem (viz níže). Jak dále uvidíme, jednotlivé disciplíny se v dílčích aspektech prolínají a navzájem k sobě odkazují. Jedním ze studijních předmětů je také *například Autorské čtení*, nikoli autorské (anebo tvůrčí) psaní! Názvem *čtení* a nikoli *psaní* je vyjádřen důraz na živé slovo, na veřejný projev, veřejnou interpretaci vlastního textu, kdy je autor-čtenář konfrontován s bezprostřední reakcí svých posluchačů. Danou situací je veden k tělovému zapojení, k aktivnímu hledání vhodného hlasového i tělového vyladění, k pozornosti a představě. Prezentace na veřejnosti umožňuje dát vlastnímu textu život, uvědomit si, jak zní, co skutečně říká. Stáváme se svými vlastními posluchači, slyšíme živé slovo z vlastních úst. Vnímáme atmosféru, kterou naše čtení vyvolává, vnímáme reakce posluchačů. Slovo přestává být pouhým znakem a stává se činem, jednáním. Při čtení se nám může náš vlastní text zdát docela jiný, než když jsme jej psali. Stává se plastickým, vstupuje do prostoru, vyžaduje vlastní rytmus, získává osobitou dynamiku, kterou nejsme sto reflektovat při tichém psaní a čtení. Můžeme si uvědomit, kde je třeba

ubrat, kde přidat, ať jde o stavbu textu a jazyk nebo jeho prezentaci, co lze vyškrtnout, co zdůraznit nebo zopakovat. Můžeme do textu „za pochodu“ zasahovat. To je do jisté míry onen Lordův „*okamžik komponování totožný s okamžikem provedení*“, to je způsob, jak lze vracet napsanému slovu život, hledat jeho „orální“ vlastnosti. Je to moment, kdy se setkáváme s jistou – soudobou – formou orality. V každém případě jde o setkání se živým slovem, které má vlastní dynamiku, se slovem, které je tělem, je hlasem. Takový bezprostřední zážitek formuje autorovu (a autorskou) zkušenost, kterou nelze nahradit sebedůkladnější četbou ani jinou čistě intelektuální činností. A taková zkušenost se podílí na utváření psychosomatické kondice k vystupování a komunikaci na veřejnosti.

Vyprávění, abychom znovu stočili řeč k našemu bezprostřednímu tématu, je přímo ukázkovým příkladem situace veřejného vystupování. Nárokuje třibení psychosomatické kondice k veřejnému vystupování o to více, že vypravěč je obvykle, jak jsme již v první kapitole uvedli, na scéně, respektive před posluchači, sám. Bez jakékoli technické či personální výpomoci. Veškerá pozornost se tedy upíná k jeho osobě. Samozřejmě, že k jeho příběhu, ale ten zajišťuje a prostředkuje vypravěč sám a to tím efektivněji, oč vytríbenější jsou jeho dovednosti.

A dovednosti vypravěče se velmi shodují s dovednostmi, jež jsou třibeny právě na Katedře autorské tvorby a pedagogiky. Zaznamenáme zde proto dále základní principy a dovednosti, které tvoří jednotu psychosomatické kondice a současně základní disciplíny psychosomatických studií na KATaP.

2. Psychosomatická kondice

Psychosomatická kondice, budeme-li citovat Ivana Vyskočila v jeho úvodu ke sborníku *Psychosomatický základ veřejného vystupování*, (2000, s. 7), „...je jistá zralost, připravenost, pohotovost a někdy potřeba i chuť, puzení veřejně vystupovat, jednat, chovat se, prožívat přímo, bezprostředně, spontánně, kreativně a produktivně a odpovědně. Ve zpětné vazbě zcela kvalitně. A také tady daleko spíše záleží na tom být v kondici, jít cestou kondice než na tom mít kondici. /.../ Dá se říci, že veřejné vystupování vedené psychosomatickou kondicí neklesá do

nekvality a ubohosti jako je exhibování, předvádění se, předstírání, povýšenectví, arogance, podlézání, lichocení, žvanění a kecání, mluvení, aby se mluvilo, mluvení jako úkaz neschopnosti poznat a sdělit smysl, mluvení jako úkaz neschopnosti slyšet, vnímat druhého, zeptat se ho

a odpovědět mu atd. /.../." Psychosomatická kondice je také vnímavost k tomu, jaké pochody – tělové a duševní – se v nás a v druhých odehrávají a dovednost na ně adekvátně reagovat. Předpokládá to schopnost naprosté koncentrace, pozornosti vůči sobě i partnerovi a především vůči vztahu, který byl navázán. Není ale cílem analyzovat a rozpitvávat vlastní nitro, anebo nitro a jednotlivé duševní pochody partnera (kterým může být stejně tak partner tzv. vnitřní jako početné publikum vně). Jde zde také o tříbení dovednosti rozlišovat podstatné od nepodstatného v tomto vztahu, který nikdo z jeho účastníků nevlastní, uvědomit si, co jej utváří, a posouvá, co jej rozžívá. Koncentrace na to, co vytváříme mezi sebou, a jaké jednání je pro daný vztah funkční a animující, nás bezpečně odvede od banalit a podružných úvah. Jde nám o to nevymknout se ze stále se opakujícího principu akce a reakce. Nezaseknout se na detailu, který rozbíjí tvar.

Velká část „dobrých rad“, upozornění, principů, na kterých je vytváření psychosomatické kondice na KATaP vystavěno lze zobecnit na širěji platné úvahy o životě vůbec. To na jednu stranu vytváří přesahy do oblasti filosofie, etiky, ale i estetiky, i politiky nebo občanské zodpovědnosti, na straně druhé může vznikat díky této šíři

a mnohoznačnosti jistá ideologická mlha, v níž může být snadné zbloudit. Je-li tak významná část studijní koncepce založena na bezprostřední zkušenosti, musí subjektivní rovinu v této koncepci polarizovat společná reflexe zkušenosti, její zobecňování a uvádění do teoretického či vědeckého kontextu. Současně je nezbytné vést paralelně linii kritického myšlení a dovednosti objektivizovat zkušenost. Velmi významnou součástí studia je proto také teoretická koncepce. Ta se opírá o některá díla významných filosofů, psychologů, nebo sociologů, především představitelů poválečného humanismu a pozitivismu. Jejich základní myšlenky tvoří opěrné body teoretické části zdejší studijní koncepce. Z těch nejčastěji citovaných uvedme alespoň Martina Bubera (1878 Vídeň – 1965 Jeruzalém, židovský filosof náboženství a překladatel

rakouského původu. Buberovo originální myšlení inspirovali zejména Ludwig Feurbach a Sören Kierkegaard. Lidský život je podle Bubera vždy setkáváním, které se děje v modu „základních slov“, buď v modu „Já - Ty“, anebo „Já - Ono“. Osoba ovšem vzniká pouze v modu Já - Ty, a to právě skrze Ty. V modu Já - Ty se děje i vztah člověka k Bohu, protože je to dialog. Naopak vztah Já - Ono je monologický a Já se v něm nesetkává s ničím jiným, nýbrž se svojí představou protějšku, s nímž pak nakládá jako s předmětem. Předměty lze potom zkoumat, anebo využívat ke svému prospěchu, což je podle Bubera charakteristické pro moderní dobu a jedna z příčin jejích problémů. Zdroj: Wikipedie; obr. příloha

č. 14) a jeho esej „*Já a ty*“ (1923, česky Praha 2005), Eugena Finka (1905 Kostnice - 1975 Freiburg im Breisgau, německý filosof a fenomenolog, žák a asistent E. Husserla. Hlavním tématem Finkova myšlení, jeho „kosmické antropologie“ byla otázka světa, kterou zkoumal v návaznosti na Husserla, ale také na Heideggera. Proti příliš individuálnímu a introspektivnímu východisku svých učitelů se snažil ukázat člověka v jeho vztahu ke Světu a k Vesmíru. Fink nechápe svět jako věc či nádobu, v níž se věci vyskytují, nýbrž jako horizont a tedy nezbytnou podmínku každého jevení jsoucího. V této souvislosti si všiml různých forem lidského vztahování k celku světa, zejména fenoménu hry. Zdroj: Wikipedie, obr. příloha č. 15) a jeho „*Oázu štěstí*“ (Praha, 1992) nebo Erica Berneho (1910 - 1970 Montréal, americký lékař a psychiatr. Vyvinul *transakční analýzu* jako psychoterapeutické jednání, které odvodil od psychoanalýzy. Podle Berna existují tři různé stavy Ega: *rodič, dospělý a dítě*. *Rodič* je styl myšlení, chování či jednání převzatý od autorit, má v sobě zakódovány převážně příkazy, zákazy a pravidla. *Dospělý* zpracovává a hodnotí informace na základě vlastní zkušenosti a rozumu. *Dítě* je pozůstatkem vnitřních duševních stavů z dětství. Jednání v souladu s *Dítětem* bývá převážně citového rázu, má v sobě spontánnost, zvědavost, nezkaženou schopnost prožívat. Poté Berne sledoval komunikaci mezi jednotlivci. Tyto mezilidské vztahy nazval *transakcemi*. Průběh a výsledek komunikace (*transakce*) je závislý na tom, který stav ega je

u jednotlivých komunikujících v činnosti. Transakce mohou být rovnoběžné anebo zkřížené (ty bývají zdrojem nepříjemností). Určité vzory jednání, které se v životě často opakují, nazval Berne *hrami*. Zdroj: Wikipedie, obr. příloha č. 16) a jeho dílo nazvané „*Jak si lidé hrají*“ (česky Dialog, Praha 1992; v tomto případě Vyskočil často zmiňuje, že vhodnější překlad titulu by zněl „*Jak se lidé hrají*“) či Viktora Frankla (1905 Vídeň a 1997 Vídeň, rakouský neurolog a psychiatr, zakladatel existenciální analýzy a logoterapie. Zabýval se mimo jiné problémem sebevražd školní mládeže při vydávání vysvědčení. Vystihl lidskost člověka, jeho logoterapie vidí v člověku bytost hledající smysl a reaguje na

volání po smyslu, které dnes nezaslechnuto zanikne. Jsou tři možnosti, jak dát životu smysl: čin, který si vytyčíme; dílo, které vytvoříme; zážitek, setkání a láska. Nachází smysl i ve zdánlivě beznadějných situacích. Mezi jeho knihy přeložené do češtiny patří mimo jiné „*Vůle ke smyslu*“ – Cesta 2006 nebo „*Lékařská péče o duši*“, Cesta 2006. Zdroj: Wikipedie, obr. příloha č. 18) anebo Konrada Lorenze (1903 Altenberg – 1989, rakouský zoolog, zakladatel moderní etologie – nová biologická disciplína, již založil a která se zabývá fyziologií chování zvířat. Byl učitelem českého zoologa Zdeňka Veselovského, držitel Nobelovy ceny za fyziologii a medicínu v roce 1973. Lorenz ve svých knihách často uvažoval o místě člověka v přírodě. Zabýval se projevy a chováním, hledal smysl lásky, důvěry, ale i agrese či nenávisti v lidském světě. Mezi nejznámější díla patří například „*Takzvané zlo*“ - do češtiny: Praha, Academia, 2003 anebo „*Osm smrtelných hříchů*“ - do češtiny Praha, Academia 2000. Zdroj: Wikipedie, obr. příloha č. 17)

Vědění a znalosti z oblasti psychologie či filosofie ovšem nejsou zde měřeny a trénovány co do objemu a kvantity, ale spíše do kvality a porozumění obsahu. Nemá jít o memorování a fixování informací, pouček, principů, ale o pobídku k jejich zakoušení a prověřování v praxi. Dialogické jednání s vnitřním partnerem jakožto studijní disciplína, v níž se snoubí dílčí studijní prvky, umožňuje zažít a pochopit některé principy, o kterých se výše uvedení autoři ve svých dílech zmiňují. Jedná se o zákonitosti, které v sobě nese jakákoliv tvorba a de facto jakákoliv autentická životní situace: K životu nezbytná a neutuchající aktivita a houževnatost, nezbytnost komunikace a vedení dialogu, chápání partnerů nikoli jako předmětů, k nimž se vztahujeme, ale jako bytostí, s nimiž navazujeme konkrétní vztah. Princip rovnoměrného střídání napětí a uvolnění, donekonečna se opakující zákon akce a reakce, nádech a výdech, systola diastola, princip kontrastů a protikladů. Dovednost naslouchat, uslyšet a odpovědět. Dovednost najít tělem i duchem takové patřičné „vyladění“, kdy nejsme ani povolení nebo „vypuštění“ ani křečovití. To vše jsou principy komunikace, na kterém jsou dialogické jednání i jakákoliv tvorba založeny. Tyto principy lze přenést na jednání mezi skutečnými partnery, na jakoukoliv situaci (veřejné) komunikace. Abychom si představili, jak se takové dialogické jednání odehrává, v jakých souvislostech, podmínkách, za jakých okolností, citujme rozsáhlou definici Ivana Vyskočila:

„Dialogické jednání. (heslo pro autorizaci). Dialogické jednání (dále DJ) s vnitřním partnerem, též vnitřních partnerů. Autor Ivan Vyskočil. Počátek v roce 1968, vývoj a rozvoj dosud. Základem je zkušenost a zakoušení stran jednání (mluvení, hraní) sám se sebou (s vnitřním partnerem, resp. partnery) zpravidla o samotě. Z autopsie snad každému známé tzv. samomluvy nebo samohry. Dále pak jde o to, učit se naučit se podobně spontánní, hrající a souhrající jednání (chování a prožívání) produkovat veřejně, v situaci „veřejné samoty“ (Stanislavskij), za přítomnosti a pozornosti diváků. V situaci, kdy ‘jako kdyby’ druzí, diváci, při tom nebyli, s vyloučením zejména zrakového a taktilního kontaktu. Zkoušení a zakoušení se odehrává ve skupinách, kdy nejmenší možnou (funkční) skupinu tvoří tři účastníci, tj. vedoucí (učitel) a dva zkoušející (žáci). Optimální je skupina devíti až třináctičlenná, kdy během jednoho setkání (zkoušení) se na každého dostane aspoň třikrát. Vhodný prostor je běžná školní učebna (zkušebna) s vyšším stropem, pokud možno světlá a prázdná, jen s náležitým počtem sedadel (židlí).

Po úvodu, v němž vedoucí (učitel) si společně s účastníky (žáky) evokuje a probere známou zkušenost „samomluv“ (kupř. stále se vyskytující situace takového jednání), zdůrazní nezbytnost „vycházet ze sebe“ a „přicházet k sobě“ i „jít do sebe“ hlasem, řečí, zdůrazní, že je nutné, aby také hlas a řeč, hlasové a řečové projevy byly jednáním, zdůrazní, že jde jedině o zkoušení, hledání, učení se a nalézání, tedy nikoliv o předvádění nějakého umění. Posléze vyzve přítomné, kteří sedí na židlích vedle sebe v řadě čelem do prostoru jako diváci, aby někdo, kdo chce, šel „na plac“ a zkoušel to. To je v podstatě jediná instrukce „co dělat“. Následují toliko připomínky, poznámky k tomu, co a jak kdo dělal a udělal, zpravidla k tomu, co se povedlo a co nepovedlo, co nevyšlo, proč a co s tím, jak na to, aby to bylo ono. ‘Na place’ je každý přiměřeně dlouho (dvě až pět minut), je sám v pozornosti druhých, v ‘silovém poli’, bez jakýchkoli pomůcek (kupř. hudba, rekvizity, kostým).

Každý účastník zakouší počáteční chaos, zmatek, což jako takové trvá zpravidla šest až deset setkání. Pak se postupně začíná soustřeďovat a uvolňovat, začíná vnímat, projevovat se ‘ted’ a tady’, diferencovaně reagovat, jednat, uvádět do vztahů, artikulovat, uvědomovat si

*a sledovat kontrastnost, polaritu, oscilaci, pravé protiklady
a komplementárnost, reciprocitu, souhru protikladů, postupně dialogicky
jedná a zakouší dialogické bytí, že dialogicky – leckdy paradoxně – je,
dospívá do 'tvůrčího stavu' (Stanislavskij), k inspirovanosti, k tomu, že
'to v člověku a s člověkem hraje' (Patočka), že 'ucho žasne, co to huba
mluví' (Werich), že 'umí slyšet partnera a odpovědět mu' (V+W),
dospívá k vlastní psychosomatické kondici pro vědomou, tvořivou
komunikaci. To v horizontu nejméně tří let systematického, kontinuálního
studia, ne-li výcviku.*

*Zakusit počáteční – vlastní i společný – chaos, zmatek a jeho
vyjasňování, postupné strukturování 'zevnitř', je pro další dění nadmíru
důležité. Aby totiž od samého počátku byla aktivována a preferována
tendence a odvaha k experimentování, zkoušení, hledání – formulování si
hypotéz – a také nalézání, především toho vlastního, osobitého, aby od
samého počátku neměla navrch většinou dominantní tendence imitovat,
napodobovat, přijímat a produkovat takové i onaké hotovosti, standardy.*

*Organickou a nutnou součástí toho 'na place', společného studia
a učení, je průběžné 'privátní' zkoušení. Zejména průběžná písemná
reflexe, o níž se podílí s vedoucím a ostatními, zakládá společné studium.*

*DJ zahrnuje a otevírá více polí zkoumání možných cest a cílů. Vždycky
však má být ryze osobní a osobnostní záležitostí, kdy záleží na osobních
disposicích (kupř. druhu, kvalitě i velikosti nadání), k čemu a jak komu
může být a je, co si kdo s tím sám počne, od toho slibuje.*

*U většiny může být a bývá cestou sebeobjevování, sebepoznávání
a sebepřijetí, u leckterých také cestou seberealizace. To podle
předpokladů, nadání a zájmů.*

*Může být a bývá, jak už řečeno, vytvářením psychosomatické kondice
pro tvořivou komunikaci, a tedy pro hlubší a přesnější, 'vodivější'
empatii, poznání a přijetí druhého, pro setkávání v pravém slova smyslu.*

Může být a bývá prožitím, poznáním a studiem principů dramatické hry.

*Může být a bývá prožitím, poznáním a studiem nepředmětného herectví
(hráčství, aktérství).*

*Může být a bývá cestou pochopení a uchopení, 'vtělení' a uskutečnění
určité výzvy, otázky, určitého úkolu, textu.*

Může být a bývá, je-li jako takové poznáno a pochopeno, otevřenou

a otevírající cestou, metodikou zkoušení, hledání i vnímání, všímání si a nalézání.

Není však účelově vypracovaným, hotovým, osvědčeným postupem, „metodou“, kterou jako hotovost lze přijímat a ´nasazovat´. A rozhodně není takovou nebo onakou technikou.

Výzkum a studium DJ pokračuje v několika směrech. Hlavně pro výzkum a studium autorského herectví a na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU v Praze.“

Zdokonalování psychosomatické kondice k veřejnému vystupování je dlouhodobá záležitost. Má-li jít o osobní a celostní zkušenost, musí opakovaně a pravidelně docházet k zakoušení, ověřování, k omylům, k reflexi zkušeností, k diskusi a opětovnému zkoušení. Celý proces se do určité míry odehrává mimo vůli, chtění i ambice. To nejlepší k nám obvykle přijde náhle, bez většího snažení, tou nejprůchodnější, ale často nejméně střeženou cestou. Když se TO člověku stane, je to ohromující zážitek, který nejde nepoznat a který nelze zapomenout. Ale k tomu, aby se odehrál znovu, nelze použít žádnou obecně platnou techniku, metodu nebo teorii. (Sám Vyskočil od všech technik, metod a zaručených návoduů v oblasti, která se týká psychosomatického rozvoje, jednoznačně varuje.) Dialogické jednání nepodmiňuje ovládnutí žádných technik a samo jimi také není, nenabízí univerzální postupy a metody, pouze základní, výše uvedené instrukce. Respektuje individuální a jedinečné vlastnosti každého z účastníků a tedy i jejich individuální postup, který je nutno zažít a uvědomit. Známe to i každodenní zkušenosti: často bychom rádi zopakovali okamžik, kdy se nám dařilo, ale záhy zjišťujeme, že jej nelze vracet mechanicky. Situace je jiná, okolnosti jsou odlišné, vztahy, na něž je třeba živě reagovat, jsou jiné. Když si vymyslíme a představujeme, jak by měla situace probíhat, přestaneme vnímat co se skutečně děje tady a teď. Soustředíme se na to, co bylo, co bude, co by mělo být. Stáváme se interprety svých vysněných „režijních“ nápadů, námezdními dělníky sebe sama. Přicházíme o to, čím je naše jednání skutečně živé, autorské. To je shodný moment všech veřejných vystoupení: nezbytnost bytostné přítomnosti v daném okamžiku, koncentrace, napětí, které má být vodivé (Vyskočil). Tedy takové, aby docházelo k živému spojení mezi tím, kdo vystupuje a tím, kdo naslouchá, sleduje. Dialogické jednání stejně jako

další psychosomatické disciplíny, živé vystupování a tvorba vůbec pracují s navazováním živých bezprostředních vztahů, které se neustále proměňují a na něž je třeba neustále nově reagovat. I přesto, že nelze ustálit žádnou všeobecně platnou metodu nebo techniku, jak v těchto živých veřejných situacích jednat, lze vyhodnotit některé základní principy, na jejichž základě tyto živé vztahy mohou být funkční. Pokusíme se dále tyto principy zaznamenat. Označíme si dílčí elementy psychosomatické kondice k veřejnému vystupování a vytvoříme zde základní slovník pojmů a kategorií, které nám v další kapitole poslouží k vyhodnocení některých vypravěčských vystoupení a rozlišení jednotlivých vypravěčských typů.

3. Autenticita

Autenticita je kategorie do značné míry subjektivní, přesto je při opisování živého vystoupení velmi často užívaným adjektivem. I v naší práci budeme v poslední kapitole tento přívlastek hojně užívat, ujasněme si proto, co jím máme na mysli. Být autentický je často vnímáno jako vhodné, ne-li žádané. Autenticita je při veřejném vystoupení hodnocena pozitivně. Označíme-li někoho za autentického, vnímáme jeho projev jako přirozený, nepředstíraný, spontánní, někdy dokonce za tvůrčí nebo autorský. Slovník cizích slov uvádí, že autenticita je *pravost, původnost, hodnověrnost*. Na základě jakých kritérií ale poznáme, že je něco – v našem případě vystoupení vypravěče – autentické? „*Mnohé z toho, co se za autentické považuje, co a jak prezentuje, jsou téměř vesměs napodobeniny, imitace z druhé, třetí ruky. Napodobeniny póz, schémat, manýr, stereotypů, mody, napodobeniny napodobenin. Leckdy tak přibližné, nepřesné, nevědomé a nepovedené, že imponují jako originalita, osobitost, talent.*“ (Vyskočil, Úvod, Sborník 2000, s. 8). Existují tedy nějaká objektivní kritéria, na jejichž základě lze takovou vlastnost živého vystoupení posuzovat? Za autentický projev pokládáme takový, kdy osoba „nic nepředstírá“, „nic na nás nehraje“, tedy že myšlenky, emoce a tělový výraz jsou v souladu a vyjadřují jednotu. Kdy centrem pozornosti této osoby není její osobnost, ego nebo výkon, ale zájem o proces a vztah. Současně za autentický považujeme výraz, vystoupení, kdy je zřejmé, že jeho původce sleduje nějaký osobní dlouhodobý záměr,

kdy prozkoumává téma, jež se ho bezprostředně dotýká. A to bez ohledu na předpokládanou vnější popularitu tohoto tématu. Autentický projev je takový, kdy je jeho původce natolik zaujat tímto svým tématem, že vtáhne i diváka nebo posluchače. Současně o osobě, která se projevuje autenticky, můžeme uvést, že působí důvěryhodně, že je ráda, ochotně a důsledně tím, kým se zdá být a nechce být někým, kým by býti mohla. „*Autenticita je rysem osobnosti a znamená, že vůdčí osobnost je v každém okamžiku ve svém jednání sama sebou, tedy konkrétním, nezáhadným člověkem, jehož projev a komunikace jsou jasné a odpovídají jeho momentálnímu prožívání a smýšlení.*“ (Zdroj: http://www.vedeme.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=176%3Aakceptaceempatieautenticita&catid=62%3Aemoce&Itemid=214&limitstart=3) Jak vidíme, pokusy o definování autenticity se velmi soustředně točí kolem dojmů, emocí, pocitů a není docela snadné je objektivizovat. Také proto se ocitáme na velmi tenké hraně sousedící s druhem ideologie. Lubomír Machala se ve svém článku *Autenticita, čili...?* v literárním revue *Aluze* vyjadřuje: „...konstatuji, že *autenticita* (alespoň v pojetí většiny jejích dnešních zbožňovatelů) se mi jeví jako *kategorie nikoliv literárněvědná (-kritická), estetická či noetická, nýbrž jako záležitost povýtce ideologická, podobně jako svého času stejně usilovně požadovaná angažovanost.*“

(Zdroj: http://www.aluze.cz/1999_01/machala.php). Každá ideologie je ale v rozporu s autorstvím, originalitou, původností. Autenticita je výrazem a projevem bytosti svobodné, nikoli zajaté ideologií. Osoba uzavřená v neosobních myšlenkových schématech se těžko může projevit tvůrčím, autentickým a originálním způsobem. Ačkoliv je autenticita do velké míry otázka subjektivního hodnocení, domníváme se, že cesta k psychosomatické kondici je současně cestou k autenticitě v původním, pozitivním smyslu slova. Projev osoby, která nabyla psychosomatické kondice je obvykle autentický nikoli ve zideologizovaném, ale v pozitivním významu slova. Taková osoba totiž jedná v souladu tělového a duševního (nebo psychického) rozpoložení, její „*projev a komunikace jsou jasné a odpovídají jejímu momentálnímu prožívání a smýšlení.*“ (http://www.vedeme.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=176%3Aakceptaceempatieautenticita&catid=62%3Aemoce&Itemid=214&limitstart=3)

Její hlasový, tělový, řečový i myšlenkový projev je přirozený, zdravý. Taková osoba jedná přirozeně, bez předstírání a je tedy ve své podstatě originální a autorská, protože je „sama sebou“. Autenticitu tedy pokládáme za projev, který s dobrou psychosomatickou kondicí k veřejnému vystupování velmi úzce souvisí. Autentický projev je spojen se svobodným jednáním. Svobodu jako nezbytnou „položku“ mezi všemi, které se na dobré psychosomatické kondici podílejí, považujeme za důležitou. Svobodné jednání je projev zodpovědné osobnosti a svoboda je stav ducha. *„Stále významněji mi dochází, že se svobodou je tomu nejspíš jako s pravdou. Je třeba ji chtít, v ní, pro ni a z ní být, ale nelze ji mít. A ne každý ji chce. Zdaleka ne každý, jak se ukazuje.“* (Vyskočil, Úvod, Sborník 2002, s.10)

4. Hlas

„Hlas je hnutí, je pohyb, aktivita. A to směřem ven, do světa. Jestliže to je pohyb vědomý, záměrný, utvářený, je hlas gesto a jednání. Jeho tvorba a kvalita tedy není záležitostí jen hlasových orgánů a technik, nýbrž je záležitostí veškeré psychosomatiky, celé bytosti. I zkušeností a přesahů duchovních. /.../ Hlas je totiž nejen „nosičem“ obvyklé řeči slov, mluvy, ale někdy má pro někoho srozumitelnou i svou vlastní nonverbální řeč. Tu tělovou, gestickou, prapůvodní, z hloubi těla i duše i času, z níž se slovo rodí.“ (Vyskočil, Úvod, Sborník 2006, s. 8)

Pro vypravěče je hlas primárním nástrojem komunikace. Skrze hlas totiž vstupuje do prostoru a skrze hlas tento prostor realizuje příběh. Nikoli primárně slovem, ale primárně hlasem navazuje jeden z prvních kontaktů s diváky. Může jít o pouhé nestrukturované zvuky, může jít o píseň nebo jen melodii, kterou diváka uvede do atmosféry příběhu. Hlasové dispoice vypravěče jsou významnou položkou mezi jeho dovednostmi. Nemusí nutně jít o dovednosti profesionálně pěvecké, byť obvykle vypravěči bývají dobrými zpěváky. Možnost zpestřit, doplnit a dokreslit příběh zpěvem je vděčný způsob, jak pracovat s pozorností diváka, se stavbou příběhu a zdůrazňováním potřebných sekvencí. Hlasové indispoice nejrůznějšího druhu mohou mít opačný efekt a diváka rozladit, odtrhnout od děje. Samozřejmě v případě, že jsou takové disharmonie použity vědomě a záměrně, mohou se také stát právoplatným stavebním

prostředkem. Většina vypravěčů, ačkoli nemusí být školenými zpěváky, má múzické nadání. Vnímají tedy velmi výrazně melodii, rytmus, hudebnost vyprávění a s těmito složkami pracují vědomě a někdy i podvědomě (nikdy ovšem nevědomě).

Hlas je spojení mezi vystupujícím a naslouchajícími. Umožňuje „vyjít ze sebe a přicházet zase k sobě“ (Vyskočil), uslyšet se jakoby z pozice posluchače. Vystupující musí být současně svým vlastním posluchačem, aby si byl vědom toho, co říká, aby se dokázal vcítit do role diváka, aby byl při věci, tedy při svém tématu, ale především „při sobě“. Přičemž „slyšet se“ není nikterak snadné. Předpokládá to být v klidu a soustředěn, bez trémy a strachu a nejen si jasně uvědomovat, co říkám, ale také co dělám a vědomě na to reagovat. Současně jde o to vnímat zároveň diváky, být jedním z nich. Vidět se jejich očima, slyšet se jejich ušima. Přičemž pozorný aktér slyší o to nevyřčené, i to, co je neverbální, ale přesto zřejmé. Dokázat (se) slyšet vyžaduje trénink, zbystrěné smysly, a to nejen sluch, ale veškeré psychosomatické senzory, které zachycují atmosféru, nasávají ze vzduchu. První zážitky z veřejného vystoupení bývají často takové, že jsme naprosto mimo sebe, nevidíme, neslyšíme, jen koukáme, aby už to bylo za námi a co na to ostatní. Pak přijde fáze, kdy si danou situaci jakoby užíváme, ale často je to spíš předvádění a přehrávání předem vymyšlených dobře či hůře vypočítaných scének. Není snadné na to přijít. Odhalit ty matoucí stopy. Časem začneme cítit, že to není ono, ale nevíme přesně proč a jak na to. Hlas nás nejen usvědčuje, ale může nás i vést. Může se stát elementem, na který se soustředíme, na kterém pracujeme. Může být v celé počáteční zmatenosti poměrně přesným vodítkem z labyrintu nejistoty.

Správné zacházení s hlasem je vizitkou každého veřejného vystupování a tedy i vystoupení vypravěče. Hlas je oknem do duše. Prozrazuje i to, co bychom (o sobě) nikdy neřekli a co bychom mnohdy neradi slyšeli. Docentka Libuše Válková, pedagožka na KATaP, ve své studii *Hlas individuality* uvádí: „*Kvalita hlasu není jen hodnotou estetickou, je zrcadlem osobnosti, výpovědí o lidském organismu a psychice, o kvalitě a harmonii lidské psychosomatiky.*“ (Válková, *Hlas individuality*, s. 28) V tomtéž díle cituje Doc. Válková Ivana Vyskočila: „*Jestliže někdo nemá hlas, nemá osobnost. Má-li někdo hlas narušený, má také tak nebo onak*

narušenou psychiku. Není svobodně sám sebou." (Vyskočil, I.: O hlasové výchově, Rkp. 1993, archiv Doc. Válkové) Všichni známe z vlastní zkušenosti, co může udělat s naším hlasem nějaká konkrétní situace, ať příjemná či nepříjemná. Zažili jsme jistě hlas sevřený z trémy, strachu, úzkosti. Zažili jsme situace, kdy jsme ze sebe nemohli „vydat ani hlásku“, kdy jsme měli hlas přiškrcený, přidušený, zajímavý. Stejně jako dobře známe, jak příjemně se nese náš hlas, když se nám daří zpívat oblíbenou píseň, když mluvíme s lidmi, mezi kterými se cítíme bezpečně, jimž chceme upřímně něco sdělit. Vnímáme pak velmi dobře, jak může náš hlas být ideálně „vyladěn“, anebo jak může být pokrivený. To jsou příklady situací z běžného života, které si ovšem běžně takto neanalyzujeme. A také příklady toho, jak zdánlivě prosté situace, které působí na naše emoce, mohou ovlivňovat náš hlasový projev. Když si pak představujeme, jak se na tvorbě hlasu podílí trvalý nebo dlouhodobý psychický stav, můžeme snadno odvozovat, k jakým „hypertonickým“, „hypotonickým“, či jinak nezdravým hlasovým projevům, které se bez pravidelných cvičení stávají stabilně vadným hlasovým a tedy i osobnostním výrazem, dochází u mnoha lidí. I hlasivky jsou sval, který bez pravidelné a správné námahy ochabuje. Význam hlasu by neměli podceňovat lidé profesí, v nichž se uplatňuje významnou měrou veřejné vystupování, o to méně pak přímo umělci. *„Výchova k hlasu vede k vědomému spoluvytváření osobnosti, což platí i ve zpětné vazbě, a proto je závažným faktorem autorské výchovy, cestou k vlastnímu autorskému postoji.*" (Válková, L.: Hlas individuality, s. 23) Přesto anebo možná právě pro výše uvedené říká doc Válková dále: *„...nároky na kvalitu hlasové připravenosti pro výkon všech profesí uplatňujících hlas a jeho dovednost klesly na minimum. Duchovní rozměr výchovy k hlasu se téměř vytratil.*"

Také práce profesionálního vypravěče na sobě by tedy měla být i dobrou, ozdravnou, vědomou prací s hlasem. S tím ruku v ruce jde nejen cvičení hlasu, ale i cvičení sluchu. Sluch má jedinečné místo mezi všemi lidskými smysly. *„Pokud jde o smyslové vjemy, žádný z nich neprověřuje fyzický vnitřek objektu jakožto vnitřek tak přímo jako sluch. /.../Sluch dokáže zachytit vnitřek, aniž ho porušuje. Všechny zvuky zaznamenávají vnitřní strukturu všech věcí, které je vydávají. /.../ Zrak izoluje, zvuk začleňuje. Zatímco zrak umisťuje pozorovatele mimo rámec*

toho, co vidí, zvuk se do posluchače přímo valí. Jak si všiml Merleau Ponty (1961) (Maurice Merleau-Ponty - 14. března 1908 Rochefort-sur-Mer - 3. května 1961 Paříž - byl francouzský fenomenologický filosof, přítel a spolupracovník J.-P. Sartra. Zabýval se fenomenologií tělesnosti a vnímání, ale také psychologií a výchovou; zdroj: Wikipedie, obr. příloha č. 19), vidění rozpitvává, rozkládá na díly. Viděný obraz přichází k člověku v určité chvíli vždy z jednoho směru. /.../ Když však něco slyším, shromažďuji zvuk najednou a z každého směru současně: stojím v centru světa svého sluchu, který mě obepíná a ustavuje mě takříkajíc v samotném jádru vjemu a existence." (Ong, s. 85)

Veškerá hlasová činnost je úzce spojena s dechem. Veřejné vystoupení vyžaduje odlišný způsob dýchání od civilního. V běžném životě je náš dech často „mělký“, krátký, přiškrcený, poněkud zanedbaný. Jeho kvalita souvisí s tělesným postojem i psychickým stavem. Dbáme-li na správné dýchání, automaticky tak pečujeme také o správné držení těla a to vše ovlivňuje i kvalitu našeho duševního rozpoložení. Vše souvisí také s představou, která celý mechanismus iniciuje a pak provází. Může jít o představu technického charakteru anebo o představu, která v nás vyvolává konkrétní emoce, vzpomínky a provokuje potřebné psychosomatické vyladění. Když si představíme, že náš dech prochází úzkou trubicí, která začíná v oblasti kostrče, prochází páteří a končí několik desítek centimetrů nad temenem hlavy, náš dech se v závislosti na té představě prodlouží, prohloubí, narovnáme se, abychom uvolnili vzduchu průchod. Stejně tak efektně i efektivně působí cvičení, kdy si podobně úzkou a dlouhou trubicí představíme přiloženu k ústům a dech do ní posíláme podobně jako do píšťaly. Je důležité, aby dech volně proudil, aby mu naše tělo ani mysl nestavěly žádné překážky v podobě svalových nebo emotivních napětí a křečí. Na každou sebemenší disproporci dech reaguje a ventiluje ji nezdravým hlasovým projevem. Ten okamžitě zaznamená posluchač a to často i ten s „neškoleným“ sluchem, respektive vnímá jej každý a ten se sluchem „školeným“ dokáže nezdravý projev analyzovat a dokonce vysledovat jeho původ. Ještě zde uvedeme jeden jednoduchý a přesto velmi účinný příklad práce s emocí, která ovlivní dech a následně hlas, jejich správné nasazení. Jde o jedno z mnoha cvičení, jehož byla autorka textu přímým svědkem na

seminářích doc. Válkové. Studenti měli přečíst konkrétní text, jehož téma nebylo až natolik významné. Většina z nás samozřejmě napoprvé četla bez patřičného tělového zapojení, bez bráničního dechu, bez hlavového tónu, zkrátka, co jenom mohlo být chybně, tak bylo. Pedagožka pak každému nahodila vějičku nějaké konkrétní představy, jež nesla výraznou emoci, jako například: představte si, že mluvíte na své dítě nebo k jiné blízké, milované osobě. Těm, kdo byli té představy na místě schopni, se dech rozezněl v nádherných, jasných a výrazných tónech, aniž by měli teoretické povědomí o všech správných postupech a fyziologických pochodech, které se měly odehrávat. Zřetelně jsme viděli, jak „pouhá“ představa může vyvolat skutečnou emoci, která se odrazí na hlasovém projevu. Byli jsme svědky toho, jak psychický stav a rozpoložení bezprostředně ovlivňuje napětí a uvolnění v těle. Osobní zážitek a zkušenost jsou nenahraditelnou součástí studia i tvůrčí práce, a nevyrovnejí se žádnému teoretizování. A navíc, tělová paměť takovou zkušenost uchová nepoměrně déle než intelektuální informaci. I pro vypravěče je přesná a především konkrétní představa dobrým vodítkem pro správné vyladění zdravého hlasu.

Vraťme se ještě ke dvěma pojům, kterými jsou brániční dech a hlavový tón. Oba termíny jsou úzce svázány s kvalitou hlasu. Tu totiž podmiňuje *„dvojí hlasová rezonance. Jedná se o rezonanci hrudní (tělesnou) a hlavovou.“* (Válková. L.: o.c., s.26) Hrudní rezonance se týká oblasti břišní stěny a bránice, hlavová pak při grafickém dvojrozměrném zachycení dané plochy vytváří na tváři obraz „karnevalové masky“. *„Rezonátory spolu s hlasivkami mají rozhodující vliv na vznik hlasu; jsou však už také považovány za energetická centra tělového, volního a emocionálního hlasotvorného napětí. Nevytvářejí jen intenzitu hlasu, ale modifikují i individuální výrazové vlastnosti hlasu.“* (Válková, L.:, o. c., s. 27) Dech i tělesný postoj musí být takové, aby hlas rezonoval v uvedených oblastech. Cvičení s dechem na bránici je jedno z nejčastějších a snad také nejobtížnějších, které jsou zařazována na seminářích Hlasové výchovy na KATaP. Cvičení jsou opět vedena tak, aby se student opíral o představu a nemyslel na samotnou technickou a fyziologickou správnost provedení. To totiž obvykle mate a vede spíše k nezdarům. Pokud ale tělo dostane správný podnět z představy, samo

nejlíp ví, jak správně reagovat. Dech a posléze hlas, který rezonuje v oblasti bránice a který je třeba rozeznít při veřejném vystoupení, má odlišnou kvalitu od toho, jenž je běžný v našem civilním (ale bohužel někdy i veřejném) projevu. Cvičeními prochází každý jeden student, aby bylo možné odvodit další teorii od bezprostředních osobních zážitků. Účastníci dokáží poměrně záhy kvalitu hlasu rozpoznat a ocenit, ať již na sobě samém nebo na druhých. Společné zkoušení a zakoušení v seminářích má dobrý vliv na vytváření kondice nejen hlasové, ale také sluchové mohoucnosti i kritiky.

Dobrým příkladem a popisem hlasového zapojení je záznam z kapitoly *Divák v herci, herec v divákovi* z Disertační práce J. N. Piskače (DAMU Praha 2009, s.21) Ačkoli jde o komentář k dialogickému jednání, nacházíme i zde mezi DJ a vyprávěním vhodné paralely: „*V d. j. nám jde o to, aby se aktér projevoval svým hlasem pokud možno naplno, zněle a zvučně (i pokud by mělo jít o šeptání), aby svůj hlas posílal či vysílal do prostoru a z prostoru jej mohl svým sluchem zase přijímat zpět. Hovoříme o vyladění hlasové intenzity. Na jedné straně by nemělo jít o projev podprahový, o intimní hlasovou hladinu (jen tak pro sebe, do sebe, jakoby pod fousy či tzv. s tlumítkem), o hlasovou povolenost, kdy hlas jako kdyby upouštíme, kdy nám uchází a uniká, takže si ho nejsme s to začít všímat, vnímat a sledovat, nezaujme nás, nezapojí nás – natož publikum – do hry. Na straně druhé je záhodno se vyvarovat hlasového přepjetí, přílišné síly a tlaku, prudkých nárazů do hlasu, jež hrozí, že se zakřikneme, přehlušíme, ba zahlušíme, a tak hlas od svého vnímání jenom odeženeme (tak, že se nevrátí zpět), předimenzovaným projevem otupíme pozornost svou i publika.*

Dialogické jednání dává zakusit, že hlasem lze vycházet ze sebe tak, aby člověk – týmž hlasem – zase přišel k sobě. O nic při tom nejde, možná jenom o to, aby z toho člověk něco měl a získal, například aby tím vystoupením – ze sebe – získal od sebe odstup a z něho zase k sobě nacházel přístup, jiný, odlišný od toho, kdy zůstává vězet v sobě. Dialogické jednání prakticky zkoumá, co to znamená a jak to vypadá setkat se, poznat se sebou sama. Vydat (ze sebe) hlas, tj. vydat se (k druhému, dát se slyšet a vzít si z toho něco?

Jde-li o to se slyšet, jde o to slyšet se z prostoru, uslyšet svůj hlas tak, jak ho slyší druzí. (Vizme, jak se naše vnitřní představa o znění našeho vlastního hlasu liší od jeho zvukového záznamu.) Aktivním hlasem se vytváří společný prostor, zvukový prostor, který už nepatří jenom původci hlasu, ale všem, kdo se ho chápou svým sluchem, tj. všem přítomným posluchačům. Dokáže-li se aktér slyšet z prostoru, stává se podílníkem společného zážitku, účastníkem společného slyšení. Aktér se tak stává svědkem téhož dění, jemuž asistuje divák. Oba se vztahují k jedné a téže akci. Jejich reakce se mohou setkat či střetnout, zkřížit či splynout, ale už se jen tak neminou. Aktérovo divácké vnímání otevírá cestu ke sdílení společné situace (na obou stranách hracího prostoru), k zakoušení společného zážitkového procesu, k navázání partnerského vztahu, resp. zpětné vazby (mezi protagonistou a publikem).“

Všechny shora zmíněné momenty týkající se hlasu, dechu, hlasového projevu a výrazu zde zmiňujeme proto, že se, jak je zřejmé, velmi úzce týkají vypravěčského řemesla. Jedná se o mechanismy a principy, s nimiž se setká každý vypravěč při své práci. A každý profesionální vypravěč musí nutně tyto základy ať vědomě či podvědomě ve své činnosti vyhodnotit a zohlednit.

5. Tělo

Pokud jsme hovořili o autenticitě, je tělo a tělový projev jejím významným indikátorem při jakémkoli veřejném vystupování. Následujeme-li tělové podněty, nemůžeme „sejít ze stopy“. Jsme-li vnímaví k těmto impulzům a reakcím, náš výraz bude s velkou pravděpodobností přesvědčivý. Hovoříme o vědomí těla. Tedy o takovém stavu, kdy jsme oproštěni od nevědomých pohybových stereotypů a mechanismů, které jsou důsledkem nevědomého či spíše neuvědomovaného chování a myšlení. Dosažení takového stavu vyžaduje dlouhodobý a systematický trénink stejně jako udržování kondice v jakékoli nejen tvůrčí oblasti. Není tak docela snadné vrátit se do stadia, kdy si bezprostředně uvědomujeme spojitosti mezi myšlenkovými pochody, psychickým stavem a tělovým (popřípadě i hlasovým) projevem. Má to na svědomí i naše „vzdělání“, naše gramotnost, která se do jisté míry podílí na rozpojení těla a mysli. Nikterak si na schopnost číst

a psát nehodláme stěžovat. Pouze pokládáme za cenné uchovat či vrátit se k psychosomatické jednotě. To, co je ceněné a na čem nám stojí za to pracovat je obvykle „v hlavě“, jsme zvyklí pracovat především s tím, co jsme si přečetli, co jsme se dozvěděli, co jsme si zapamatovali, co jsme vymysleli, napsali. Komunikujeme obvykle bez významnějšího tělového zapojení, za podstatný pokládáme především „obsah“ slov. Jsme k tomu často vedeni už v raném dětství, ve škole, pak v zaměstnání. Tam všude je kladen důraz spíše na znalosti, informace, vědomosti. Samozřejmě, že víme, jak je tělový projev důležitý a jak významný může mít vliv na to, co říkáme a jak je to vnímáno. Na druhou stranu pokud jde zapojení těla a tělesný trénink, obvykle jej provozujeme odděleně od tréninku duševního nebí psychického, jde často spíše o dril a výkonost. Prostřednictvím tance, gymnastiky, atletiky, soutěžních her a podobně. Psychosomatická kondice spočívá ve spojování tělových a duševních pochodů a postojů. „Rozpojení“ těla a mysli je v naší současné společnosti velice časté a může mít a někdy mívá za následek mnohé duševní i fyzické choroby. (*„Při bližším pohledu se ale ukazuje, že kdykoliv je řeč o vztazích mezi duší a tělem, může dojít k chybným závěrům. Musíme si zvyknout přesně rozlišovat mezi podmínkou, účinkem a výsledkem. /.../ Lidský duch, aby se mohl rozvinout, potřebuje jako základní podmínku funkčně zdatný organismus /.../.”* (Viktor Frankl, Problém duše a těla z klinického pohledu, in Psychoterapie pro laiky, s. 188-119) Dobrá psychosomatická kondice pak může vést také k duševnímu a tělesnému zdraví.

Dobrý vypravěč by měl být – má-li být opravdu dobrý - v dobré psychosomatické kondici. Jeho tělové a myšlenkové pochody jsou zajedno. K takové jednotě lze docházet různými cestami a způsoby, vedle velmi případného dialogického jednání může jít o mnoho vhodných hereckých, ale i jiných dalších nehereckých cvičení, která vedou k systematickému propojování těla a mysli. Herecká cvičení jsou přitom vhodná proto, že již zahrnují prvek veřejného vystoupení, zatímco například Feldenkraisova metoda (*„Feldenkraisova metoda je novým přístupem k porozumění sebe sama, je přirozeným procesem učení. Její efektivita spočívá ve schopnosti přimět procesy nervového systému ke změně*

a zlepšit tak jejich fungování. Feldenkraisova metoda je celosvětově uznávána především pro pozoruhodnou schopnost zlepšit vzpřímený postoj a držení těla, jeho flexibilitu a koordinaci. Využívá organického učení, pohybu a cítění, aby nás osvobodila od zvykových vzorců, pohybových stereotypů, čímž umožňuje vznik a přirozený rozvoj vzorců nových – fyzických i psychických.“, zdroj: <http://www.feldenkraisovametoda.cz/>) či jiné postupy jsou primárně využívány jako léčebné, středem zájmu je fyziologicky správná práce s tělem. I takové postupy lze využívat pro osoby veřejně vystupující. Herecká cvičení mohou naproti tomu někdy svádět k upřednostnění výsledku a formy před koncentrací na skutečné vnitřní účinek prováděných cvičení. Velice pěkná a vhodná cvičení a příklady postupů můžeme najít u Jacquesa Lecoqua (1921 Paříž -1999, francouzský divadelník, který se dostal k divadlu prostřednictvím sportu, přátelil se s Antoinem Artaudem nebo Jeanem-Louisem Barraultem, pracoval s Jacquem Copeauem, v roce 1956 založil v Paříži vlastní soukromou školu s dvouletým studijním programem L'École Internationale de Theatre Jacques Lecoq – Mezinárodní divadelní škola J.L., obr. příloha č. 20), konkrétně v jeho díle *Le corps poétique* /Poetické tělo, do češtiny nepřeloženo /. V Lecoqově případě je cesta, kterou se dostal k divadlu pěkným případem spojení původně ozdravných a léčebných cvičení s jejich možným využitím v umělecké oblasti. Lecoq byl původně sportovcem, provozoval především gymnastiku, následně se stal učitelem tělesné výchovy. Jeho pedagogické způsoby vycházejí z osobní profesní zkušenosti. *„Směrem k divadlu (a zvláště ke studiu herectví) jej pohnula jeho fyzioterapeutická a rehabilitační praxe v prvních letech po druhé světové válce. Pracoval s lidmi tělesně postiženými, s válečnými invalidy, s těly tak či onak paralyzovanými, stíženými mrtvicí či obrnou, jež pomáhal uvádět znovu do chodu, vracet zpět do života. Vyžadovalo to od něho představit si – takříkajíc zevnitř – svérázné ústrojenství a hybný mechanismus jiného, změněného těla druhého člověka a navést jej k potřebné svalové inervaci a celkové somatické činnosti. Jako by se v té epizodě Lecoqovy životní dráhy nabízel klíč k jeho rozvinutému pedagogickému systému, založenému na individuálním přístupu k výchově herce a na celostním, psychosomatickém pojetí člověka.“* (J.N.P. Disertační práce, DAMU Praha 2009, s. 19) Také setkání se slavnými divadelníky jeho doby (divadelní Francie 40. - 50. let žila jmény jako Artaud, Barrault, Dasté, Copeau)

ovlivnilo jeho další směřování. Začal působit v divadle a principy pohybu, tělesných cvičení a tréninku začal aplikovat při herecké práci. Zabýval se analýzou pohybu. Předpokládal, že *„Zákonitosti pohybu organizují všechny divadelní situace.“* (Lecoque, J.: *Le corps poétique*, s. 32) Ještě bychom dodali: ...všechny situace veřejného vystupování. Je zajímavé sledovat, že nacházel a pojmenovával principy a zákonitosti, které se objevují také například v dialogickém jednání, a které následují principy veřejného vystupování obecně. *„Důležité je rozeznat tyto zákonitosti pohybu: rovnováhu, nerovnováhu, protiklad, střídání, výměnu, akci, reakci. /.../ Divák dokonale pozná, zda je či není konkrétní scéna vyvážená. Existuje „kolektivní tělo“, které pozná, jestli představení žije nebo ne. A kolektivní nuda je známka toho, že představení nefunguje organicky.“* (J.Lecoq, op.cit., s.32)

Nejznámějším lecoqovským cvičením je práce s tzv. *neutrální maskou*. Základním úkolem při této práci je sledovat pozorně činnost těla. Neutrální maska, tedy maska s neutrálním výrazem, zakrývá frontální část hlavy (jedná se o kožené masky, které nepřiléhají těsně k obličeji) a znemožňuje používat k vykreslování stavu a scénického sdělení jakékoli expresivní výrazy tváře, jimiž nejsnadněji vyjadřujeme své rozpoložení. Práce s neutrální maskou znemožňuje tuto nejjednodušší cestu a vede k uvědomování si toho, že každá emoce má svůj výraz také v těle, na což jinak často zapomínáme. Ten, kdo nese neutrální (či jinou) masku je nucen vystihnout určitý výraz nebo emoci celým tělem, zachytit vhodné napětí, svalové zapojení. Přičemž neutrální maska pomáhá hledat „neutrální“, nulový výchozí bod, který předchází výrazu. *„Neutrální maska je neutrální tvář, v rovnováze, která nabízí fyzický zážitek klidu. Tento objekt nám umožní pocítit stav neutrality, který předchází akci, ovládne nás stav vnímavosti bez vnitřního rozporu.“* (J. Lecoq, op. cit., s. 49) Lecoq říká, že každému expresivnímu výrazu předchází tento „stav neutrality“ nebo neutrální výraz, který je třeba hledat a z nějž teprve lze k expresi dojít. Popisuje, že cvičení s neutrální maskou velmi dobře pomáhá herci objevovat, zkoumat a poznat prostor, v němž se nachází. Pomáhá mu existovat soustředěně v tomto stavu objevování, odkrývání a připravenosti přijímat. Herec v neutrální masce se z konkrétní osobnosti s výraznými charakterovými vlastnostmi, konflikty, tužbami stává

neutrální bytostí, která je všech těchto určení zbavena. Nachází se ve stavu vyrovnanosti, ekonomie pohybu, ekonomie gest i akcí. Jestliže poznáme tento stav neutrality a rovnováhy, jsme mnohem přesněji a přesvědčivěji schopni představit stav nerovnováhy, konfliktu. *„Pod neutrální maskou se aktér ztrácí a my mnohem silněji vnímáme tělo. Obvykle když někoho sledujeme, díváme se na jeho tvář. V neutrální masce je to celé tělo, čemu věnujeme pozornost. /.../ Všechny pohyby vnímáme velmi výrazně. A pokud sejmeme neutrální masku tomu, kdo ji používá správně, odkryjeme, že má ve tváři naprosto uvolněný výraz.“*

(J. Lecoq, op.cit., s. 49) Veškerým nositelem sdělení se zde totiž stalo tělo a aktér nemá potřebu vypomáhat si tváří. Lecoq pak nabízí řadu konkrétních návodných cvičení, užitečných při práci s neutrální maskou. Jedná se o bloky, které se nazývají *„základní cesta“*, *„ztotožnění s přírodou“* a *„přemístění“*. Jde o cvičení, která předcházejí konkrétnější herecké práci a která vedou k tělovému prožitku základních jevů, emocí nebo živlů kolem nás. Základem všech těchto cvičení je představa, která vede tělo. Pracuje se s představou daleké cesty skrz lesy, přes hory, dravé řeky, pouště, přes moře. S emocemi jako je loučení s přítelem nebo milovanou osobou, shledání, smrt. To vše má být vyjádřeno tělem, každý živel, každá část cesty, každá emoce vyvolává v každém nějaký tělový postoj, projev, obvykle dokonce projev u všech velmi podobný. Jinou dynamiku a tělové napětí v nás vyvolá představa vody, jinou představa země, jinou představa větru. Jinak reaguje tělo, když máme v představě procházet krajinou v bezvětří a jinak krajinou, v níž řadí vichřice. Taková a podobná cvičení zadává Lecoq svým studentům v úvodu práce s neutrální maskou. Lecoq o neutrální masce říká, že *„jde o masku jedinečnou, o masku masek. Na rozdíl od masek expresivních, kterých je nesčetné množství.“* (J. Lecoq, op.cit., s. 62) V dalším stadiu studia se pracuje s těmito expresivními maskami, jako jsou například masky larvální, charakterové a *„takzvaně užitkové, které se ale obvykle nevyužívají v přímo v divadle.“* (J. Lecoq, op.cit., s. 64) Slouží pouze ke studijním účelům. Vždy jde o cvičení, která vedou ke stoprocentnímu zapojení těla a k vědomému propojování těla a mysli. K takovému cíli směřují i jiná, neherecká cvičení, která ovšem mohou k dobré psychosomatické kondici pro veřejné vystupování vést stejně dobře

a plnohodnotně jako ta herecká.

Studiem a výzkumem zákonitostí scénického pohybu se mimo jiné velmi podrobně a již poměrně dlouho zabývá také ISTA, Mezinárodní škola divadelní antropologie. Založil ji v roce 1979 Ital Eugenio Barba (1936, divadelník, žák a následovník Jerzy Grotowského, v roce 1964 založil v Oslo Odin Teatret, divadelní skupinu, která od roku 1974 systematicky praktikuje tzv. divadelní barter neboli výměnu vystoupení v rámci určité komunity, obr. příloha č. 21). Zákonitostmi scénického pohybu se nutně zabývají divadelníci již od vzniku divadla a profesionální vypravěči od té doby, kdy jsou schopni sebereflexe. Školu divadelní antropologie zde zmiňujeme proto, že díky výstupům tamního studia a výzkumů lze sledovat, jak se některé principy rytmu, dynamiky a zákonitosti fyzických a fyziologických pohybů objevují ve všech typech veřejného scénického vystupování. V publikaci *Slovník divadelní antropologie /A Dictionary of Theatre Anthropology/* s podtitulem *Skryté umění herce /The Secret Art of the Performer/* shrnuli Barba spolu s Nicolou Savaresem „zkušenosti ISTA (Mezinárodní školy divadelní antropologie) z mnohaletého výzkumu asijských a evropských divadelních kultur. Autoři se svými spolupracovníky zkoumali řadu let přípravu a tělesné techniky herců a tanečníků a dospěli k překvapivému závěru: přestože se scénický projev asijských herců od nám známějších evropských divadelních forem navenek výrazně odlišuje, nesporně existují určitá společná východiska a zákonitosti. Kniha je členěna do obsáhlých hesel (např. Rovnováha, Ruce, Trénink, Dramaturgie, Střih čili montáž, Předexpresivita apod.), jež popisují jakousi základní 'abcedu' herecké a divadelní práce. Autoři v nich rozšiřují pohled na oblast scénických projevů v nejrůznějších epochách a kulturách; publikované studie, úvahy, popisy vystoupení, výpovědi jednotlivých aktérů výzkumu, ale především srovnávací obrazová dokumentace ukazují nečekané souvislosti hereckého umění, z nichž některé nabývají právě významu v současném divadle.“ (Slovník divadelní antropologie, Lidové noviny, Praha 2000)

Stejně jako nejrůznější druhy pro nás do jisté míry exotického scénického pohybu, kterým se Barba a Savarese ve své publikaci věnují, i vyprávění, jakožto jedna z forem veřejných vystoupení, podléhá podobným principům a zákonitostem. Na velmi zobecněné úrovni jde

totiž především o vědomý, uvědomovaný scénický pohyb. Tělo má v sobě zakódován jistý druh inteligence, který je dobré nepodceňovat, ale ještě lepší posilovat. Naše myšlení této inteligenci často brání ve svobodném působení. Většina cvičení, která jsou zaměřena na propojování těla a mysli usilují o posunutí této inteligence do vědomé anebo alespoň uvědomované úrovně. Jakékoliv vystupování na veřejnosti velmi zřetelně odkrývá, zda je aktér v tomto směru v dobré kondici.

Při jakémkoli veřejném vystupování a stejně tak při vypravěčském vystoupení je třeba se vyvarovat nejrůznějších pohybových klišé a stereotypů. Těmi jsou nejčastěji mimoděčná gesta nebo drobné, ale rušivé pohyby, které vycházejí z (a jsou dokladem) nejistoty, nervozity a nepřesvědčenosti a tedy nepřesvědčivosti. Mimo jiné nás také usvědčují z toho, že nejsme soustředěni na obsah sdělení. Že se v nás odehrávají emoce, dojmy, myšlenky, které jsme nezpracovali, nevyslovili a které se, potlačeny, derou ven v nejrůznějších podobách od drobných nekontrolovaných pohybů rukou, nohou, po upravování vlasů, oděvu až po přecházení, kývání celým tělem a podobně. Takové stereotypy jsou na první pohled zřejmé a profesionálnímu vypravěči se už nedějí. Každý mimoděčný, nevědomý a stereotypní pohyb totiž působí na diváka rušivě a odvádí jeho pozornost od příběhu k osobě vystupujícího. Zkušený vypravěč používá své nástroje a dovednosti tak, že od své skutečné civilní osoby je schopen odvést pozornost posluchače, která je pak soustředěně upoutána pouze k příběhu. Každý pohyb je vědomý. Každé gesto koresponduje se slovem, respektive někdy slovo může vycházet z pohybu. Slovo může být reakcí na pohyb těla. Každé slovo má svůj fyzický tvar, k němuž nás tělo samo dovede.

S tělem a tělovým výrazem musíme zmínit také postoj. Jde o výstižnou ukázkou toho, jak slovo jako znak koresponduje s označovaným a jak fakticky i symbolicky vypovídá o daném stavu. Tělesný postoj hovoří, vypovídá o svém nositeli, odhaluje jej i usvědčuje. V přeneseném slova smyslu vypovídá postoj těla o stavu a postoji ducha. Jazyková symbolika zde tak „funguje“ v doslovném významu. Nelze přivádět diváky „na svou stranu“ a současně být „stažený do sebe“, s vpadlým hrudníkem, kulatými rameny, předsazenou hlavou. Úmysl, slovní výpověď a tělesné postavení musí být v souhře, aby divák uvěřil. To jsou všechno otázky

tréninku, připravenosti a vědomé práce, která se později stává samozřejmostí. Když vystupujeme před druhými, jakoby se naše těžiště posunulo o několik centimetrů výše a mírně dopředu. Vztahujeme se tak i ve svém tělovém postoji k těm, kdo jsou před námi. V civilu jsme oproti tomu obvykle spíše povoleni, rozhovor či promluva se uskutečňují za jiných okolností, soukromých, neveřejných. Naše těžiště bývá posazeno o něco níž a hlouběji uvnitř. Máme-li vystoupit z řady, před druhé, obvykle se nadechneme, narovnáme, mírně pozvedneme hlavu, dostaneme se do aktivního postavení. Důvodem je to, že prostor, který musíme obsáhnout a energie přítomných, které musíme vstřebat a akceptovat, nás přirozeně mají k tomuto postoji. Musíme překonat pomyslnou rampu. Dostáváme se do střehu. Do postřehu. Vzniká kolem nás napětí. Tento postoj ale není bojovný ani útočný. To by docházelo k přepólování na opačnou stranu od civilnosti a povolenosti. Někdy se může zdát, že těžiště skoro jakoby bylo mimo nás a my se snažíme balancovat na hraně, tak, abychom neztratili rovnováhu, ale současně, abychom udrželi ono „vodivé“ napětí. Dokonce často před vykonáním určitého pohybu se dostává tělo do protipohybu v opačném směru. Je to jako s dechem: chceme-li něco říci na výdechu, musíme se nejdříve nadechnout. Takovými a podobnými zákonitostmi se mimo jiné zabývá Divadelní antropologie v pojetí, v jakém se pokusili ji zachytit Barba a Savarèse ve svém *Slovníku*.

Každé veřejné vystoupení a tedy i to vypravěčské má vlastní dynamiku, rytmus, přirozeně se v něm střídá napětí a uvolnění, jako základní rytmus dechu, jako tep srdce. Vypravěč má být schopen tuto vnitřní dynamiku příběhu sledovat. Je to tempo, jehož nositelem není jen text, ale jeho živé provedení slova, která vyžadují konkrétní podobu nejen ve zvuku ale i v těle. Stávají se tělem. Základním poučením je to, že obsah musí odpovídat formě. Tělo jedná v souladu se slovem a naopak. Každá nerovnováha v tomto směru vyrušuje divákovu pozornost. Získá-li si vypravěč divákovu pozornost, velmi dobře zde začíná fungovat také princip přenosu. Také divák je v potřebném napětí, řekněme spíše naladění, protože napětí zní v tomto smyslu poněkud negativně. „*Divácké nastavení aktéra vůči vlastnímu jednání v přítomném okamžiku nutně aktivuje jeho jemný psychosomatický smysl, který jsme výše opsali jako*

tělovou empatii a který jsme tamtéž přiznali divákovi. Jde o vnitřní aktivitu, o pohyb v podobě změn kinestetických napětí (a s nimi spojených nálad, atmosféry), jež se přenáší z jedné strany (hrací plochy) na druhou. Jako se aktérova křeč v hlase leckdy přenesse na divákovo bolení v krku, jako se křeč v ramenu protagonisty obrazí v pocitu vnitřního sevření celého obecenstva, tak i moment tělového uvolnění aktéra přináší oboustrannou, společnou úlevu. Vstřícná pozornost publika, která je – v dialogickém jednání – zprvu rozhodně více otevřená a nadechnutá než sklíčenost trémou zkoušeného aktéra, může podstatně napomoci otevřít hru na scéně, a naopak.” (Jan N. Piskač, Disertační práce, DAMU Praha 2009, s. 21)

6. Řeč, mluva

V následujících řádcích navážeme na první kapitolu a její část o Slově a jazyku, a sice v kontextu úvah o psychosomatice a tělovém zapojení. Řeč a mluva nejsou aktivity odpojené od konkrétní bytosti, která je realizuje. Naopak, velmi úzce a bezprostředně se k ní vážou, a na její kondici jsou tyto kvality závislé. Již označení *řeč a mluva* evokují nezbytnou přítomnosti živé osoby, která „vede řeč“ nebo „promlouvá“. Bez ní by k promluvě ani k řečnění nemohlo dojít. Jde tedy o činnosti, které se opět velmi významně pojí s tělem a tělovostí, hlasovým projevem a s fyzickou přítomností konkrétní živé osoby. A tedy s jejím bytostným, celostním projevem. Záměrně zde volíme termín *řeč* nebo *mluva* a nikoli *jazyk*. Řeč je na rozdíl od jazyka živá, váže na sebe, na rozdíl od jazyka, emoce, výraz, tělovost promlouvající bytosti. „*Řeč je mnohaúrovňový fenomén se základem v lidské tělesnosti a smyslovosti, lidská schopnost a aktivita provázaná s kognitivitou a s veškerými dimenzemi, jsou s tím spojeny. Řeč je navíc vždy už mateřská řeč (je s ní spjata prožívání, cítění konotací, spontánnost a nereflektovanost, intuice rodilého mluvčího). Takové pojetí je vlastní kognitivní lingvistice a koresponduje velmi nápadně i s chápáním řeči v kontextu fenomenologické a hermeneutické filosofie (zejm. u Heideggera a Gadamera): řeč není nástroj – a není to (na rozdíl od jazyka) ze své povahy ani objekt (nelze ji objektivizovat), podobně jako není za normálních okolností objektem naše vlastní živé tělo (neboť od něho*

nemáme odstup, protože jsme to my sami). Řeč prorůstá našimi bytostmi i celými společenstvími, není od nich ve své podstatě oddělitelná." (Irena Vaňková, : Co říká řeč sama o sobě aneb k sebereflexi řeči v českém obrazu světa, in *Řeč, mluva, hlas, DAMU 2006*, s. 19) *Řeč a mluva s sebou nesou celou řadu mimojazykových „komunikátů". Řeč vždy vedeme v nějakém duchu, máme tón, intonaci, rytmus, dynamiku. S řečí se učíme něčemu více než jazyku. Jazyk je v tomto smyslu pouze penzum znaků pro jevy, jež nás obklopují. Řeč je život, tělo, které nabývá jazyk skrze osobu, jež promlouvá. „Jazyk tu tedy zjevně znamená vzhledem k řeči její podstatnou redukci; můžeme ho chápat jako zachytitelný (a/ nebo zachycený) řád, systém, pevně danou strukturu v chaosu („praktické", skutečné, žijící, dějící se, „tělesně" existující, znějící) řeči: řeči, jejíž podstata a povaha vědeckému (tedy zejména strukturnímu a vůbec objektivisticky chápanému) zkoumání musí nutně unikat.*" (Vaňková, I.: op. cit., s. 21)

Řeč je vědomý akt, k němuž nás vedou určité intence. V řeči se přirozeně spojují výše uvedené segmenty, jež jsme analyzovali: hlasový a tělový projev, představa. Řeč je ze své podstaty činnost psychosomatická. Ačkoliv jde o výraz o více významech, zde máme na mysli především ten, kdy se jedná o řeč jako „ústní jazykový projev", jako „schopnost mluvit", jako „způsob vyjadřování, mluvení, řečového jednání" (Vaňková, I.: op.cit, s. 26). Řeč se děje v čase, plyne v čase a v něm také zaniká. V tom se velmi úzce pojí s oralitou, především tedy s tou sekundární. Řeč má vlastnosti, které v sobě nese oralita. V řeči se realizuje text, který přestává být souhrnem statických znaků, ožívá a získává charakter určovaný tím, kdo jej realizuje, ale i okolnostmi, v nichž je realizován. Jak uvádí Ong: *„Slovo je ve svém přirozeném, orálním prostředí součástí reálné existenciální přítomnosti. /.../ Mluvené slovo je vždycky modifikací nějaké celkové situace, která není jen verbální. /.../ Slova, která se nacházejí v psaném textu, dokonce do značné míry ztrácejí své fonetické vlastnosti. V mluvené řeči musí mít mluvené slovo tu či onu intonaci, musí být vyjádřeno určitým tónem hlasu.*"

Vraťme se v tomto místě do světa vypravěčů. Vypravěč skrze řeč podává příběh. Dává mu svou řečí život, tvar, rytmus, konkrétního

ducha, který se ztrácí a proměňuje s každým novým vyprávěním. Řeč vypravěčů může být různorodá, záleží na národnosti, kulturním kontextu, povaze příběhu i samotného vypravěče. Obvykle je ale vypravěčská řeč „prostá“. V tom smyslu, že velmi blízce následuje struktury myšlení, jak jsme o nich psali v první kapitole v souvislostech s orální kulturou. Obtížné, komplikované struktury, jaké je schopno vytvořit myšlení podchycené psaním obvykle vypravěči ve svých vystoupeních nevyžívají. Komplikuje to posluchačovu schopnost porozumění. Vyprávění příběhu musí zohledňovat fakt, že posluchač se musí „chytit na první dobrou“. Nemůže se v příběhu vracet, pozastavovat, musí vše chápat v čase tak, jak je příběh podáván. Tomu by měla být podřízena stavba nejen „textu“ příběhu, ale i jeho rytmus, refrénovitost. Dokonce, i když v některých (dnes již takřka ve většině) případech předchází vyprávění nějaký text, je tento záměrně spíše podřizován zákonitostem mluvené řeči nežli komplikovaným analytickým formám, jakých je schopno myšlení v psaní. Vyprávění je ze své povahy, i v dnešní době a ve společnostech, které znají a ovládají písmo, velmi blízké orálním tvarům. I když samozřejmě velmi proměněným od tradičních orálních forem, se zřejmým vlivem na „struktury vědomí“ (Ong). V tom je velmi přínosné již zmiňované autorské čtení. Autor si může ověřovat, jak posluchači reagují na jeho text, ověřovat jeho životnost, mrtvá a hluchá místa, upravovat jej tak, aby odpovídal povaze živé řeči, a sice autorově individuální živé řeči. Aby získal tělo, jež mu náleží, plasticitu, dynamiku, rytmus, i hudebnost. To je jedinečná možnost autorského čtení. Ze své povahy již tato aktivita zakládá, že jde o hledání živého tvaru (k němuž má sám autor jedinečný, nikoli ovšem jediný klíč), nikoli o intelektuální precizování literárního stylu. Vypravěčova řeč je obvykle doprovázena prostými gesty, která velmi přesně ilustrují příběh, nebývají vykonstruovaná, vymyšlená, ale organicky a spontánně vycházejí z řeči, dávají slovům přirozeně tvar. Jakkoli není řeč nástrojem, tedy tím, co ovládáme - protože jí současně bytostně jsme - následujíc představu, ovládáme jisté mechanismy, které vedou k prezentaci příběhu za celostního zapojení těla, hlasu, ale také intelektu. *„Sdělná a sdílená řeč si žádá rozvážně a citlivě volit poměr mezi rychlostí a pomalostí slov, jejich částí či kombinací, mezi okamžikem a trváním, mezi krátkým nádechem*

a dlouhým výdechem a naopak, mezi zvukem a tichem, ba dokonce mezi rytmem a aritmií. Rozvaha a citlivost nebo také intelekt a senzitivita při tom mají sloužit co nejpřesněji představě sdělované skutečnosti, představě konkrétní situace, o níž mluvčí vypovídá." (J. N. Piskač, Disertace, DAMU Praha, s. 95) Řeč tedy nejsou jen pronášená slova, je to skladba mnoha dílčích elementů, které promlouvající komponuje zčásti vědomě a díky profesionální zkušenosti, a zčásti za pomoci intuice, citlivosti i vnímavosti, díky svým dovednostem a schopnostem. Je autorem tohoto tvaru, který je při každém dalším provedení nový, přestože slova, která obsahuje, mohou být totožná.

S ohledem na výše uvedené a na skutečnost, že řeč není nástrojem, který bezmezně ovládáme, upozorněme i na to, že řeč nám něco říká. Nejen že my promlouváme řečí, ale také řeč promlouvá k nám. Říká nám něco o nás, o světě, který je v naší řeči zachycen a také zakotven. *„Řečový projev tak není pouze prostředkem k vyjadřování navenek, k působení na druhé. Je rovněž cestou k sobě sama, k sebeuvědomění a sebevědomí řečníka. Je šancí kultivovat smysl pro příjem, recepci, resp. přijetí, akceptaci (sebe-přijetím počínaje). Učit se – doslovně – naslouchat představuje podstatnou, ne-li úhlavní cestu, kudy tříbit vnímání a dobírat se kýžené vnímavosti, senzitivity, citlivosti. (Neposlouchám-li pečlivě ani sám sebe, těžko se doberu patřičné pozornosti vůči druhému.)*" (J. N. Piskač, Disertace, DAMU Praha 2009, s. 96)

Irena Vaňková (pedagožka na katedře Bohemistiky FF UK Praha), se v již citovaném pojednání vyjadřuje k vytváření konceptuálních metafor v naší řeči: *Ačkoliv je existence řeči „vázána na tělesnost /.../ a nemá abstraktní, nehmotnou, smyslově nepostižitelnou povahu /.../; vzniká jako důsledek naší tělesné aktivity, materiálně existuje, je vnímána smyslově, /.../ potřebujeme ji však zřejmě konkretizovat ještě více, neboť ve své zvukové podstatě a lineárním průběhu není uchopitelná ani viditelná. Proto se v jazykovém obrazu světa řeč metaforicky usouvztažňuje s něčím konkrétnějším.*" Využíváme v řeči nejrůznějších metafor, které ty pojmy, s nimiž nemáme „tělesně-prostorovou zkušenost“ a nelze je uchopit smysly, konkretizují za pomoci přirovnání, jež mají tuto zkušenost zprostředkovat. Takové metafory využívají vypravěči velice často a dokonce se z těchto slovních spojení mohou stát

formule, jež tvoří kostru vypravěčského vystoupení, jak jsme o nich uváděli výše. Stejně tak se mohou formule tvořit z nejrůznějších rčení a přísloví, která mohla v orální kultuře nést magickou funkci, ve vyprávění se z nich stávají ustálené obraty, jak je známe z pohádek, pověstí, bájí nebo i říkadel. Stejně tak se tyto konceptuální metafory mohou podílet při vyprávění na utváření epitet, která pomáhají charakterizovat situace nebo postavy v příběhu. Tyto konceptuální metafory velmi úzce souvisí s myšlením, které se nemusí nutně vázat na písmo. Naopak, často odkazují k myšlení orálnímu, pojí se s tělovostí, nebo dokonce tělesností, apeluji na primární –orální – myšlení, čímž rozumíme, že nejsou intelektuálním konstruktem, ale spojením vyvěrajícím z přirozenosti a životnosti, jsou často banální, a přesto mohou být poetická. Využívání takových metafor při vyprávění jednak kultivuje představivost posluchačů, a současně má schopnost vázat na sebe pozornost a vyvolávat základní zapadlé (jakési kolektivní) urpředstavy.

7. Představa

„Spousta důležitých věcí si nedokážeme představit, a přes to jde o věci základní a zásadní. (rychlost světla nebo nekonečnost světa) Proto je třeba kultivovat naše myšlení i jinak než precizací našeho představování.“ (Hogenová, Anna: Jak se řídí pohyb?, in Psychosomatika a pohyb, DAMU 2008, s. 154) Jak jsme již uvedli, hlas ani řeč nejsou nástroji, které bezpodmínečně ovládáme. Jsme jimi a oni jsou námi. Nemůžeme se sebou samými nakládat jako s nástrojem. Nástroj je mimo nás a jsme s to jím dokonale vědomě vládnout. Nikoli tak řečí, tělem, hlasem. Jakkoli se cvičíme ve vědomé práci s nimi, vždy jsme těmi, kdo si uvědomují jejich činnost, než že bychom ji beze zbytku vědomě řídili. Nejsme sobě samým předmětem, objektem. A je-li někdo sobě tím, je to často důsledek anebo předzvěst nějaké psychické poruchy. Čeho jsme tedy mocni jakožto vypravěči, nevládneme-li ani svým tělem, hlasem, řečí a ani schopnost představy nedosahuje úrovně našeho myšlení?

Domníváme se zde, že součinnost psychosomatických komponentů včetně zapojení živé řeči, tedy nejen jazyka a myšlení, ale také těla, hlasu, výrazu vedených právě určitou představou a to vše za aktivní

účasti přítomných, dokáže víc, než co jsme mocni logickými úvahami vyložit. Připomeňme si také v tomto místě rozsáhlý úryvek Clauda Lévi Strausse z kapitoly Symbolické myšlení v knize *Strukturální antropologie*, který jsme citovali v první kapitole této práce. Léčivý účinek, který s velkou pravděpodobností měl zásah šamana, a dosažení úspěšného konce komplikovaného porodu nebyl samotným účinkem slov-pojmů. Šlo o spojení živé řeči, v tomto případě mýtického zpěv, zapojení hlasu, těla a především představy a představivosti zúčastněných. Jak uvádí prof. Hogenová, některé zásadní, důležité jevy, které nás de facto obklopují, si nedokážeme představit konkrétně, ale za pomoci metaforických spojení (konceptuálních metafor) tedy za pomoci jazyka a řeči a také celostního, psychosomatického zapojení, navození tělového zážitku lze vyvolat určité představy. Domníváme se, že soustředěná a pečlivá práce s představou je jedním z předpokladů dobrého živého vystoupení, vypravěčského obzvláště. Jakkoli nelze beze zbytku vědomě pracovat s hlasem, tělem nebo řečí, jde je poměrně přesně a vědomě vést díky vhodně zvolené představě.

Uvedli jsme již, že například správné činnosti hlasu často dosáhneme přesněji za pomoci vhodně zvolené představy. Ta na správné zapojení svalů působí jaksi mimoděk, ale přitom přesněji než na základě volního ovládní příslušných svalů, které často ani dost dobře není možné, protože se jedná o takové svaly, jež vědomě ovládat nelze. Konkrétní představa zapojí celé tělo. Stejně tak dobrým pomocníkem byla představa při práci se scénickým tělem. Práce s představou je do jisté míry tajemná. Tedy – je dvojitá. Odehrává se jakoby na (nejméně) dvou úrovních vědomí. Jednak na úrovni niterných představ, převážně emocí, které nejsou bezprostředně určeny divákům, ale jimiž aktér „ovládá“ svůj hlas, tělo. A pak v rámci vystoupení probíhá konkrétní, do určité míry společná představa vyprávěného příběhu. Každý aktér časem pozná, jaké niterné představy v něm vyvolávají kýžené účinky vytvářející představy určené veřejnosti. Do určité míry je proto práce s individuální, vědomou prací se sebou a na sobě, na porozumění sobě sama. Stejně jako naše myšlení je závislé na úrovni jazyka a řeči, vyprávění je pak dále bezprostředně závislé na dovednosti pracovat s představou. Kam až sahá naše představa, resp. představivost, tam sahá naše dovednost vyprávět

příběhy. Všechny dílčí aspekty jako jsou práce s hlasem, s tělem, vládnutí jazykem i řečí, práce se stavbou příběhu a jeho komponenty jako jsou refrény, melodie, hudební doprovod jsou mechanické, pokud nejsou založeny na aktivní představě vystupujícího. Pokud to, o čem vypravěč hovoří, nevidí svým vnitřním zrakem, pokud mu nevyvstávají před očima obrazy s veškerými detaily, dokonce i těmi, které nejsou přímo vysloveny, ale jsou za slovy v příběhu ukryty jako vedlejší informace, nemá šanci vytvořit konkrétní představu ani u diváka nebo posluchače. I divák musí vyprávěné před sebou vidět, má-li jít s příběhem. Nemůže udržet pozornost a nemůže se orientovat v příběhu, pokud vnímá pouze slova jako prázdné znaky, bez souvislostí a významu. Každý význam s sebou nese představu, respektive ji předpokládá. Představa a myšlení v kontextu jsou předpokladem pro porozumění. Dovednost práce s představou jsou dokladem soustředění a plného bytí v přítomném okamžiku. To platí stejně pro obě strany – pro vystupujícího i jeho diváky. Pokud je na danou situaci soustředěn aktér, je velmi pravděpodobné, že bude soustředěn i divák – posluchač. Příběh se pak odehrává v jakémsi myšleném, rozžitém časoprostoru mezi vystupujícím a divákem. Společná představa vede ke společnému zážitku a společné, sdílené zkušenosti. To jsou jedinečné možnosti, které skýtá živé vystoupení a vyprávění. Dovednost koncentrace na přítomný okamžik spočívá také v dovednosti rozlišovat prvořadé a inspirativní podněty od podřadných. Jde o projev určitého druhu inteligence, užitého v tvůrčí praxi. Selektujeme impulsy na základě bezprostředního vyhodnocení přítomného okamžiku a tvůrčím způsobem se jich ujímáme, rozvíjíme je ve svobodné hře.

Jak jsme výše uvedli, představa je určující i pro práci s hlasem nebo pro tělové zapojení. Připomeňme zde z již citované hlasové výchovy doc. Válkové, že vhodně zvolená představa má bezprostřední účinek na to, jak pracuje náš hlas. Může usnadnit uvolnění zatuhlých nebo křečovitých svalů a umožnit tvoření znělého, rezonujícího a zdravého hlasového projevu. Emoce a její bezprostřední navození v představě může být účinnějším prostředkem jak dosáhnout patřičné práce hlasotvorných orgánů, než jsou teoretické, anatomické a vědecké znalosti. Stejně tak jsme viděli, že práce s představou u Lecoqa může být vodítkem pro

správnou práci těla, nalezení vhodných napětí a uvolnění, vycítění patřičného rytmu.

Pokud vypravěč citlivě a důsledně následuje představu, pokud vidí všechny detaily svého příběhu, dokonce i ty, o nichž se výslovně nehovoří, pokud takto vypráví ze sebe, popisuje „viděné“, představa jej vede, vede slovo i gesto a ručí za jejich autenticitu. Stejně jako když vyprávíme to, co jsme zažili, nepotřebujeme se učit intonace, gesta, vše je autentické stejně jako byl autentický i náš zážitek. Vzpomínka na něj nese patřičný výraz.

V okamžiku, kdy představa motivuje a uvádí do pohybu hlasový a tělový výraz, se jedná o bezprostřední propojení mysli a těla a lze hovořit o celostním, psychosomatickém – a tedy autentickém - projevu. Průprava v práci s konkrétní představou, v práci s hlasem a tělem patří mezi základní parametry vypravěčské kondice, která bezprostředně souvisí s tělovostí a oralitou (v našem případě samozřejmě sekundární). Dále je to ještě práce s jazykem, řečí a stavbou příběhu, které tvoří spíše gramotnou a intelektuální součást vypravěčského řemesla.

Představa, již vypravěč vyvolá, nenesení jen konkrétně ten svět, o němž bezprostředně vypovídá, ale nese také rozsáhlý svět symbolů a metafor. Díky nim příběh získává rozměr ne snadno uchopitelný jazykem, současně tak vzniká určitá brána živé řeči, kterou může do příběhu vstoupit svobodně takřka kdokoli a porozumět mu na základě své vlastní individuální a tedy jedinečné zkušenosti. Představa je nejen základním stavebním prvkem příběhu, ale i nezbytnou aktivitou při jeho percepci.

8. Pozornost

Úkolem vystupujícího je uvést své diváky do stavu tzv. vstřícné pozornosti. *„Vstřícná pozornost je terminus technicus z praxe dialogického jednání s vnitřním partnerem. Označuje se jím zpravidla patřičné nastavení pozorovatele vůči vystoupení aktéra d. j. Jde, jednoduše řečeno, o přející zájem, o výraz přízně, o pozitivní naladění a dobrou vůli s účinkujícím. Jde o společný zájem na tom, aby se aktérovi v situaci tzv. veřejné samoty (nebo prostě v situaci veřejného vystupování) dařilo, aby mu to (s ním a v něm) hrálo a jeho radost ze hry se přirozeně přenesla na přítomné publikum. Jedná se o dotaci pozitivní*

energie, o vstřícnou zvědavost stran objevů druhého, které přinášejí společný užitek – libido – ze hry celému hernímu společenství.“

(J. N. Piskač, Disertace, DAMU Praha 2009, s. 9)

Vstřícná pozornost je něco, co si vystupující velmi silně uvědomuje, jakkoli nejde o veličinu změřitelnou nebo objektivně vyhodnotitelnou. Prozaicky řečeno je to zájem a zaujetí publika. Ideální publikum je pro vypravěče to, které je zvědavé, takřka „natěšené“ na to, co přijde. Chce-li vypravěč zaujmout, musí být sám zaujat. A sice tématem příběhu, nikoli svou osobou, nebo přímo zájmem diváků. Je to protimluv, který se zdánlivě vymyká logickému myšlení, zkušenost ale hovoří jednoznačně. Stará-li se vypravěč příliš o to, zda a nakolik zaujal, obvykle skutečný zájem diváka ztrácí. Je-li ovšem plně koncentrován na své vyprávění, je-li bytostně zapojen do příběhu, jde-li s představou, je-li ve vztahu s diváky, probíhá-li mezi nimi funkční spojení, lze vystoupení obvykle považovat za vydařené.

Na to, jak zaujmout pozornost diváka neexistuje žádná všeobecně platná metoda. Každé vystoupení je sázka do loterie, jejíž úspěch závisí na mnoha ohledech, které mohou být i neracionální. Osobní naladění vypravěče, atmosféra shromáždění, které za účelem vystoupení vzniklo, vstřícnost, s nímž společenství naslouchá, prostor, v němž se vystoupení odehrává, a podobně. Zkušený vypravěč pracuje intuitivně s vnitřními senzory, které okamžitě tyto souvislosti vyhodnocují a má své vlastní mechanismy, které mu mohou pomoci vyladit situaci tak, aby mohl pracovat co nejefektivněji. Může požádat publikum, aby se sesedlo blíž kolem něj, pokud je (doslova i obrazně) příliš odtažitě a vzdálené, může ztišit hlas a donutit tak publikum k pozornosti a soustředění, může diváky zapojit drobnými společnými úkoly, jako jsou tleskání, přizvukování v určitých pasážích, zdá-li se mu, že jsou diváci příliš vně vyprávění, pasivní. Možnost a dovednost nakládat takto bezprostředně s pozorností přítomných diváků jsou výsadou vypravěčů. Herec tradičního divadla, který hraje přesně danou roli, si takové živé vstupy může dovolit jen v omezené míře. Je to další doklad toho, že vyprávění je živou slovesnou tvorbou par excellence se všemi klady i negativy, která to s sebou nese.

Ještě bychom se rádi na závěr vrátili k pozornosti vypravěče. Dovednost naprosté koncentrace na přítomný okamžik, na danou situaci, na dané

téma je záležitost tréningu, cvičení a kondice. K osobě vypravěče přichází v jednu chvíli mnoho podnětů a k nimž musí být tento velmi pozorný a musí velmi bystře reagovat, selektovat nosné, inspirativní od banálního a podružného. Je to zvláště paradoxní okamžik vystoupení z času a současně naprosté (s)plynutí s časem. Je to okamžik spojení s něčím, co jej přesahuje, jakoby byl pouze prostředkem nebo spíše prostředníkem tématu, příběhu. Podobné okamžiky, zážitky a zkušenosti může umožnit každé veřejné vystoupení včetně dialogického jednání s vnitřním partnerem. Jde o výsadu živých veřejných setkání, kdy se shromažďuje společenství lidí, mezi nimiž vzniká určitý vztah.

KAPITOLA III. / VARIACE Z PRAXE

V současné době je mnoho uměleckých a umělých forem scénické prezentace, které lze zastřešit termínem vyprávění - vypravěčství. Odlišují se podle tradice, na níž navazují, podle ambice, kterou naplňují, podle funkce, kterou nesou v rámci společnosti, v němž se realizují. A samozřejmě podle osobnosti vyprávějího, jeho osobního i tvůrčího naladění, jeho dovedností, zájmů a zálib v určitých tématech, talentu i osobním charismatu. Mezinárodní festival vyprávění ve Varšavě je přehledným dokladem toho, jak se tyto odlišnosti mohou naplňovat a projevovat.

Abychom představili konkrétní příklady, přiblížíme zde některá z vystoupení, která se uskutečnila během uplynulých varšavských vypravěčských festivalů. Základní portréty vypravěčů (psáno kurzívou) čerpáme z programových brožur k jednotlivým festivalovým ročníkům (viz. příloha). Charakteristika uvedeného vypravěče, která následuje za citací, je většinou založena na analýze jediného shlednutého vystoupení, a je třeba některé zobecňující úvahy s tímto vědomím přijímat. Současně ke každému vypravěči připojujeme drobný medailon složený z informací posbíraných z propagačních materiálů a především internetových stránek a odkazů. Obvykle v něm je zachycena další činnost vybrané osobnosti, která s vyprávěním bezprostředně souvisí, nemusí se však vždy týkat pouze umělecké činnosti. Vcelku tak tedy tvoříme co možná celistvý obraz „soudobého živého vypravěče“, který v této práci hledáme. Konkrétní praxe vybraných profesionálních vypravěčů ukazuje, jaké oblasti činností mohou s vyprávěním souviset nebo jak je může vypravěčství obohacovat a doplňovat. Výběr osobností a jejich vystoupení je tedy víceméně náhodný a subjektivní. Klíčem pro výběr bylo to, aby jednotliví aktéři reprezentovali výrazný, jedinečný a profesionální vypravěčský styl.

1. Jan Blake (Jamajka/ Velká Británie)

O muži, ženě, životě a lásce. Příběhy z Afriky, Karibiku a jiných odlehlých koutů, 1. Festival, 2006 (viz. příloha a obr. příloha č. 24 a 25)

„Jedna z nejznámějších britských vypravěček vystupuje v divadlech i na festivalech v Evropě i v Severní Americe. Vypravěčskému umění se věnuje od roku 1986. Její vystoupení jsou charakteristická nakažlivým a oslnivým smyslem pro humor. Má dar silného melodického hlasu, snadno přechází z vyprávění do zpěvu. Pochází z Jamajky a specializuje se proto na příběhy z Karibiku nebo ze západní a severní Afriky. Oblíbenými postavami jejích příběhů jsou postavy silných žen. Spolupracuje m.j. s Národním divadlem v Londýně, Londýnským filharmonickým orchestrem, Lyrickým divadlem v Hammersmith a s Battersovským uměleckým centrem. Angažuje se v projektech, které podporují novou generaci britských vypravěčů s černými kořeny.“

Jan Blake se narodila v Manchesteru jamajským rodičům. V roce 1987 ji známý britský vypravěč Ben Heggarty přizval k účasti na Mezinárodním vypravěčském festivalu ve Watermanově uměleckém centru v Londýně. Tím zahájila svou kariéru profesionální vypravěčky. V současné době žije v Británii, ale vystupuje a vede vypravěčské dílny pro děti i dospělé po celé Evropě. Spolupracuje se školami na vzdělávacích koncepcích se začleněním vyprávění a výtvarných programů. Je „poradcem pro vyprávění“ v Národním divadle v Londýně.

Pro vystoupení Jan Blake by bylo vhodné charakterizující slovo živelné, energické, radostné, překypující radostí. Takové, jaké bychom od „černošské“ vypravěčky čekali. Humor, který je pro Jan Blake charakteristický, není pouze slovní. Jde o situační komiku, smysl pro vtip, který se projevuje spíše ve hře s rytmem, frázováním, gestem. Její žerty jsou záměrně vystavěny tak, aby byly „mezinárodní“, nezávislé na znalosti jazyka. Její mohutná postava, v níž rezonuje „hlas jako zvon“, působí bodře, přátelsky, takřka mateřsky, vyvolává důvěru, radost ze života. Současně v jejím projevu vnímáme hrdou bojovnost, nezapře, že je aktivistkou v boji za práva menšin a čínorodou feministkou. To se odráží i na výběru témat jejích příběhů, které se často vysmívají některým klišé ve vztazích mezi muži a ženami a mezi „bílými“

a „černými“. I přes dojem živelnosti, který Jan budí, její reálný fyzický pohyb na scéně je minimální. Vypravěčka převážně sedí, občas vstane a opět usedá, příběh doprovází nanejvýš gesty rukou. Přesto vnímáme její přítomnost na scéně a účast v příběhu jako stoprocentní, dokonce realizovanou s jakousi lehkostí, která je ve vzrušujícím protikladu s kolosem jejího mohutného těla. Jan díky tomuto fyzickému projevu často a s lehkostí navazuje intenzivní vztah s publikem. Hned na počátku svého vystoupení nabídne způsob, jak se diváci mohou snadno zapojit do příběhu: tleskáním v daných pasážích, zpěvem jednoduchých refrénů, odpovídáním jednoduchých formulí na pokyn vypravěčky. Na diváky působí takové angažmá obvykle velmi pozitivně, vzniká příjemná, přátelská atmosféra, lidé jdou s příběhem. Také proto, že jednoduše dávají pozor, kdy je jejich „výstup“. Řečový projev Jan je, stejně jako její gesta a pohyb, minimalistický. Vypráví anglicky a s ohledem na mezinárodní publikum volí prostou jazykovou formu tak, aby dynamiku vlastního příběhu nemusel narušovat svými vstupy tlumočnick. Hned v úvodu vystoupení si na několika jednoduchých slovních hříčkách ověří na reakcích diváků, zda lze tlumočnicka „vynechat“ a bez váhání pak pokračuje ve vyprávění.

Jan volí pro mezinárodní publikum biblické příběhy „černých křesťanů“ v podobě drobných humorek. Nejde o příběhy, jejichž by byla autorkou, nejde zde o autorství v literárním slova smyslu. Jde o tradiční černošská vyprávění, která už nejsou předávána pouze ústně, ale vychází z literárních podkladů.

2. Peter Vallance (Skotsko)

Příběhy z jiného světa, 1. Festival, 2006 (viz. příloha a obr. příloha 26 a 27)

„Je vypravěčem, tanečníkem, učitelem a spisovatelem. Vypráví příběhy z nejrůznějších kultur, velkou část jeho repertoáru tvoří skotské příběhy, keltské a nordické, sbírané v době terénních výprav a setkání s lidmi, kteří pamatují a opečovávají starou tradici vyprávění. Je členem Skotského vypravěčského centra (Scottish Storytelling Centre).“

Jako vypravěč působí Peter již téměř dvacet let. Do jeho repertoáru patří příběhy Krále Artuše, Sufi, Hindu i původní americké příběhy. Jistou

dobu se zabýval také příběhy Inuitů a hledal paralely mezi příběhy z Aljašky a Skotska. Velkou inspirací mu bylo vyprávění dědečka z matčiny strany, který se narodil v Unstu, v jednom z posledních tradičních vypravěčských domů na Sheltandských ostrovech. Peterův otec organizoval v 50. letech 20. století vypravěčské události a Peter tak měl to štěstí setkat se již v dětství s velkými osobnostmi skotské vypravěčské tradice, kteří jej do velké míry inspirovali a ovlivnili. Peter také vyučuje tradiční skotské tance a každoročně pořádá výpravy po krajině Skotska a Irska spojené s vyprávěním místních příběhů, zpěvem tradičních písní a s tradičními tanci. (zdroj: <http://www.peterthestoryteller.co.uk/>, překl. M. Piskačová)

Peter Vallance pochází z kraje, kde ústní vyprávění a orální tradice jsou stále ještě velice živé. Jeho projev je tou skutečností naplněn. Vypráví historiky, vtipy, přísloví, z nichž je patrné, že nejsou umělou ani uměleckou formou, ale že dýchají skutečným životem. Také energie a fyzický projev Petera jsou extaticky živé, radostné. Posлуhač nabývá dojmu, že se s ním chce podělit o to, co zrovna slyšel vyprávět od svého dědečka, souseda, kamaráda. Je evidentní, že jeho příběhy nejsou původní. Jejich zápletky si sám nevymýšlí. Ale sám si je domýšlí, přetváří tak, aby je mohl co nejlépe svým vlastním autorským způsobem předat.

V jeho příbězích se protíná v atmosféře přímořské po skotsku vlhké a zamlžené krajiny zřejmé s tajemným. Odehrávají se v čase, který nerozlišuje, zda náleží pohádce, báji, či realitě. Skuteční lidé se setkávají se skřítky, vílami a nadpřirozenými bytostmi, které záhy opět mizí a zůstává otázka, zda se opravdu zjevili či to byl jen sen. Peter ovšem všechna vyprávění podává, jakoby je zrovna na vlastní kůži zažil, jakoby tam sám byl, což je obvyklý způsob, jak znásobit věrohodnost celého vyprávění (například v sebraných lidových vyprávěních J. Š. Kubínem můžeme takových formulických obrátů najít nesčetně, mezi nejznámější patří například: *i já jsem tam byl, jedl jsem a pil* a podobně). Peter vystupuje v tradičním skotském kostýmu, tedy v kostkované sukni, bílé košili, vestě a bílých podkolenkách. Příběhy prokládá ukázkami tradičních skotských tanců, k nimž přizývá diváky a učí je základní kroky. Má tak být přivolán nefalšovaný skotský duch. Setkání má přátelskou, neformální atmosféru. Z vystoupení je patrné, že nejde o sentiment

k polozapomenuté tradici a její reanimaci, ale o víceméně živý projev konkrétní kultury, která v současném světě objevuje nové prostředky, jak zachovat svůj vnitřní život.

3. Catherine Zarcate (Francie)

Noční bazar, 1. Festival, 2006 (viz. příloha a obr. příloha 28, 29, 30 a 30a, 30b, 30c)

„Známa francouzská vypravěčka s kořeny z blízkého východu. Vypráví od roku 1979. Její rozsáhlý repertoár je složen z perských, arabských, židovských, afrických, evropských, indických příběhů i příběhů z dalekého východu. Sestavuje je svobodně a vytváří tak mezi nimi nečekané paralely. S lehkostí se pohybuje v repertoáru tak propastných rozdílů jako je Kniha tisíců a jedné noci, beduínský epos o Antaře, sága o králi Šalamounovi a královně ze Sáby. Vede vypravěčské dílny, je autorkou mnoha knížek – sebraných příběhů. Je mistriní improvizace, udržuje neustálý kontakt s publikem, hledá jemná spojení mezi vyprávěnými příběhy a tím, co je teď a tady. Její vystoupení jsou expresivní a nevypočitatelná.“

Catherine je původním vzděláním klinická psycholožka, ale již třicet let se profesionálně věnuje vyprávění. Její repertoár vychází především z příběhů Asie a Orientu, tvůrčím způsobem pracuje s tradičními mýty a eposy, ale i se soudobými tvary. Svůj projev sama srovnává s indickým zpěvem nebo jazzem. Při svých vystoupeních využívá „la tampoura“, což je čtyřstrunný „bručivý“ nástroj, který vytváří harmonické tóny a Catherine o něm říká, že ji provází jako dýchání. Je autorkou mnoha knih, CD nahrávek a vypravěčských představení. Působí především v Paříži, kde také vede semináře a vypravěčské dílny pro začátečníky i pokročilé. Je spoluzakladatelkou a kmotrou CMLO (*Centre Méditerranéen de Littérature Orale* čili Středoevropského centra pro orální literaturu). Zajímá se o studium zpěvu a tanců nejrůznějších typů (dionýský zpěv, chorál, cikánské zpěvy, arménské zpěvy, polyfonní zpěvy) a několik let studuje také živou tradiční orální kulturu Brazílie. (zdroj: <http://www.catherine-zarcate.com/>)

Catherine vzbuzuje svým zevnějškem respekt již na první dojem. O to pak víc, když představí být jen zlomek ze svého umění. Její repertoár je široký na dva dny nepřetržitého vyprávění, jak sama říká (a není důvod o tom pochybovat) a stejně tak pestrý. Catherine je jako zjevení, nikoli ve smyslu průzračnosti a éteričnosti, jemnosti a křehkosti, právě naopak. Působí dojmem skály, která zůstává nehnutě na místě navzdory času. Pevná, tvrdá, jistá. Se svou mohutnou figurou je majestátně usazena na hedvábných poduškách, oblečena do hedvábných širokých šatů, dlouhé šedivé vlasy jí splývají na ramena. Pro její vzezření nás může napadnout, že je oživlou podobiznou jisté dvorní dámy z dob Ludvíka XIV. (anebo snad samotné Anny Rakouské...?) Důstojná, rozvážná a takřka nehybná doprovází melodii svých slov jen nepatrným gestem ruky anebo se doprovodí hrou na zvláštní druh dvoustrunné lyry. Je jako bytost ze staré báje. Když vypráví příběhy o králi Šalamounovi, zdá se, že tam už tenkrát musela osobně být, poslouchat za závěsem... Po celou dobu vystoupení se Catherine nezvedne ze svého vypravěčského trůnu, pozornost diváků drží důstojným a charismatickým projevem majestátu, s nímž není radno si zahrávat. Mohlo by se zdát, že taková vznešená póza těžko nachází prostor pro humor, přesto si zřetelně uvědomujeme, že za maskou důstojnosti cukají vypravěčce koutky, že se baví nejen svými příběhy, ale celou situací. Žertuje s diváky, je vtipná, ale také ironická a sebeironická. I přes vstupy tlumočnicka (Catherine vypráví ve francouzštině) vodí diváky na struně soustředění přesně tak, jak potřebuje. Divák je veden a pobízen a současně si uvědomuje, že se ocitl v rukou zkušené profesionálky a nijak se tomu vedení nebrání. Catherine pracuje velmi přesně s melodičností svého silného hlasu. Dokáže promlouvat nejen jako moudrý Šalamoun, ale také jako pohádková babička. Své „bylo-nebylo“ intonuje tak, že se vzdáváme veškerých napětí a spěchů všedního dne a necháváme se oddaně unášet na létajícím koberci vlastních představ do světa fantazie.

4. Erol Günaydin (Turecko)

Příběhy Meddaha, 1. Festival, 2006 (viz. příloha a obr. příloha č. 31 - 33)

„Turecký herec a vypravěč, poslední meddah Istanbulu spojuje vypravěčské umění s divadlem jednoho herce. Je mistrem tradiční techniky herecké improvizace a lidové komiky.“

Internetová encyklopedie Wikipedie o Erolovi uvádí: Erol Günaydin je veterán tureckého divadla a filmový herec. Slavným se stal především díky ztvárnění Nasreddina Hoca (satirická postava filisofa a mudrce, který pravděpodobně žil ve středověku a je znám svými anekdotickými příběhy. Mnoho národů považuje Nasreddina za svého hrdinu, objevuje se v příbězích z Turecka, Afghánistánu, Uzbekistánu i Íránu.) a díky svým vystoupením v tradičních tureckých one man show zvaných *meddah*. (http://en.wikipedia.org/wiki/Nasreddin_Hoca, překl. M. Piskačová)

Erol začínal jako *meddah* v televizních show, bylo běžné, že představoval třeba i dvacet charakterů v rámci jednoho vystoupení. Dnes on sám o současných televizních programech říká: *„V Turecku už nejsou stopy po tradici meddaha. Když se dívám na televizi, většina pořadů je nechutná, je to byznys kašparů. Nemusíte být inteligentní, abyste rozesmál lidi. V téhle zemi se lidi nesmějí inteligentním vtipům, ale hloupostem. Když uděláte chytrý vtip, koukají se na vás s tupým výrazem. To je povaha dnešního tureckého humoru.“* (http://www.todayszaman.com/newsDetail_getNewsById.action?newsId=236088 , přel. M. Piskačová)

Forma vystoupení *meddaha* je do značné míry unifikovaná: *„Meddah nejdříve představuje své vyprávění v několika dvojverších, která obvykle říkají, že každý příběh má své ponaučení pro ty, kteří jej pochopí. Poté začíná tleskat a k tomu říká ‘Hak dostum hak’ (Pravda, přátelé, pravda). Dále meddah představí různé charakterové typy a posléze recituje poesii. Pak následuje vyložení děje příběhu a začíná samotné vyprávění. Na jeho konci si meddah vyžádá odpuštění od auditoria za všechny chyby, které udělal.“* (<http://www.karagoz.net/english/meddah.htm>) Meddah obvykle využívá při svých vystoupeních dvě rekvizity, které mu slouží k charakteristice postav: šátek a dřevěnou hůl. Jejich použití má množství ustálených významů, ale lze s nimi také improvizovat. Šátek

obvykle slouží k charakteristice ženských postav, ale může sloužit také jako improvizovaná opona, ubrus nebo koberec, hůl může být předmětem, který zahajuje představení, může být puškou, nebo skutečnou holí. Původní, domovské a nejpřirozenější prostředí pro vystoupení *meddaha* je kavárna nebo čajovna, vystoupení trvá často celou noc a ráno se jde rovnou do mešity.

Erol během celého vystoupení sedí na místě. Přesto je velmi aktivní a činorodý. Užívá výrazná, rozložitá gesta, expresivní výrazy tváře a rozmanitě moduluje hlas. Když představuje starou ženu, uváže si šátek kolem hlavy a mluví vyšším hlasem s typicky ženskou intonací, když v příběhu vystupuje jako mladá dívka, obvykle přehodí šátek přes ramena a napodobuje a ironizuje tenký dívčí hlásek, když představuje starce, promlouvá hlubokým tónem a šermuje kolem sebe holí. Přestože se evidentně jedná o schémata, která s sebou umění *meddaha* nese, tyto komické výstupy s bizarně modulovaným hlasem nebo imitací ženských figur vyvolávají u diváků salvy smíchu. Přitom tyto komické výstupy, jakkoli jsou „sázkou na jistotu“ nejsou hloupé, trapné nebo nucené. Ačkoli jsou některé žerty lechtivé, nejde o banální a plytké vtípky, vždy jsou spojeny s inteligentním humorem. Vystoupení *meddahů* jsou zčásti fixované dramatické texty, které jsou zakotveny v rizualizované formě, přesto je v nich poměrně velký prostor pro improvizaci. Je zřejmé, že vystoupení *meddaha* jsou nebo bývala lidovou, leč inteligentní zábavou. Do prostorů tradičních kamenných divadel se dostávají jen ve své artistní formě a takové prezentace jsou motivovány spíše sentimentem vůči tradici než její živou podobou. Podle slov Erola již živá tradice *meddahů* nemá nejen současnou živou podobu, ale ani velkou budoucnost.

5. Michèle Nguyen (Belgie)

Amadouce, 4. Festival, 2009 (viz. příloha a obr. příloha č. 34 a 35)

„Narodila se v Alžíru vietnamskému otci a belgické matce. Vyrostla v Belgii. Po ukončení mezinárodní divadelní školy v Bruselu si velmi rychle našla své místo mezi vypravěči. Od roku 1996 rozvíjí osobitý scénický proud a zajímá se o hudebnost textu. Její vystoupení bývají intimním odkrýváním zázraků každodennosti.“

Tvorba Michèle Nguyen má výrazně autorské rysy. Nečerpá obvykle z mýtů, neinspiruje se tradicemi, zvyky, orální tradicí. Její inspirace je zakotvena především v osobní zkušenosti, v dětství, rodině. Své zážitky, postřehy, reflexe zpracovává nejprve literárně a následně scénicky. Její jevištní projev kombinuje živé slovo a scénický pohyb, který hraničí s osobitým tanečním výrazem.

Michèle reprezentuje neobvyklý typ vypravěče. Na rozdíl od mnohých kolegů má velmi subtilní, dívčí vzezření. Řeklo by se „diblík“. Skoro by se zdálo, že takové pápěří nemůže utáhnout pozornost diváků ani na pár minut. Její jemný a na první dojem nevýrazný hlasový projev také vzbuzuje spíše pochyby. Příběh, který podává, je jakýsi deníkový záznam z období jejího těhotenství a počátků manželského a rodinného života. Zkrátka konstelace v kontextu obvyklých vypravěčských témat neobvyklá a řeklo by se nezajímavá. Ale velice záhy se ukazuje, že vše, co může na první dojem hovořit proti vypravěčce, se obrací v její prospěch. Je evidentní, že vychází z osobního, velmi přesně a pečlivě sepsaného a promyšleného literárního textu, který je interpretován doslovně a postaven na drobných jazykových hříčkách, vtipech, a pointách. Mluvené slovo je doprovázeno až pedantsky přesnými a také důsledně promyšlenými gesty, které však ve výsledném dojmu působí jako jakýsi jemný a rozvážný taneční doprovod příběhu. Také ztišený hlas má svou funkci a brzy se ukazuje, že je tlumen záměrně, aby diváci byli nuceni zpozornět, nastražit uši, přestat špitat, vrtět se a těkat. Navíc k tématu příběhu se vlastně dobře hodí. Jakmile se publikum zklidní, Michèle dopřeje svému hlasu jeho pravou sílu, ale nesetrvává v jediné poloze. S intenzitou hlasu pracuje podle potřeby příběhu, ale také podle situace v publiku. Její vystoupení je nezvykle ukázněné, koncentrované, působí jako hudební skladba, jakoby naslouchala vnitřnímu metronomu, který ji s naprostou jistotou provádí rytmizujícím sledem událostí. Její osobní vyprávění se pohybuje na hranici únosné intimity. Vědomě balancuje a pohrává si s jistou mírou trapnosti. Trapnosti diváků za to, že to, co o sobě, o svém těle budoucí matky říká, mnohá z divaček zná na vlastní kůži, ale málokterá z nich by kdy sebrala odvahu tak žensky křehké téma prezentovat na veřejnosti. A trapnosti mužů za to, že něco takového snad ani nechtějí slyšet. Pokaždé, když už se zdá, že míra trapnosti a studu

překročí únosnou mez, vypravěčka k všeobecné úlevě promění situaci z nadhledu ve vtip a ironii. I přes zmíněné atypičnosti na závěr nezapochybujeme, že jde o vypravěčku s výrazně autorským pojetím formy.

6. Manya Maratou (Řecko)

Za hranicí světla, 4. Festival, 2009 (viz. příloha a obr. příloha č. 36 a 37)

„Narodila se v Athénách, ale prvních deset let života strávila v Londýně. Vypravěčské umění spojuje s hudební tvorbou, s tradiční i lidovou hudbou. Zajímá se o rytmický aspekt mluveného slova ve spojení s tancem. Vypráví v divadlech, barech, klubech, školách po celém Řecku, účastní se mezinárodních vypravěčských festivalů po celém světě.“

Manya Maratou se pro svá vystoupení inspiruje především tradičními řeckými mýty. Obvykle se doprovází na perkuse nebo na flétnu. Její postava je poněkud mužská, tvrdá, stejně tak i rysy ve tváři. Vážné a přísné. A stejně tak i její jazyk. Je strohý, bez sebemenších kudrnek, bez nadbytečných epitet, bez záliby v sáhodlouhých popisech a charakteristikách. Hovoří stručně, jasně a výstižně. Děj příběhů, které volí, podává v jednoduchých, takřka holých větách. Její hlas je zvučný a trochu nežensky drsný. Když se doprovází na tamburínu, jsou její slova důsledně rytmizována a znějí stejně důrazně, přesně a ohraničeně jako údery nástroje. Skoro by se mohlo zdát, že jsme se vydali na nějaký vypravěčský marš. Taková strohá nálada zajímavě kontrastuje s nostalgií, jakou často chováme vůči tradičním řeckým bájím a pověstem, z nichž Manya čerpá. Nabízí se tak jiný pohled na starodávné příběhy anebo se posiluje ten, který byl jedním z mnoha možných. Nekompromisní a přímé jednání postav, krutost a nemilosrdnost bohů, transparentnost dobra a zla, k tomu velmi přesvědčivě vystižená povaha parné řecké krajiny, jíž určuje charakter svou neústupností a neúnavností Hélios, bůh slunce. To vše se s Manyiným projevem inspirativně snoubí. Na jejím přesném a soustředěném vystupování je dobře patrný zájem o hudbu

a hudebnost. Jakoby promlouvala pod taktovkou metronomu. Ani jediný tón navíc, ani jeden neschází. Přesně postupuje v daném rytmu. Žádný úkrok stranou.

7. Jihad Darwiche (Libanon)

Gilgameš, 5. Festival, 2010 (obr. příloha č. 39, 40, 41)

„Jeden z nejznámějších vypravěčů arabského světa. Vypráví arabsky a francouzsky. Vyrůstal v prostředí, kde vyprávění je stále živou součástí každodenního života. Základ jeho repertoáru tvoří příběhy Knihy tisíce a jedné noci, příběhy o Hodžu Nasredinovi, a eposy jako Gilgameš nebo Mamé Alan a mýty od středozemního moře. V Bejrútu organizuje vypravěčský festival, vede vypravěčské dílny a je autorem několika desítek knižních souborů.“

Jihad Darwiche pochází z jižního Libanonu. Studoval novinářinu v Bejrútu a v Montpellier a věnoval se jí 8 let. Od roku 1984 se zabývá vyprávěním. Jako vypravěč působí pravidelně v knihovnách, školách nebo věznicích, kde také vede ateliéry tvůrčího psaní a vypravěčské dílny. Je autorem několika knih a CD nahrávek, většinou se jedná o pohádky pro děti, ale také o vyprávění pro dospělé. Orientuje se na příběhy frankofonní nebo arabské. Vystupuje na vypravěčských festivalech po celém světě.

Jihad je drobné postavy, snědé pleti, jeho tváři dominuje velký orlí nos a ve tvářích zářezy půlměsíců od smíchu. Kudrnaté a na skráních lehce prošedivělé vlasy lemují bodrou a většinou rozesmátou tvář. Jeho obvyklý a jediný doplněk kostýmu je barevná šála. Nosí ji jako osobní vypravěčský atribut. Má nosový tenor, který v kombinaci s francouzským jazykem vytváří pro uši příjemnou kombinaci. Svou přátelskou vizáží dobrého elfa vyvolává v divácích jaksi mimoděk nezbytnou vstřícnou a přející pozornost. Při vyprávění obvykle stojí. Vyprávění doprovází rozmáchlými gesty rukou a energickým a lehce nervním pohybem po scéně. Ruce často zavěšuje nad hlavou, jakoby se chtěl spojit s tím, kdo mu příběh vnuknul, chytá se často za hlavu, dotýká se čela. Jakoby jeho vyprávění byla vize, která k němu právě přišla a k níž se koncentruje.

8. Nefissa Benouniche (Alžír)

Mahrebinada, 5. Festival, 2010 (obr. příloha č. 42 a 43)

„Vypravěčka s alžírskými kořeny spojuje v tomto představení příběhy, které vycházejí z lidové kabylské tradice. Nejde zde ale o folklór. Výběr příběhů pocházejících z jedné kulturní oblasti se nevyznačuje nostalgií nebo romantismem. Je to radostné vysvobození z veškerého přetlaku. Představení je svébytným osvobozením nálad, hanebnosti, jasnovidectví, tužeb a chtivosti.

Stěžejní příběh Mahrebinady je jedním z nejznámějších alžírských vyprávění, jehož hrdinka je strašlivá obryně Tseriel s dlouhými vemeny – velká matka a všemocná čarodějnice. Pak následují příhody nepředvídatelného Džuhy a veselé královny plynů. Z Mahrebu, kde se odedávna stírají hranice mezi Západem a Východem, si představení půjčuje tradici samovolného protínání kultur. Vyprávění ve francouzštině je podbarveno arabskými výrazy a kabylskými a arabsko-francouzskými písňemi.“

První a současně převažující a nakonec i přetrvávající dojem z vystoupení Nefissy Benouniche je zážitek z její neukočírovatelné tryskající energie, živelnosti, překotnosti, laškovného a místy lechtivého humoru, ironie, sebeironie. Až se místy zdá, že vypravěčka samou překypující potřebou vyříkat všechny příběhy, které jí samotné se zdají nesmírně zábavné, ztrácí pevnou půdu pod nohama a začíná se vznášet pár centimetrů nad zemí. Budí mezi diváky atmosféru dychtivosti, ale i potutelnosti a trochu ženské tajnosnubnosti. Vybírá si příběhy s tematikou mírně lechtivou, protože tuší, že jde o téma, které snadno a často pobaví. A pobavit je evidentně jejím nejtoužebnějším přáním. Jeden příběh je o čarodějnici s obřími vemeny, další je o žabákovi s obřím penisem, další o bohyni a jejím pšouku. Nefissa je zřetelně tělem i duší bavička, jako adekvátní reakci z publika potřebuje slyšet především smích, nejlépe salvy smíchu. V jejím vyprávění se vzrušujícím způsobem protíná vysoké a nízké, důstojné a ponižující. Ona sama má z tak dráždivých kombinací neskrývanou radost, jakoby ji napadaly tady a teď. Sama se během vyprávění dobře a upřímně baví a přenáší svou až dětinskou radost na diváka. Po celou dobu svého vystoupení udržuje s diváky velmi intenzivní a živý vztah. Jakoby měla v úmyslu o těch pár

centimetrů povýšit celé auditorium. Také její postava je excentrického vzezření a jen umocňuje celý dojem. Má dlouhé bohatě kudrnaté vlasy, které dokreslují nenechavost a šibalskost jejího vystupování. K tomu opnutý top zdůrazňuje ženskost a černé volné kalhoty u kotníků stažené do gumy potvrzují vizáž klauna a taškáře. Její vystupování je provokativní, její ženskost je rázná, buřičská, aktivistická. Její dětinskost je autentická, její příběhy jsou hravé, její zpracování mýtů nese sebenepatrnější známky nostalgie a sentimentu. Mýtycká a mytologická témata jsou pro ni výzvou, zda a nakolik se jich chopí nově, zábavně, nevážně a přitom v nich zachová zobecňující a „naučný“ prvek.

9. Vayu Naidu (Indie / Velká Británie)

Ramajana. Triumf světla nad temnotou, 3. Festival, 2008

(obr. příloha č. 44 a 45)

„Indická vypravěčka žijící v Londýně vypráví především hindský epos Ramajana.“

Vayu Naidu je vypravěčka s indickými kořeny, která žije ve Velké Británii. V Londýně založila v roce 2001 profesionální skupinu Vayu Naidu Company of Storytelling Theatre. Ta se zabývá jednak vytvářením vlastních uměleckých vystoupení a současně realizuje nejrůznější vzdělávací a komunitní projekty s využitím vypravěčských postupů. Jejich vystoupení mají profesionální a „divadelní“ charakter. Skupina působí jako nezisková organizace a je podporována z veřejných prostředků nejrůznějších fondů, mimo jiné – a především – „Arts Council England“ a současně se částečně samofinancuje z vlastní činnosti. Její činnost je poměrně rozsáhlá, její chod zajišťují takřka dvě desítky stálých pracovníků a na britské scéně je do značné míry etablovaná.

V charakteristice skupiny se můžeme dočíst: *„Vayu Naidu Company se zajímá o mýty, folk a pohádky z různých světových kultur, představuje je současnému obecenstvu v nových, soudobých souvislostech a významech. Vyprávění je jako metafora. Jak mohou mýty reflektovat současná témata? Jak lidové pohádky učí děti tomu, co je dobré a co je špatné? Proč nám pohádky říkají něco o našich nejdivočejších snech a nejtemnějších obavách? Naším vkladem je hodokvas příběhů, jehož tajemnou přísadou je Úžas. Při vytváření a oslavování Úžasu kombinuje*

náš jedinečný styl slovo, hudbu a pohyb s příběhy, které vám umožní cestovat až do srdce vaší obrazivosti. Jakoby se přímo ve vás otvíral biograf /.../."

Vayu Naidu vypráví staroindický epos Rámájana. Její vystoupení vyvolává především atmosféru důstojnosti, obřadnosti, ceremoniálu, který nemá být rušen hlasitými projevy diváků. Vyžaduje soustředění, klid a pokorné naslouchání. Také celkové vzezření vypravěčky je v tomto duchu. Dlouhý hedvábný hábit, v něm vysoká štíhlá postava indického vzezření, důstojná, krásná a tajemně (nad)přirozená, stejně jako postavy jejího příběhu.

10. Bruno de la Salle (Francie)

Odyssea, 5. Festival, 2010 (obr. příloha č. 46, 47, 48)

„Jeden z nejslavnějších současných francouzských vypravěčů. Zakladatel a ředitel uměleckého centra pro orální literaturu ve Vendôme ve Francii, spisovatel, učitel, jeden z iniciátorů obrozování vypravěčského umění ve své zemi, pracuje nepřetržitě téměř třicet let, popularizuje vypravěčské umění prostřednictvím vlastních uměleckých projektů, dílen, publikací a setkání. V jeho podání Odysey budeme svědky toho, že epos není textem -literaturou, ale jednáním – díky síle přítomnosti, skrze slovo, které se stává hudbou, skrze zvuky, které se dostávají vlastní význam. Během vyprávění se doprovází na skleněnou harfu.“

Bruno de La Salle po předchozích tvůrčích zkušenostech, které sahají do roku 1968, kdy zahájil renesanci živého slova a orální literatury ve Francii, založil v roce 1981 Soudobou konzervatoř pro orální literaturu (*Conservatoire contemporain de la Littérature Orale*) CLiO. (CLiO nebo také Kleio byla také starověkou múzou historie, dcerou Dia a Mnemosyné.) Základním posláním CLiO je *„prezentace a rozšiřování povědomí a umělecké praxe v oblasti orality ve Francii.“* Součástí práce CLiO je vedle tvůrčí činnosti také činnost vzdělávací, vědecká a výzkumná, součástí Konzervatoře je rozsáhlý fond tištěné a zvukové dokumentace, který je k dispozici široké veřejnosti. CLiO nabízí v průběhu celého roku stáže a semináře na téma orální literatury, realizuje projekty *Mondoral* (Společný projekt čtyř vypravěčských center ve Francii, které společně založili v roce 2007 tzv. *Réseau National du*

conte et des arts de la parole čili Národní síť pro vyprávění a umění živého slova, v rámci této sítě se konají setkání a vystoupení profesionálních vypravěčů), Festival *EPOS* (každoroční letní festival zaměřený na vyprávění eposů a velkých bájí a pohádek), Festival *Amies Voix* (festival pohádek a příběhů pro děti a mládež), spolupracují se školami, muzei, knihovnami, organizují stáže, ateliéry, vydávají publikace k tématu vyprávění. Vedle Bruna de La Salle, který je uměleckým ředitelem společnosti, působí v CLiO osm stálých pracovníků.

Tvůrčí činnost Bruna de La Salle má několik podob. Jednak působí jako režisér vypravěčských představení, dále jako autor literárních nebo dramatických textů, a také jako pedagog a současně jako vypravěč. Už od osmdesátých let pracuje nad scénickým provedením Homérovy *Odyssey* a za těch pár desítek let práce získává jeho prezentace starověkého eposu stále vytříbenější tvar. Jeho technické zvládnutí klade poměrně vysoké nároky na interpreta: plná verze vystoupení trvá něco málo přes 8 hodin čistého času.

Bruno vystupuje v lehkém lněném, neutrálním, bílém oděvu. Jako doprovod používá již zmíněnou skleněnou harfu, která vydává magický tón, připomínající zvuk hry na sklenky s vodou. Hra na tento nástroj velmi výrazně určuje celé vystoupení. Tóny harfy působí monotónně a svými vibracemi udržují pozornost diváka na vhodné energetické úrovni (ukázalo se to velmi snadno ve chvílích, kdy se na okamžik přestal Bruno doprovázet, a publikem se přenesl roztržitý ševel, jakmile opět začal hrát, atmosféra se okamžitě zkoncentrovala). Hra na harfu určuje také scénické možnosti vystupujícího. Ten je po celou dobu upoután vstoje obouruč k nástroji a k vyjadřování a tělovému projevu mu zbývá jedině hlas a tvář. V případě Bruna je hlas absolutním živým stavebním kamenem příběhu. Jeho pestré modulace s dokonalou přesností tvoří atmosféru vyprávění. Celé vystoupení působí velmi přirozeně, jakoby vlastně neobnášelo žádnou námahu, žádný extrémní výdej energie a soustředění. Jakoby verše přicházely samy na jazyk a zase odplouvaly. Vlastně má divák trochu dojem, jakoby Bruno *Odysseův* příběh na místě vymýšlel a hlavně jakoby to všechno sám viděl. Zprostředkovává divákovi tak intenzivní představu bezprostředního zážitku, že ten se cítí jako by sám byl uprostřed děje. Také takové vlastnosti s sebou nese text,

který je původně orálního charakteru – ačkoli musíme samozřejmě jistý prostor pro účinek ponechat také pro překlad. Je to zážitek poměrně intenzivní, tím spíš, že na scéně vidíme stále jen obyčejného staršího pána v bílém plášti, který prsty leští skleněné trubičky. Brunovo vystoupení nutí diváka k úvaze, co způsobilo tak intenzivní zážitek, když de facto před ním starší nenápadný muž „recituje“ na prázdné scéně notoricky známý text. Auditorium sedí v naprosté koncentraci, špendlík bychom slyšeli spadnout. Vypravěč si své posluchače beze zbytku podmanil a získal. Navodil zážitek přítomného společenství, který s velkou pravděpodobností mohli mít účastníci dávných vyprávění ve starověkých orálních kulturách. V takové atmosféře lze předávat a sdílet nějakou společnou zkušenost a moudrost, zážitek z příběhu je intenzivní a dotýká se zřetelně každého ze zúčastněných. Náročnost celého výstupu je na závěr přeci jenom zřejmá. Po jeho skončení je na vypravěči patrná únava, jakoby cestu Odyssea podnikl sám v těch několika hodinách. Takto schopný, řemeslně zdatný a nadto charismatem vládnoucí vypravěč je skutečným manipulátorem lidských myslí a svého druhu šamanem. Samozřejmě v mezích daného časoprostoru. Ale Bruno se o svůj úspěch nezasloužil sám. Homérova Odyssea je vděčným, i když náročným kouskem. Je to příběh, v němž se vrství nejrůznější obrazy, které bychom mohli pokládat za klišé, což způsobuje tzv. formulický charakter textu, jak uvádíme v první kapitole této práce. Dílčí motivy Odysseova příběhu brnkají na strunky našich nejniternějších emocí, jakýchsi prazážitků. Válka, odloučení od domova, syna, ženy, hrdinské činy, boj s nepřátelskými obry, sestup do podsvětí a rozhovor s vlastní matkou, která oznamuje, že již není mezi živými, hledání cesty domů, souboj s nápadníky vlastní ženy a nakonec kataraktické rozpoznání vlastní ženou i po dlouhých dvaceti letech...to všechno jsou epizody, do nichž jsme sto se velmi dobře vžít, ať už je prožíváme jako metaforu našich životních událostí anebo jsou jejich blízkým obrazem. Nejde o žádné složité vzorce chování a jednání. Naopak. Orální tvorba (jejímž je Homérova Odyssea záznamem) musí nezbytně užívat jednoduché, schématické myšlenkové obraty. Nemůže zde jít o žádnou složitou psychologizaci postav, ale o jednoduché typy, jejichž jednání je založené na poměrně prostých, leč nekompromisních zákonech morálky, etiky,

kteřé jsou v dané společnosti obecně přijímané a vžitě. Tak, aby se nemuselo nic vysvětlovat, obhajovat. Celý epos se skládá z jednotlivých dějem srozumitelných epizod, v nichž vystupují postavy o jednoznačných charakterech, a jejichž sled nemusí být vystavěn nutně lineárně. Vratíme-li se k vystoupení Bruna de La Salle, zážitek, který si mnoho z diváků ze zkrácené (4 hodinové verze) *Odysey* odneslo, byl podobný jako z dobrého „bijáku“, ve kterém se prolínají žánry jako thriller, horor, romantický, dobrodružný, sci-fi, dokumentární i komedie. Postava *Odyssea* je navíc vykreslena tak, že není těžké se s ní ztotožnit, takže v závěru se skutečně dostane většině diváků daru kýžené očisty. Dalo by se říci, že vystoupení Bruna de La Salle s *Odyseou* je učebnicový příklad pro všechny, kteří se zajímají o živé slovo a vyprávění jako orální tvar. A tím víc pro ty, jejichž tématem jsou starodávné eposy a jejich orální původ a soudobá interpretace.

Následující rozhovor je úryvek z publikace *Przyjemności opowiadania* (s. 64, kapitola *Já, vypravěč*, přel. M. Piskačová)

Nicole Dolowy: Vzpomněla jsem si, když jsem poslouchala Bruna (de La Salle), který vyprávěl *Odyseu*, jenž je klasickým textem, zapsaným a lze mít pochybnost /.../, zda jde o jeho příběh, do které chvíle je ten příběh jeho a kým je on, jako vypravěč. Na začátku jsem měla pochyby, o co jde, proč se něčemu takovému říká vyprávění stejně jako tomu, když si někdo jednoduše sedne mezi lidi a vypráví svůj osobní příběh.

A v jedné chvíli se Bruno během svého vystoupení rozkýchal. Pak úplně přirozeně řekl: *promiňte* a pokračoval dál ve vyprávění, bez jakékoli trapnosti. To je podstatná věc: je někým, kdo vypráví, je fyzickou osobou, jíž ten příběh náleží, není určen zvenčí, není recitovaný, je jakýmsi vnitřním hlasem, který vychází z osobní potřeby, z obrazů, které vidí, vychází to přímo z něj. A pokud mu něco ten příběh překazí, je stále sebou, tou samou osobou, může kýchnout, omluvit se a pokračovat ve vyprávění. Herec by musel kolem toho kýchnutí něco udělat, nějak to zahrát, nemohl by říci „promiňte“ lidem, kteří poslouchají, a hrát dál.

Magda Lena Górska: Během jiného představení Bruno než začal hrát píseň *Odysey*, chodil po scéně a vyprávěl, co se s tím *Odyseem* dělo dřív, a vyprávěl to obyčejně – aby nám i sobě připomněl, ve které chvíli

hrdinu nacházíme. Tak si přirozeným způsobem vytvořil skvělou scénickou situaci, z níž plynule přešel do zpěvu.

11. Nathalie Le Boucher (Francie)

Od tance Kathakali k La Fontainovým bajkám, 1.Festival, 2006

(viz. příloha a obr. příloha č. 49 - 53)

„Díky osmi letům praxe v Indii, spojuje Nathalie Le Boucher tradiční indickou techniku tance Kathakali s vypravěčským uměním. Tento individuální styl jí brzo přinesl mezinárodní úspěch. Ve svých příbězích využívá neobvyklou expresivní sílu indického umění gesta, což dělá její vystoupení srozumitelnými také cizojazyčnému publiku. Jde o totální naraci, kdy se slovo a výraz těla pronikají, gesto je podpořeno verbálním projevem, tanec obohacuje příběh.“

Nathalie po ukončení studií herectví odešla v roce 1992 do Indie, aby se dále vzdělávala a rozšiřovala svůj repertoár. Studovala nejen *Kathakali*, ale také základní techniku *Mohiniattam*, tradičního ženského indického tance Kérala, který je vedle energického *Kathakali* jemný a vzdušný. V roce 1996 se setkala s Brunem De La Salle, který jí nabídl účast v tvůrčím ateliéru *Fahrenheit 451* (organizovaný v CLiO, viz níže). Tam začala Nathalie pracovat na propojení indických tanečních prvků a umění slova se svým klasickým hereckým vzděláním. V současné době Nathalie realizuje vypravěčská vystoupení, vystoupení *Kathakali* a vede dílny a ateliéry se zaměřením na kombinaci gesta, pohybu a slova.

Nathaliino vystoupení na první dojem vypadá jako představení pantomimy. Způsobují to především její výrazně nalíčené oči s černými linkami, expresivní mimika a vysoce stylizovaná gesta. To vše je ale „pouze“ ilustrace vyprávěného příběhu, v tomto případě klasických La Fontainových bajek. Neobvyklá a originální kombinace prvků tance *Kathakali* a světové klasiky pojatá svébytně do vypravěčské formy v profesionálním provedení Nathalie je velice zábavnou a jedinečnou podívanou. Jde o výrazný příklad situace, kdy většina diváků vyprávěný příběh dobře zná a neočekává od vypravěče, že do něj bude jakkoli autorsky zasahovat. V takovém případě ale je nad očekávání jasné, že jsou všichni zvědaví na originalitu formy. Ta je v Nathaliině případě vskutku jednoznačná. Svěbytného ducha pak celé vystoupení dostane

ještě vstupy překladatelky, která tlumočí větu po větě z francouzského originálu, a na jejich pozadí Nathaliiny opakující se pohybové kreace nabývají dalšího rozměru. Nathaliina expresivita dobře kontrastuje s věcným projevem tlumočnice. Diváci se tak baví ve dvou úrovních.

Nathalie má herecké vzdělání, její scénický projev je čistý, profesionální, s „přidanou hodnotou“ ovládání tance *Kathakali*, který vyžaduje naprostou přesnost a důslednost sebemenšího pohybu. Svůj tělesný projev doprovází velmi expresivními výrazy obličeje, které jsou ale v celkovém pojetí velice přesné, do detailu promyšlené, nepřehrávané a do kompozice výrazu, který ladí s náladou a charakterem bajek, případně použité. Stejně tak její projev řečový je evidentně kován francouzskou tradicí rétoriky a divadelní mluvy. Profesionální práce s hlasem, pečlivá až pedantská výslovnost doplňují celkový výstup a dělají z něj podívanou na hranici vyprávění, divadla, tance a rétoriky.

Nathalie udivuje dovedností, kdy za pomoci výrazné, ale současně v celkovém kontextu nepředimenzované mimiky a gest vytváří sled jakýchsi one-woman živých komixových stripů, které nejen přesvědčivě, ale také nesmírně vtipně doplňují La Fontainův klasický příběh. Důstojnost *Kathakali* se vyváženě snoubí a současně kontrastuje, nebo je ironizován fraškovitostí a bizarností lafontainovských postav.

12. Slobodan Marković a Petar Todorović (Serbia)

Síly čisté a nečisté, 5. Festival, 2010 (obr. příloha č. 54, 55)

„Slobodan Marković je písničkář a houslista, narodil se v roce 1932 v srbské vsi Slatina v Údolí Timoku. Rafinované balady a frivolní písně se učil od svého mistra Janka Takan z Lubnice, od něhož přejal také speciální techniku zpěvu. Nikdy nezapisoval texty svých písní. Zjednodušené verze některých z nich je možné nalézt v kánonu epické rumunské poezie. Na scéně jej doprovází jeho žák-učeň instrumentalista Petar Todorović (1990).“

Slobodan Marković je živým dokladem toho, jak žije a je předávána ústní tradice. Dlouhé balady o několika desítkách, i stovkách veršů se nikdy neučil „z papíru“. Jeho zpěv má pro nás netypický charakter, zní jakoby falešně a neumětelsky, využívá disonancí a disharmonií typických pro balkánskou hudební kompozici. Vystupuje vždy za vlastního

doprovodu houslí a hraje podivné, pro náš střeoevropský sluch poněkud vykloubené melodie, které se monotónně opakují. Ačkoli celek působí spíš amatérsky a primitivně, jde o poměrně složité variace tónů, které ani pro zkušené houslisty nejsou snadno reprodukovatelné. Témata jeho písní jsou převážně baladická. Vypráví o smrti, o světech v záhrobí, o nešťastné lásce, vraždě ze žárlivosti, lidském neštěstí, o démonech a temných krajích. O mládí, které se nevrátí, o lásce, která pominula.

Slobodan není typickým umělcem, jak je vnímáme v našem střeoevropském kontextu. Pochází z kraje, kde je ústní tradice stále do značné míry živou součástí každodenního života. Nejedná se zde o oživování tradičních písní a sentiment vůči nim, ale o stále živý a životaschopný projev balkánské soudobé kultury. Slobodanovy písně jsou zakotveny ve společenství, pro které nesou konkrétní význam. Zpívají se během společných prací, při příležitostech nejružnějších cyklických svátků nebo společenských, ritualizovaných událostí jako jsou narození, křest, svatba, úmrtí a podobně. Jejich význam je v dané komunitě primárně socializační. Prezentace takové tvorby vytržené z kontextu a uvedené v uměle osvětleném sále plném mezinárodního publika a za nezbytné asistence tlumočníka, působí poněkud bizarně. Takové možnosti ale zkrátka přináší naše doba a je zbytečné a malicherné na ni žehrat. Díky těmto možnostem lze vcelku snadno alespoň nahlédnout do jiné kultury. A to také díky tomu, že Slobodana Markovice doprovází jeho učeň, Petar Todorović, asi o tři generace mladší muzikant, jehož účast ve vystoupení je živým důkazem toho, jak se uskutečňuje čistě ústní předávání tradičních lidových písní. Petar sedí naproti svému mistrovi, stranou k divákům. Není vystupujícím, který se prezentuje svými uměleckými dovednostmi. Jeho nejdůležitější úkol je sledovat pečlivě svého mistra a co nejvěrněji jej napodobovat. Vlastně zkoušet před publikem. Jedině živá realizace písní je příležitostí, kdy a jak se lze naučit. Neexistuje žádný záznam a to ani hudby ani textu, z něhož by mohl Petar vycházet. Proto nikdo nevěnuje žádnou zvláštní pozornost tomu, že se Petar tu a tam „nechytá“. Realizuje se zde to, o čem jsme se zmiňovali v první kapitole, kde citujeme Onga a Lorda, kteří sledovali a analyzovali, jakým způsobem se orální tradice předává z barda na žáka. Po zážitku z představení *Síly čisté a nečisté* si lze

představit, co to znamená, když orální básníci a pěvci tvrdí, že dokážou zopakovat jakoukoli píseň a současně je faktem, že toho v našem rozumění nejsou schopni. Uchovávají v paměti nesčetné množství veršů, slok, formulických obrátů, která se v nejrůznějších písních opakují, mohou si být velmi podobná. K tomu přidejme monotónní melodie, které se navlas podobají jedna druhé. Z takového materiálu lze sestavovat nesčetně písní, které lze svým způsobem označit za stejné. To, že doslova stejné nejsou lze posuzovat jedině prizmatem gramotné kultury, která ovládá prostředky, jimiž lze tato tvrzení dokazovat. Pro orální pěvce ovšem není, jak jsme také uváděli v první kapitole, totožnost v tomto námi vnímaném významu důležitá.

13. Jacek Halas (Polsko)

Dziadovské balady, 1.Festival, 2006, účast na festivalu Autorská tvorba Nablízko 2008 (viz. příloha a obr. příloha č. 56, a57)

„Hudebník, který ovládá liru korbovou, akordeon, utgordon, tapan, klavír, zpěvák, animátor kultury, znalec a milovník zpívané ústní tradice. Účinkuje v mnoha hudebních projektech, m.j. v projektu Muzikanti, který získal mnoho světových ocenění. Zabývá se hledáním stop dziadowských písní v živé tradici, etnografických zápisech, archivech a oživuje je.“ “

I přesto, že Jacek je označován za zpěváka a hudebníka, také jeho zařazení mezi vypravěče je zde na místě. Zastupuje typ vypravěče, který do značné míry moderním způsobem a za využití moderních prostředků rozžívá starou tradici potulných zpěváků, kterými jsou v Polsku tzv. *dziady* (slovo *dziad* má v polštině více významů, může označovat děda/dědka, ale také ducha, používá se i pro potulné zpěváky). Jacek založil v roce 2005 se svou ženou Alicí, taktéž všestrannou hudebnicí, dvojčlennou skupinu „*Nomádi kultury*“. Putují s vlastními verzemi *dziadowských* písní doprovázených na starodávné nástroje po Evropě. Vedle umělecké činnosti provozují také vzdělávací aktivity, pořádají dílny zpěvů, písní, ale i tanců nebo hry na některé z nástrojů, jež ovládají. Svými písněmi vypráví, tak jako to dělali potulní zpěváci odedávna, příběhy, které se staly a možná nestaly, které zaslechli a doplnili. Texty jeho písní jsou baladické příběhy o nešťastných, nenaplněných nebo tragických láskách, o bratrovraždě, cestách do zásvětí, anebo příběhy

o světcích, o zázracích, o konci světa i o posledním soudu, či vypráví o dávných skutečných, často tragických událostech jako jsou bitvy, války, epidemie, vraždy a podobně. Jsou podávány jednotvárným bručivým hlasem za stejně monotónního tónu některého z mnoha nástrojů, nejčastěji liry korbové nebo akordeonu. Často se jedná o tradiční balady, uchované buď v ústním podání, nebo rekonstruované díky dochovanému etnografického materiálu. Halasův repertoár spíše není autorský ve smyslu původnosti textů. Důležitým faktem je, že Jacek Halas je jedním ze žáků srbského barda Slobodana Markoviće a jeho vliv je na Jackově projevu patrný. Nejen v repertoáru, ale i ve způsobu podání. Repertoár Jacka Halase čítá mnoho slovanských písní a balad, které se tradují napříč Evropou (některé z nich anebo jen některé motivy známe například od našeho Erbena apod.) Rozdíl, který mezi oběma interprety můžeme zaznamenat je ten, že Slobodanův projev vyrůstá přirozeně z konkrétního prostředí, jemuž také slouží a v němž se dál ústně traduje, zatímco Halasův projev nese jednak jisté prvky sentimentu vůči této tradici a současně její prezentace má více umělý a umělecký charakter. Je přenášena do prostředí, v němž již přirozeně nežije a je umělecky animována. Halasova prezentace je spojena s určitou uměleckou pózou. Jeho vystupování to ale nijak neubírá na profesionalitě. Halas je mistrem svého oboru, a je v něm - v současném Polsku - jedním z mála. Je profesionálním hudebníkem, jehož zájem sahá až k rekonstrukcím a interpretacím starých písní, současně je učitelem, který má zájem své dovednosti předávat dál. Svým způsobem naplňuje jistou misi, v níž usiluje o zprostředkování tradičních písní a kultury publiku, které by se o nich možná jiným způsobem nikdy nedozvědělo.

Scénický pohyb Jacka Halase je minimální, protože patří mezi ty vypravěče-muzikanty, kteří se po celou dobu svého vystoupení doprovázejí na hudební nástroj. Obvykle tedy vystupuje vsedě. Ani jeho mimika není nijak expresivní. Halas věcně vypráví, občas stejně věcně okomentuje kontext nebo příběh písně. Přesto jeho vystoupení není civilní, bez náboje nebo vnitřní energie. Tu nesou především příběhy a hudební forma jejich interpretace.

14. Patrick Even (Bretaň)

Na hranici tří krajů a dvou světů, 3. Festival, 2008 (obr. příloha č. 58 - 60)

„Folkový muzikant a písničkář, který hledal dobrodružství a ztratil se v pohraničí Bretaně, na dalekém západě Evropy. To bylo v roce 1970. Od té doby vypráví a opěvuje svůj kraj, jeho obyvatele a jejich příběhy.“

Pokud jde o Patricka, na první dojem se může zdát, že se na program vypravěčského festivalu dostal omylem. Je totiž skutečně především folkový muzikant a písničkář. On sám své vystoupení neformálně uvádí slovy, že své angažmá na vypravěčském festivalu vnímal původně poněkud nepatřičně. Ale velice záhy je jasné, že i jeho vystoupení, kterým balancuje na hraně přátelského setkání a koncertu na festival jednoznačně patří. Říká o sobě, že je potulným zpěvákem, zapomenutým „hipíkem“, ostatně, přesně tak také vypadá (ve zlatém věku hippies mohl být mladíkem těsně přes dvacet a od té doby mu snad jen zešedly a prořídly dlouhé vlasy a vyrostl a zešedivěl plnovous; na sobě džíny – možná ještě pamatují 60-ties - a tričko; žádný kostým, žádná stylizace). Je drobné postavy, má opálenou tvář pomačkanou vráskami, převážně od smíchu. Trochu působí jako čaroděj z Pána prstenů. Doprovází se na kytaru, která zjevně také ledasco pamatuje, anebo na malý akordeon, který možná náhodou našel na jedné ze svých cest. Jeho repertoár je složen jednak z písní autorských, jednak z tradičních písní podávaných v bretonštině, která je nejen nefrancouzsky hovořícímu publiku nesrozumitelná. Na svých vystoupeních proto před samotnou písní převypráví její příběh. Často doplňuje informace o tom, jak a kde píseň vznikla, od koho se ji naučil, tu a tam přidá osobní historku. Při té příležitosti vlastně jakoby mimochodem vypráví o Bretani, o jejích obyvatelích, o přírodě, počasí, o moři, o bretonských legendách, hrdinech. Nabízí tak velmi nenásilným způsobem jakýsi bretonský cestopis okořeněný ironickým a sebeironickým humorem. Plynule přechází z francouzštiny do angličtiny a naopak a pohrává si tak s pozorností tlumočnicka i diváků. Stylizuje se do role nekňuby a věčného amatéra, ušmudlaného tuláka, je ale zřejmé, že je to vědomá součást jeho projevu, který je ve všech ohledech profesionální. Patrick sice nemá

umělecké vzdělání. Je ovšem múzicky založený a jeho celoživotní hudební tvorba je poměrně rozsáhlá a profesionalizovaná. I jeho vypravěčský projev je vytríbený a svérázný. Díky hudebnímu nadání s naprostou přesností zachází s rytmem a dynamikou celého vystoupení, vědomě pracuje i s hlasem. Jeho tělový projev působí takřka civilně, současně uvolněně a sebevědomě. Je patrné, že vědomě pracuje s napětím, pozorností diváků, kterou do značné míry udržuje právě vtipem, autenticitou příběhů a současně svým charismatickým zjevem.

15. Studnia O

Skupina vypravěčů *Studnia O*, která je pořadatelem mezinárodního vypravěčského festivalu ve Varšavě o sobě uvádí: *„Jsme prvním vypravěčským sdružením v Polsku, působíme od roku 1997. Skupinu tvoří: Beata Frankowska, Magda Górska, Paweł Górski, Jarek Kaczmarek, Agnieszka Aysen Kaim, Dorota Maciejuk, Gosia Litwinowicz. Zdrojem našich příběhů je bohatá a různorodá tradice ústní literatury: bajky, báje, mýty, eposy z různých kultur a také autorské příběhy. Naše činnost není jen pokusem o rekonstrukci dávných způsobů vyprávění věrným následováním tradice. Vypravěčské umění také považujeme za individuální uměleckou tvorbu, inspirovanou tradicí, ale zapsanou do soudobých souvislostí.*

Způsob vyprávění příběhů spojujeme s naší rozsáhlou animační a vzdělávací činností. Vyprávění skýtá atraktivní formu poznávání jiných kultur, je obecně srozumitelným jazykem mezikulturního dialogu. Pružnost a otevřenost formy vyprávění nám dovoluje účast v nejrůznějších společensko-kulturních projektech a to jak tematicky tak formálně: od komorních setkání po velké scénické akce. Realizujeme také mnoho výzkumných projektů v oblasti tradice vyprávění v odlišných kulturních kruzích. Vytvořili jsme formu setkání, kterou nazýváme „widowisko narracyjne“ (zde volně překládáno jako vypravěčské představení), které navazuje na tradici starověkého sympozionu, kde příběhy harmonicky koexistují s učenou debatou, hudbou a prvky hostiny.“

Všichni stálí a zakládající členové jsou humanitního teoretického vzdělání. Většinou se rekrutují z absolventů oboru polonistiky nebo jiných

oborů na Varšavské univerzitě. Takřka každý z nich má bezprostřední zkušenost s cizí kulturou, a tedy s cizím jazykem (například Malgorzata Litwinowicz je absolventkou litevštiny, kterou jako jazyk ovládá, Magda Lena Górska žije ve Francii ve svazku s mužem s africkými kořeny, Agnieszka Aisen Kaim má kořeny v arabských zemích, je tlumočnicí z arabštiny a turečtiny a zajímá se o tamní kulturu. Jarek Kaczmarek má část své rodiny ve Švédsku). Ani jejich vzdělání není primárně umělecké povahy, nejsou profesionálními herci, básníky, muzikanty, spisovateli, výtvarníky apod. Jejich umělecké zkušenosti jsou původně amatérské. Což neubírá na jejich osobním múzickém nadání. Forma jejich scénického projevu se neustále profesionalizuje. Účastní se mezinárodních vypravěčských dílen pod vedením uznávaných mistrů z oboru, průběžně zdokonalují své dovednosti a především – udržují se v dobré (a lepší) kondici neustálou praxí a její reflexí. Jejich činnost je také velmi silně provázána s Institutem polské kultury na Varšavské univerzitě (například M.Litwinowicz je zde pedagožkou, B. Frankowska externí spolupracovnicí), zdejší studenti jsou často přizýváni ke spolupráci na projektech Studny O, podílejí se na pořádání Mezinárodního vypravěčského festivalu, pedagogové Institutu spolupracují stran myšlenkového zázemí a reflexe činnosti *Studny O*, především v oblasti *Antropologie slova, Antropologie kultury* apod. Činnost *Studny O* je silně ovlivněna také ideou tzv. *animace kultury /community arts/* (na Institutu polské kultury je stejnojmenný dvouletý obor specializace). Jde o občanskou aktivitu, která není primárně zaměřena na vytváření uměleckých produktů, ale na práci s konkrétní komunitou a v této komunitě za využití některých uměleckých postupů. Může (ale nutně nemusí) jít o tzv. okrajová a menšinová společenství určovaná buď náboženstvím, sexuální orientací či fyzickým nebo psychickým handicapem. Může se jednat také o sdružení místních hasičů, společenství místních žen, děti v konkrétní škole, pracovníky nějakého závodu nebo zkrátka místní obyvatele nějaké obce. Vždy jde o skupinu lidí s vazbou na konkrétní místo, k němuž mají členové dané komunity konkrétní vztah, stejně jako mají konkrétní bezprostřední vztahy mezi sebou. Animace kultury nebo *community arts* pak skrze odborně, ale nenásilně vedenou uměleckou činnost tyto vztahy posiluje, aktivuje.

Stejně jako aktivuje sebevědomí jednotlivých členů skupiny, jejich občanskou sounáležitost, tvůrčí potenciál, který nemusí nutně vést k vytváření uměleckých produktů, ale k vědomí vlastní lidské hodnoty, vědomí odpovědnosti za vztahy, na nichž participují a za společnost, již tvoří a v níž žijí. Velice konkrétní a výstižnou definici *community arts* nabízí v publikaci *Animacja kultury. Teraz!* Jedna ze studentek specializovaného programu Anna Ptak: „*Termínem community arts bývá označován určitý typ společenských kulturních a uměleckých aktivit.*

V definici community arts je výrazná kritická intence vůči běžným definicím umění i roli kultury: jedná se o autorství skupiny lidí bez ohledu na stupeň uměleckých kompetencí jednotlivých účastníků. Vedoucím těchto aktivit (jejich skupinový charakter nevylučuje vedoucího) a tedy tím, kdo směřuje skupinu ke kulturnímu nebo uměleckému výstupu, je obvykle umělec (animátor). Animátor je ten, kdo se z vlastního zájmu [...] rozhoduje ke koordinování činnosti více osob: iniciuje rozhovory, motivuje k využití nejrůznějších vyjadřovacích a komunikačních prostředků (a také tomu učí), a navrhuje další možné směřování vybrané činnosti. Peter Dunn z organizace 'Art of Change' označuje takovou osobu za „dodavatele souvislostí“ na rozdíl od současného umělce, který je označován za 'dodavatele obsahu'. [...]

Aktivity community arts jsou založené na účasti ne-umělců. V té souvislosti se objevuje také další kritická intence tohoto hnutí především vůči uměleckým institucím, které striktně dodržují rozdělení na tvůrce a diváky, čímž dochází k hodnocení, a tedy určité diskriminaci procesu tvoření a interpretace kultury. Klíčovým principem a hodnotou, které vedou tvůrce v oblasti community arts, je demokracie. Jde o společenství účastníků, v němž se všichni mohou svobodně podílet na kulturních aktivitách, které si vybrali, a svobodně šířit jejich výtvoř. Tvůrčí skupina je součástí širší společnosti, jež zahrnuje i ty lidi, které spojují s účastníky projektu osobní vazby. Může to být rodina, přátelé, sousedé, kolegové, studenti, matky dětí účastnících se projektu atd. Jedinečnost community arts spočívá právě v zohlednění sítě těchto vazeb a vztahů, které jsou realizací projektů ovlivněny, respektive ve vědomí možného rozvoje těchto vztahů prostřednictvím realizovaných projektů. [...] Na rozdíl od umění community arts nesměřuje jen k setkání odběratele (konzumenta)

s produktem, ale jde zde o bezprostřední komunikaci zúčastněných. Samozřejmě, také jsou zde diváci, adresáti výstupů. Patří mezi ně členové dané společnosti, ale také ti, kteří vytvářejí podmínky pro budoucnost community arts, ti, kteří rozhodují o financování projektů i ti, kteří se s tímto typem práce ztotožňují anebo se od něho distancují. Právě v úzkém vztahu s publikem se rodilo povědomí a sebevědomí community arts: jeho kritický rozměr, který má kořeny v alternativní kultuře sedmdesátých let 20. stol., a jeho metodika ustálená prostřednictvím kulturních a vzdělávacích aktivit ve Spojených státech a Velké Británii, kde byla community arts odpovědí na tamní společenské změny. V USA byla reakcí na liberalismus, v Británii na zánik třídní společnosti. Community arts se zde podílela na ustanovování nových principů integrace společnosti, podobně jako animace kultury v Polsku." (Ptak, Anna, *Animacja kultury. Teraz!* s. 9, Úryvek byl přeložen pro účely vydání publikace *Autor Motor Animator*; DAMU Praha 2008; která vznikla v rámci mezinárodního projektu pro rozvoj animace kultury, podpořeného z prostředků Evropské komise v programu Leonardo da Vinci a realizovaného Institutem polské kultury, a k němuž byl jako český partner přizván Spolek Richelieu – Spolek posluchačů, absolventů a přátel DAMU – občanské sdružení, koordinátorkou české části projektu byla autorka práce)

Grzegorz Godlewski (obr. příloha č. 23), pedagog na Institutu polské kultury Varšavské univerzity v debatě o roli antropologie (a animace kultury) v současné společnosti, který byl publikován v internetovém rozhovoru *Maszyna interpretacyjna. Pismo kulturalno-społeczne* č. 24–25 [3–4 / 2005]. (Text rozhovoru v polštině a další části debaty lze najít na adrese www.opcit.art.pl., překlad otištěn v publikaci *Autor Motor Animator*, s. 103, viz příloha) odpovídá velmi výstižně i když poněkud lidově na otázku Co je cílem animace kultury?: „*Aby lidé byli šťastní. To myslím vážně. [...] Jednoznačně jde o vytváření podmínek nezbytných k seberealizaci druhých. To je zřejmě nejobecnější věc, jakou lze o animaci říci. Nemyslím si, že antropologie musí mít svůj etický rozměr. Ne nutně. Má ale základní předpoklad, který spočívá v tom, že respektujeme význam bezprostřední zkušenosti. Řekl bych tedy, že cílem animace je vytvořit*

podmínky, za nichž ostatní lidé včetně toho, kdo je vytváří, mohou hledat příležitosti seberealizace v souvislostech nezprostředkované kultury."

A dále, pro konkrétní příklad a představu zmiňuje projekt, na němž se v rámci studia specializovaného programu Animace kultury na Institutu polské kultury podíleli zdejší studenti společně s pedagogy ve spolupráci s občanským sdružením Pogranicze: *„Klasickým příkladem projektu animace kultury, o kterých jsem psal, je projekt centra Pogranicze s dětmi z Jedwabneho. Šlo o pokus o vytvoření společné činnosti, která by umožnila v symbolické formě ztvárnit trauma (Jedwabne je místo židovského masakru během války). A trauma, které projekt řešil, nebylo jejich vlastní, ale trauma jiných. [...] Šlo o to vystavět strukturu, která by velmi symbolicky spíše spojovala, než rozdělovala. Nešlo o žádnou přímou terapii. Co nejvíce se to distancovalo od zdroje. Dějiny procházejí obdobím mytologizace a přestávají být čistou historií. Proto nestačí, aby se historikové sešli a řekli, že zde se stalo to a to. [...] Lidské problémy lze řešit na jiných než racionálních úrovních. Lze je řešit na symbolické úrovni. [...] Znalost různých kultur určitě nemůže být výčetem různých typů rodin nebo sociálních organizací. Jsou zde také velké zásobárny významů. Významů, které jsou neodlučitelně spojeny s akcí – archetypy v akci. A nemusí jít jen o antropologii. V ideálním případě by mělo jít o to, aby se touto symbolickou interpretací stal člověk citlivějším ke způsobům chápání světa. [...]"*

V publikaci *Przyjemnosci opowiadania* (s. 114) uvádí Geoff Broadway (současný britský multidisciplinární umělec, zabývající se především *community arts*) ve svém textu *Vyprávěný příběh. Vypravěčské umění a community arts*: *„Vyprávěný příběh umožňuje lidem s nejrůznějšími zkušenostmi – bez ohledu na jejich původ, vzdělání nebo společenské postavení – vyprávět svůj příběh a být vyslyšen. To umožňuje celé společnosti představit příběh jako živou událost, a právě zde se rodí pocit sounáležitosti, který funguje jako katalyzátor, který spojuje propasti mezi generacemi i kulturami a současně dodává lidem důstojnost a sebevědomí.*

Kontakt s materiálem vznikajícím při tomto typu projektů může vyvolat tak silný dojem, že změní naši představu o životě druhých, vzbudí empatii a porozumění. Zkušenost se životem a příběhy druhých lidí a míst

skrze každodenní slova může být silnou protiváhou vůči některým interpretacím, které nabízejí média nebo profesionální historikové."

Z výše uvedeného lze usuzovat, že animace kultury je ze své povahy aktivitou, která se vymezuje vůči konzumní a většinové společnosti. To proto, že s sebou nese to, co se konzumu a masovosti vzpírá, tedy osobní participaci, autenticitu, zdravé sebevědomí, tvůrčí a autorské zaujetí a především potřebu vytvářet bezprostřední vztahy a jednat zodpovědně. Vyprávění a vypravěčství může být jedním z vhodných způsobů naplnění této myšlenky.

Studna O do značné míry realizuje ideu animace kultury. V rámci jednotlivých projektů je zde typická orientace na nějakou vybranou komunitu a/nebo její kulturu. Do příprav projektu jsou obvykle zapojeni její členové (dané komunity/ kultury) a výstup projektu pak není tak docela představení jako spíše a především setkání. Setkání těch, kdo vystoupení dávají a těch, kdo se přišli podívat. Všichni přítomní se stávají účastníky události, během níž se vytvoří krátkodobé společenství, které aktivně a se zájmem na události participuje a je jejím spolutvůrcem/spoluautorem. Členové skupiny často hovoří o zážitcích z těchto setkání a reflektují je jako fascinující a inspirativní v dnešní době, které dominuje spíše individuální prožívání umění a tvorby. Posouvají proto záměrně uměleckou tvorbu do roviny mimoumělecké a dělají ze setkání společenskou událost s aktivním zapojením všech zúčastněných.

Materiálem pro jejich projekty jsou často pohádky, příběhy, historiky, písně, vtipy ale i historické, etnografické podklady týkající se vybrané oblasti - kultury. Realizátoři projektů často spolupracují s historiky, muzikology, hudebníky, jazykovědci, antropology. Výsledný tvar pak má obvykle také vzdělávací a výchovnou funkci. Nejčastější cílovou skupinou *Studny O* jsou děti, žáci, studenti i pedagogové i vědečtí pracovníci, proto jsou místem prezentace projektů školy, školky, knihovny, muzea.

Jedním z typických projektů *Studny O*, dokládajícím uvedené postupy práce, jejíž výsledek jsme mohli shlédnout v Praze (červen 2005 v rámci vypravěčské dílny), je představení *Taniec opowiesci, czyli Chasydzi Piaseczna* /Tanec příběhu čili Chasidé Piasečna/. Šlo původně

o komunitní záležitost, která měla za cíl připomenout osudy obyvatel židovské komunity ve varšavské čtvrti Piasečno. Autorky projektu, členky *Studny O Małgorzata Litwinowicz* a Beata Frankowska, shromažďovaly v letech 2002-2003 nejen dochované oficiální historické dokumenty, ale také sbíraly rozhovory s pamětníky, jejich osobní fotografie, korespondenci, deníkové zápisky, i dobové rodinné recepty apod. Sbíraný materiál konfrontovaly s literaturou, která se pojila buď přímo s danou lokalitou anebo s židovskou komunitou obecně. Organizovali několik dílen se studenty základních škol v Piasečně. Poměrně rozsáhlý materiál pak byl podroben mravenčí práci pečlivého dramaturgického výběru. Vznikl tvar o rozsahu asi 70 minut, který byl poprvé představen v Židovském historickém institutu ve Varšavě. Výstup projektu začal velmi záhy žít vlastním životem. Projevovaly o něj zájem nejen další komunity, ale i široká veřejnost.

„Před válkou tvořili Židé více méně polovinu obyvatel Piasečna, městečka poblíž Varšavy; po válce zmizeli nejen oni sami, ale i materiální stopy jejich přítomnosti. Synagoga byla rozebrána v rámci úklidových prací v roce 1978, v místě kde stála, se nachází parkoviště, v budově mykvy je internetová kavárna, z velkého židovského hřbitova se zachovalo 17 macew. To je všechno, co lze najít. To, k čemu jsme se mohli odvolávat v našich pátráních, byly vzpomínky starších obyvatel Piasečna, jejich rodinné památky. Druhým zdrojem byly státní archivy. Třetím - vyprávění piasečinských Židů, těch, kterým se podařilo přežít válku. Narazili jsme na jednu takovou záležitost - autobiografickou knížku Jakoba Cimermana, žijícího v současnosti v Izraeli. Čtvrtým - literatura - vyprávění rabína Nachmana z Břeclavi a jiné židovské příběhy. Vyprávěli jsme je hledající pro ně vhodnou lokalitu v prostředí městečka. Dali jsme si úkol najít a vyprávět místní piasečinské příběhy, obzvláště takové, které by hovořily o židovských obyvatelích městečka.

Důležitou částí projektu byly tvůrčí dílny - vyprávění místních příběhů spolu s piasečinskými gymnazisty a dětmi ze základních škol. Nápad vytvořit internetovou stránku s těmito příběhy a přesvědčit majitele kavárničky (v budově bývalé mykvy - rituální židovské lázně), aby to byla jejich domovská stránka, je jedním z realizovaných nápadů účastníků dílen.

Sebrané příběhy se poskládaly do vystoupení „Tanec příběhu čili Židé z Piasečna“. A pak, ačkoliv projekt skončil, příběhy žily dál vlastním životem – vyprávěli jsme je samozřejmě přímo v Piasečně, ale také v dalších čtvrtích Varšavy, v malých polských městech i v české Praze (v rámci vypravěčské dílny v červnu 2004, pozn. překl.), ale i studentům z Izraele, kteří navštěvují Piasečno v rámci výjezdů do Polska.

Naše zkušenosti z práce s lokálním příběhem se ukázaly natolik zajímavé a nosné, že na jejich základě byl vypracován program dílen a školení pro učitele a žáky. Realizovali jsme jej v různých místech v Polsku ve spolupráci s Centrem vzdělávání občanů.“ (Przyjemności opowiadania, s. 74).

Podrobněji o dalších projektech skupiny *Studnia O*, které neměla autorka textu možnost shlédnout se lze dočíst v dodatcích k této práci v překladech z již citované publikace *Slasti vyprávění*.

ZÁVĚR

Ad kapitola I

V první kapitole jsme nejprve hledali základní žánrové vymezení soudobého vypravěčství. Vyhodnotili jsme, že není případem divadla, ačkoli má k divadlu velmi blízko. Přesněji, že jde spíše o tvůrčí akt na pomezí živého slovesného umění a dramatické hry. Vyprávění je založeno na bezprostředním kontaktu vystupujícího a jeho diváků. Více než o hledání formy, která může být velmi variabilní, jde spíše o hledání vztahu, který mezi aktérem a posluchačem vzniká. Může jít o latentní komunikaci, může jít a obvykle jde o míru aktivity a participace, kterou vyprávění v posluchači vyvolá. Pokud bychom chtěli přirovnat vyprávění k divadlu, pak by bylo nejbližší srovnání s tzv. divadlem autorským. S ohledem na technickou a materiální nenáročnost jsme přirovnali vypravěčství k tzv. divadlu chudému.

Vzhledem k tomu, že vypravěčství je svázáno s ústní slovesností a živou tvorbou, uznali jsme za vhodné analyzovat je dále v souvislosti s orální kulturou v dnešní možné podobě. Tu prezentuje tzv. sekundární oralita, na rozdíl od orality primární, s níž se již můžeme v dnešním světě jen stěží setkat (Ong). Poměrně rozsáhlou část první kapitoly však věnujeme vlastnostem této orality primární, protože jakkoli kulturně anebo historicky vzdálené, jsou přesto se sekundární oralitou silně provázané a některé jejich vlastnosti jsou si velmi blízké. Tyto vlastnosti pak uvádíme do souvislosti se soudobým vypravěčstvím. Dále ve stručnosti zmiňujeme, jak se vyvíjel vztah literárních vědců k mluvené řeči. Podrobněji se zastavujeme především nad závěry výzkumů amerických literárních vědců Parryho a (jeho žáka) Lorda. Ti došli ve svých výzkumech k převratným tezím, na jejichž počátku stojí stručný odstavec v pařížské disertační práci Milmana Parryho (Milman Parry, 1928), který zní takto: *„Prakticky každý charakteristický rys Homérské poesie je určen ekonomii, kterou této poesii vnucují orální metody komposice. Tyto metody je možné znovu zrekonstruovat pečlivým studiem samotného verše, jakmile zapomeneme na určité předpoklady týkající se procesů vyjadřování a myšlení, které v lidské pýše zakořenily během staletí existence gramotné kultury.“*

Na tuto tezi pak navazujeme dalšími, které ji rozvíjejí a dále potvrzují. Mezi některé z nich se řadí také úvaha dalšího významného angloamerického literárního vědce Waltera J. Onga, který vyslovil další klíčovou myšlenku, o níž opřel rozsáhlou a ojedinělou odbornou analýzu. Ta poprvé takto komplexně uvažuje o tom, nakolik a jak přesně proměňuje gramotnost struktury našeho myšlení. Tyto dvě myšlenky se staly centrálními body pro uvažování o vypravěčství ve druhé části Kapitoly I. Pod prizmatem orality nahlížíme taková dílčí vypravěčská témata, jako jsou paměť, funkce, autorství, slovo a řeč.

Ad Kapitola II /

Jako nezbytnou dovednost vypravěče jsme vyhodnotili tzv. psychosomatickou kondici k veřejnému vystupování, která bezprostředně souvisí s vědomým zacházením s řečí a tělem. Navrhujeme a analyzujeme proto dílčí dovednosti vypravěče jako je práce s hlasem, tělem, představou, a to na základě a v kontextu zkušeností ze studia na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU (KATaP). Tuto platformu jsme vybrali jednak proto, že autorka textu má bezprostřední zkušenost se základními studijními disciplínami na KATaP a může proto na základě empirických poznatků uvažovat o těchto disciplínách v kontextu vypravěčství. Současně proto, že s ohledem na profesi a zaměření původce zdejšího studijního konceptu Ivana Vyskočila a jeho důvody a inspiraci pro založení studia tohoto typu jsme došli k závěru, že pro vypravěče dnešní doby je takto formulovaný koncept jedním z možných modelů systematického vzdělávání. Ve druhé kapitole proto přibližujeme principy, s nimiž se každý vypravěč jakožto osoba veřejně vystupující a promlouvající setkává, a jež je nezbytné sledovat a reflektovat. Jedná se o již zmíněné principy, na kterých funguje při veřejném vystoupení hlas, tělo, představa apod., a které právě jsou předmětem nabývání kondice v rámci studií na KATaP. V závěru druhé kapitoly docházíme ke zjištění, že představa a představivost podmiňují správné fungování všech dalších principů a to takřka bez ohledu na jednoznačně profesionální ovládnutí všech dílčích dovedností.

Ad Kapitola III / Vypravěčství jako profese?

Díky Kapitole III jsme mohli nahlédnout do světa soudobých aktivních vypravěčů a sledovat, jakou podobu, jaký charakter, tato forma živé slovesné tvorby nabývá v konfrontaci s reálnými možnostmi, talenty, zájmy a kulturně-společenskými určenostmi jednotlivých osobností. Je zřejmé, že většina ze soudobých vypravěčů, o nichž se zde zmiňujeme, začínala u jiné profese. Byli původně psychology, žurnalisty, divadelními režiséry, muzikanty, pedagogy, lektory jazyků. Paradoxně jen malé procento z nich začínalo svou profesionální kariéru jako divadelníci, což by se s ohledem na blízkost oborů mohlo nabízet. Jejich vypravěčské aktivity nejsou obvykle omezeny pouze na tvůrčí činnost a přípravu a realizaci vystoupení, ale často jsou současní vypravěči buď zakladateli, nebo členy neziskových organizací, které vykazují široké spektrum dílčích aktivit založených na vyprávění. Jedná se především o činnosti v oblasti *animace kultury* a tedy tvůrčí a vzdělávací práce s určitou komunitou, organizování a lektorování dílen a seminářů na téma vyprávění, umění živého slova apod., o realizaci nejrůznějších festivalů vyprávění, dále psaní a vydávání beletrie (sebraných příběhů, pohádek) i populárně naučných publikací (obvykle na téma orální kultury). Často se jedná o občanské povětšinou neziskové aktivity podporované někdy drobnými dárci, jindy nejrůznějšími veřejnými fondy, někdy dokonce i státními organizacemi nebo institucemi. Přesto je vypravěčství (především mezi vypravěči!) považováno spíše za aktivitu nedoceněnou, nedostatečně institucionalizovanou, těžko zařaditelnou, nejednoznačně definovanou. Ve všech ohledech je takzvaně mimo hlavní proud (*outside of the main stream*). V kontextu umělecké tvorby je příliš úzce svázána s mimouměleckými aktivitami, jako je sociální nebo vzdělávací činnost, ve srovnání s čistě mimouměleckými občanskými aktivitami je zase příliš těsně navázána na nezbytnost tvůrčích nebo uměleckých dovedností. Proto je případnou a vhodnou platformou pro vyprávění zmiňovaná *animace kultury* nebo *community arts* v tom smyslu, v němž jsme tyto termíny vyložili výše (viz Kapitola III, část *Studna O*). Obtížnost institucionalizace vyprávění spočívá ale také v tom, že i přesto, že lze vytyčit jisté body, které určí rámec nezbytných dovedností, principů

a teoretických znalostí vypravěčské tvorby, do značné míry jde o aktivitu výjimečně pevně spojenou s jedinečností osoby, osobnosti a osobitosti každého daného vypravěče. Jde o tvorbu či činnost nebo aktivitu výsostně autorskou a je tedy nesnadné ji jako takovou vázat na jakýkoliv institucionálně zobecňující a neosobně fungující mechanismus. Přesto si většina vypravěčů uvědomuje vzdělávací a „osvětový“ charakter umění slova a řeči, a následně naučný, ale i očištný účinek vyprávění v uměleckém, psychologickém a nakonec i sociologickém smyslu. Ve vyprávění a vypravěčství jakožto v disciplíně, která nás vede k vědomé a přesné práci s řečí a jazykem, je vždy – ať vysloveně či latentně – skryto upozornění, které případně vyjádřil Martin Hilský v rozhovoru v časopise Respekt (Respekt č.25, roč. XXII, s. 46 – 52, Martin Hilský, nar. 1943, překladatel, shakespearolog, profesor anglické literatury): *„Do jisté míry žijeme v úpadku slova. Inflace slov je zřetelná, kam se podíváme, ale neříkám to jako jazykový purista. Když mluvíme lajdácky a když si neuvědomíme, že je důležité, abychom se vyjádřili přesně, tak se dějí opravdu špatné věci. Úpadek řeči je vždy úpadkem myšlení a cítění. Uráží mne určitý způsob veřejné řeči, který je buďto nesrozumitelný, anebo pokleslý.“* V práci soudobých vypravěčů je většinou patrné vědomí tohoto vzkazu. Každý, kdo důsledně, přesně, vědomě zachází s řečí ve své profesi, musí nutně k tomuto závěru dojít a je přirozené, usiluje-li o vzdělávání v tomto duchu. Proto také většina vypravěčů, s nimiž jsme se v této práci setkali, působí mimo uměleckou oblast také jako lektori, pedagogové a dokonce se často angažují v občanských aktivitách a v politice. Vyjadřují se ke společensky žhavým i ožehavým tématům, pomáhají sociálně slabším či spolupracují se sociálními menšinami. Zodpovědnost a jistá „političnost“ vypravěčské profesi svým způsobem (pří)sluší. Není náhodou, že vypravěčský festival ve Varšavě bývá přehlídkou čínorodých, charismatických osobností, jejichž aktivity jsou toho dokladem. Sledujeme-li již několikrát citovanou úvahu, že *hranice naší řeči jsou hranicemi našeho světa* a naše řeč a její kvalita hovoří o kvalitě osobnosti, nemůže být pochyby, že profesionální vypravěči jsou obvykle osoby právě takové. Zodpovědné, tvůrčí, autorské.

Můžeme tedy na závěr uvést, že jsme do jisté míry vystopovali povahu dnešního vyprávění a vypravěčství, které se může stát i profesí svého druhu. Nejde sice o profesi, kterou by (prozatím) bylo možné jako takovou kdekoli studovat a vystudovat. (Což lze do jisté míry pokládat za klad a výhodu.) Jde ale o souhrn určitých dovedností, poznání určitých principů a nabytí a neustálé osvěžování psychosomatické kondice (Kapitola II), ale i teoretických a historiografických informací nebo vědeckých výzkumů (Kapitola I), které se tvůrčím a neomezeně rozmanitým způsobem snoubí v praxi s individuálními vlastnostmi a zájmy osob, jež se této profesi chtějí věnovat. Současně také konkrétní povahu této profesi nasmazatelně vtiskla povaha dnešní doby, která vyžaduje (protože postrádá) širší občanskou angažovanost, obrodu živého slova, podporu živých bezprostředních setkání i zpomalení a návratu ke hře, fantazii, představivosti, zapojení a bytostnou účast celého člověka.

Moderní vyprávění je provázáno s řadou aktivit, které se pohybují v oblasti umělecké i mimoumělecké. Soudobí vypravěči se zabývají vydáváním publikací, lektorskou a vzdělávací činností, jejich tvorba je často provázána s hudbou, tancem, zpěvem ať již v praktickém smyslu anebo se zabývají praktickým či teoretickým výzkumem v těchto oborech. Někdy jsou jejich aktivity bezprostředně propojeny s tradičními anebo moderními formami divadla a/nebo jiných scénických umění. Jindy se úžeji váží k sociálně orientovaným činnostem, jindy jsou provázány s politickými a výrazně občansky angažovanými aktivitami. Šíře záběru a možnosti kombinací jsou takřka neomezené. Určující dovedností zde je především vědomé zacházení s jazykem a řečí a aktivní psychosomatická kondice zodpovědné a tvůrčí osobnosti.

Rádi bychom zde navrhli vyprávění a vypravěčství jako vhodnou disciplínu pro nejrůznější vzdělávací programy ať již v rámci povinného vzdělávání anebo jako součást vzdělávání dalšího. Nejen že je přirozenou formou třibení dobrého jazykového a řečového projevu a tedy veřejného vystupování již od mladého věku, ale může být (a již také bývá) terapeutickým i (sebe)poznávacím a (sebe)vzdělávacím principem. Díky nejasným hranicím a variabilitě jej (anebo jeho dílčí dovednosti) lze aplikovat v takřka každém oboru lidské činnosti. Domníváme se, že

vypravěčství jako moderní studijní disciplína může efektním i efektivním způsobem spojovat práci s novými technologiemi, dovednost kritického myšlení, rozvíjení tvůrčího potenciálu osobnosti i povědomí nezbytnosti bezprostřední mezilidské komunikace a sdílení společných tradic a hodnot.

PŘÍLOHY

Příloha I

Slasti vyprávění

z originálu

Przyjemności opowiadania, red Malgorzata Litwinowicz, Institut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistiki, 2006

přeložila M.Piskačová

(Kniha je realizována jednak formou rozhovorů na různá témata týkající osobní zkušenosti jednotlivých členů skupiny s vyprávěním, dále je přehledem a popisem nejvýznamnějších projektů, které skupina realizovala od počátku činnosti do roku 2006, kdy kniha vyšla, a současně je chválou vypravěčství a mluveného slova dvou zahraničních kolegů, spolupracovníků a učitelů *Studny O*: Bruna de La Salle a Geoffa Broadwaye. Publikace je dělena do témat jako „Tělo“, „Čas“, „Hlas“, „Dětství“, „Formule“, „Místo“, „Hudba“, „Paměť“ a další. Jde spíše o jakýsi pracovní sešit záznamů, poznámek, postřehů nežli o odbornou publikaci. Kniha je proto velice přehledným záznamem činnosti, jež je v polském měřítku na úrovni, jak ji realizuje Studna O průkopnická. Pro účely disertace vybíráme pro překlad pouze některé úryvky textu, které se nejúžeji vztahují k našemu tématu.)

Malgorzata Litwinowicz: Vypravěčské umění, které se ve světě těší stále větší popularitě, je v Polsku zřídka vnímáno jako svébytná oblast. Přesto vyprávíme často a rádi, používáme však vypravěčské dovednosti spíše intuitivně a kdo jimi dobře vládne, je ve společnosti vždy vítán. Tato oblast navzdory tomu není nijak institucionálně vymezená, a její metody i praxe jsou stále nepojmenované. Díky zkušenosti několika posledních let a také díky mezinárodnímu projektu ANIMUS, organizovanému Institutem polské kultury na Varšavské univerzitě se podařilo vytvořit situaci, která přeje výměně zkušeností souvisejících se způsoby vyprávění. Představuje totiž jejich rozmanitost, pestrost souvislostí, v nichž se objevují, i funkcí, které může mít.

V této knížce představujeme několik různých „cest příběhů“, každá z nich je bezpochyby svébytná, ačkoliv se v mnoha místech protínají. Tyto styčné body nejsou jen paralelami vypravěčského řemesla a umělecké praxe, ale vycházejí z konkrétních setkání a společné práce, společného sledování jak se zachází se živým slovem. Jsou také dokladem toho, co se událo v této oblasti v letech

2001-2004 ve francouzském Vendôme, v polské Varšavě a v britské West Bromwich (místa, kde Studna O pořádala vypravěčská setkání a dílny, pozn. překl.) a v dalších – nejrůznějších - místech „na půl cesty“.

Každému z autorů jsme ponechali naprostou svobodu, při hledání formy, jakou by chtěl dát své zkušenosti z práce s živým slovem. Proto tato formální nekompaktnost jednotlivých částí publikace.

A ještě k názvu: v množství slov, hesel a pojmů, které mne napadaly a které se objevovaly i v textech a rozhovorech o knize se právě *Slast* zdála být nezbytnou (i když ne jedinou) podmínkou, aby se někdo začal vypravěčským uměním zabývat.

Doufám, že navzdory novým možnostem, které se před vypravěči otevírají (jde o stále málo známou profesi, kterou lze vykonávat svébytným způsobem, ale také jej propojovat s profesí pedagoga, knihovníka, terapeuta i animátora kultury) – právě *slasti vyprávění* budou ideálním argumentem pro to, abychom měli důvod se o tohle nesamozřejmé umění zajímat.

Oralita: projekce-fascinace

(s. 81)

Mateusz Kanabrodski: Je až zarážející, nakolik jste fascinováni orální kulturou. Ale situaci vyprávění přece nelze skutečně zrekonstruovat. Jaký je tedy váš vztah k orální kultuře, o co jde, v čem spočívá napětí? Vaše představa o orální kultuře přece vychází z nějakého konceptu.

Gosia Litwinowicz: Nikdo z nás není tak naivní, aby věřil, že to, co děláme, je rekonstrukce orální kultury. Myslím, že jsme si vědomi toho, jaké sentimenty chováme k tradiční kultuře. Nemáme iluze, že pokud bychom zrealizovali nějakou rekonstrukci ústní slovesnosti, vytvoříme tím jenom nějaký možná nikdy neexistující kulturní vzorec. Naproti tomu, co je samozřejmé a živé, stojí to, co je intelektuální a vykonstruované – my bychom s našimi projekty byli na té druhé straně. Vymysleli jsme si svou uměleckou disciplínu, a výraz *vypravěčské představení (widowisko narracyjne)* vznikl na univerzitě.

Ale to, co děláme, lze praktikovat také jako samostatné tvůrčí odvětví, jehož původ je těžké vysvětlit. To je zkrátka jeho vlastnost. Ve skutečnosti nevíme, odkud se vzalo. Zájem o vyprávění a jeho praxi ale přece nelze zredukovat na intelektuální a romantický sentiment. Ve většině situací, které vznikají během našich vystoupení, se nám zdá, že odezva ze strany posluchačů je živá a to je důležité. To, že nejen příběhy, které vyprávíme, ale samotná situace vyprávění je nosná. Důvody pro to jsou neznámé, ale současně, alespoň v našem případě

a v případě našich posluchačů, bych chtěla zdůraznit spontánní povahu tohoto jevu.

Máme v sobě zakořeněné do jisté míry sentimentální vztahy k tradiční kultuře, máme o ní určité, do značné míry zprostředkované představy. Tím trpí také mnoho našich přátel, kteří se zabývají například tradiční hudbou. Sklon k romantismu způsobuje, že tradiční kultura se nám jeví jako kultura bezprostředního kontaktu, hluboké vazby s mýtem, upřímnost mezilidských vztahů, cyklického času, pomalejšího životního tempa a krystalických charakterů. Tento druh nahlížení (či lépe zaslepenosti) způsobuje, že z horizontu nám mizí všechno, co je spojené s represivním charakterem tradiční kultury, s omezeními a nároky, jež určovaly striktně definované společenské role. Nevšimáme si příliš toho, jak je v tradiční společnosti těžké být individualistou. Milujeme tradiční kulturu, oralitu, která zrodila eposy, ale nikdo z nás by vlastně nechtěl být její součástí – bez možnosti návratu do chaotické městské přítomnosti. Je v tom jakýsi paradox. Odvoláváme se často a s chutí k pojetí orální kultury, každý z nás má nějakou zkušenost – z terénních výzkumů, hudebních nebo divadelních výprav, ale současně si neděláme iluze, že do té kultury patříme, že ji nějakým způsobem dědíme nebo „zachraňujeme“. Přirozeným prostředím pro naši činnost je město, pokud můžeme existovat, pak jedině v tomto kontextu. A poprat se s takovým úkolem je pro nás snad větší výzva než rekonstrukce eposů. Řekla bych, že v tom, co děláme, je pojetí „rekonstrukce“ nedůležité.

Pěkně mluvit

(s. 67)

Gosia Litwinowicz: Cítím, že když se zkoncentruji, umím mluvit *pěkně*. Ale současně vím, že o to vůbec nejde. Že ve vyprávění není nejdůležitější mluvit pěkně, tzn. používat vybraného slovníku, mít správný akcent, nepoužívat „eee“, nepoužívat příliš stylizace, ale současně ji umět svobodně využít. Nejde jenom o to, aby byl příběh krásný v literárním slova smyslu, takže kdybychom jej zapsali, byl by to příjemný text ke čtení. Samozřejmě, že i to je důležité, vypravěč, který dělá gramatické chyby anebo stále opakuje „že“, tvrdošíjně spojuje všechno pomocí „a teda“, „jakoby“ ...a snaží se stále používat přechodníky, sám sebe diskvalifikuje. Vzpomínám si na vtipnou historku: podali jsme v programu Leonardo da Vinci pilotní projekt určený k výchově vypravěčů, rozšiřování povědomí o tomto umění mezi učiteli a knihovníky. Dostali jsme odpověď, že „recitace“ není knihovníkům užitečná pro jejich každodenní práci. To svědčí o síle stereotypu, který v nás přetrvává stejně jako tradice školního

recitování. Ale ve skutečnosti akt vyprávění má pramálo společného s recitační soutěží, která je sice provozování mluvy krásné, ale zkosnatělé.

Magda Lena Górska: Zdá se mi, že jde o sílu výpovědi, o sílu, která ti dodá přesvědčení, že to, co říkáš, není jen pozlátko slov, ale že za tím je cit, prožitek, obraz. Pro mě jsou ve vyprávění obzvláště důležitými momenty hudebnost jazyka, parametry mluvy jako jsou rytmus a melodie. Skrze ně se uskutečňuje síla výpovědi. Odvolám se ke svému obcování s poezií. Když ji čtu, musím ji vyslovovat, vlastně se to takřka blíží zpěvu. Například u Lesmiana, Czechowicze, Mickiewiczze lze najít takové pasáže, které se skládají v refrény, jež vyžadují rozhoupat hlas, dát mu jistou neobyčejnou, nečekanou, od běžné řeči odlišnou vibraci, tempo, rytmus, výšku. Ale totéž lze využít v jakémkoliv vyprávění – najít určitou formuli anebo si ji vytvořit. Důležité je mít široký rejstřík mluvy, příběh pak dostává život. Věty nemusí být klenuté, mohou být trhané, těžké, takové, aby bylo možné je odlišit, nesmíme se bát hledat, experimentovat, bavit se, blbnout. V tom nejspíš spočívá ono malování obrazů slovem, obrazů, které nejsou vidět, ale které lze vnímat. Protože jestli nemáme vnitřní přesvědčení, které ve skutečnosti všechno řídí, jestli nevidíme jasně svůj příběh, to, co říkáme, je jenom více či méně líbivá fasáda.

Text – písmo- vyprávění

(s. 100)

Jarek Kaczmarek: Já osobně dělám něco, co by se dalo nazvat literaturou vyprávění. Tedy vyprávím, mimo jiné, autorské příběhy, které vznikají nejdříve v psané formě. Živé vyprávění ověřuje sílu textů, ukazuje, které fragmenty fungují a které ne. Vyprávění tak proměňuje to, co bylo před tím napsané.

Vyprávění napsaných příběhů, obzvláště vlastního autorství, je obtížné z toho důvodu, že se v paměti vynořují formule a fráze, které patří do psaného jazyka a při vyprávění nejsou účinné. Když píšeme pohádku, jsou místa, kde si můžeme dovolit odbočku, hru s textem, což by při ve vyprávění bylo na obtíž. To, co je psané, bývá nefunkční v mluveném jazyku, třští rytmus, má jiné uspořádání. Stále tedy hledám metodu, která by spojila vodu a oheň...Jednou z nich je nezapisovat příběh, ale oživit jej nejdříve vyprávěním. S větší zkušeností je to stále jednodušší.

Zkušenost

(s. 33)

Mateusz Kanabrodzki: Chtěl bych se zeptat, čím je pro vás zkušenost s vyprávěním dnes a jakým způsobem se měnila v čase? Měnilo se také

porozumění té zkušenosti? Provází vás tato reflexe od počátku vaší práce a je dynamická? Proměňuje a rozvíjí se?

Gosia Litwinowicz: To, co je mi blízké, je činnost, která nespočívá v tom, že někdo vychází na vyvýšenou scénu, odvypráví to, co chce říci a pak mu lidé zatleskají. Pro mne není vyprávění stavěním scénické situace, ale svým způsobem stavěním situace mezilidské. Nejlépe se uskuteční ve chvíli, kdy lidé začínají vyprávět své příběhy a odvolávají se například k bájím, u kterých vypravěč začal, nebo k motivu, který se objevil během vyprávění. Pro mě je tohle podstata. Nikoli umělecká zkušenost anebo poskytování estetického prožitku, který je jen bezpečnou provokací, která lidem umožňuje mluvit o sobě.

Magda Lena Górska: To je jedna z cest a velmi si ji vážím. Také pro mne je zkušenost, o které hovoří Gosia velice důležitá. Ale to, co mne právě zajímá a kudy se chci nyní vydat, to je právě situace scénická. Náš způsob pojetí vyprávění se tedy liší. Přirozeně, ten bezprostřední vztah s posluchačem je podstatná záležitost, je to jeden z rysů, které odlišují vypravěčské umění od divadla a scénickou přítomnost vypravěče od scénické přítomnosti herce. Vyprávíš příběh, který je v tobě, který se ti otevírá před očima, ale posluchač si jej představuje svým vlastním způsobem. Všechno, co říkáš, se odvolává k jeho osobní zkušenosti a jeho představitosti. To, že v lidech vyvoláváme příběh, to je podle mého názoru základ vypravěčské praxe. Ale vůbec to neznamená, že ty vyvolané příběhy nebo obrazy musí být artikulovány během jednoho večera vyprávění. Ideální je, pokud se výstup vypravěče stane druhem iniciace, který v lidech uvolňuje a probouzí stesk po naslouchání příběhům. Ten stesk se potom může utišit v rozhovorech po vystoupení anebo při vyprávění doma, nikoli nezbytně na fóru během představení. Pokud je příběh patřičně vyprávěn, zapíše se nám do srdce tak hluboko, že naše paměť si jej bude s to dokonce po letech vybavit. Ale aby bylo možné takto vyprávět, je třeba tvrdě pracovat na stavbě příběhu, na představě, přítomnosti, hlase, slově, na vypravěčském řemesle.

Mateusz Kanabrodzki: Gosia řekla něco důležitého o původu vyprávění, že je nástrojem k vytváření mezilidských situací. Mohli bychom se nyní soustředit na to, v čem spočívá tato mezilidská situace vytvořená za pomoci vyprávění. Magda naopak zdůrazňuje umělecký rozměr, původ je stejný.

Magda Lena Górska: Ano, rozhodně ano, ale Gosia, a to lze vidět v její práci, systematicky začleňuje do vystoupení výměny příběhů. Obvykle to vypadá tak, že po vyslyšení našich příběhů jsou lidé přizváni k vyprávění těch jejich, někdy fragmentů, obrazů, na základě takové či jiné narativní hry. V takovém případě jim říkáme: poslouchejte, i vy můžete vyprávět. To je pěkné, ale podle mne to není nezbytná součást vypravěčského večera a netkví v tom podstata

vypravěčského umění. Ve Francii jsem měla možnost konfrontace s mnoha profesionálními vypravěči, pocházejícími z různých kultur, kteří vždy vystupovali na takové či jiné scéně. Na začátku mne ta scéničnost vyprávění rozčilovala. Rozčilovala mne, protože jsem si myslela, že podstata vyprávění spočívá v sezení v kruhu, bez rampy, bez scénáře, bez rozdělení vyprávěcích a posluchačů, v tom, že vyprávět může každý, že není jasné, jak se situace vyvine... Ale pokaždé, když se objevil opravdu dobrý vypravěč, mistr svého řemesla, ta scéničnost mi přestávala vadit, mizela. Pokud někdo umí vyprávět tak, že v jeho slovech slyšíš svůj vlastní příběh, máš představy, přichází k tobě obrazy, které na tebe působí, uvědomuješ si krásu jazyka, zapisují se ti do paměti celé fráze, takový vypravěč by mohl sedět třeba na Eiffelově věži, a přesto vzdálenost mezi vámi mizí. A tehdy neurčitě vnímáš také potřebu sám něco vyprávět. Abych nehledala příklad příliš daleko, odvolám se k jednomu z našich vypravěčských představení, Oceánu příběhů. Jeho součástí byly příběhy, respektive jejich začátky, napsané diváky. Jeden z nich mi později řekl, že to bylo velmi obtížné zadání, protože co lze napsat tady a teď, po vyslechnutí příběhů, za nimiž stojí spousta hodin, měsíců nebo dokonce let práce. Myslím, že samotné poslouchání je tvůrčí – a pro mnoho diváků to k jejich seberealizaci stačí. Obzvláště, že dobré naslouchání je také v podstatě uměleckým výkonem. Není přece vyprávění bez naslouchání.

Jarek Kaczmarek: Ještě bych se vrátil k vyprávění. Zdá se mi totiž, že jako skupina jsme se vyprávění dlouho bránili. Výchozím bodem pro nás byla situace kvašení nápadu, neklidu spojeného s tím, že v době studií, uměleckých výjezdů, dílen a pak po návratu do Varšavy, jsme měli potřebu nějaké tvůrčí aktivity. Ta se projevovala zájmem o hudbu, pořádáním setkání a večerů, kde se společně zpívalo. Důležité bylo hledání nějaké formy seberealizace, uměleckého výrazu tady a teď. Kdysi jsem se zabýval psaním veršů a historek. Zkušenost s psaním je spojena s neustálým zakoušením nedostatku satisfakce, což je zase spojené s nemožností bezprostředního kontaktu s divákem. Píšete verše, příběhy a lze to vydat, někomu dát, ten si to přečte a dost. Vkládáte do té práce obrovskou energii a pak ... není nic beznadějnějšího než autorský večer. Druhou fází pro mne byla hudba. O něčem přemýšlíš, máš hudební nápad, podělíš se se souborem, probíhá dialog, jde o živou situaci, vystoupení, koncert, ale ta situace taky nenabízí naplnění. Když hraješ na nástroji, už je to bariéra. A k tomu se pak připojují zkušenosti spojené s tím, že máš nějakou vášeň, zájmy, chceš se o ně podělit. Situace vyprávění vychází z hledání „slasti“, skýtá největší potěšení. Vytváří situaci bezprostředního kontaktu nezávisle na tom, jestli půjde o setkání jakožto výměnu nápadu a myšlenek nebo o setkání umělecké. Vypravěčské

umění nabízí možnost bezprostředního kontaktu s publikem. Vyprávění dává vzniknout obzvláště silným setkáním.

Beata Frankowska: Když si vzpomenu na počátky naší společné činnosti, například na Diabola, mám dojem, že jsme všichni toužili po něčem podobném – šlo o vytvoření situace, která vyvolá zajímavou rozmluvu, výměnu zkušeností. Příběh nebyl tehdy něčím uzavřeným, do sebe soustředěným uměleckým aktem, ale druhem trampolíny, vstupem, výzvou k dialogu. Ale dialogu specifického, protože jazyk, který jsme nabídli, byl jazykem narativním, obrazovým, jazykem představ a emocí. Tato formule je stále velmi nosná v naší pedagogické práci se studenty. Když se dnes pokouším odpovědět na otázku, proč vyprávím, musím říci, že jde o formu, která mi umožňuje nejlépe vyjádřit své osobní zkušenosti. Vyprávím především takové příběhy, které mi jsou z nějakého důvodu blízké a silně ve mně rezonují. Je to intimní kontakt. Cítím, že vyjadřuji něco velmi osobního, vlastního, ale dělám to za pomoci příběhu, který vyprávím ve třetí osobě. Vyprávím například pohádku o holčičce, která skáče do studny a potkává paní Zimu – v jistém smyslu je to příběh o mně samotné, protože když jsem byla malá, milovala jsem ten příběh a často jsem si představovala (a dělám to dodnes), že skáču do studny. Anebo jsem kdysi vyprávěla laponskou pohádku o ženě-tuleňovi, která ztratila svou kůži. To zas v jistém smyslu vyprávím o své zkušenosti ztráty „kůže“, bytí bez kůže a bolestných souvislostech. Teď zas zkouším vyprávět osobní příběhy tak, jako bych vyprávěla pohádku svého života. Například příběh o dvou sestřenkách, které potají chodily na půdu v domě své babičky a s ruměnci na tvářích malovaly na červeno sošku Matky Boží...Snažila jsem se dát tomu příběhu strukturu pohádky, s jejich repetitivností, refrény, zpěvy. A jednou se mi stalo, že během setkání začali posluchači – děti – vyprávět ten příběh se mnou, opakující formule. To jsou nejkrásnější chvíle v životě vypravěče – kdy se osobní setkává s veřejným. Mám dojem, že teprve tehdy, když se tyto dva proudy – kontakt se sebou samotným a kontakt s publikem – setkávají, slévají se, příběh je naplněn, je živý, pravdivý.

Alternativa

(s. 37)

Jarek Kaczmarek: Moje teze je taková, že vypravěčské umění je dnes umístěno v oblasti takzvaně alternativní nebo nezávislé kultury. Jedním ze znaků současné společnosti je deaktivace konzumentů masové kultury. Cena za využívání možností rozvíjejících se mediálních technologií je fyzická pasivita, tělesná izolovanost, uzavření v prostoru individualizovaných představ, bombardovaných četnými masovými obrazy a novinkami. Ideálním příjemcem v masové kultuře je

divák vmáčknutý do pohodlného křesla. Městská kultura je kulturou sedícího anonyma. Lze to vnímat v přeplněném autobuse, kde každý cestující dělá vše pro to, aby zaujal co nejvýhodnější pozici, která jej izoluje od druhých a umožní upadnout do individuálního transu.

Jednou vstoupil do autobusu, kterým jsem projížděl Varšavou, cikánský muzikant – umorovaný chlapec s akordeonem. Obvykle jsou podobné žebrácké výstupy přijímány s chladnou lhostejností. Chlapec hrál ale s takovým zaujetím a vášní, že se mu podařilo na chvíli strhnout masky z tváří několika cestujících. Lidé se začali usmívat – sami pro sebe i na druhé. Než jsme dojeli na další zastávku, muzikant proměnil mikrokosmos autobusu. Podobnou roli může mít v prostředí města vypravěč.

Situace vyprávění bourá striktní rozdělení na scénu a publikum. Tvoří druh sounáležitosti, v němž je možná změna rolí. Jedno vyprávění se často stává předehtou pro vyprávění dalších, osobních příběhů, proměňuje diváka, pasivního účastníka událostí, v jejich spoluautora. Paradoxem současnosti je to, že takováto výměna příběhů v rámci bezprostředního setkání ve větší skupině je něčím neobvyklým. V tom smyslu má vyprávění význam také společenský a občanský. Večery vyprávění jsou současným modelem „nočních rozmluv Poláků“. Jsou projevem svobodné představivosti a svobodné bezprostřední komunikace, které jsou, paradoxně, ve světě vyznávajícím demokratické ideály vytlačovány na okraj každodenního života.

A v tomto smyslu je tedy vypravěč buřičem. Což je další paradox – nezávislá kultura se přece ještě nedávno spojovala s otevřeným vyjadřováním protestu, agresivitou poselství ve stylu punkrockové hudby. Ukazuje se však, že něco tak křehkého, co nacházíme ve vyprávění příběhů nabývá v současných reáliích charakter kulturní revolty.

Hlas

(s. 59)

Magda Lena Górska: Zaprvé hlas! Příběh se realizuje skrze hlas. Můžeme si představit vypravěče bez těla, který hovoří v rádiu anebo sedí za paravánem a my jej nevidíme, ale nelze si představit vypravěče bez hlasu.

Vyprávění není „tlachání“. Samozřejmě, že se v něm může objevit takový tón, jaký používáme v soukromé rozmluvě, ale ten by neměl dominovat. Nezbytné je přecházení také do dalších rejstříků řeči. A tato variabilita a pohotovost využívání širokého rejstříku ve značné míře nejspíše rozhoduje o přitažlivosti a ryzosti vyprávění. Protože podle mne vyprávění balancuje mezi „normální“ mluvou

a mluvou nevšední, „umělou“, vymyšlenou, v níž hledáme něco nového, anebo přesuneme akcenty v promluvě, abychom slyšeli nějaké slovo jinak, abychom je vytrhli ze všednosti. Jazyk používáme neustále, odtud dojem jeho průsvitnosti, neutrality. A v práci vypravěče jde vlastně o navrácení konkrétnosti, přesnosti jazyka, jde o vědomí jeho mediálního charakteru. V Arábii se hovoří o „úderech slov“.

Abychom toho dosáhli, je třeba se odvážit experimentu s hlasem, nestydět se, vyslovovat nahlas, skandovat, recitovat, přehnaně artikulovat, používat „divné“ tóny, nezvyklý tónbr, vyzkoušet přechody od mluvy ke zpěvu, zablbnout si v *gromlo* – vymyšleném jazyce. Takové pokusy uvolňují energii mluveného slova.

Jsem přesvědčena, že vyprávění je múzické umění – univerzální a srozumitelné dokonce v cizím jazyce. Zvuková vrstva vyprávění v sobě ukrývá obrovské množství informací. Samotný hlas nese nezvyklou emocionální informaci. Nejde zde ale o osobní emoce vyprávějího – ty jsou na obtíž – ale o dojmy, které nese příběh. Hlas je úžasným nástrojem, dává obrovské možnosti, na což vypravěči často zapomínají, omezují jeho používání na několik základních melodicko-rytmických schémat. Nejde mi o to, aby se náhle začalo všechno zpívat, ale o určité rozhoupání, rozkolébání hlasu. Pomáhají nám cvičení s tzv. parametry řeči, k nimž patří tempo (pomaleji-rychleji), dynamika (tišeji-hlasitěji) a rytmus promluvy nebo vysokost zvuku a barva hlasu.

Zajímavá je také otázka vnitřních hlasů ve vyprávění, charakteristika jednotlivých postav pomocí zvukového rozlišení. Podle mne je základním znakem, který odlišuje vypravěče od divadelního herce to, že vypravěč se nikdy neztotožňuje s žádnou z postav, vždy je nad hrdiny příběhu, ačkoli jsou momenty, kdy do těchto postav vstupuje. Neřekla bych, že se v postavu proměňuje, ale může vstoupit do její kůže, a pak ji zas opustit a vrátit se do perspektivy vypravěče anebo vstoupit do jiné postavy. To je rozdíl mezi vyprávěním a hraním. Někdy se vypravěč tak dobře ztotožní s příběhem a jejími postavami, že už nevypráví o něčem, ale vypráví něco. Jako laponský *joik*: nevypráví o stromě, ale vypráví strom.

/.../

Jazyk gromlo

s. 61

Gosia Litwinowicz: Vyprávění v *gromlo* – neexistujícím jazyce – je dobrým a uvolňujícím cvičením. Nemůžeš totiž vyprávět nic v jazyce, který sice zní jako italský nebo japonský, ale bezpochyby jím není, pokud samotný příběh pro tebe

zůstává nejasný, jestli nemá strukturu, refrény, není zrytmizovaný, není jak zaznamenat vrcholy a rozuzlení. Nikdo pak neví, kde jsme – ani vypravěč ani posluchač. Vyprávění v *gromlo* pomáhá uspořádat celek a současně nás osvobozuje od zlobného návyku "pěkného mluvení" – nemůžeme se přece pozastavovat nad výběrem slov, která neexistují. Odkazuje nás to do oblasti múzičnosti jazyka, hledáme, jak zní, ale vůbec tím nevyjadřujeme beznadějný únik za zvuky. A nakonec přes všechny vzdělávací a praktické záměry – na prvním místě je přece zábava!

Magda Lena Górska: Výborným zážitkem je vyprávění v cizím jazyce. Paradoxně totiž v cizí řeči býváme často méně sešněrovaní než ve vlastní, můžeme se klidně zbavit autocenzury, protože i bez toho budeme dělat chyby, takže svým způsobem nemáme co ztratit. Zato si ale můžeme pomáhat gestem (velmi dobrým cvičením je uvolnění gesta) a bavit se onomatopoiemi. Protože cizí řeč vnímáme mnohem více jako zvuky a jsme citlivější na to, jak zní a snáz se nám daří imitovat, parodovat nebo napodobovat.

Omezenost jazykových kompetencí nás nutí být efektivní. Ne vždy si totiž uvědomujeme, že když máme naprostou jazykovou volnost, opájíme se tím, jak krásně mluvíme. A utopíme pak příběh v nadbytku podrobností. A v cizím jazyce? Žádné zbytečné breptání, jen konkréta. Příběh musí mít železnou strukturu, jinak se v něm zamotáš. Ve svém jazyce si poradíš, zmateš posluchače, utečeš k vysvětlujícímu komentáři. V cizím jazyce nemůžeš květnatě popisovat hrdiny, což je pro posluchače vysvobození, protože popisuješ postavy skrze akci a nikoli skrze epiteta.

A zde se ukazuje něco, co bychom mohli nazvat ekonomii příběhu. Nemusíš použít patnáct slov k popisu, stačí, když použiješ dvě. V té jazykové „nedostatečnosti“ se přirozeným způsobem při vykládání významu zapojují tělo a parametry hlasu, a díky tomu příběh ožívá.

Představa

(s. 106)

Jarek Kaczmarek: Vypravěčské umění je hledáním moci – intenzity kontaktu s posluchači za využití minima divadelních prostředků. Ideální je podle mne situace, kdy je vypravěč „nahý“ – zbavený veškerých berliček jako jsou pestrá scénografie, bohatý kostým nebo rekvizity. Vyprávění je „chudým“ uměním, proto musí mít vyprávěný příběh uhrančivou moc, kterou nelze předstírat, jako je to možné například v kině využitím dokonalých technických efektů. Ale současně to není až tak obtížné, protože dnes mají lidé silnou potřebu naslouchat

příběhům. Jsou unavení kulturou obrazu a teskní za tou nejpřímější formou zapojení představivosti.

Gosia Litwinowicz: Cvičení s představou, kterým začínal každý den během dílen s Brunem de La Salle vypadalo takto: vyšli jsme ven, na louku a každý hledal své místo a – jakkoli to zní nevhodně: toužili jsme. „Čekejte na obrazy, které k vám přijdou, a pohybujte rty, říkejte jednoduchá slova, na která není třeba se příliš soustředit, říkejte, co vidíte.“ Instruoval nás Bruno, nebylo v tom nic mystického, šlo o to se zasnít.

To je velice snadné cvičení, nevyžaduje v zásadě žádné dovednosti. A současně je velice obtížné, protože vyžaduje chuť strávit klidný čas se sebou samým, zapomenout na myšlenku, že musíme někam jít a něco konkrétního udělat. Aby bylo možné si něco představit, nemůžeme být myšlenkami někde jinde. Je to také stav soustředění, jde o to něco spatřit, nechat přijít obrazy, zachytit je a vyprávět. Je to cvičení pro každého na dobrý začátek dne a na dobrý začátek vyprávění. Ukazuje nám, že s představou je třeba nakládat uvážlivě, že je třeba si dopřát čas, že příběh potřebuje čas, aby se mohl rozvinout. Práce nad ním je především práce vnitřní, práce v tichosti, nikoli cvičení pokřiků, rytmických figur a magických formulí. To vše přijde později.

Magda Lena Górska: Vyprávění je demokratické umění, nezávisle na tom, jestli je během večera jenom jeden vypravěč a zbytek osob poslouchá, nebo zda jde o dílnu, kdy si z principu postupně všichni berou hlas. Vypravěčské umění je demokratické v tom smyslu, že to není totální umění, jako například divadelní představení nebo film, který diváka vtahuje beze zbytku a podsouvá mu konkrétní obrazy a emoce. Vyprávění se odvolává k představě toho, kdo naslouchá. Vlastně tu představu naprosto vyžaduje. Naslouchání příběhu je něco, co vyžaduje velikou aktivitu posluchače. Proto někteří vypravěči vždy na úvod žádají posluchače o věnování nikoli pozornosti, ale „poslechu“. Je to často otázka dobré vůle: buďto se posluchač uzavře a nudí anebo se angažuje. Samozřejmě to do velké míry závisí na vypravěči a jeho dovednostech, přítomnosti, otevřenosti. Ale nelze nikomu nic přikázat. Vyprávíš příběhy, přitahuješ si posluchače na tenoučké nitce, on za tebou jde anebo taky ne, ale vždy se rozhoduje po svém. Vyprávíš příběh a každý z posluchačů vidí svůj vlastní. Čím jemnější je to ponoukání, to svádění posluchače, tím víc je účinné. Je jedině příběh, ty, tvůj hlas, ruce a eventuálně hudba, která se odvolává k představě, podbarvuje a dokresluje.

Zajímavá je otázka po řemesle vypravěče, protože vypravěčské umění vyžaduje různé dovednosti. Vlastně je to interdisciplinární umění, protože vypravěč je obvykle autorem svého textu, je scénáristou, režisérem, je

účinkujícím a někdy také hudebníkem a skladatelem. V zásadě by bylo vhodné ovládat trochu z každé té oblasti. Ale na druhou stranu čím víc se zabývám nejrůznějšími technickými dovednostmi, hlasem, hudbou, tím víc si uvědomuji, že nejdůležitější je práce s představou. A pravděpodobně nejtěžší je práce s obrazy, pocity, emocemi, dojmy, s citem, který strukturuje sekvence a dává tón celému vyprávění. A pak, práce se slovem, práce nad zvnitřněním příběhu.

Nedávno jsem připravovala jeden příběh z *Knihy tisíce a jedné noci* a hlava mi skoro praskla, protože jsem si musela odpovědět na spoustu otázek v tomto příběhu. Takových, které nejsou položeny na rovinu, ale které se ukrývají za slovy, ale přitom jsou důležité pro vyjevení příběhu. Dřív jsem neměla takovou potřebu. Mohla jsem snadno přijmout daný text a zkrátka jej nějak pěkně, vlastními slovy podat, jako někdo, kdo má dobrou paměť a technickou dovednost odlišit hlasy postav. A teď, když se zabývám nějakým příběhem, musím všechno vědět, co se tam přesně děje, jak to vypadá. Například ve zmiňovaném příběhu je taková scéna, kdy jedné noci *ifryt* unáší ševce Maarufa až do dalekého království. Když to vyprávím, obvykle je to ve dvou třech větách, ale já musím vědět, jak jej *ifryt* nese, jestli Maaruf spí, jestli se bojí, jestli je opojený cestou, jestli je mu zima, jestli cítí prudkost a hvízd větru, jestli jej džin pokládá na zem jemně nebo jej upustí...Všechno postupně. A zde se otevírá celý svět. Když to všechno spatřím, tehdy mohu ty obrazy přeložit do slov. A tehdy mohu skutečně improvizovat, protože vyprávím to, co vidím. Příběh se ve mně rozvíjí současně s vyprávěním. Jsem svědkem, který umožňuje druhým těšit se z obrazů a dojmů, které v nich příběh vyvolává.

Agnieszka Aisen Kaim: Je třeba mít na paměti, že sluchově-hlasová představa vypravěče v dané kultuře se shoduje s představou lokálního diváka. V orálních kulturách to lze snadno ověřit na případu tvoření nových formulí. Formule mimo svou mnemotechnickou funkci slouží k potvrzení kulturní totožnosti tvůrce i příjemce. Autor používá známé tropy a mnemotechnické vzory, musí vybudovat něco, co se setká s představou diváka a bude přijato v jemu známém rámci. Tehdy se posluchač v daném příběhu cítí dobře.

Současně představa příjemce a tvůrce se odlišuje tak, jako se liší kontexty jejich znalostí daného tématu příběhu. Když zazní spojení „Pták Bulbulezar“, každý z diváků si jej představuje jinak na základě popisu. To, co se dál děje na linii komunikace vypravěč-posluchač, záleží na rezonování těch obrazů. Je to efemérní, jednorázové a magické. Tím spíš, kdy se to děje v průsečíku dvou odlišných kultur.

Nemohu si to odpustit a zmíním zde termín „cesta, putování“, turecky *yol*, která v terminologii bardů tureckých kultur má mnoho významů. Je to poetický

koncert písní, souborů písní, ale i jediné písně, která našla vlastní cestu, vnitřní strukturu, styl provedení, provedení eposu čili *destanu*, ale také je to cesta posluchače. Kam jej ta cesta zavede, to nelze předvídat, stejně jako nevíme, kam dovede představa vypravěče a jeho posluchače.

Některé další projekty, které realizovala Studna O, překlady z publikace Przyjemnosci opowiadania, překlad Michala Piskačová:

Diabolus in Musica

Forma setkání navazovala na tradici řeckého sympozionu čili hostiny. Diskusi doprovázela hudba a písně, jídlo i zákusky, příběhy a divadelní prvky. Naším cílem bylo vyvolat živel agónu – tvůrčího sporu pozvaných hostů – odborníků na „dábelská“ témata ve starověkém Řecku. U jednoho stolu se setkali historik, filosof a kulturní antropolog, hudebník, muzikolog, a hudební terapeut.

Rozmluva se týkala mimo jiné starověkého sporu teoretiků a praktiků hudby, ambivalence hudebního prožitku ve středověké teologii, jevu tzv. hudebního pokušení a zakázaných disonancí ve středověké hudbě, motivu lodi šílenců a pekla hudebníků ve středověké ikonografii, starověkých kultů posedlosti a tradice léčení hudbou.

Během setkání jsme využívali model hostiny, převzaté m.j. z Hostiny Ksenofonta, Platónovy hostiny, Příběhů od kulatého stolu, i z Rabelaisova Gargantuy a Pantagruela. Ty citáty sloužily k přivolání dalších a dalších témat k diskusi a prezentaci účastníků, ale také komentovaly drobné události během hostiny, jako náhlé mlčení, násilný spor nebo příchod opožděného hosta, určovaly změny nálady a spojovaly jednotlivé části setkání. Nabízená témata jsme dokreslovali rytmickými latinskými sentencemi hudebních teoretiků jako Guido z Arezza, Tomáš Akvinský a Boecjusz. Zvláštní pozornost jsme věnovali „přípitkům“, které měly zdůrazňovat důležité momenty v dramaturgii hostiny. Každou novou ochutnávku doprovázel komentář navazující na starověkou a středověkou tradici. Inspirovali jsme se ikonografickými motivy z obrazů Petera Breughela, v našich příbězích a v průběhu setkání jsme využívali dětské hry, které zavádějí do světa karnevalu světa naopak, světa středověkých bláznů a šílenců.

Na projektu se podíleli všichni členové Studny O.

Andersen

Projekt Beaty Frankowské a Gosi Litwinowicz, na tradiční nástroje hraje Sebastian Wieladek

Andersenovy pohádky se zdají být nejpřirozenějším repertoárem vypravěče, obzvláště toho, který chce vyprávět dětem. Když pro ně saháme, není to proto, abychom si je potichu četli, ale proto, abychom je vyprávěli. Ukazuje se, že Andersenův jazyk je vlastně jazykem písma, který se dívá sám na sebe a který sám se sebou rozmlouvá. To, co je příjemné při čtení, se při vyprávění stává překážkou, která mate vypravěče a posluchače nudí.

Svět těch příběhů je působivý a blízký, podobně jako všichni ti anti-hrdinové, kteří se nehodí do dnešní doby a jejichž příhody zřídka mají dobrý konec a vyhlídka na šťastný konec je nepatrná. Pohádky, které vyprávíme ve školkách a školách jsou spíše andersenovským mikrokosmem než interpretací jakéhokoli ze zapsaných textů. Syn kupce tu cestuje létajícím kufrem, a když má rodičům snoubenky vyprávět zábavné a morální příběhy co vypráví? Pohádku o zrnících hrášku, z nichž jedno padne do okna královského paláce...do toho, které jedné bouřlivé noci zavírá princezna, jiné semínko zase vyrůstá a přináší potěšení malé nemocné holčičce. Andersenovská fascinace světem předmětů se okouzila i nás – hledáme v jeho příbězích různé úhly pohledu a ptáme se: jak ten příběh vypadá z pohledu malého semínka? Jak by takový příběh vyprávěl hrnek a jak šálek z jemného porcelánu. Hledáme pro tyto příběhy také písně a hudbu. Nikoli nutně z Dánska 19. století, ale takové, které nám je pomáhají rozzářit a rozeznít. A pak... si každý odnáší domů jedno zrnko hrášku. Jaká další vyprávění z něj vyrostou?"

Filosofické pohádky

Beata Frankowska, Jarek Kaczmarek

Tento projekt je vlastně představením pro děti (starší předškoláky a žáky základní školy), v nichž příběhy a bajky slouží uvedení filosofických témat jako jsou dobro a zlo, moudrost a hloupost, štěstí, svoboda a osud, čas. Filosofujeme prostřednictvím příběhů, a to je formule, která nám umožňuje dotýkat se spolu s dětmi témat, jež se zdají být určena pouze dospělým.

Výchozím bodem je přirozený dětský údiv nad světem – filosofie jako radost z luštění hádanek a jako umění klást otázky. Otázky moudré i hloupé a někdy divné – které z nich jsou „filosofické“?

Každé setkání má průvodní otázku, která je komentována příběhy z různých kultur (pohádky slovanské, africké, budhistické, židovské, arménské, převzaté z literatury - m.j. Pohádky Andersena, Kniha tisíce a jedné noci, příběhy na motivy Pohádky o robotech Stanislaw Lema, bajek Leszka Kolakowského nebo autorské příběhy.

Co to znamená být moudrý? Je to pravda, že hloupí mají štěstí? Co existuje doopravdy a co se nám jen zdá? Je možné zachytit čas? Je charakter člověka nepopsaný list, který je možné náhodně popsat? Musí liška vždycky přelstít zajíce?

V rámci toho projektu vznikla mimo jiné představení jako "Divím se, tedy jsem", „Dokud čas běží“, „V zahradě moudrosti“, „Strach má velké oči (a možná zelené)“, „Na druhé straně zrcadla“, „Sedm strun svět(l)a“, „Galerie charakterů“, „Cesta má šťastné ostrovy“.

Litevské pohádky

Beata Frankowska, Gosia Litwinowicz, na tradiční nástroje hraje Sebastian Wieladek

V lidové litevské kultuře se zachovaly staré příběhy. Jejich původní význam už je dnes často nejasný, ale samotné příběhy žijí, dodnes se vypráví nebo se přepisují. Odkrývají svět, ve kterém je ještě možné soužití lidí a přírody, svět, ve kterém vystupují výrazné postavy hrdinek – takových, jako je Egle, královna hadů, jako jsou *laimy* – bohyně osudu, které rozhodují o běhu lidského života, jako je dívka, která přelstila ďábla nebo žena-pták, která může obdarovat toho, kdo byl zbaven vlastního osudu a stal se *bedalisem*, člověkem bez určení.

Práci nad příběhy - tradičními texty a jejich variacemi – doplňovala práce hudební. V litevské kultuře existuje jediná forma vícehlasu svého druhu – *sutartines*, píseň, kterou zpívají dvě, tři nebo čtyři ženy. Opírá se o prostý opakující se text s častými zvoláními, jejichž význam je obtížné dnes rozšifrovat, je provázena druhotnými harmoniemi, na něž není naše ucho zvyklé, poutají pozornost, určují rytmus příběhu a jeho vrcholy.

Tento projekt, ačkoliv je inspirován konkrétní kulturou, nemá „etnografický“ nebo „folkloristický“ charakter, ostatně jako žádná z našich aktivit. Samozřejmě že umožňuje dotknout se litevské kultury, je výsledkem dlouholeté práce nad jejími nejrůznějšími projevy, ale když vyprávíme ten starodávný příběh, nejsme si jisti, nakolik může být aktuální ještě dnes. Jakých témat se dnes dotýkají příběhy o hledání vlastního osudu, o překračování hranic světa lidí, o strastiplných a nebezpečných kletbách, z nichž se nelze vymanit, o místech, do nichž je zapovězen vstup...”

Saami mainas čili laponská vyprávění

Beata Frankowska, Zosia Bartosiewicz

Na počátku bylo setkání zorganizované u příležitosti výstavy „Laponci – lidé slunce a větru“ v Etnografickém muzeu ve Varšavě. Shromáždění hosté byli

přizváni na společnou, imaginární výpravu. Barevné dětské kostky byly našimi saněmi, taženými soby. Našimi průvodci po laponském světě byli etnografka, archeolog, umělci a překladatel finského eposu Kalevala. Rozmluva se týkala mimo jiné také laponského šamanismu, tradice archaického zpěvu *joik* a inspirace tímto typem zpěvu pro současné umělce (nahrávky *joiků* jsme poslouchali během setkání). Společně jsme se zabývali podobou kulturního projevu Laponců a jejich etnickou totožností, již sami tvoří. Rozmluvu doprovázeli laponské pohádky vyprávěné „Studnou“ – o šamanském bubnu z ledové doby, o obru Stallo a o člověku proměněném v soba, o podzemních bytostech a ženě – vlčici.

Laponský projekt realizujeme v pohádkové verzi ve školách, školkách, knihovnách a kulturních centrech. Je přizpůsoben dětskému divákovi a uvádí ho do světa Dálného Severu. Příběhy o ledu, větru a sněhu, o vlčích a sobech je doprovázen hrou na tradiční nástroje, charakteristických pro severské kultury. Během setkání učíme děti laponské pozdravy a základní slova jazyka Sámů. Do příběhů vkládáme laponská rozpočítávadla a hry, které umožňují aktivní účast dětí v představení. Stejně jako Laponci, vyprávíme tyto příběhy pouze v zimě.

Arménská vyprávění

Hledání arménských příběhů bylo spojené s větším, otevřeným projektem „*Transkaukazja*“ /*Transkavkaz*/ - dvakrát jsme organizovali ve Varšavě festival, který prezentoval kulturu Arménie, Gruzie, Azerbajdžánu a severního Kavkazu.

Historie Arménů v polské kultuře čítá několik stovek let, ale když jsme začali hledat tradiční arménská vyprávění, brzy se ukázalo, že jsou v Polsku nejen takřka neznámá ale dokonce nedostupná. Pro potřeby tohoto projektu pro nás přeložil Jerzy Szokalski několik bajek Howhanese Tumanjana, jehož tvorba je spojena s lidovou tradicí dvojitým způsobem: čerpá z ní a současně ji tvoří. Od té doby nás arménští hrdinové stále doprovází: je mezi nimi Nazar, hlupák a nešika, jehož z neznámých důvodů provází štěstí. Nazar pokoří všechny své nepřátele, kteří se třesou, jen když slyší jeho jméno, dosáhne slávy a získá rukku princezny. V jiném vyprávění potkáváme Nazarův protiklad: nešťastného Panose, kterého pronásledují nezaviněná neštěstí a jeho život je sérií omylů, nehod a křivd. Vypravíme se na pohřební hostinu a oplakáme smrt Kikose, který nikdy nebyl (ale mohl by!). Dodatek o moudrém králi, synu vdovy, a vínu je pak výborným způsobem, jak zahájit následnou hostinu. Arménské příběhy jsou důvtipné i převratné; zbavené protivného moralizování, nesou s sebou moudrost při uvažování o osudu, předurčení, moudrosti a hlouposti, odvaze a podlosti.

Sbírání arménských vyprávění bylo dobrou příležitostí k poznání Arménů žijících v Polsku. Těch, kteří zde žijí odjakživa, i těch, kteří přišli teprve nedávno. Margarita Jeremian nám odkrývala tajemství arménské abecedy a četla v originále Davida ze Sasunu, Artasz oprášil svůj akordeon a učil nás arménské písně, paní Viola nám ukázala, co to je arménská kuchyně. Z těchto setkání a rozhovorů vznikl projekt – výstava „*Bazar opowieści*“ /Bazar příběhů/. Zde jsme už nehledali pohádky a tradiční eposy, ale individuální příběhy, svérázná vyprávění o Arménii, příběhy o cestách do Polska, o zkušenostech ze života v jiné kultuře a v jiné zemi.

Vyprávění žen čili hostina královny Vašty

Představení, které realizovaly vypravěčky Studny O za doprovodu orientální hudby v provedení skupiny Yerba Mater.

Vyprávěly jsme především pro ženy, mimo jiné v rámci Festivalu žen „*Progesteron*“, organizovaného sdružením „*Dojrzewalna Róż*“ pro ženské sdružení „*Luna*“, ale také v orientální hospůdce „*Guru restaurant*“.

Představení bylo inspirované biblickou Knihou Ester, obzvláště jejím počátečním fragmentem, který se týká hostiny perské královny Vašty, hostiny pouze pro ženy. Pozvaly jsme ženy do imaginární Červené Komnaty a společně jsme si představovaly, jako mohlo tenkrát takové setkání žen vypadat. Pokusily jsme se vykouzlit slovy atmosféru ženské lázně pro všechny smysly, s gejzírem fontány, vůní sladkého balzámu, intenzivní barvou purpuru, lapis lazuli (lat., pův. z perštiny, polodrahokam, pozn. překl.) i porfiru (vyvřelá hornina, s velkými krystaly – nejčastěji křemene, pozn. překl.). Chtěly jsme společně s posluchačkami zažít pocit bezpečí, vzájemné otevřenosti a slasti plynoucí z pobytu ve výlučně ženské společnosti. V tak bezpečném a intimním prostředí je možné se podělit o ženské příběhy. Vyprávět je z vlastní perspektivy, konfrontovat je se zkušenostmi jiných žen. V imaginární Červené komnatě jsme vyprávěly perské porodní příběhy vybrané z eposu Šahname, erotické pohádky z Knihy tisíce a jedné noci o dívce zamčené ve skříni a Grimovskou pohádku o Ptáku strašidle, přenesenou do kontextu Blízkého východu. Naše představení mělo otevřený rámeček. V knize Ester končí příběh ve chvíli, kdy strážce krále Xerxa vcházejí do Komnaty žen s rozkazem, aby královna Vašta předstoupila před krále. V té chvíli se našich hostů ptáme: „Co udělala královna Vašta? Jak odpověděla eunuchům?“. Ústřížek zlaté nitě krouží mezi posluchači a vyprávěním se rozbíhá v nejrůznější možné strany. Tu nabírá podobu jedné věty, tu nabírá podobu malé, uzavřené historky. Jedno je v tom příběhu jisté. Královna Vašta

neuposlechla králův rozkaz a zůstala se ženami. Evidentně měla vážné důvody. Jaké? To už ví jen ženy.

Turecký projekt

Agnieszka Aisem Kaim, Magda Lena Górska

Večer vyprávění *Jak Šeherezáda byla meddahem* jsme poprvé uvedli v Národním muzeu ve Varšavě. Představení bylo postaveno na příběhu z Knihy tisíce a jedné noci. Využili jsme také lidové turecké písně a vyprávění předávané v turecké ústní tradici, jako například vyprávění o Eufratu. Umění, které jsme při tvoření repertoáru i prvků dílny použili, byla technika *meddaha*, čili tradičního tureckého vypravěče. Vybrali jsme z té tradice úvodní a závěrečné formule nebo mnohofunkční rekvizity: šátek, imitující různé příkrývky hlavy a dřevěnou hůl. Jedním z prvků umění *meddaha* je *taklit* – parodická herecká improvizace.

Název *meddah* pochází z arabského slovesa *madaha* - chválit, vychvalovat, odtud arabský a turecký *maddah / meddah* působil původně jako *panegyris* (starořecky; posvátné shromáždění, pozn. překl.), sloužící především náboženským účelům, posléze panovníkům. Po podrobení Malé Asie se *meddah* zbavil náboženských konotací, stal se světským vypravěčem a přijal některé prvky dramatického umění. Spojil v sobě prvky lidového divadla a ústní epiky. Stal se kompromisem mezi islámem znevažovaným divadlem a lidem oblíbenou ústní tradicí.

Turecké zpěvy nás inspirovaly do té míry, že se objevily také v titulu poeticko-hudebního představení z tohoto cyklu *Po cestě písní*, které také navazovalo na tureckou epickou tradici; byly zde včleněny motivy anatólijského vyprávění o řece Eufrat a lidové písně z různých tureckých regionů.

Pojem *cesta* (turecky *yol*) je v turecké kultuře spojováno především s uměním improvizované poezie, kterou vykonává *aszyk*, lidový epický zpěvák, doslovně přeloženo „zamilovaný, planoucí láskou“ a která má mystický i pozemský aspekt. Odtud se do našeho repertoáru dostala píseň *Uzun ince bir yoldayım* (Putuji dlouhou a úzkou cestou) autorství nevidomého barda *Aszyka Veysela* (XIX / XX stol.)

Při přípravách těchto událostí nás provázela Tuğba Navrocki, mladá Turkyně, absolventka soukromé divadelní školy v Istanbulu, trvale žijící v Polsku. Trpělivě nás učila písně a vedla naši vypravěčskou výpravou po Anatólii. S její pomocí vznikl repertoár, který byl složen z tureckých lidových písní, jež i nyní tvoří hudební složku mnoha našich představení. Naším dalším učitelem se stal kuchař jedné z varšavských restaurací podávajících tureckou kuchyni. Večer, když už odešli hosté, chodili jsme sem muzicírovat a İlhani silným vibrujícím hlasem

zpíval lidové písně, jeho repertoár nebral konce. Časem se přeli s Tuğbou, jak má být daný tvar provedený. Ona prezentovala vyhlazený „klasický“ tvar, on tradiční, „lidový“.

V rámci zmiňovaného meddahového cyklu se konala ještě dvě setkání, která se uskutečnila ve varšavské galerii Nusantara, Muzeu Asie a Pacifiku: *Meddahowe bajania czyli jak tradycyjny turecki opowiadacz poucza i zabawia* /Meddahovo tlachání neboli jak tradiční turecký vypravěč poučuje a baví) se skládalo z autorského výkladu Agnieszki Aysen Kaim, umělecké prezentace, z písní, vypravěčských her, předvedení vybraných prvků umění *meddaha*, sebraných v průběhu výzkumů umělecké práce současného tureckého *meddaha* Erola Günaydýna. Začlenili jsme také pro meddahovský repertoár charakteristické městské příběhy. Další setkání z této série bylo uvedeno v rámci VII. Festivalu vědy ve Varšavě a neslo název Turecki meddah – aktor czy opowiadacz? /Turecký meddah – herec nebo vypravěč?/. Vyprávěním a prezentací se proplétali zpěv a poezie, interakce s posluchači spočívala v zadávání hádanek a navazování rozhovoru, celek provázela neformální kavárenská atmosféra. Během večera jsme pracovali s texty a formulami tradičních tureckých istanbulských *meddahů* v polských překladech anebo s příběhy postavenými na motivech autobiografických vyprávění o turecké babičce a prababičce hlavní koordinátorky projektu Agnieszki Aysen Kaim.

Navazování na umění *meddaha* se objevilo také ve vypravěčském představení *Opowieść o szewcu Maarufie* / příběh o ševci Maarufovi/ v rámci kurzu pro učitele organizovaném na královském zámku ve Varšavě. Úpravy pohádek z knihy tisíce a jedné noci jsme připravovali v duchu polsko-tureckých vztahů a vzájemných kulturních vlivů. Objevily se zde také krátké příběhy o lidovém vypravěči z blízkého východu Hodžu Nasreddinovi. Jako materiál posloužily zprávy Jana Potockého *Podróż do Turcii i Egiptu 1784* /Cesta do Turecka a Egypta 1784/ a *Relacje z wizyt w Haremie* /Zprávy z návštěv v Harému/ autorky Lady Mary Montague z XVIII století.

Arabsko-islámský projekt

Dalším výsledkem zkoumání kultury Blízkého Východu bylo představení uvedené v Univerzitní knihovně ve Varšavě a nazvané *Magia baśni z Księgi tysiąca i jednej nocy* /Magie pohádek z knihy tisíce a jedné noci/ za účasti slavného arabisty prof. Marka Dziekana. V představení se objevily odkazy k ústní tradici z období před- i muslimského, jako například vyprávění ze života Proroka Mohameda, tzv. *hadisy*. Citovali jsme příběhy o zradě nebo loupežnická vyprávění z cyklu *makamy* Al-Hamadanyho, jejichž hrdinou je lidový mudrlant

Džucha. Uvažovali jsme o různých otázkách arabské slovesné kultury: na kolik je Kniha výsledkem představy Evropanů a na kolik autentických dílem Východu? Na kolik ten text prošel filtrem evropské kultury? Zajímala nás symbolika staroarabské poezie, v níž rým (arabsky *kafiya*) je skutečně tím, co nás „udeří do krku“. Reflexe nad uměním vyprávění právě v arabské kultuře nám umožňuje si uvědomit, co je to síla slova, že je třeba s ním nakládat uvážlivě tak, jako Šeherezáda, která si díky vyprávění zachraňovala život tisíc a jednu noc.

Od čtení k vyprávění

Vedoucí projektu Jarek Kaczmarek, účastnice Magda Lena Górska, hudebníci Sebastian Wielądek a Agata Krawczyk

Repertoár *Studny O* obsahuje také projekty adaptací knížek. Jde o představení na základě jednoho vybraného titulu. Práce na nich spočívá v překladu literárního jazyka do jazyka vyprávění, začlenění hudebních prvků a vytvoření rámcové kompozice, která spojuje jednotlivé fragmenty vybrané z inscenovaného díla. Důležité je také nalezení základní formule (hra, zábava), která umožní interakci s posluchači.

Naslouchání příběhu je přirozená pobídka a úvod pro čtení knih – a k tomu může být dobrým způsobem jejich propagace. Na druhou stranu je literatura základním zdrojem inspirace pro vypravěče. Tento princip vzájemnosti funguje příkladně ve Francii, kde knižní nakladatelství a osoby praktikující vypravěčské umění mají vypracované metody a postupy vzájemné spolupráce. V Polsku jsou aktivity *Studny O* v této oblasti prošlapáváním zcela nových cest. Představeními v tomto duchu byly m.j. Král hadů a jiné budhistické pohádky – na základě knížky Hladová tygřice Rafe Martina, ve spolupráci s nakladatelstvím ELAY. Na programu byly pohádky (*džataki*) podkreslené hudbou na etnických nástrojích (saz, tamera, bendir, ney, kaval).

Džataki, často nazývané budhistickými pohádkami, byly za posledních 2500 let vyprávěné, kreslené, malované a hrané snad ve všech zemích Asie. Některé mají ovšem ještě starší původ a byly pravděpodobně přizpůsobené budhistické tradici pozdějšími učiteli a mistry, kteří si v nich všimli důležitých, nadčasových podnětů. *Džataki* byly inspirací jednak pro Ezopovy bajky, pohádky tisíce a jedné noci, ale také pro středověké autory jako jsou Chaucer, Spencer i Boccaccio, pro Shakespeara a dokonce pro Kiplingovu Knihu džunglí.

*„Mazel kontra Szlimazel, czyli sposób na szczęście“ /Mazel kontra Šlimazel čili jak na štěstí/ podle knížky *Opowiadania dla dzieci* /Vyprávění pro děti/ Isaaka Basheviče Singera, ve spolupráci s nakladatelstvím Média Rodzina (premiéra během prosincových Trzích dobré knihy ve Vroclavi v roce 2005). Vyprávění*

v hudebním provedení (židovské písně a melodie na akordeonu a cymbále) přivolávají neobvyklou atmosféru próz I. B. Singera, v níž se údiv nad zázrakem světa pojí s humorem a filosofickou reflexí. Obě představení jsou určena dětem i dospělým.

Wallenrod. Vyprávění Wajdeloty

Magda Lena Górska, Maciek Cierlinski, Bartek Pałyga

Vyprávění Wajdeloty je vlastně novodobě podaný *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicze s navázáním na homérskou tradici vypravěčů-zpěváků (*aojdů*). Projekt je pokusem o nalezení zvukové formy pro mickiewiczowské poetické fráze, formy, která osciluje mezi zpěvem, melodramem a vyprávěním za rytmického doprovodu. Odvoláváme se k různým hudebním a kulturním tradicím, snažíme se zprostředkovat epickou sílu toho díla rozvažujícího o rozpacích a beznadějných metodách války.

Magda Lena Górska: Proč jsem se rozhodla vyprávět Konrada Wallenroda? Vyprávět a nikoli recitovat? Protože ačkoli nemluvím vlastními slovy, ale textem Mickiewicze, jde mi o vyprávění. Byl to výběr iracionální, intuitivní. Ale současně za ním stojí jistá historika z mého dětství. Jednou v létě, když mi bylo asi deset let, se můj starší bratr vrátil z tábora a krásně odzpíval jednoduchou melodii *baladu Alpuhara* (Adam Mickiewicz: *Konrad Wallenrod. IV Ballada Alpuhara*). Naučil se to u ohně od kamaráda, který hrál na kytaru tak, že mu málem popraskaly struny. Hltala jsem ten text, i když pro mne byly celé věty nesrozumitelné /.../ hltala jsem ho a zpívala jsem ho, zněl mi v hlavě celá léta, až v některé třídě základní školy, kdy se probírá *Konrad Wallenrod*. Nahlédla jsem do knížky, a co vidím? To, co znám z venku od bratra jako pěknou písničku, to je Mickiewicz! Neuvěřitelný zážitek. A tak to ve mně zůstalo a usnulo, kdyby nebylo Bruna de La Salle a jeho nápadu vyprávět eposy. On sám se tím zabývá už třicet let a inicioval takový projekt také ve Francii. Ale v Polsku a epos? Jaký epos? My přece nemáme středověký epos. A najednou jsem si uvědomila, že tu mezeru vyplňuje Mickiewicz. *Wallenrod* byl přece celá léta textem, který znali lidé z paměti, byl textem jednoty konspirantů a buřičů, což svědčí o publicistické síle jeho výpovědi, ale také o síle jeho formy. Ten osvoboditelský kontext se zde naprosto aktualizoval a já jsem si uvědomila, že právě teď, kdy v Polsku už nikdo neuvažuje v těchto kategoriích, má najednou takový text šanci znovu rezonovat. Je to text o zoufalství, o ztrátě naděje, o stavění se na odpor, o válce za každou cenu – přesto (a možná proto) je i dnes nezvykle důležitý.

Perský projekt

Agnieszka Aisen Kaim, Magda Lena Górska, Beata Frankowska, Dorota Maciejuk

V rámci *Dni Perských /Perských dnů/* v Národním muzeu ve Varšavě jsme uvedli představení *Noc perských opowieści /Noc perských vyprávění/*, které zahájilo naši cestu po perské kultuře. Provázely nás různé texty: především Ferdusiho Královská kniha (*Szahname*), Kniha tisíce a jedné noci, poezie Moulany Džalal od Din Rumieho, obzvláště invokace k *Masnawi ma´nawi*. Rubajty Omara Chajjama, fragmenty eposu *Chosrov a Szirin* v turecké, perské a asirské verzi, a také Saadiho Gulistan.

Stejně jako *meddah* zahajuje svůj výstup trojím úderem kyjem a tradiční formulí *Hak dostum Hak* (Bůh mým přístavem Bůh), v arabské a perské kultuře je muslimský vliv na tradice patrný v přivítací formuli typu *salawat Allahom salila Mohammad wa al-e Mohammad* (Ať Bůh dá klid Mohamedovi a dětem Mohameda), zahajuje se tak výstup tradičního perského vypravěče. V orientálních projektech jsme využili muslimskou formuli *basma*: *Bismillah ar-rahmani ar rahim* (Ve jménu Boha milosrdného a lítostivého). Perská slova a zvolání jsme používali při scéně na trhu, kdy každý z nás prodává produkt charakteristický pro Turecko nebo Írán: tradiční látky, broskve, vůně a léky, a pouliční písař vychvaluje svoje služby. Organizovali jsme setkání s íránisty a znalci kultury Íránu, našli jsme průvodkyni Rabe´e Feszoraki, mladou Íránku, dceru profesora perské literatury, který přednáší na varšavské íránistice. Učila nás písně, výslovnost obrátů a perských citátů. Přijímala nás v domě, kde nám společně s matkou připravovaly vynikající pochutiny a současně nás učily, jak je připravovat. Ukazovaly nám, jak se nosí *čador*, vyprávěly o zvycích. Rabe´e přes počáteční nechuť k sólovým zpěvům, které jsou Íráncům zakázány vládou Islámské republiky nakonec souhlasila s účastí v našem představení. Zkoušek se účastnil také její snoubenec Saleh. Ten v představení krásným hlasem kazatele přečetl *Poslouchej, jak vypráví rákos*, invokace z *Masnavi-je ma´nawi* (Duchové *Masnavi*). Džalaluddina Rumiho. Během jedné z posledních zkoušek, kdy jsme v hluku hudby a vyprávění textů uslyšeli bručení pro nás nesrozumitelných slov, zaslechli jsme dech té kultury – Saleh, odvrácený k Mecce nahlas odříkával svou každodenní modlitbu. Modlil se arabsky, my jsme odříkávali polsky perský epos *Szahname*. Vznikl svérázný kulturní a jazykový dvojhlas. W íránských *czajhane*, čili čajovnách, lze i nadále potkat vypravěče Královské knihy – *Šahnamenahy*, kteří přecházejí z melodramatické recitace do prózy, přivolávají prastaré události velkých hrdinů Íránu. Mýtičtí hrdinové jako Zal, Rostam, Sohrab, Isfandijar žijí v ilustracích *parde*, potulného vypravěče, který tvoří příběh slovem a zvukem a pomáhá si barevnými obrazy, představujícími scény z eposu.

Následovali jsme tuto inspiraci a fragmenty nahrávek výstupů stále aktivních perských vypravěčů a přivolávali jsme stále živou íránskou tradici vyprávění eposů na pozadí plátna – ilustrací *parde*.

Vždy, když se věnujeme danému kulturnímu prostředí, se snažíme shromáždit co nejvíc prvků z té kultury. Jako rekvizity používáme originální předměty, vytváříme kostýmy. Perské *čadory* jsme koupili od rodiny profesora iranistiky, která se stále vrací do Íránu. Několik tradičních polštářů a vodní dýmku nám daroval íránský diplomat končící svou misi. Další ochotní nám kupují rekvizity u příležitosti výjezdu do dané země. Použili jsme také vůně charakteristické pro perskou kulturu: plátky růže a esfandu - kadidla, kterým se v Íránu vykuřují domácí i hosté.

Uvedené charakteristické znaky kavárenské kultury Východu pomáhají přivolat atmosféru společenství, zastavují čas, který se v příběhu řídí vlastními zákony. Vcházíme do *kafany* a zavíráme se před ruchem velkoměsta. Pokládáme polštáře, rozkládáme divany a zapalujeme vodní dýmky. Rozléváme čaj a v pozadí hraje hudba mistrovsky improvizovaná skupinou Yerba Mater.

Oceán vyprávění

Studnia O

Byl jednou jeden vypravěč, který jednoho dne zapomněl všechny příběhy...Tak začíná vypravěčské představení *Ocean opowieści /Oceán vyprávění/*. Příběh Haruna, který se vydal hledat Oceán Vyprávění, aby znovunalezl umění, jež kdysi ovládal, určila rámec všem dalším příběhům z tohoto představení. Mezi nimi jsou poučný příběh o hledání štěstí, vzpomínky z dětství uchopené do formy pohádek, fragment Konrada Wallenroda, autorskou pohádku o hledání Oddělení dokonalé rozkoše. Co spojuje ty příběhy? Každý z nich má jiné téma, ale formu mají společnou. Mezi vyprávěním se objevují písně, mezi písněmi přípitky – na hledání, na předky, na lásku, na dosud nevyprávěné příběhy – na všechno, co potřebujeme k tomu, abychom našli inspiraci pro svá vyprávění. Další příběhy odkazují k pramenům. To vše jsou vodítka, kde všude lze hledat Oceán vyprávění. Na konci Harun přichází k cíli své cesty. Zde se objevují počátky příběhů, které ještě nebyly vyslovené. Zakončení večera, to je společné vyplnění Oceánu vyprávění – každý přichází se svým příběhem, který by chtěl vyprávět a vybírá si jeden, jímž by se chtěl dále zabývat. Inspirací pro rámcový příběh bylo vyprávění Salmana Rushdiho *Harun a Moře vyprávění*. Představení mělo premiéru na Festivalu slova ve Varšavě, organizovaného Institutem polské kultury jako zakončení velkého evropského projektu *Animus*.

- Příloha II

Zpráva o vypravěčské dílně

Michala Pohořelá

*publikováno ve studentském časopise Řečiště, č. 21, KATaP DAMU, Praha 2005;
(pro tuto práci redakčně upraveno)*

Na přelomu června a července 2005 proběhla druhá vypravěčská dílna, která měla navázat na pracovní setkání z června 2004. V červnu 2004 přivezly členky varšavské vypravěčské skupiny Studna O představení Tanec vyprávění čili Židé Piasečna, jemuž předcházela třídní intenzivní dílna na téma vyprávění a vypravěčství. Organizačně byla dílna zaštitěna Spolkem Richelieu - Spolkem posluchačů, absolventů a přátel DAMU, finančně ji podpořili DAMU a Polský kulturní institut, konala se v Řetízku na DAMU a účastníků, vesměs studentek KATaP, bylo osm. Shodou příznivých okolností se vytvořila skupina, ve které byla příjemná, energická pracovní atmosféra, ve které se podařilo dotáhnout společné zkoušení až k závěrečné veřejné prezentaci. Ta byla ukončena diskusí a vyvrcholila nočním putováním starým pražským židovským městem, což tematicky korespondovalo nejen s vystoupením, ale s celou dílnou. Z euforie a pocitu, že si máme ještě hodně co předávat, vzešla předběžná dohoda, že uspořádáme napřesrok pokračování dílny.

Druhý ročník vypravěčského setkání byl spíš nezdarem. Nejen organizačním (dílnu jsem již podruhé jménem Spolku Richelieu a tentokrát také pod záštitou KATaP produkčně zajišťovala), ale do jisté míry i tvůrčím. Na vypravěčské představení lektorek se dostavilo 5 diváků, pro komunikační šумы s DAMU se nepodařilo zajistit oficiální ubytování, rozpočet byl o něco málo nižší, Polský kulturní institut tentokrát neparticipoval. To vše navzdory tomu, že dílna byla prodloužena o jeden den a současně setkání trvala denně nikoli pět, ale sedm hodin. Také zájem ze strany studentů byl oproti loňskému roku menší: ačkoliv se do dílny přihlásilo patnáct zájemců, už během prvního dne se ukázalo, že většina z nich přišla pouze „zjistit o co jde“. Na konci dílny pak zůstaly tři účastnice a závěrečná veřejná prezentace se nekonala. I přes malou diváckou účast se ovšem konalo představení lektorek dílny Beaty Frankowské a Gosii Litwinowicz Egle, królowa węży /Egle, královna hadů/. *Egle, královna hadů je představení poskládané z lidových litevských pohádek. Ve vyprávění se objevují postavy z této tradice: král Žaltis Baltis, jeho žena Egle, děti proměněné ve stromy, kouzelné přadleny, mluvící len, štěstí, Laimy – bohyně osudu. V příbězích zaznívají litevské písně, zaklínadla, i jednoduché formule v tomto jazyce, takže se je posluchači mohou společně naučit. Otevírá se tak před námi jedinečný*

a neznámý svět, pro Slované sousedský a současně exotický. Skupina ve složení: Beata Frankowska, Małgorzata Litwinowicz, Sebastian Wielądek. Pohádky, které nás inspirovaly, nebyly doposud přeloženy z litevštiny. Pocházejí ze sbírek Litevského institutu literatury a folklóru ve Vilniusu a jde o vyprávění zaslechnutá a zaznamenaná obyvateli z nejrůznějších částí Litvy. Zapisované byly od počátku minulého, tedy 20. Století až do 60. let. Poprvé byly přeloženy a dramatinovány pro potřeby Studni O. (Z informačního textu k představení, přel. M.Piskačová)

Zveřejňuji zde pár pracovních poznámek, které jsem si zapsala během dílny a po jejím skončení, jsou nesouvislé, neuspořádané, v bodech. Původně z nich měl být sestaven souvislejší text, nakonec zůstávají ve své syrovosti, útržkovitosti i autenticitě.

Poznámky k vypravěčské dílně (v průběhu a těsně po):

- Jak uchopit příběh, najít podstatné situace, body, které v sobě pojmu zhuštěný příběh, pak opačně na základě takových bodů příběh rozvinout
- Hlavním motivem – hádanky – jak za hádankou najít příběh, jak z příběhu vytvořit hádanku.
- ...jak je třeba příběh uchopit, když jej vyprávíme: vkládáním formulí, refrénů, které se opakují – dosahujeme tak pozornosti posluchače; být stručný!, vyprávěný příběh neunes sáhodlouhé popisy, jednak pozornost posluchače ztratíme, ztratíme hlavní tah a současně je to projev nedůvěry a neúcty k jeho osobní fantasii. Je dobré dát posluchačům prostor.
- Podstatná, neustále připomínaná a opakovaná zásada: není nezbytně nutné do detailu popisovat představu, kterou máme o tom, co vyprávíme – např. jak konkrétně vypadá místo, o němž vyprávíme, osoba, atd., ale tu představu nezbytně a velmi konkrétně musíme MÍT, jako bychom byli přítomni, jako bychom to vše zažili, protože to buduje plasticitu a důvěryhodnost našeho vyprávění a jedině tak získáme pozornost posluchače. Jakoby existoval celý velmi konkrétní svět, z něhož vybíráme k vyprávění jen to nejpodstatnější.
- Včleňování hudby jako podtržení atmosféry; není nutná ilustrace hudbou a zvuky, stačí jen velmi málo a jen ve specifických pasážích.
- Je dobré, když vytváříme příběh, se stále ptát, co bylo před tím, než se začalo odehrávat to, o čem vyprávíme...a co se dělo po tom, jaké drobné příběhy se mohly odehrát v rámci hlavní linie? Jen ale v hrubých rysech, abychom neztratili tah.

- Je dobré pracovat s pauzami, ale nesmí jich být příliš, je podstatné vnímat rytmus příběhu, který existuje sám o sobě, hudba nám může pomoci jít s přirozeným rytmem vyprávění, také buduje plasticitu.
- Je podstatné být v komunikaci s divákem, sledovat jeho pozornost, vědět, kde se přesně nachází, zda je zaujat.
- Je podstatné sledovat partnera – zkoušeli jsme pracovat s jedním příběhem ve dvojicích či trojicích: měli jsme začátek příběhu či hádanky, měli jsme dokončit příběh a vyprávět jej společně, což znamenalo být soustředěn na partnera, aby bylo možné v jakékoli chvíli na něj navázat, přebrat jeho rytmus, nezbourat to, co on vybuďoval a současně umožnit dalšímu, aby se mu také příjemně navazovalo, vnímat vnitřní rytmus příběhu, který se přirozeně dělí na sekvence, takže je možné spontánně a organicky navazovat nit, aniž by se narušila pozornost diváka, po skončení každé sekvence si partneři spontánně předávají slovo.
- Příběh může být opakován, obohacován, obměňován.
- Scénické vyprávění nesnese příliš složité metafory, musí být vybudované prostě, stručně, jasně, zřetelně, výrazně, nejraději s opakováním některých sekvencí, vyprávění tak má blíž k písni než k psanému textu, jednak pro svou přirozenou vnitřní melodičnost, jednak pro formu podání a pak, v písni také najdeme přirozeně refrény, opakování, které člení příběh na události a současně jej dělá přehledný a srozumitelný.
- Je to tradice vypravěčská, která je stará celá staletí, kramářské písně, středověcí žakéři, žertéři, jokulátoři a podobná havěť pokud máme na mysli české země, ale tradice vypravěče je dokonce aktuální ve své tradiční, lidové, nekomercializované podobě v některých zemích doposud. Vypravěč měl a zde doposud má roli jakéhosi pamětníka, kronikáře, historika, současně zpravodaje, informátora – to především máme-li na mysli orální kulturu jako východisko, role sociální, kulturní je zde podstatnější než umělecká. Tradiční vypravěči mají v zásobě na stovky příběhů, legend, bájí, mýtů,...
- Lze pracovat s osobními příběhy, ve kterých lze objevovat hlubší, obecnější smysl, lze pracovat s pohádkami, legendami, které tento v sobě přirozeně nesou a vypravěč umožňuje posluchačům ve velkých příbězích hledat to obyčejné, co se může týkat a dotýkat každého jednoho.
- Neučily nás technice, spíš kondici vyprávět. Pravidla či zásady, kterých je dobré být si vědom, což ovšem neznamená, že jsme-li si coby vypravěči těchto zásad vědomi, musí to vždy přinášet úspěch. Vždycky zůstane prostor pro osobní naladění, pro naladění vztahu mezi posluchači a vypravěčem, pro momentální dispozice a pro iracionální důvody, které udělají každé setkání jedinečným.

- Příloha III

Vypravěčské umění dnes

Nicole Dolowy

Z originálu Sztuka opowiadania w kulturze współczesnej in Piesn, Opowiesc, Dziennik přeložila Michala Piskačová

Vyprávění příběhů, bajek, mýtů v tradičních kulturách plnilo funkce vzdělávací, a výchovné. Umožňovalo předávat životní moudrost, morální zásady nebo praktické vědomosti o světě i historii, ale především bylo činitelem, který potvrzoval soudržnost a trvání společenství. Vypravěč byl velice důležitou osobou a jeho slova upevňovala vazby ve společenství.

V každé kultuře existoval stálý soubor textů, v jejichž interpretaci nebyl posluchači ponechán svobodný prostor. Bajka, tradiční vyprávění příběhů bylo vždy svázané se životem společnosti. Vypravěč věděl, ke komu mluví a obsah, který předával, byl všem známý, odvolával se ke společným základům dané kultury, ale současně sloužil jejich upevnění.

Taková forma tradičního vyprávění, jejímž úkolem bylo tmelení společenství i udržování mezilidských vztahů, dnes prakticky přestala existovat. Samozřejmě, v některých společnostech a krajích se toto umění stále rozvíjí. Stále ještě existují (například v některých zemích Afriky) tradiční kultury opírající se o ústní podání; tam má vyprávění příběhů nenahraditelný význam pro život komunity. Časem se vyprávění přetváří v jiné scénické formy, například v „divadlo jednoho herce“ (turecký *meddah*). Lze také poukázat na „přirozené“ situace příznivé pro vyprávění a typické pro tradiční kulturu – pasení ovcí nebo společné ženské ruční práce. Přesto se soudobé vyprávění příběhů rozvíjí odděleně od těchto jevů. Neopírá se o systematické navazování na tradiční vypravěčství a není ani pokusem o jeho oživení. Je nezávislým uměním, které aniž by se odřízlo od kořenů vyprávění jakožto společenské tradice, přijímá vědomě jiné předpoklady a jiný způsob fungování. Každý ze současných vypravěčů si nachází pole působnosti ve vlastním prostředí, v souladu se svým vzděláním, vnímavostí, potřebami.

Akt vyprávění se opírá o dvojí vztahy: vyprávěcího a naslouchajícího vůči příběhu nebo vzájemného vztahu vyprávěcího s posluchači. V tradičních situacích byly tyto vztahy navazovány díky společným kulturním základům, které mají svoji dlouhou tradici, anebo za účelem bezprostředního kontaktu, v jehož rámci se utváří smysl textu a upevňuje se jednota.

V současném světě nemůže takový dvojí vztah vzniknout – schází tu prostor společných hodnot a způsobu života. V současných podmínkách se moderní

vypravěčské hnutí obrozuje v mnoha krajích především v městské kultuře. Síla tohoto jevu je značná a hnutí plní nejrůznější společenské funkce (volný čas, vzdělání, propagace literatury, výuka jazyka, seznamování se s jinými kulturami, udržování kulturní totožnosti, terapie apod.) Především jde ale o autorskou tvorbu založenou na účinku živého slova.

Dnešní vypravěč nemá hluboké a předem definované vztahy se svým publikem a samo navazování kontaktu s posluchači, které je v tradičním prostředí samozřejmostí, působí mnoho problémů a ne vždy je uskutečnitelné. Mezi vypravěčem a publikem neexistuje blízkost, společná paměť, bezprostředně sdílené zkušenosti. Výběr repertoáru současných vypravěčů je obvykle určen jejich profesní nebo osobní zkušeností a jimi reprezentovaný úhel pohledu není odvozen od společné zkušenosti, ale odkazuje k individuální myšlence nebo vědění. Jedinou společnou a sdílenou zkušeností se zde stává samotný akt vyprávění.

Každý ze současných vypravěčů se k vyprávění dostal jiným způsobem, čerpal inspiraci z jiných zdrojů. Cesty vypravěčů vedly přes herectví, tanec, fascinaci jinými kulturami, v knihovnách, přes účast ve tvůrčích divadelních a parativadelních dílnách nebo skrze angažmá v kulturně-animačních aktivitách. Každý soudobý vypravěč má své vlastní metody práce a repertoár, který si vybírá na základě svých zájmů, technických možností nebo osobní vnímavosti. Dovednost přeložit psaný text do živého jazyka, představit a předat příběh, zaujmout ostatní, to je podstata řemesla současných vypravěčů. Slova vypravěče nemohou znít falešně. Vyprávění je umění, které se opírá o vlastní, autentické slovo. Odtud problém s nalezením odpovídajícího textu, který by bylo možné nejen zvnitřnit, vyprávět vlastními slovy, ale říci takovým způsobem, aby skutečně zaujal posluchače. Dnešní vypravěči jsou často skeptičtí k vypravěčskému umění, které při své specifičnosti často není rozpoznáno a bývá proto zaměněno s jinými typy scénické tvorby. O to důležitější je pro publikum výběr vlastního příběhu. Času na vytvoření vztahu je málo, jen tak, jak je dlouhé představení. Publikum se obvykle navzájem nezná, to má zajistit akt vyprávění, že se začnou vytvářet vztahy mezi jeho náhodnými účastníky. Vypravěč musí být silně vnímavý k signálům, které vycházejí od posluchačů: nejen příběh totiž určuje chování posluchačů, ale také tito svými reakcemi mají vliv na další tvar příběhu. Stejná pohádka vyprávěná různým posluchačům je jiná, vynořují se z ní jiné významy, provokuje jiné reakce.

Praxe soudobých vypravěčů nabývá různých podob. Může jít o narativní představení scénického charakteru, ale také komorní setkání organizovaná v kavárnách, knihovnách nebo pro hrstku známých. Někdy je publikum složeno

ze stovek navzájem cizích osob, jindy jde o skupinu předškoláků, kteří se denně vídají. Také situace vypravěče se mění – někdy stojí na scéně, ve světle reflektorů a mluví na mikrofon, někdy tiše vypráví sedíc na zemi obklopený hrstkou naslouchajících. Může používat rekvizity, ale může také vyprávět bez pomoci nástrojů a dekorace. Množství způsobů a podobnost divadelním formám způsobuje, že vyprávění je často vnímané jako druh současného divadla. Vyprávění v podobě, v jaké často vystupuje jako „vyprávěné divadlo“, zrežirované, odehrávající se na scéně, využívající technické zázemí (světla, rekvizity, hudbu atd.) – připomíná divadlo nebo jeho hraniční formy (café-theatre, one-man show, divadelní vyprávění nebo divadelní představení postavená na hereckém vyprávění příběhu aj.). I přes tyto vzájemné podobnosti vyprávění divadlem není.

Vyprávění příběhů účinkuje vždy skrze přítomnost živého vypravěče, jehož slova v procesu interakce s posluchači umožňují navazování blízkých vztahů se shromážděnými. Nejen že vypravěč používá jiné technické prostředky než divadlo, ale význam celého představení není obsažen v jeho scénické formě, ale ve specifickém způsobu používání hlasu, jazyka, který má moc navazovat bezprostřední kontakt mezi lidmi, díky němuž vyřčená slova nabývají dalších významů a přetvářejí se ve všeobecně srozumitelné obrazy. Hlas vypravěče se stává „tělesným“ a vztah, který vzniká během představení, dává obsahu konkrétní význam. Teprve posluchač skrze svou přítomnost, své reakce a účast dává smysl a hodnotu slovům vypravěče.

Vyprávění je tedy živou událostí, v níž je aktér současně vypravěčem, hercem, umělcem, režisérem. To on tvoří, animuje, rozžívá text. Ale jedině díky účasti publika se vypravěčská praxe stává pravomocnou. Ačkoli struktura a kompozice tvaru je ve velké míře dána, samotný tvar vyprávění se mění pokaždé pod vlivem okolností a aktuálně tvořených vazeb a vztahů. Vypravěč ať mluví prózou nebo veršem, pracuje do značné míry s dovedností improvizace a svobodné interpretace textu. V opačném případě nelze hovořit o živém vystoupení, ale jedině o recitaci. Vyprávění tedy je výjimečným uměním mezi jinými scénickými uměními postaveným na interakci mezi scénou a publikem. Mechanické tlumočení textu znemožňuje tuto možnost interakce, když příběh přestane být autentický, vyprávěný a stává se pouze reprodukcí napsaného.

Vypravěč předává obsahy, které skrze akt vyprávění aktualizuje ve stále obnovované přítomnosti. Spojuje prvky, které jsou zakódovanými informacemi a vyjadřuje je srozumitelným způsobem za použití jazyka posluchačů - symbolického kódu. Vyprávění je uměním slova, díky kterému může oživit příběh a spojit přítomné v aktu naslouchání. Slova vypravěče musejí být

upřímná, musejí být jeho vlastními slovy. Smysl dnešního vyprávění, ačkoli přijímá tvar představení a může být vnímáno jako scénické umění, se nedá nikdy do představení převést. Tak jako v tradičních společnostech, dnes je také vyprávění založené na mezilidských vztazích; ty jsou sice druhotné ve vztahu k vyprávění, musí se utvářet pokaždé během vystoupení a vznikají výhradně skrze živé, účinné slovo vypravěče. Proto také v umění vyprávění příběhu nejsou vymyšlení či faleš možné. V protikladu od jiných druhů umění využívajících slova, vyprávění je „privátní“ činností vyprávěcího. Používá hlas jako nástroj. Užívá svůj jazyk nejen jakožto komunikační kód mezi sebou samým a posluchačem. Je to jeho řeč, jeho slova, které se tvarují a nabývají významu v okamžiku výpovědi. Proto, zvláště má-li vypravěč shůry daný text naučený nazpaměť, jeho slova jsou vždy autentická – představují jeho samotného skrze jím osvojený a tlumočený příběh.

V tom spočívá specifická vyprávění příběhů – jsou druhem umění, ale nelze je na něj omezit. Ve své podstatě podstatě nepůsobí na posluchače rozměrem uměleckým nebo scénickým, ale skrze účinek živého slova, které má moc navazovat a udržovat bezprostřední, živé vztahy mezi přítomnými. Také z toho důvodu se mohlo vyprávění v dnešním světě obrodit a o jeho funkce, způsoby využití a šíři významů se zajímají stále širší kruhy.

OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

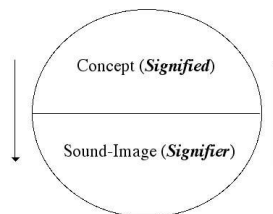
(zdrojem pro veškeré zde uvedené ilustrace byla *Wikipedia – the free encyclopedia* nebo *Wikipedie – otevřená encyklopedie*)



Obr. 1_Walter J. Ong



Obr. 2_F. de Saussure



Obr. 3_označovaný/označující



obr. 4_Logo PLK



Obr. 5_Jack Goody



Obr. 6_Marcel Jousse



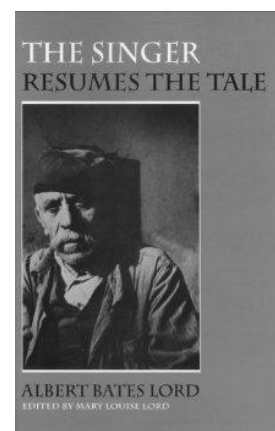
Obr. 7_Bronislaw Malinowski



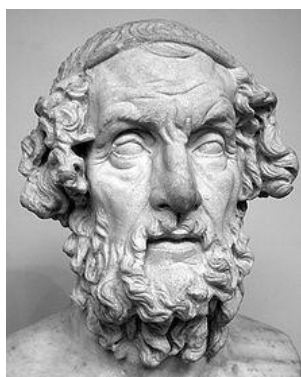
Obr. 8_Marshall McLuhan



Obr. 9_Milman Parry



Obr. 10_Albert B. Lord



Obr. 11_Homer (Brittish Museum)



Obr. 11a_Ruth Benedict



Obr. 12_Claude Lévi Strauss



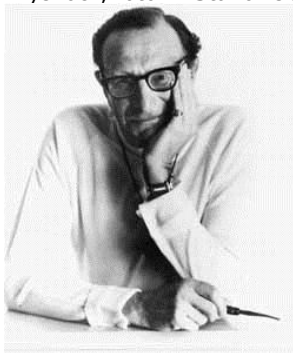
Obr.13_Ivan Vyskočil, foto T. Stano



Obr. 14_Martin Buber



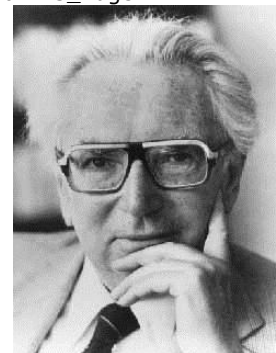
Obr. 15_Eugen Fink



Obr. 16_Eric Berne



Obr. 17_Konrad Lorenz



Obr. 18_Viktor Frankl



Obr. 19_Maurice Merleau Ponty



Obr.20_J. Lecoq et le masque neutre



Obr. 21_Eugenio Barba



Obr. 22_Leszek Kolankiewicz



Obr. 23_Grzegorz Godlewski



Obr. 24_Jan Blake



Obr. 25_Jan Blake



Obr. 26_Peter Valance



Obr.27_P. Valance



Obr. 28_Catherine Zarcate



Obr. 29_C. Zarcate



Obr. 30_C. Zarcate



Obr. 30a_Louis XIV.



Obr. 30b_Královská rodina



Obr. 30c_Anna Rakouská v jezdeckém



Obr. 31_Erol Gunaydin



Obr. 32_Erol Gunaydin



Obr. 33_meddah Erol Gunaydin



Obr. 34_Michèle Nguyen



Obr. 35_ Michèle Nguyen



Obr. 36_Manya Maratou



Obr. 37_Manya Maratou



Obr. 39_Jihad Darwiche



Obr. 40_Jihad Darwiche



Obr. 41_Jihad Darwiche



Obr. 42_Nefissa Benouniche



Obr. 43_Nefissa Benouniche



Obr. 44_Vayu Naidu



Obr. 45_Vayu Naidu



Obr. 46_Bruno de La Salle



Obr. 447_Bruno de La Salle



Obr. 48a_Odysseus nabízí víné kyklópům



Obr. 48b_Odysseus Primaticcion



Obr. 48c_Odysseus a Penelop' _Francesco



Obr. 49_Nathalie Le Boucher



Obr. 50_Nathalie Le Boucher



Obr. 51_Nathalie Le Boucher



Obr. 52_Nathalie Le Boucher
Boucher



Obr. 53_Nathalie Le



Obr. 54_Slobodan Marković



Obr. 55_Slobodan Marković



Obr. 56_Jacek Hałas



Obr. 57_Jacek Hałas



Obr. 58_Patrick Ewen



Obr. 59_Patrick Ewen



Obr. 60_Beata Frankowska a Jarek Kaczmarek



Obr. 61_B. Frankowska



Obr. 62_Agnieszka Aisen Kaim



Obr. 63_Gosia Litwinowicz

LITERATURA

- Barba, Eugenio, Savarese, Nicola: Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců, z originálu *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of Performer* přeložil Hančil, Jan a kol., Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, Praha 2000
- Buber, Martin: Já a ty, z originálu *Ich und Du* přeložil Jiří Navrátil, Mladá fronta edice Váhy, Praha 1969
- Čunderle, Michal – Roubal, Jan: *Hra školou. Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2001.
- Fink, Eugen: Oáza Štěstí, z originálu *Oase des Gluck* přeložil Martin Černý, Mladá fronta edice Váhy, Praha 1992
- Frankl, Viktor, E.: Psychoterapie pro laiky, z originálu *Psychoterapie für den Laien* přeložil Vladimír Smékal, Nakladatelství Cesta, Brno 1998
- Lord, Albert, B.: *Piesniarz i jego opowiesc*, z originálu *The Singer of Tales* přeložil Paweł Majewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa
- Ong, Walter, J. : Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč; z originálu *Orality and Literacy. Technologization of the Word* přeložil Petr Fantys; Karolinum, Praha 2006
- Piskač, Jan Nepomuk: *Pedagogické aplikace dialogického jednání zejm. při práci s cizinci, v cizině a cizojazyčně (s přihlédnutím k souvislostem s výchovou k řeči a řečem) koláž*, Disertační práce, DAMU Praha 2009
- Scholes, Kellog: Povaha vyprávění, z originálu *The Nature of Narrative* přeložil Marek Sečkař, Host, Praha 2002
- Strauss, Claude Lévi: Strukturální antropologie, z originálu *Anthropologie structurale* přeložil Jindřich Vacek, Argo, Praha 2006
- Studnia O: *Przyjemności opowiadania*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2006

- Válková, Libuše: *Hlas individuality* a Vyskočilová, Eva: *Psychosomatické pojetí hlasové výchovy*, AMU Praha 2005

Sborníky

- *Začalo to Redutou*, red.: Hercíková, Iva, Orbis, Praha 1964
- *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, red.: Rut, Přemysl, Český spisovatel, Praha 1996
- *Psychosomatický základ veřejného vystupování.*, red.: Čunderle, M., Slavíková, E., Sborník, Katedra autorské tvorby a pedagogiky, AMU Praha 2000
- *Hic sunt leones (o autorském herectví)*, red.: Čunderle, Michal, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, AMU Praha 2002
- *Antropologia slowa. Wybór tekstów i zagadnienia*, red. Godlewski, G., Mencwel, A., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003
- Vyskočil, Ivan a kol.: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, JAMU, Brno 2004
- *Hlas, mluva, řeč; Řeč, mluva, hlas*; redakce Čunderle, Michal, Slavíková, Eva: Sborník, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, AMU Praha 2006
- *Psychosomatika a pohyb*. red.: Čunderle, M., Kratochvílová, Z., Malaníková, H., Pulicarová, I., Sborník, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, AMU Praha 2008
- *Autor, Motor, Animator*, red. Durdilová, Pohořelá, Škochová, DAMU Praha 2008
- *Animacja kultury. Teraz! / Animace kultury. Teď!*, red.: Kurz, Iwona, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008

Noviny, časopisy

- Shakespeare už to věděl, s překladatelem Shakespearových her Martinem Hilským o současném jazyku, podobách zla a manipulaci v divadle a politice, David Macháček, Respekt č. 25, roč. XXII, s. 46-52

- Zvláštní přílohy:

Nahrávky:

sestřih z Vypravěčského festivalu 2006

sestřih z vypravěčského festivalu 2009

záznam Bruno de la Salle – Odyssea

programy k vypravěčským festivalům 2006-2010