

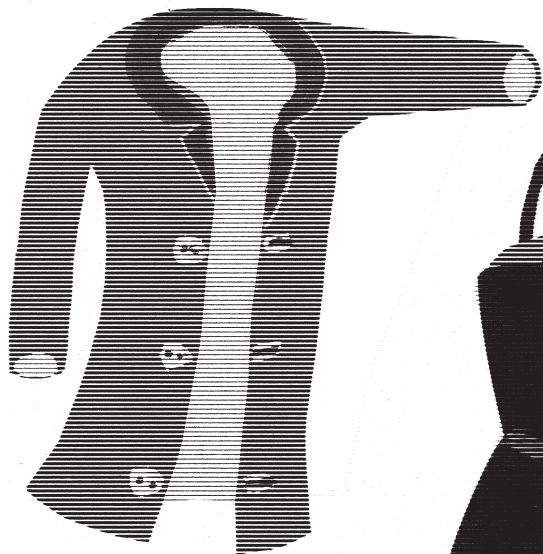
HERECKÁ PROPEDEUTIKA  
*proč,  
pro koho  
a jak?*

První ze tří sborníků, které vycházejí v rámci tříletého grantu GAČR 408/04/1186 „Laboratoř Ústavu pro výzkum a studium autorského herectví“.

Sborník ze semináře, který 5. 11. 2004 uspořádal v Eliadově knihovně  
Divadla Na zábradlí Ústav pro výzkum a studium autorského herectví.

DAMU

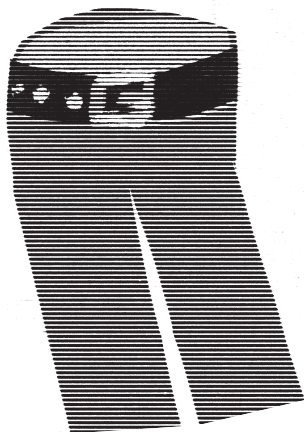
# HERECKÁ PROPEDEUTIKA



*proč,*



*pro koho*



*a jak?*

Redakce Michal Čunderle – Ilustrace Barka Zichová – Grafická úprava Jan Zich  
Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU – Praha 2006

ISBN 80-7331-060-0

## Obsah

IVAN VYSKOČIL Herecká propedeutika	7
VÍTĚZSLAVA FRYNTOVÁ Propedeutika?	13
JAROSLAVA POKORNÁ Herecká propedeutika a dialogické jednání	17
EVA SLAVÍKOVÁ Filiace	23
ALEXANDER KOMLOSI Profesor Ivan Vyskočil a Declan Donnellan v dialogu	37
ZOJA MIKOTOVÁ Z očí do očí aneb Nebojte se ticha	51
ZDENKA KRATOCHVÍLOVÁ K herecké propedeutice	55
NASTJA ASTASHINA Ještě jednou herecká propedeutika a dialogické jednání	59
JAN HANČIL Projekt Nechechtov	63





IVAN VYSKOČIL

Herecká propedeutika





*Propedeutika – úvod, průprava, příprava (Slovník cizích slov),  
úvedení do oboru, výklad pojmů, cílů a metod (Diderot Encyklopedie).*

Prakticky až do roku 1948, do komunistického puče, byl na československých gymnasiích učební předmět „filosofická propedeutika“ v septimě a oktávě, tedy v posledních dvou třídách tzv. „filosofie“. (Viz Alois Jirásek *Filosofská historie*.) Známa je učebnice od Albíny Drátové. To aby absolventi gymnasií měli aspoň základní ponětí stran dějin filosofie, filosofického myšlení, logiky a psychologie. Předpokládá se totiž, že to je pro vzdělání nezbytné. Na universitách pak, na filosofických fakultách universit, byla tzv. malá filosofie k prvnímu rigorosu. Základ pro všechny obory, které byly a namnoze stále jsou na filosofických fakultách studovány. V podstatě to byla propedeutika, ovšem širší, důkladnější. Také je třeba připomenout, že na humanitní, filosofické fakultě – rozumí se svobodné – vysoké školy bylo vždycky tzv. kombinované studium, kombinace dvou i tří oborů, neexistovalo tzv. jednooborové studium. To zavládne až s nástupem socialistické – rozumí se nesvobodné – vysoké školy, kdy také místo „malé filosofie“ jsou nasazeny „základy marxismu-leninismu“, a to naprosto na všech vysokých školách. Jakožto nejednou obávaný „hlavní předmět“. To se po převratu pochopitelně jaksí vytratilo. Jenže nic jiného, nějaký pokus, snaha o nápravu minulého, o duchovní orientaci, o filosofickou diskusi, o debolševizaci nenastoupilo. Ve jménu jakéhosi pragmatizmu.

**Herecká propedeutika** proto, že jde o vysokoškolské studium oboru. Herectví je považováno z věcného hlediska za sám základ divadelní a vůbec dramatické tvorby. Jde-li tedy o studium oboru divadelní, dramatické kultury a tvorby, mělo by studium herectví být základní pro studium všech profesních specializací v oboru. Režie a dramaturgie, ale rovněž produkce či manažerství, scénografie anebo scénologie a ovšem samotné profesní specializace herectví, tedy stávajícího „studia na herce“. Na původní konzervatoři, střední odborné škole, tomu tak v podstatě bylo. Aspoň v případech studia režie, budoucích režisérů jakožto „principálů“. Na vysoké škole, kde by tím spíš mělo jít o skutečné studium oboru, tomu dosud tak není.

Jde o hereckou propedeutiku anebo „malé herectví“ analogicky k filosofické propedeutice anebo „malé filosofii“. Tedy o základní studium, základní poznání a zkušenost především pro „neherce“. Aby docházelo ke studiu a poznání „zevnitř“, k reflexi vlastní zkušenosti jakožto společné, k introspekci a reflexi základních principů hry.

Vycházíme z předpokladů, že smysl a mohoucnost pro hru, a tedy i herectví, hráčství, jsou záležitosti existenciální, antropologické. V té nebo oné míře a podobě dány snad každému člověku. Náš přístup ke studiu herectví, dramatické hry a tvorby „z gruntu“, je především psychologický. Herectví jakožto specifické – znalé, vědomé, tvořivé – jednání, chování a prožívání v dané situaci. V materiálnosti, tělesnosti, konkrétnosti jednání. A reflexe, poznávání jako přesah, transcendence. S otázkami, k čemu to poukazuje, co z toho vyplývá, jaké jsou – mohou být – srozumitelné souvislosti.

Náš přístup je také pedagogický. Ptá se po cílech, podmínkách a cestách učení, vzdělání a výchovy v daném směru. A zkouší, zkoumá, nalézá a ověřuje. Neboť byť jde o školu uměleckou, jde základně a především o školu, rozumí se o učení, nikoli o umění.

Náš přístup je konečně také – anebo primárně – filosofický. Týká se sebepoznání, sebepřijetí a sebeuskutečnění člověka jakožto jedinečné, svrchované osoby. Týká se svobody, odpovědnosti, partnerství, vzájemnosti a odhodlanosti tvořivosti. A tomu právě hra, dramatická hra a hráčství mohou snad nejpodstatněji napomáhat.

Tedy herecká propedeutika jakožto primární herectví, jako základy herectví také – ne-li zejména – pro „neherce“.

Z toho jsou už nejspíš dostatečně patrné další aplikace, přesahy. Tak podstatně právě v době masmediálního plánování, globalizování, stále větší „virtualizace“ života, stále větší vlády, diktatury konzumu, stále zhoubnějšího „zeserializování“ života. O tom se tady šířit nebudeme. Ale z toho pro ty, kdo se cítí odpovědní za kvality života a lidskosti, za to, aby lidskost neodumírala, vyplývá snad nutnost moderní koncepce i praxe studia dramatické kultury a tvorby.

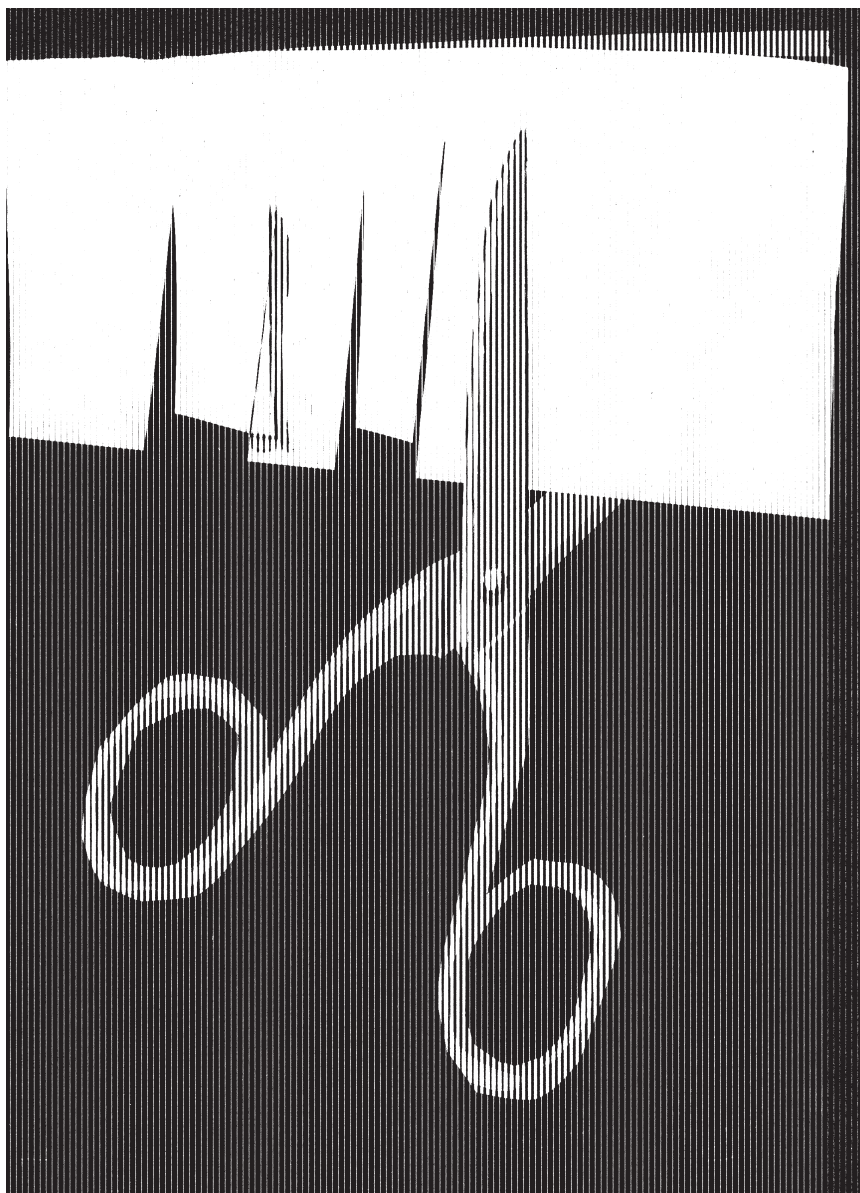
Ptáme se a diskutujeme otázky, jak by měla vypadat a působit, čeho zejména by se měla týkat herecká propedeutika v této době, v této situaci.

Domníváme se, že podstatný nový moment, objev v tomto ohledu známe a studujeme. Je to dialogické jednání. Vlastní principy a formy hry, herectví, hráčství, aktérství. Dalšími podstatnými momenty jsou výchova k hlasu, k řeči a mluvě, k pohybu a gestu. Jde o psychosomatické disciplíny, o konkrétní vzdělávání psychosomatiky. Tedy osobnosti.

Ale co dál, co ještě a co zejména stran toho tradičního, pro mnohé tak přitažlivého, namnoze iluzorního, klamného herectví? Co a jak s tím a k tomu i z toho? To je otázka i v případech talentů. Vždyť není-li velký talent náležitě spojen s osobností, s jistými kvalitami, také mravními, ve stávajícím konzumu rychle upadá a kazí se. Příkladů a případů je už víc než dost.

Náš zájem o hereckou propedeutiku je snad pochopitelný a srozumitelný a smysluplný. Proto jsme udělali tento první pokus. Ne snad o řešení, ale o orientaci, tázání a kéž by o diskusi v daném směru.





VÍTEŽSLAVA FRYNTOVÁ

Propedeutika?



Vážení,

mluví se o propedeutice. Slyším-li propedeutika čili „úvod do...“, otvírá se mi kudla v kapse. Většina knih, které se nazývají „úvod do...“, je psána tak, že se člověk tak trochu poučí, ale do oboru skutečně nepronikne. Má jen neoprávněný pocit, že tím vším prošel. Výjimkou jsou jen některé obory, kde se „úvodem“ často nazývá spis tlustý, který ve skutečnosti žádným úvodem není (tradičně např. Úvod do filosofie). Dnešní doba přeje povrchnosti, proto je vysoká společenská poptávka po úvodech. Máme tomu vyhovovat? Máme se přizpůsobovat? Myslím, že ne. Neučme propedeutice herectví, ale dejme našim studentům vážný a plnohodnotný herecký úkol.

Tady ovšem nastává problém, co tím herectvím vlastně myslíme. Tvrdím, že učit na monologu či fragmentu hry je přežitek, protože to pomíjí to, co činí herectví samostatnou disciplínou. V divadle – a autorském divadle zvláště – se herectví děje, a nemusíte souhlasit, až aktem souhry a režijní práce. Tedy: dejme studentům možnost (vlastně za povinnost) zvládnout načisto kompletní úkol, projekt pod vedením režiséra. Projekt, jehož výstupem je vážně míněné představení. I těm, kteří možná herci v úzkém slova smyslu nikdy nebudou. Ale o tom, zda budou či nebudou, nerozhodujme předem. To necht' je projevem jejich vlastního rozhodnutí a způsobu, jakým v té zkoušce obstojí.

Řeknete, no jo, ale přece nemůžete poslat nezkušené lidi, dosud neherce, rovnou dělat představení. Měli přece projít hereckým tréninkem, propedeutikou. Ano. Měli. Jenže to je jinak. Oni se neměli učit herectví, ale jiným dovednostem, které ve vlastním herectví – v souhře a tvorbě představení – potřebují.

Jako mnohé i tuto věc nejlépe zodpověděl již dávno, více než před třiceti lety, prof. Ivan Vyskočil, když správně vymyslel a nařídil, že student katedry autorské tvorby a pedagogiky a předtím i Lidové konservatoře se učí hlavní předměty: hlas, přednes a dialogické jednání. Hlas jako nástroj, přednes jako porozumění a sdělení textu, dialogické jednání jako vyrovnání se sebou a poznání sebe sama v dramatické situaci. K tomu samozřejmě pohyb, tanec a jiné pomocné disciplíny. Vyskočil tehdy s nelibostí pohlížel na předmět herectví. Chtěl, aby tento předmět obsahoval něco jiného než

klasickou výuku monologů a či etud. Co vše jen musela chudák vytrpět jedna naše kolegyně, která to nemohla pochopit.

Myslím si, že to, co Vyskočil ve výuce herectví tehdy postrádal, byly vlastně souhra a režie, ty prvky, které vážně odlišují herectví od přednesu. *Ty prvky, které jsou dle mého názoru dodnes podceňovány a zastupovány neplnohodnotnými náhražkami v podobě studia monologů a rolí.* Tedy: žádná propedeutika, i když to zní vznešeně, ale skutečný velký úkol, který budou dělat ti, kdo již prošli výcvikem v základních disciplínách, které ovšem v žádném případě nejsou propedeutikou čili předstupněm herectví, ale samostatnými uznávanými obory, kterých je shodou okolností nezbytně potřeba, aby se mohlo hrát.





JAROSLAVA POKORNÁ Herecká propedeutika  
a dialogické jednání



Kladu si otázku a zkouším, zda lze studovat hereckou propedeutiku (HP) v návaznosti na dialogické jednání (DJ).

### **Co je tu společného?**

1. V obou případech jde o studium, otázku, ne o výsledek – vykonávat hereckou profesi.
2. Hlavní otázka: Jak „se nechat existovat“? Co mi to umožňuje, co mi brání?
3. Terminologie Stanislavského.

### **V čem je rozdíl?**

V daných okolnostech, domnívám se. V nepředmětném herectví sleduji vznik situace a postavy, toho druhého ve mně, protipólu. Při studiu úvodu do herectví je obojí dané autorem.

V obou případech, aby došlo k tvorbě a k jednání, je třeba zapojit tělo, vnímat tělový impuls a reagovat na něj. Sledovat dění řeči.

Za jakých okolností dochází k tělovému zapojení?

Obrátit směr koncentrace od navyklého ven, jak budu schválen směrem k sobě, co se s mým tělem děje v přítomnosti. Koncentrací na dění v přítomnosti vyřazuji ze hry hlavu – postavu plánovače a kritika.

### **Co je tu pro mne nové?**

1. Zážitek přítomnosti.
2. Poznání, že prvotní je vnímání. Obvykle se snažím vyrobit sebeprezentaci, aniž bych byl na příjmu.
3. Vztah já a ten druhý. Objevování dialogické existence oproti monologické manipulaci.
4. Sledování toho, co se mnou a ve mně hraje.

Při studiu HP se pokoušíme uvědomit si rozdíl mezi výrobou a existencí v přítomnosti: kdo jsem já, vztah já – text – sdělované, já – ty – partner, já – ti sdílející a zpětnou vazbu jako proudění vodivé energie.

V minulém semestru jsme se také zabývali vztahem já – postava. Na rozdíl od DJ, kam čím méně předem připraven dorazím, tím lépe, pracujeme v HP s textem. Soustředím se teď jen na nejzákladnější problémy, se kterými se setkáváme.

Student-začátečník je vybídnut, aby si připravil monolog dle vlastního výběru. Proč? Prokáže se tady jednak navyklá besídková touha po uznání, jednak vztah k tématu, proč jsem si to vybral, co si chci vyzkoušet, komu a proč to mám touhu sdělit. Největší potíží nám činí převelet pozornost od navyklého „jak“ k tomu, „co“ sděluji. Konkrétnost představy a věcné jednání.

Ačkoliv otázek je mnoho, touha zahrát si trošičku divadlo je silnější, takže s monologem to déle než semestr nevydržíme a přistoupíme k práci na dialogu. Ti, které skutečně zajímá HP jako otázka, se pak k monologu vrátí.

### Práce na dialogu

Jestliže jsme se až dosud snažili být ve vztahu jednak ke sdělovanému, jednak ke sdílejícímu, přibývá tady partner-postava, se kterým jednám, naslouchám mu, vnímám ho.

Z DJ známe toho druhého v nás, jednání jako reakci na jeho impuls. Naším ústředním problémem je otázka, jak přežít, když zrovna nemám text. Což je k vidění i na profesionálních scénách, ale tam to umíme dovedněji kamuflovat. Kdy dělám, že poslouchám, a kdy skutečně poslouchám? A jak toho docílit? Kdy se zapojuje tělo a kdy vypíná? Což je otázka a zkušenost z DJ.

Zabývali jsme se scénou *Anjel zvěstuje panně Marii* z lidové hry *Komedie o hvězdě*.

#### *Jedno ze cvičení*

Opakujeme a modifikujeme část partnerova textu, např. převádíme do otázky, což známe z jednání s vnitřním partnerem.

ANJEL: *Zdravas Maria, peľná milosti...*

MARIA (reaguje): *Peľná milosti? Já?*

Na konkrétní reakci může pak ANJEL věcně odpovědět: *Tobě Bůh skázał...*

## Zkoušení hry *O Saličce*

Dvě ze čtyř dívek hrají muže. Vyprávějí příběh o tom, jak to dopadne, když se starší mladší chytí.

Otázky: Vztah já – postava, kdy vyrábím, kdy jsem, kdy si s tím hraju? Co je šarže, napodobení, stereotyp? Kdy je to moje, kdy to mám v těle?

### *Jedno ze cvičení*

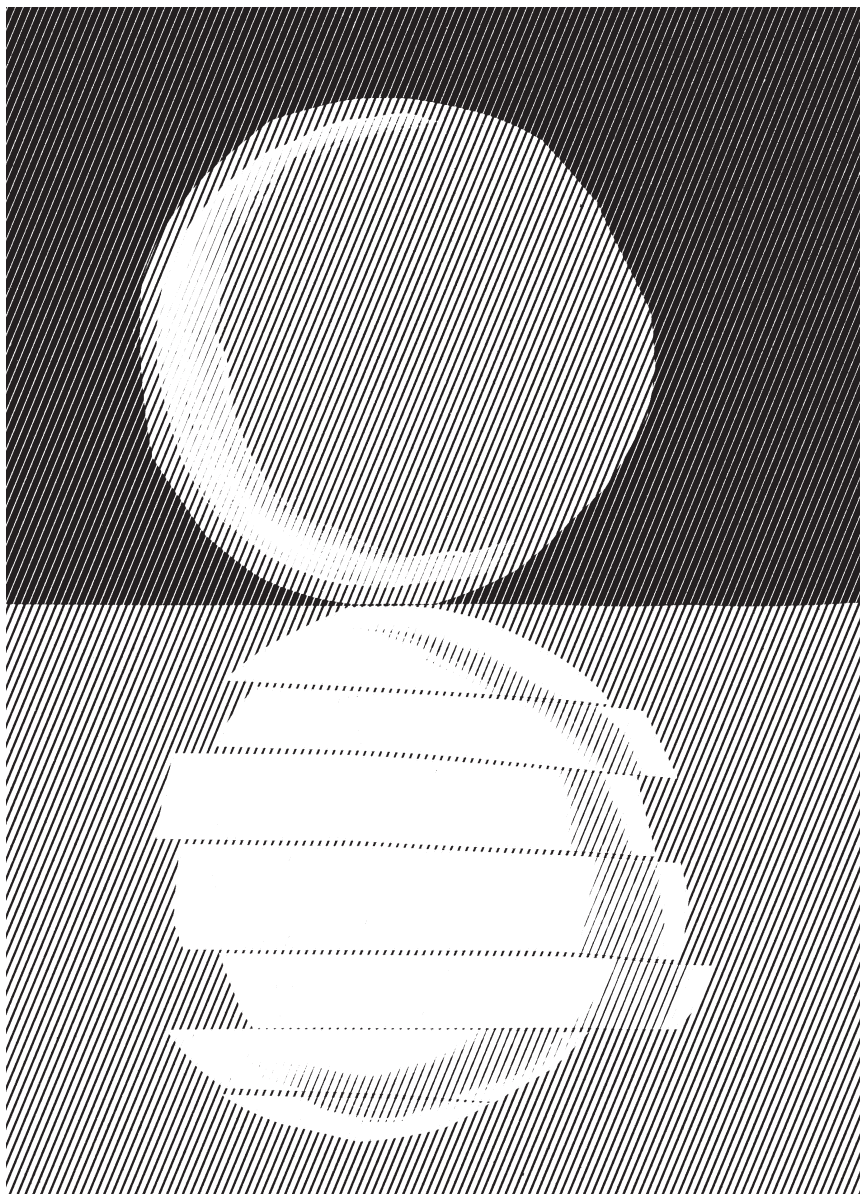
Uvědomujeme si osu a centrum těla. Představujeme si osoby nám všem známé, např. spolužáka, pedagogy. Zkoušíme vzít představu do těla. Co je pro toho člověka typické, čím se liší od ostatních? Dáváme si hádat a téměř okamžitě poznáváme. Hledáme např. pro postavu Frejíře konkrétní představu a protipól. Tedy Frejíře v situaci, kdy se snaží oslnit selku a kdy prchá před činem – schlípne.

Tělovost Frejíře nám osvětila vlastní tělovost, uvědomili jsme si některé z vlastních stereotypů, manýr a klišé, zatím nepovšimnutých. Tedy kdy se zapojuje tělo a jednáme v přítomnosti.

Jak *Zvěstování*, tak příběh *O Saličce* jsme zkoušeli vyprávět každý sám a sledovat, kdy na základě konkrétní představy a zážitku dochází ke změně tělového napětí, tedy k přetělesnění.

Po klauzurách reflektují studenti zkušenost písemně.





EVA SLAVÍKOVÁ

Filiace





Chtěla bych přispět krátkou úvahou do sborníku „Herecká propedeutika, proč, pro koho a jak?“, ačkoli s herectvím mám málo společného. Je pravda, že jsem prošla původní Vyskočilovou školou „Dramaticko-literárním oddělením Lidové školy umění – Kursy pro pracující – Specializované účelové studium“ a mohu se pyšnit ukončenou docházkou a pěkným vysvědčením i v takových předmětech, jako byla herecká propedeutika. Psala jsem texty, studium zakončila autorským počinem. Ale i tak nadále nemám s hereckým zaměřením mnoho společného. Jsem vystudovaná lékařka, s psychoterapeutickou specializací, zaměřená na psychologii.

Na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU se dlouhodobě zabývám dialogickým jednáním a jeho tzv. filiacemi (podobnostmi) s moderními psychoterapeutickými směry. S dialogickým jednáním se totiž na jedné straně vynořují právě otázky léčebné, psychologické, sociální, pedagogické, na druhou stranu jsou jeho základními atributy možnosti herní, tázání filozofické. Tyto strany se vzájemně nevylučují, ale naopak dosvědčují šíři takto „založené“ disciplíny. Její principy vycházejí nejen z psychologické erudice Ivana Vyskočila, ale především z jeho herecké praxe. Na základě praktického prověřování, zkoumání hereckých možností, možností herce vykrystalizovala v jádru jednoduchá a transparentní disciplína, která v sobě skrývá tolik možností, kolika jich je kdokoli z nás mocen, kolik si jich dovolí, kolik jich uskuteční, nebo se o ně aspoň pokusí. Některé poznání je společné, přenosné, jiné výsostně individuální, jedinečné.

Já dnes ale nechci psát o dialogickém jednání jako takovém, ale ráda bych se podělila o zkušenost s pokročilými, dovolím si tvrdit o zkušenost herní, a to především v rámci zmíněných filiací. Ty byly v akademickém roce 2004/2005 pojaty jako experimentální dialogické jednání. Již dříve jsme činili různé pokusy, které však byly směřovány k teoretické i praktické komparaci s jinými výcvikovými či terapeutickými přístupy, s teoriemi osobnosti.

Letos jsem zvolila soustředěnější praktický přístup. Připomněla jsem si některé stěžejní zásady dialogického jednání; z nich především důležitost zažitého a posouvání hranic v opakovaně prověřovaném terénu. Uvědomila jsem si, že experiment stejně jako samotné dialogické jednání nemohou být

bezbřehé, ale že se jedná o svobodu na pevném podloží, strukturovanou, neuspěchanou. Není to takovéto „zkusme cokoli, ono to něco hodí“. Cokoli pak většinou znamená přílišné vybočení bez schopnosti návratu, náhledu.

Původně jsem se domnívala, že si budu se studenty v rámci filiací také sama zkoušet, ale není to možné. Pokud je člověk přítomný jako asis-tent, není jednoduché přeladit se na zkoušejícího si. Setrvala jsem tedy ve funkci přihlížejícího a komentujícího. Na doporučení kolegyně jsem změnila pouze jediný parametr, a tím byl čas. Ze zkoušení, které v běžných hodinách dialogického jednání sleduje v podstatě naplnění principu (tak do dvou minut), jsme přešli ke zkoušení na delší časové ploše od pěti do deseti minut.

V zimním semestru bylo jiné obsazení než v letním. Zatímco zimní skupina byli především zkušeni, pokročilí studenti i asistenti, letní se dělila tak napůl. Na jedné straně zkušeni s chutí zkoumat další možnosti, na druhé pokročilí, kteří si však potřebovali v klidu uvědomit svůj potenciál, vyznat se v herní situaci.

*(Chut' i potrebu si zkoušet měli Michal, autor a realizátor svých textů; Hana s Evou, dvojice přecházející od autorského čtení k autorské prezentaci; Nastja, chystající své další „herecké“ vystoupení; Irma, rovněž přicházející s touhou k veřejnému vystupování; Olga, naopak věčná hledačka harmonie, souladu.*

*Ze studentů, kteří potřebovali především více klidu, aby se mohli lépe soustředit, docházeli: Tereza, jejíž projev je od první chvíle výrazný, dramatický, ale jí samotnou zatím nepřijímány; po čistotě, pravdě a správném výrazu toužící Václav; „nezvladatelné“, přihlížejícími zvýšeně stimulované a tím nesoustředěné Paulína s Tamarou; s potřebou více si zkoušet přišla ke konci letního semestru asistentka Martina.*

*Vzhledem k omezenému počtu studentů byl čas i na jejich názory týkající se vlastního zkoušení i zkoušení druhých. Možná bychom toto společně pojmenováování mohli nazvat pedagogikou.*

*Čím jsem byla na začátku nejvíce překvapena, byly moje vlastní poznatky z takto nastaveného hledání. Své připomínky ke studentům v hodinách filiací jsem si nosila do hodin asistentkého dialogického jednání, abych si sama vyzkoušela, co nabízím druhým, co vidím jako jejich možnost.)*

Proč zdůrazňuji, že šlo o situaci a zkušenosti herní (herecké)? Protože se mi nabídkou delšího času prohloubilo a rozšířilo vnímání asistenta o nárok diváka. Jako divák jsem najednou měla pocit, že některé principy vložené do dialogického jednání jsou jasnější a zřejmější a že to ani nemůže být jinak. (Pobídkou k větší a náročnější časové ploše byla jistě i kdysi vyslovená touha jedné ze studentek po veřejném vystupování. Také to bylo impulsem k tomu, že jsem očekávala větší nasazení.)

Moje nálezy z těchto hodin budou leckomu připadat drobné, malicherné, pořád ty stejné, ale navzdory mnoha a mnoha různým debatám a diskusím nejsem si jista, že je lehké porozumět tomu, jak je dialogické jednání předkládáno, jak je na ně, se zachováním respektu k tomu kterému jedinci, „naváděno“. A tak také delší čas neznamená nic více nic méně než umocnění starých známých pojmů, ovšem umocnění důležité. Řekla bych rovněž, že se jedná o významný posun k uvědomění si stavebních kamenů hry. Myslím, že ve chvílích delšího času se již odkláníme od eventuálního zvýšeného sebezpytu, abychom se přiklonili právě ke hře. V následujících řádcích vypíchnu pouze některé poznatky.

### **Intenzita, energie, výraz**

Co s sebou nese delší čas? V první řadě se zvýšil můj nárok na jednajícího obecně, na intenzitu projevu, zřetelnost, výraznost. Na nasazení, ke kterému patří dotahování gest, dokončování vět, dotváření výpovědí jak v jednání, tak hlasovém projevu. Především ale se zvýšil můj nárok na úvod, vstupní hledání. Vstoupení do prostoru by mělo znamenat událost, ne paralyzující strach. Mělo by v sobě obsahovat vědomí toho, že chci přijít, že přicházím. Přicházím nějak, s něčím, ne předem připraveným, ale připraven, očekávající. Mohu vstupovat s tématem, ale i s „pouhou“ zvědavostí. Se zvědavostí ale v každém případě. V tomto bodě se hledání pokročilých výrazně liší od toho prvotního, počátečního, kdy protagonista vůbec vstupuje do situace a je mu dána především možnost krok za krokem nacházet vlastní způsob bytí v situaci, její pojmání a své jedinečné vyjádření.

Schopnost projevu, projevit se nějak, se v případě delšího času ukazuje jako nezbytná. Aby se člověk nesl a přinesl, aby byl někým a aby si za

tím stál. Co nám v tom může pomoci, je omezit hodnocení. To, jak se nesu a co dělám, jsem já ve hře, netýká se to mě osobně. Není to hodnocení mě samotné, mě samotného. Mohu být kýmkoli, a přitom jsem to já. Aby to, že jsem „na place“, znamenalo, že mě to těší, že mám proč tam být. Ne exhibicionista, který se předvádí, stále něco hraje, ale ani předem ztracený, zatracený. Tedy mluvíme-li o herní, nikoli o terapeutické situaci, a to mluvíme.

V začátcích dialogického jednání, kdy jsme buď příliš zakřiknutí, nebo se naopak snažíme bezhlavě přehrávat, jde především o to, domnívám se, najít svou pravdivost, svůj osobitý výraz. Mnohé frekventanty to však posléze svádí k předstírání jakési „čistoty“, nechťejí se pouštět do „falešných“ gest, do „přehnaného“ jednání. Vedeni touto snahou se postupně omezují takovým způsobem, že se bojí vůbec nějak projevit. Začnou mít za to, že výraznější projev snad ani nemají v rejstříku, že je to něco, co se nemá, co se nedělá. Neuvědomují si, že i v běžném „nehraném“ životě jsme nějaký, nějak výrazní. Na tento výraz, výraz naší bytostné, nám vlastní expresivity, bychom si měli vzpomenout. Stane-li se, že jsem příliš expresivní, ztratím se a přehrávám, pojistkou, která mě vrací do hry, je můj vnitřní partner.

### **Dramatická situace**

Druhou podmínkou, bez které nenaplníme delší čas, je dramatická situace. Zvýšil se můj nárok na to dramatické, na výraznost charakterů, vyjatost jednání. Dramatická situace v dialogickém jednání znamená dávat možnost a prostor nenadálému, přijímat nečekané impulsy, být na ně zvědav a umět se s nimi vypořádat. Abychom nedosazovali první nápad, první „šarží“ nám nejbližší a také nejbezpečnější. Určitě bychom měli hovořit o rafinovanosti a ještě lépe o empatii. Neměli bychom se bát svých krajních poloh. Jde o to je hledat, vyjádřit, dostávat do vztahu, ladit je.

Jednající by měl zvládnout part, který obvykle náleží dvěma protagonistům. (Mohli bychom jmenovat řadu klasických vzorů.) Z monologického, monotematického jednání pak pouze tímto způsobem vzniká dramatická hra. Netvrdit, ale prověřovat, zkoumat. Ptát se a prověřováním a zkoumáním otázky si zkoušet odpovědět.

Připomeňme si v úvodních hodinách dialogického jednání zmiňovanou samomluvu. Většina z nás si uvědomí, že k sobě mluví, ale často uvádí, že hovoří v první osobě: teď udělám tohle, teď tohle, ještě potřebuji to a to. Takhle jednáme v době klidu, v době zvažování. Jakmile se situace vyhorcuje, mění se vztahy, začneme být výrazní, dramatictí. A chceme-li si to opravdu užít, prožít danou situaci znovu a znovu, dokud nás nepřejde radost nebo vztek, pouštíme se do gest, klademe si těžko zodpověditelné otázky, které na nás opakovaně doléhají, tu vykřikneme, vyskočíme nebo poklekneme při vzpomínce na to, co jsme to zase provedli.

Na dialogickém jednání je pro nás nezvyklé hovořit k sobě ve druhé osobě. Domyslíme-li to, zkusíme-li to, naše jednání dostane novou příchut'. Je rozdíl, jestli něco oznamujeme, jednoznačně tvrdíme, nebo naopak zkoumáme s tím, že předem nevíme, jak by to správně mělo vypadat. Zeptáme-li se sami sebe, dáváme si možnost nalézt jinou než předem očekávanou odpověď. Co víc, uslyšet odpověď, neboť se neptáme a neodpovídáme si pouze v duchu, ale aktivně, hlasem vysílaným a přijímaným do prostoru a z prostoru. Otázky a odpovědi také nejsou pouze výsledkem našeho přemýšlení, ale vyjevují se z jednání, skrze jednání.

### **Vnitřní partner**

Tím, kdo pomáhá uhrát dramatickou situaci, kdo ji spoluvytváří, je vnitřní partner. Ten je třetím, a jak jsem zjistila, nejdůležitějším bodem. Zaklínadlo a věčná otázka dialogického jednání: kdo to je, jak se projevuje, kdy přichází? Při nabídce delšího času je otázka zodpovězena, neboť podmínkou, která vzrostla nejvíce, ba nutností je, aby se ve hře objevil vnitřní partner jednajícího, ten druhý. Vyjevovaný vnitřní partner odlišného charakteru. Bez něho nelze hrát.

Vnitřní partner je nejen přihlížejícím, souhrajícím partnerem, ale především zástupcem skutečného diváka. Naplňuje to, co divák v hledišti vidí jako herní možnost, co sleduje, čeho si všímá. Za něj protagonistův vnitřní partner jedná, za něj se ptá. Za diváka, který je vtahován do hry vynořujícími se nabídkami, vznikajícími situacemi, kdy se dá vykročit do více stran. Všimne-li si téhož i protagonista a vyjádří to tím, že nechá jednat vstupu se dožadujícího vnitřního partnera, uspokojí tak diváka, naplní jeho očekávání. Dává tím také najevo, že

neplní pouze své ambice, ale je pozorný k dění. Pokud se mu to nedaří, pokud si nevšimne, co se mu nabízí, co si nabízí a co není schopen vzít do hry, hra se mu pak také nedaří a divák je právem zklamán a cítí se ze hry vyřazen.

Studenti se někdy domnívají, že otázka vnitřního partnera, jeho podmínka bytí ve hře, je jen jakási imaginace, lest, návnada, která díky určité nesrozumitelnosti láká adepta do prostoru, aby zde na něco čekal, číhal. Podmínka vnitřního partnera je jak náročná, tak samozřejmá zároveň a my ve snaze pochopit a konat podle domnělých instrukcí navštívíme řadu slepých ramen. Poddáme-li se chuti a vznikající situaci, umožníme si rozehrát hru z mnoha úhlů pohledu.

### **Protagonista jako autor, herec, divák v jedné osobě**

Souhrnně se dá říci, že je posílen nárok na jednajícího coby autora, herce, diváka v jedné osobě. Co se autora týká, jsou to právě místa dokončování, dotažení, domýšlení, fantazie. Nezdar neznamená přiznat chybu s tím: chyboval jsem, promiňte; ale schopnost ji vyjádřit ve hře, jako součást hry. Doznání jako jednání, jako téma, jako nový pohled na situaci, neboť místo, ze kterého ji nahlížíme, se změnilo. Herce se týká především stať o intenzitě, energii, výrazu, charakteru postav. Má-li být naše jednání veřejným vystoupením, musí mít určitou základní energetickou úroveň, která je trochu vyšší, než na jakou jsme zvyklí v našem běžném životě. Tím, kdo celou věc sleduje, napomáhá se v ní vyznat, spoluvytváří situaci, spolujedná a významně se tak podílí na hře, je protagonistův vnitřní partner, jeho vlastní divák, naladěný na diváka v hledišti. Skutečný divák se díky vnitřnímu partnerovi protagonisty stává ne pouze konzumentem, ale partnerem, účastníkem.

### **Proč si chceme hrát, proč chceme hrát?**

K tomu, abychom si mohli hrát, abychom mohli hrát, je třeba mít důvod, který nás přivádí do prostoru, před ostatní. Tím by měla být chuť, radost, puzení, zájem, zvědavost, zvědavost, potřeba vyjádřit se, vyjádřit něco, něco sdělit. Intenzita, energie, výraz v podstatě znamenají chuť, radost, důvod. S tím někde v sobě přicházíme, třeba ne plně vysloveným, ale jde o to rozvíjet toto pnutí a kultivovat je.

Puzení k veřejnému vystoupení by se mělo projevit jak ve fantazii, tématu, tak ve zvýšeném vnímání a přijímání nabídek už jenom tím, že vstupujeme do energetického pole. Protagonista by měl být schopen hledat výraz, jeho intenzitu, charakter a měl by být schopen hru sledovat a uskutečňovat vstupováním do situace a vystupováním z ní.

Dialogické jednání je v podstatě základní, primární herní situací. Není provokováno umělým impulsem, nemá jiný důvod než ten náš, ať již vnitřní nebo vnější. Jsem tu já sám za sebe, se sebou, se vším, co ke mně patří, jsem si důvodem, nástrojem, tématem, ale především vztahem k sobě, k druhým, ke světu jako takovému.

## NĚKTERÉ MÝTY, PASTI, „DOBŘÍ RADY“ A VYJÁDRĚNÍ SPOJENÁ S DIALOGICKÝM JEDNÁNÍM

### Věcnost

Dialogické jednání má v sobě zakódován jeden základní princip a tím je neupadnout bezbřezě, bezhlavě do jednoho proudu, jednoho toku, nepokračovat v dosavadním jednání, když je zřejmé, že se držíme postavy či tématu buď pro jistotu (nic lepšího nemáme a abychom se neztratili), nebo z přílišného okouzlení, sebezahledění. To může být problémem jak těch, kteří mají s veřejným vystupováním málo zkušeností, tak ostatních, kteří totiž s veřejným vystupováním nemají nebo si je libují až příliš. Ti mohou upadnout do přehnaného zápalu až exhibicionismu, který jim neumožňuje nahlédnout situaci jako celek, opustit ji a vydat se sice po neznámé, ale objevenější cestě.

Často dochází k přehrávání, které vyžaduje věcnost, náhled, oddálení, aby bylo zřejmé, že jsme pány situace. To v žádném případě neznamená vzdát se hry jako takové. Naopak právě schopnost maximálního nasazení a přitom nahlédnutí díky vnitřnímu partnerovi je základním dramatickým principem dialogického jednání. Někteří studenti mají dojem, že je po nich vyžadována jakási úzkostlivá věcnost, která ve své podstatě brání hře. Pochopení toho, že základem rozehraní je právě schopnost umožnit, aby do hry vstoupili nejmé-

ně dva výrazné charaktery, souhrající protipóly, které zprostředkovávají vstupování do situace i vystupování z ní, je asi to nejobtížnější.

### **Nuda**

Abychom nepřehrávali, držíme se příliš na uzdě, příliš se hlídáme. Pak už nám nezbyvá nic jiného než nuda. Raději neděláme nic, vše si dopředu zakážeme. Vnitřní partner se nemůže projevit, pokud nemá na koho reagovat. Bez akce není reakce. Víím, o co jde, ale nebaví mě to, říkáme v domnění, že zvýšenou sebekázní naplňujeme nejvlastnější princip dialogického jednání.

### **Čistota**

Čistota je někdy léčkou na asistenta. Ti, kteří touží po čistotě a pravdě, tedy za žádnou cenu ani náznakem nehrát, jsou k připomínkám velmi nedůvěřiví. Většinou mají dojem, že vše, co udělali, nebylo pravdivé a přirozené a vy jste to nepoznali. Ve výsledku je to totéž jako s nudou. Raději se do ničeho nepustit, abychom se sami sobě nezpronevěřili. A opět, bez toho, aniž bychom něco vykonali, nemůžeme reagovat. Můžeme dělat chyby, můžeme se mýlit. To vše můžeme, neboť tím umožňujeme reakci, komentář, postoj z druhé strany. Nejde o čistotu, ale o hru.

### **Hrajeme si jako děti**

Příklad, budeme-li si hrát jako děti, zaručíme tím opět jakousi čistotu, poctivost hry, může vést k napodobování dětské hry až s infantilním zabarvením. Nejde o to, vrátit se jakoby do dětských let a zajímat se o to, co mě už jako dospělého zajímat nemůže, ale opět o stoprocentní soustředěné nasazení, zaujetí, s vědomím, že jde o hru. Dítě si hraje a ví, že si hraje. Dětská hra má v sobě primární zaujetí, ne dětinskost. Čistota dítěte je v tom, že mnoho věcí skutečně vidí poprvé, že si vše teprve osahává, propojuje, a tím si zachovává otevřenost, neotřelost.

### **Teď a tady**

„Na place“ jsme sice teď a tady, ale také s veškerou svou dosavadní zkušeností. Nezapomínáme na to, co bylo před deseti minutami a déle, je to naší



součástí. Pokud si na ni „teď a tady“ vzpomeneme, pracujeme s ní. Chceme-li odsunout své prožitky, své ostatní zkušenosti jako nepoužitelné, řežeme si pod sebou větve. Zvýšený důraz na teď a tady může vést ke zvýšené cenzuře, která nás paralyzuje.

### **Ten druhý**

Jednou z pastí může být snaha nahrát dialog, výměnu replik, zvládnout hereckou etudu. Přítomnost druhého jako lakmusový papírek zdárného dialogického jednání. Mezi spontánním projevem, autentickou reakcí a projevem, kterým se snažíme plnit jakési očekávání, je znatelný rozdíl. Nejde o to, plnit vlastní nároky či námi předpokládané nároky diváků, očekávání vzniká uskutečňovaným soustředěným jednáním.

### **Aby nás to bavilo**

Nebezpečí výroku, když to bude bavit nás, bude to bavit druhé. Bavit v tomto případě znamená, že jsme zvědaví. Že nás to baví, protože nás to opravdu zajímá, jsme naladěni, natěšeni, zaujatí. Bavit se tím, co přichází jako herní impuls. Není to hra na to, že nás to baví, že děláme, že nás to baví. Také nechtít za každou cenu pobavit.

### **Pointování, zavděčit se divákovi**

Když Vladimír Just vedl polemiku s Ivanem Vyskočilem\*, vyčítal mu, že dostatečně nemyslí na diváka, že se řídí pouze svou libostí, sledováním své hry. Ivan Vyskočil oponoval, že právě tím, že soustředěně nechává vznikat, vytvářet hru, kterou se baví, umožňuje divákovi, aby byl rovněž zaujatý, dospíval ke katarzi, pobavení. Chceme-li se zavděčit příliš, krátíme hru a předčasně pointujeme, řídíme se pouze očekávaným smíchem. Je to totéž, jako když po nahrávce ihned smečujeme a neponecháme míč ve hře. Je to hra na výsledek, na skóre, ne na podívání a potěšení ze hry jak hráčů, tak diváků.

### **Dialogické jednání je svébytná herní akce**

Je-li „běžné“ dialogické jednání ve své nabídce především základním hledáním, mělo by být dialogické jednání u pokročilých sice stále hledáním

\* Viz např. Nedivadlo Ivana Vyskočila, Praha 1996.

– člověk se ocitá znovu a znovu v prvotní nabídce, expozici – ale je rovněž dodržováním, zvýrazňováním principů svébytné herní akce. Na větší časové ploše jako „divák“ chci být účastna, podílet se svým zájmem, svou pozorností na protagonistově sledování a využívání nabízejících se možností.

### **Posunutí ohniska**

Když se neposouváme dál, je třeba znovu pojmenovat výchozí situaci, nebo tu situaci, která nastala. To mě napadlo při otázce, co dělat, když herecká situace zatuhne a přestane být živá. Pak to znamená jediné, že to již není ta situace, změnily se podmínky. Naše východisko není, to se nám hraje pěkně, ale už se nám nehraje tak pěkně, jsme v jiné situaci.

### **Problém jako téma**

Kondicí získanou v dialogickém jednání by například mělo být nesnažit se uhrát dosavadní téma za každou cenu. To, co se vynořilo jako problém, může stejně tak dobře být právě tématem. Z tohoto pohledu není lepších a není horších témat.

### **Svoboda dialogického jednání**

Nedělat dialogické jednání, ale dělat, co se mi dělá, pak to nejspíš bude dialogické jednání. Co všechno mohu, je nejlepší otázkou ve chvíli, kdy už znám princip a pravidla. Pokud nebudu tvrdit a hrát, ale zkoumat a ptát se (a přitom třeba tvrdit i hrát, ale nezapomenu na toho zvěčňujícího, zpochybňujícího, ptajícího se), pak to jistě bude dialogické jednání.

### **Veřejná samota jako povinnost**

Pro mnohé z nás vstoupení do prostoru znamená povinnost něco druhým předvést, přece tam nemůžeme být jen tak. Předvést, co se od nás očekává, co si myslíme, že se od nás očekává. Jakmile nás toto napadne, dostaneme se mimo aktivní pole. Nejsme tím, kdo si zkouší, jsme tím, kdo předstírá, že si zkouší, kdo předvádí, plní očekávání. Aby toto bylo dialogické jednání, nelze jinak než změnit výchozí pozici. Pojmenovat ji. Dostat se na start, neboť situace se změnila a přihlížející to vidí, vědí o tom. Tedy vlastně neustále dorovnávat do pravdivosti.

## Mantinely aneb Co se nesmí

Právo být „na place“ má v dialogickém jednání každý: herec, neherec, introvert, extrovert. Hledání každého je osobité, jedinečné. To je základní de-  
viza. Bolí mě srdce, když u někoho přetrvává mýtus, co všechno se v dialo-  
gickém jednání nesmí. Ne, co se nesmí, ale čeho je třeba si přitom všimnout.  
Počáteční omezení jsou především v tom smyslu, že něco není výhodné pro-  
to, aby vůbec došlo k dialogickému jednání, abychom si nerušili soustředě-  
ní. Jinak je to konání čím dál tím svobodnější, ale také nároková si. Touha  
po jistotě vede většinou ke hře na tajemno, k hraní, předstírání.

## Ivan Vyskočil

„Když má naše vystoupení nálepku přednesu, přednášíme, když jde  
o hereckou propedeutiku, hrajeme. Dialogické jednání by mělo být prosto-  
rem, kde jinde nabyté zkušenosti dokážeme zúročit.“

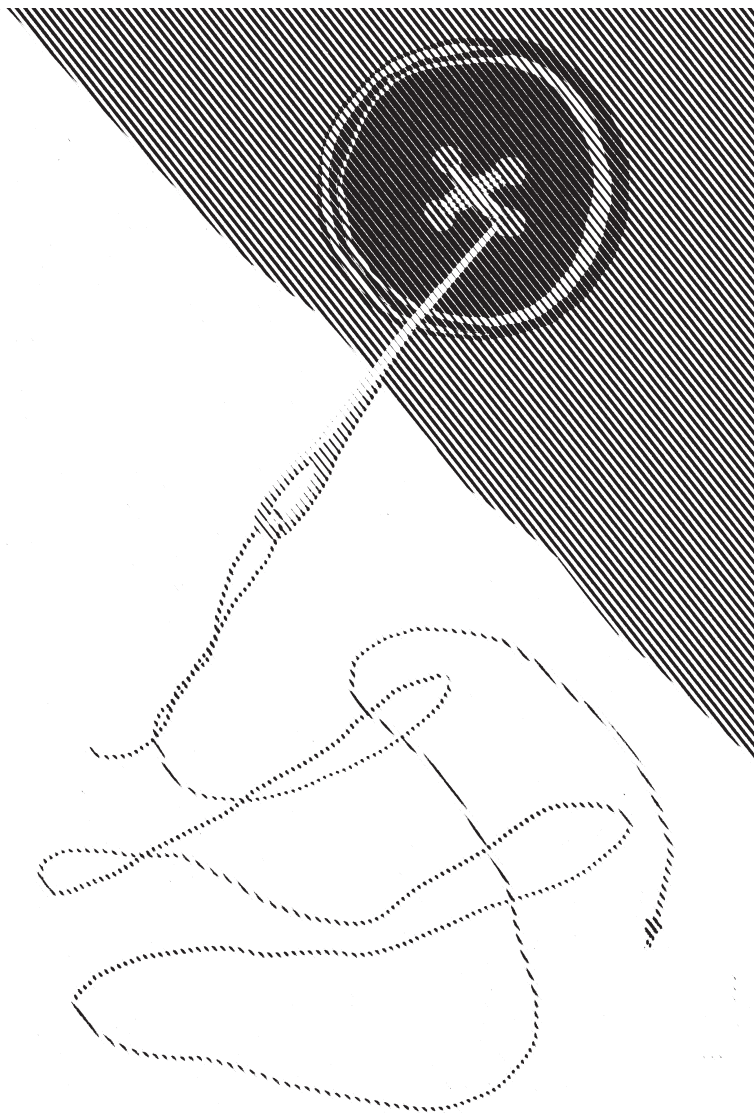
## Nastja Astashina

**„Kdybych byla v Rusku, nepotřebovala bych dialogické  
jednání!“** (*z písemné reflexe jednání studentky zaměřené na herectví*)

„Zkoušení bereme jako velké dobrodružství. Otevíráme se, odevzdává-  
me a ponecháváme, aby k nám přišla ona těžce očekávaná inspirace. Pod-  
mínkou je zájem, co se v přítomném čase děje v nás a kolem nás, plné uvě-  
domění své tělové existence v určitém prostoru před diváky. Ten se nedá  
poručit. Nevím, jak ho v sobě probudit. Snad jen, že i na ten zájem si musí-  
me počkat. Jde o tajemství, kdy si člověk umožní, aby to s ním hrálo, aby  
on sám se stal svou duší a tělem, hračkou, a přitom zůstal věcným pozoro-  
vatelem, autorem svého jednání.“

„Autorsky dnes znamená těžkost, nesrozumitelnost. Čím více je věc  
uzavřená, nekomunikativní, tím více se hovoří o skutečně autorském přístu-  
pu. Umělec se stává mystifikátorem. Autentické dialogické jednání je autor-  
ský postoj.“





ALEXANDER KOMLOSI Profesor Ivan Vyskočil  
a Declan Donnellan v dialogu<sup>1</sup>

(spolupráce na překladu Martin Saic)



Na základě svých bohatých zkušeností s divadelní prací radí uznávaný Declan Donnellan hercům ve své zásadní knize *The Actor and the Target*.<sup>2</sup> V této studii se zamyslíme nad jádrem Donnellanových náhledů, nad *terčem* a jeho charakteristikami, a tyto názory uvedeme do dialogu s autorským herectvím a dialogickým jednáním v pojetí profesora Ivana Vyskočila a jeho kolegů.

Donnellan začíná svou knihu tím, že vysvětluje, jak je divadlo jako literární a metaforický prostor přirozenou částí lidské společnosti, kde *můžeme prozkoumávat nebezpečné krajnosti v pohodlí fantazie a za podpory skupiny* (Donnellan, str. 1). Jeho pojetí divadla souzní s pohledem na divadlo jako na rituál či přinejmenším jako odvozeninu rituálu. Tento prostor vyvěrá z přirozené potřeby lidských bytostí jednat.

Hraní je něco, co děláme přirozeně. Je to *určitý reflex, mechanismus pro úvoj a přežití. Tento primitivní instinkt hrát je základem toho, co je míněno slovem hrát v této knize* (Donnellan, str. 1). Je to přirozená tendence lidských bytostí, nemluvat a dětí. Začíná tím způsobem, že napodobují chování a odehrávají jejich role (Donnellan, str. 2).<sup>3</sup> Proto *nemůže být vyučováno jako chemie či potápění. Pokud tedy herectví nemůže být vyučováno, jak můžeme vyvinout a coičit naši schopnost hrát?* (Donnellan, str. 2)

Namísto vyučování herectví nám Donnellanova kniha poskytuje vodítka pro herce. Tyto zásady mohou herci umožnit přístup k sobě sama a ke své práci takovým způsobem, že jeho hraní přirozeně plyne. Tímto způsobem Donnellan ukazuje cestu herci, který bude hrát roli a pracovat s textem, jehož není nutně autorem.

Donnellanův i Vyskočilův cíl jsou stejné v tom, že oba chtějí vytvořit nezbytné předpoklady a podmínky nutné pro to, aby práce herce plynula<sup>4</sup>. Přístup Vyskočila se ovšem nezaměřuje na vyučování již existující struktury, ale zaměřuje se na studium a zkoušení psychosomatických a situačních podmínek potřebných, aby hraní plynulo. Pokud se herec řídí Donnellanovými doporučeními a pravidly, mohl by vyvinout a zlepšit psychosomatické podmínky nepřímo, nicméně je zde také nebezpečí, že se herec oblékne do pláště Donnellanovy techniky, aniž by její podstata pronikla pod hercovu kůži.

1 Text byl původně napsán jako seminární práce k prof. Janu Císaři; přebíráme pouze jeho první dvě třetiny a dále jsme jej redakčně krátili. MČ

2 Český Herec a terč.

3 Přirozenost hry je jasně popsána Johanem Huzingou v jeho klasickém díle *Homo ludens*.

4 Ačkoliv Vyskočil by nikdy neřekl, že dialogické jednání je herecká technika, podle mého názoru by souhlasil s tím, že dialogické jednání může být pro herce prospěšné.

Vyskočil a Donnellan se nejen zajímají o jiné typy herectví, ale pracují i s jinými herci (a s jinými koncepcemi herců). Pro Vyskočila herec nutně není někdo, kdo pracuje (výlučně) v divadle, je to spíše lidská bytost, která má navždy příležitost brát na sebe zodpovědnost za vlastní jednání. Autorské herectví dále chápe herce jako zdroj (co se týče textu) jeho materiálu. Donnellanův herec je profesionál, který pracuje s cizím textem, nikoli někdo, jehož osobnost je vědomě a přímo zdrojem jeho práce.

Donnellan se ve skutečnosti snaží odpoutat pozornost od hercova *já*. Více zaměřuje pozornost na hercův *terč* (terče). Tento terč je balzámem na to, co souží herce: zákeřný a škodlivý blok. Donnellan uvádí, že (str. 6): *Spíše než tvrdit, že X je více talentovaným hercem než Y, je daleko přesnější říci, že X je méně zablokovaný než Y. Talent již odtepává, jako cirkulace krve. My musíme jen rozpustit ucpávky.*

Zde Donnellan vyjadřuje hlubokou víru v přirozený proces života proudícího a zurčícího skrze nás. Vyskočil také vyjadřuje základní víru v lidský život a uvědomuje si, jak bloky mohou zasahovat do organického fungování. Autorské herectví je založeno na porozumění jednotlivci jako organickému celku, který sestává ze tří základních součástí – funkcí osobnosti: koncepce, konání a reflexe (Vyskočil, str. 12). Přinejmenším jedna z těchto součástí bývá zablokována. Vyskočil tvrdí, že tato funkce a jejich vzájemnost potřebují oživit, kultivovat a rozvíjet (str. 12). Zkoušení dialogického jednání může studentovi pomoci v přínosném zacházení s bloky a při studiu a rozvoji jeho schopnosti koncipovat, konat i reflektovat.

Jak se začíná pracovat s blokem podle Donnellana? (str. 7): *Když se věci nedaří, musím rozpoznat, co je možné změnit a co ne. Musím také rozdělit problém na dvě části: první, kterou je ta část, která přichází z mého okolí, nad touto částí mohu mít malou nebo žádnou kontrolu, a druhou, kterou je část vycházející z mého nitra, nad kterou se mohu naučit mít čím dál tím větší kontrolu. Tato kniha se týká zmíněné druhé části nesnáží herce, tedy té části, která zřejmě vychází z nitra.*

Donnellan zde potvrzuje, že herec může nejvíce ovlivnit to, co vychází z nitra. Zároveň však nevěří tomu, že pro herce je užitečné zabývat se svým *já*. Oproti Donnellanově snaze zaměřit se na jiné oblasti než na přímou



konfrontaci se svým vlastním já je setkávání a práce s tím, co zřejmě vychází z nitra vědomě a záměrně (jakkoli je tato charakteristika problematická a plodná), důležitá dynamika dialogického jednání.

Donnellan rozeznává dvě základní části – funkce toho, co zřejmě přichází z nitra (str. 8): *Co je oskutku uzamčeno uvnitř, je hercův proud, je to hercovo základní právo hrát dobře. Tento proud závisí na dvou specifických činnostech těla: smyslech a představivosti.*<sup>5</sup>

Když se Donnellan zabývá smysly, dochází k důležitému zjištění (str. 8): *Když se sázky zvýší, naše smysly zbystří. Rozhraní mezi našimi těly a vnějším světem se stane více citlivým a intenzivním.* Jinými slovy, když máme pocit, že v dané situaci je pro nás něco významného, co by mohlo vést k vítězství či prohře, vzroste napětí i v našem těle. Zbystření smyslů, citlivost a intenzita jsou následkem takové situace. Toto se také může projevit jako vnitřní konflikt mezi *soustředěním a pozorností, viděním a ukazováním, mnou a terčem* (Donnellan, str. 139).

Napětí vzrůstá podobným způsobem, když je na vás jakkoli upřeno oko veřejnosti, tj. když jste ve veřejné samotě (Stanislavskij) a mluvíte k sobě a k vnitřnímu partnerovi před skupinou možná tichých, přemýšlivých intelektuálů. Ve veřejné samotě každý účastník zakouší různou intenzitu chaosu a zmatku během počátečních fází dialogického jednání (Vyskočil, str. 176). Procházíte vlastním (a obecným) chaosem a zmatkem a postupně dáváte dohromady strukturu *zevnitř* (Vyskočil, str. 177). Předpokládá to postupně se učit soustředit se a uvolnit se. Začínáte vnímat a chápat, co vám smysly nabízejí (Vyskočil, str. 176). Vyskočil nedoporučuje žádnou specifickou techniku, tj. jak toto provést. On a jeho kolegové mluví o charakteru studentova zkoušení (například: bylo to uspěchané a plné napětí), vedou (například: zkus vnímat a sledovat, co se děje, nepospíchej, zůstaň v tom okamžiku) a dávají podporu (například: velmi dobrá práce). Cvičení a zkoušení existence na veřejnosti cvičí naši schopnost všimnout si toho, co vnímáme. Tak se stává naše představivost obratnou. Jak to funguje? Pojďme se nejprve podívat na představivost.

Jak Donnellan uvádí: *Pouze představivost může tlumočit to, co naše smysly přenášejí našemu tělu* (str. 9). Donnellan tvrdí, že *právě představivost*

<sup>5</sup> Řekl bych, že jde o dvě specifické činnosti těla a psychiky.

nám umožňuje vnímat. Skutečnost je taková, že nic pro nás ve světě neexistuje, dokud to nevnímáme (str. 9).

Moje porozumění představivosti je odlišné: částečně je to *schopnost myslit tvořit mentální obrazy nebo pojmy něčeho, co není reálné nebo co není přítomné* (American Heritage Dictionary). Pro mne je nicméně těžké představit si, že moje představivost mi umožňuje *vnímat* (postihovat, vidět, všímat si). Moje představivost neslouží činnosti vidění, postihování či všímání si. Moje představivost může *organizovat tyto počítky jako vjemy*, ale nevnímá *významy obsažené v představách*, jak Donnellan uvádí (str. 9). Musí dojít k určitému odstupu (mezi dvěma lidmi, věcmi atd.), abychom viděli, abychom se s někým setkali<sup>6</sup>. Nemůže to tedy být imaginace, ale někdo jiný, jiné uvědomění, jiný vnitřní partner, kdo má odstup od představ jeho představivosti a může je vidět a vnímat je.<sup>7</sup> Vnímání umožňuje a vyvolává moji představivost stejně tak, jako je mostem k představivosti, ale není představivostí samotnou.<sup>8</sup> Klíčem k rozvoji představivosti je používání a zkoušení pozornosti.

Jak Donnellan píše, *kvalita našeho herectví se rozvíjí a cvičí sama o sobě, když dáváme pozor* (str. 2). Při dialogickém jednání se učíme dávat pozor tím, že dáváme pozor. Používáme svoji pozornost. Cvičíme ji. Zkoušíme ji.

Na co dáváme pozor? Můžeme si všímat a dávat pozor na to, co se děje. Během počátečních fází studia dialogického jednání je to často velmi těžké, protože většinou lidé nemají mnoho zkušeností s tím, věnovat pozornost tomu, co dělají, a jak se vztahovat ke svému vlastnímu jednání vědomým a otevřeně vyjádřeným způsobem před jinými lidmi. Většinou je tato situace plná napětí a vysoké intenzity, na kterou nejsme zvyklí a která může být velkou překážkou dávání pozornosti. Proces přivykání na tuto situaci a napětí a intenzita, které proces přináší, trvají určitý čas. Trvají určitý čas a potřebují určitý čas. Často při zkoušení nezůstáváme s tím, co se děje, co se říká, co je vyjadřováno, místo toho pospícháme zachytit nový nápad, myšlenku, pocit, zkušenost, často v naději, že bude lepší, ta *pravá*. Jakmile se naučíme zůstat s tím, co se děje, vrátíme se z minulosti a budoucnosti a zůstaneme přítomni. Tímto způsobem

6 Hohler se zabývá rolí odstupu v dialogickém jednání v jeho článku Přemítání o předmětu dialogického jednání ve sborníku Dialogické jednání jako otevřená otázka.

7 Možná ten samý vnitřní partner určuje význam?

8 Umělec je nejen tím, kdo umí, jak a jaké obrazy vnímá (ve své představivosti), ale umí také vyjádřit vnímání své představivosti.

můžeme rozvinout vztah. Pohybující se v proudu času setkáme se s tím, co nám brání být v přítomnosti: s vinou, úzkostí, strachem.<sup>9</sup> Donnellan rozebírá, jak nám Strach zabraňuje být v přítomnosti, a poté ukazuje, jak herec může reagovat (str. 34-5): *...mějte klidně na mysli, že jste přítomni, že vás nikdo a nic nemůže unést, dokonce ani vy sami sebe... Nemůžeme bojovat, abychom byli přítomni. Můžeme pouze objevit, že jsme přítomni.*

Nezáleží na tom, jak mnoho si stěžujeme, že nemáme dost času, nebo že společnost způsobuje zrychlování času, skutečnou realitou zůstává, že vždy máme stejné množství času; jde pouze o naše vnímání času, které můžeme měnit a dovolit, aby bylo ovlivněno společností. V dialogickém jednání můžeme věnovat více či méně času dávání pozor na způsob, jak dáváme (nebo nedáváme) pozor.<sup>10</sup> Na co má podle Donnellana zaměřit herec svou pozornost?

Na terč. Tím, že zaměří svou pozornost na terč, se herec může vyhnout obvyklým blokům a rozbít je. Tyto bloky je podle Donnellana možné roztřídit do osmi kategorií, podobných osmi nohám pavouka (str. 13):

*Nevíím, co dělám.*

*Nevíím, co chci.*

*Nevíím, kdo jsem.*

*Nevíím, kde jsem.*

*Nevíím, jak se mám pohybovat.*

*Nevíím, co cítím.*

*Nevíím, co říkám.*

*Nevíím, co hraji.*

Donnellan pozoruje, že *já* má svrchovanou důležitost. To se mu však nelíbí. Ve zmíněných tvrzeních je naznačeno následující (Donnellan, str. 15): *Já mohu/měl bych/musím vědět, co dělám; je to moje právo i povinnost vědět, co dělám, je mi však nějak odpíráno... Co to je, toto 'něco'...?*

Pozornost byla přesunuta od *něčeho* k *já*. Donnellan říká, že tato skutečnost je *hlavním zdrojem hercovy mizérie* (str. 15), a nazývá toto zanedbané, bezejmenné něco *terčem* (str. 15).

<sup>9</sup> Fritz Pearls se zabývá otázkou útěku z přítomnosti. Útěk do minulosti je pro něj prožitkem viny, útěk do budoucnosti pak prožitkem úzkosti.

<sup>10</sup> Více o roli pozornosti při dialogickém jednání viz Komlosi (2002). Zajímavé je, že pozornost je klíčem k praxi buddhistické meditace, o pozornosti je často pojednáváno v buddhistické literatuře.

V Donnellanově pojetí herectví se blok tedy objevuje, když herec zaměřuje pozornost na sebe, na své ego, na své já, místo toho, aby věnoval pozornost aktuální situaci (terči). Podobný náhled lze najít v Trungpově pojednání o zmatení a jeho příčinách v knize *Glimpses of Abhidharma*<sup>11</sup>. Zjednodušeně lze složité úvahy shrnout: Na velmi základních úrovních ega může ego odpovídat na záblesky základní báze<sup>12</sup>, která způsobuje zmatení, tedy jistý druh paniky (str. 11): *Cosí najednou zamrazí a způsobí zmatení neznalosti, jak zvládnout situaci. Poté ve skutečnosti situace ovládne vás. Spíše než být pouze zcela přítomen projekci, projekce ovládne vás. Poté se k vám vrátí neočekávaná síla projekce ve formě vašeho vlastního jednání, což vytvoří krajně silné a působivé zmatení.*

Co se týče postoje ke zmatení, Vyskočil a Donnellan se liší: první autor přistupuje ke zmatení v naději, že porozumí jeho podstatě, že sklídí moudrost z pole nevědomosti, autor druhý navrhuje pravidla, jak se zmatení vyhnout a zbavovat se ho.

Co je však konkrétně terčem, kterému má herec věnovat svou pozornost, jak jej nabádá Donnellan? Je to *cosí*, co nalézáme vně, například když se snažíme si na něco vzpomenout nebo když si připomínáme minulé události (str. 18). Oči přelétnou od publika k představě a vždy se zaměří na něco. Pozornost se přesouvá z jednoho terče na jiný. Donnellan uvádí, že (str. 18): *Uvidíte také, že oči se neupírají vně neurčitě, ale zaměřují se na určitý bod, a poté na jiný, kde včerejší události jsou znovu vyvolány a znovu viděny.*

Byl jsem svědkem tohoto *dívání se jina*m, když jsem naslouchal a pozoroval lidi, když mluví. Také jsem to sám zažil. Moje zkušenost s tím je však jiná než Donnellanova. Mé oči se zaměří na bod někde v dálce, a ačkoli mohu tento bod vidět, nevnímám ho. Dívám se na bod vně, ale mé oči ho nevidí. Mé oči se aktivně přesouvají a pohybují (jako během R.E.M.), ale má pozornost je někde jinde: je upřena na představu (terč). Vidím okem své mysli představy z minulosti a budoucnosti. Můj terč není vně, ani uvnitř, existuje v mé představivosti. Moje představivost je nikde a všude. Z Donnellanova pohledu je užitečnější nalézt ji vně ve formě terče.

11 Abhidharma je třetí „koš“ či „kupa“ buddhistických spisů, je to popis trvalé struktury psychologie lidí, její vzorec evoluce a vzorec evoluce světa. (Trungpa, str. 3)

12 „Tato základní báze vůbec nezávisí na relativních situacích. Jde o přirozené bytí, které právě jen je.“ (Trungpa, str. 11) Tyto myšlenky mě přivádí k úvahám o „Bohu“.

Donnellan vysvětluje šest pravidel svého terče, která v knize probírá, a shrnuje je na straně 244:

1. *Vždy je nějaký terč.*
2. *Terč je vně v měřitelné vzdálenosti.*
3. *Terč existuje předtím, než ho potřebujete.*
4. *Terč je vždy určitý.*
5. *Terč se neustále proměňuje.*
6. *Terč je vždy akční.*

Jaké jsou důsledky těchto pravidel?

První pravidlo znamená, že herec nejen něco dělá, ale že *veškeré 'děláni' musí směřovat k něčemu* (str. 19). Podle Donnellanova názoru *herec nemůže provést sloveso bez objektu* (str. 20). Donnellan věří, že tato skutečnost může herci pomáhat cítit, že nikdy není sám (str. 42).

Objevením existence terče se znovu vynořila moje bezradnost týkající se toho, co Vyskočil nazývá *nepředmětnost* autorského herectví. Rozbor problematiky objektu – subjektu v dialogickém jednání je navíc ztížen nejasností a dvojznačností českého slova *předmět*, které může být přeloženo do angličtiny jako *subject* (jako v „subject of discussion, theme“) a také *object* (slovesa nebo aktivity).

Co se týče *objektu*, v dialogickém jednání není žádný *reálný* objekt nebo věc. Rekvizity nejsou dovoleny. Jednotlivec je sám na scéně, s ničím jiným, jen sám se sebou. Vilém Hohler, Vyskočilův spolupracovník, který strávil mnoho času pozorováním hodin dialogického jednání, věnoval velkou část své rozpravy na téma objekt – subjekt v esejí *Přemítání o předmětu dialogického jednání*. Uvádí zde, že hercovo fyzické, tělesnost a slova tvoří základní znakové prostředky, kterými je tvořen objekt dialogického jednání (Hohler, str. 56). Abstraktní jevy, pojmy a kategorie se také mohou stát objektem (Hohler, str. 56). Znamená to, že objekt dialogického jednání se může týkat nejen toho jak, ale i co. Spíše než uvažovat o *bezobjektnosti* Hohler považuje objekt za *otevřený* (str. 56) a jsoucí v procesu zrození (str. 58).

13 Viz také Hohler, str. 61-2.

Co se týče hercova subjektu (tématu, o čem je interakce), ten tradičně není dán předem, je objevován na scéně a je utkán z minulosti (vědomé a nevědomé, stávající se vědomou) a přítomnosti.<sup>13</sup>

Nejvíce zjevným objektem – subjektem našeho jednání na scéně při dialogickém jednání, svým způsobem *terčem*, je náš vnitřní partner (a je ve vnitřním partnerovi). Stejně tak jako u Donnellanova terče náš vnitřní partner může být *reálný nebo imaginární, konkrétní nebo abstraktní* (Donnellan, str. 19). Občas váš vnitřní partner zůstává ve vaší představivosti, někdy se ale může projevit ve vašem těle (anebo jeho prostřednictvím) jako jiné tělesné napětí, pozice a postoj, které se samy stávají zjevnými prostřednictvím fyzických nebo orálních gest.<sup>14</sup> Je zajímavé, že Donnellan si také všímá vnitřního partnera jako možného *terče* (str. 115): *Co se tedy děje, když mluvíím sám k sobě? No, tehdy já musí být terčem. Například když na sebe křičím, když sprcha nefunguje, to já, na které křičím, je jiné než ten idiot já, který zapomněl zatelefonovat instalatérovi. Je rozdíl mezi tím já, které vyčítá, a tím, které je vinno. Mezi těmito dvěma já se otevírá nápomocná vzdálenost.*

Vyskočil uvádí, že dialogické jednání (str. 177) *může být a býoá prožitím, poznáním a studiem nepředmětného herectví (hráčství, aktérství)*. Toto je pro mne stále těžké si představit. Jak můžeme jednat bez objektu – subjektu? Dochází k tomu, že můžeme dosáhnout podstaty (před-ego stavu a post-ego stavu z hlediska buddhismu), kde se ego nevztahuje k ničemu, a my pouze jsme? Nebo by to mohlo znamenat, jednoduše řečeno, že pozornost při zkoušení je zaměřena na porozumění a prožívání toho, o čem je hraní a jednání, a také na všímání si, jak se jak spojuje a stává se co? Avšak i v situaci bez objektu i subjektu nakonec, jakmile dojde k ustavení vzdálenosti, jakmile si všimneme našich pocitů a jednání, nalezneme subjekt – objekt. Vyskočil možná chce zdůraznit empirickou povahu dialogického jednání.<sup>15</sup> Realita nepředmětného – nepodmětného hraní pro mne stále zůstává provokující otázkou.

Druhým pravidlem terče je, že existuje vně, v měřitelné vzdálenosti (Donnellan, str. 20-1). Donnellan tvrdí, že podnět z terče přichází z prostoru vně

14 Viz také Hohler, str. 63.

15 Myslím na Huizingovu práci o hře Homo ludens: hrajeme si kvůli zážitku hry a kvůli tomu, co nám zkušenost poskytuje zkušenostně.

16 Jak to Donnellan jednoduše formuluje: „Vzdálenost umožňuje, protože potřebujeme prostor, abychom viděli.“ (str. 35)

mozku, nikoli zevnitř (str. 20). Ať už je to tak či ne, tento pohled je založen na nezbytnosti vzdálenosti pro vnímání, která zajišťuje, aby si herec nepletl terč se sebou samým.<sup>16</sup> Jakmile je dosaženo vzdálenosti a je udržována, herec se může zaměřit méně na sebe a více na charakter, situaci, kolegy atd.

Vzdálenost nám otevírá možnost spojit se s povahou našeho vnitřního partnera. Student je na scéně a hraje, jedná; vyvoláváte akci a reagujete na ni. Vyjadřujete (prostřednictvím fyzických nebo orálních gest) váš vnitřní materiál. Abyste se k němu mohli vztahovat, musíte si ho nejdříve všimnout. Jakmile si ho všimnete (tj. vašeho vnitřního partnera, nápadu, fyzického a/nebo orálního gesta), bylo dosaženo určité vzdálenosti. Zpočátku může jít o malou, ale nicméně vnímatelnou vzdálenost. Co vzniklo uvnitř, je nyní někde venku. Ted je to tam, kde se k tomu můžete vztahovat, s čím dál tím vyšší kontrolou a spontaneitou, protože s tím již nejste spojeni (a možná ani zatěžováni).<sup>17</sup>

Z hlediska opačného úhlu houpačky se můžete spojovat a identifikovat s tím, co jste objevili. V tomto případě vzdálenost mizí a vy a váš vnitřní materiál, vaše akce, jednání, hraní, jste jedna entita. Stali jste se tím a to se stalo vámi. Toto zmizení vzdálenosti vytváří prostor, ve kterém vzdálenost může vzrůstat. Je vám umožněno setkat se s ještě dalším partnerem anebo se stejným partnerem, ale jiným způsobem. Tak, jak se stáváme více zkušenými v dialogickém jednání, učíme se všimati si možnosti vzdálenosti, přijímáme ji a využíváme možností, které nám poskytuje, například reagovat na to, co se dříve spontánně ukázalo, z jiného tělového postoje. Časem také můžeme cvičit vědomě zaujímat zmíněný postoj.

Úlohou vzdálenosti se také zaobírá Čechov, Stanislavskij a Bella Merlinová. Například Čechov se tohoto tématu dotýká ve svém pojetí vyššího ega. V jeho pojetí můžeme získat vzdálenost jak z přizemních, tak i nespoutaných částí osobnosti a vstoupit do čistších, méně zmatených spirituálních vod. Jiným zajímavým rozbořením úlohy vzdálenosti ve vztahu mezi osobností a charakterem je Merlinové zachycení vlastních zážitků v *Beyond Stanislavsky* (viz str. 220-224). Zde se tímto hlouběji zaobírat nebudeme, nicméně citace Evgeny Vakhtangova ukazuje jeden z přínosů dosažení vzdálenosti od osobnosti: *Když se herec osvobodí od své vlastní osobnosti, když se jeho*

17 Hohler zdůrazňuje, že při zkoušení dialogického jednání máme možnost exteriorizovat a objektivizovat naše konání. (str. 57)

*'já' stává jiným, pak se jeho smělost, jeho svoboda scénické dovednosti stává nevyčerpateľnou* (Merlinová, str. 221-222).

Donnellanovým třetím pravidlem je tvrzení, že terč existuje dříve, než ho potřebujete. Když se vzdálíte z přítomnosti do minulosti nebo budoucnosti, hledáte něco, co jste zažili nebo si představovali. Podle Donnellana tento terč tam již je, potřebujeme ho jen objevit. Přijetím tohoto postoje může herec *nalézt a odhalit... spíše než vynalézt něco nového* (str. 21). Vyzývá to zvědavost. Co ještě to může poskytnout herci? Jednak ujištění, že není sám. Dále tím, že rozpoznáme existenci terče a jeho umístění vně nás, můžeme být také vyživováni a dostávat tak energii. Jak Donnellan uvádí (str. 22-23): *Herci více pomáhá přesunout veškeré vnitřní fungování, všechny pudy, pocity, myšlenky, motivy atd. zevnitř a přemístit tyto popudy do terče. Terč poté dodá herci energii stejně tak jako baterie poskytuje energii, když je zapotřebí... Jinými slovy, je to terč, který nás pohání, pudí a žene... Herec může hrát pouze ve vztahu k věci, která je oně, k terči.*

Toto pojetí má společné rysy s Vyskočilovou koncepcí vnitřního partnera. Zde vidíme, že dáváním jinému poskytujeme jinému (ať se již jedná o jinou osobu nebo vnitřního partnera) možnost dávat zpět. Díky existenci těchto dvou pólů může mezi nimi téci a jiskřit energie. Tvořivost je podmíněna existencí dvou opačných rysů osobnosti, které se k sobě aktivně vztahují; jednotlivec osciluje od jednoho pólu své osobnosti k jinému. Csikszentmihalyi na to poukazuje ve svém pojednání o celistvé osobnosti, která je charakteristická pro tvořivé jednotlivce (str. 57): *Komplexní osobnost... není nějaká pozice uprostřed dvou pólů... Spíše jde o schopnost pohybovat se z jednoho extrému do druhého... Pro tvořivé osobnosti je samozřejmostí znát oba extrémy a prožívat je se stejnou intenzitou a bez vnitřního konfliktu.*

Donnellan podněcuje energii této oscilace prostřednictvím hercova terče (postavy, textu, úkolu atd.). Vyskočil vzbuzuje energii této oscilace prostřednictvím aktérova vnitřního partnera, jenž může otevřít stinnou stránku naší osobnosti, kterou často ignorujeme.

Podle čtvrtého pravidla je terč vždy specifický.<sup>18</sup> Jak Donnellan moudře poznává: *Představitost se nezabývá obecným* (str. 23). Z pohledu dialogického

<sup>18</sup> Čechov, Stanislavskij a Merlinová se také zabývají důležitostí síly specifity v tvůrčí práci.



jednání se student učí postupně vnímat specifické formy a zabarvení svého jednání, interpretovat tón svých pocitů a ladit s různými vnitřními rytmy. Teorie a myšlenky podírají dialogické jednání, to je však hluboce empirická, založená na zkušenosti. Studenti budou jistě souhlasit, že když se vztahují ke specifickým motivům či fyzickým gestům, jejich jednání získá na intenzitě, napětí a *rozjařenosti*. Jejich jednání se stane méně monologické a více dialogické.

Donnellanovo páté a šesté pravidlo, která říkají, že terč se neustále proměňuje a že terč je vždy aktivní, jsou úzce propojená. U pátého pravidla Donnellan upozorňuje, že postavy se tvarují a vyvíjejí v průběhu hry (str. 24). V tomto smyslu se herec (postava), který se vztahuje k tomu, co se na první pohled, při povrchním poznání zdá být vždy tím stejným terčem (např. postavou), tedy tento herec se ve skutečnosti vztahuje k různým terčům (Donnellan, str. 200): *K lidské přirozenosti patří život s neustálými ztrátami a neustálými zisky. Terč je vždy proměnlivý.*<sup>19</sup> Herec se tak musí vztahovat k terči pokaždé, když se s ním setká. Co se tím získá? *Když herec vidí, že se terč mění, dá mu to svobodu hrát* (Donnellan, str. 24). Tak je umožněno, že hercovo představení se neustále vyvíjí, roste a mění.

*Nejen, že terč se neustále sám o sobě mění, terč vždy vykonává něco aktioního* (Donnellan, str. 25). To neznamená, že terč vždy koná něco směrem ven, může také být aktivní vnitřně. Význam vnější aktivity terče tkví v tom, že působí jako vnější baterie (Donnellan, str. 25).

Vnitřní materiál, který vyjadřujeme a ke kterému se vztahujeme v dialogickém jednání, se také neustále proměňuje a je neustále aktivní. Můžeme si všimnout objektu a identifikovat ho v jednom okamžiku, ale jakmile ho identifikujeme, více již neexistuje, stal se jiným objektem. Důležitost proměny a aktivity může být patrna v dialogickém jednání v důrazu na akci (chování, jednání, děláni) místo na činy, když se však díváme na jeden čin jako na část většího řetězce, pak tento čin může mít význam ve vztahu k dalším činům.

Stanovením šesti pravidel terče Donnellan reaguje na mnoho bloků (pavoučích nohou), které mohou pronásledovat a děsit herce a ztěžovat jeho práci; například strach, vágnost a nepohyblivost. Tím, že nalézá cestu, jak

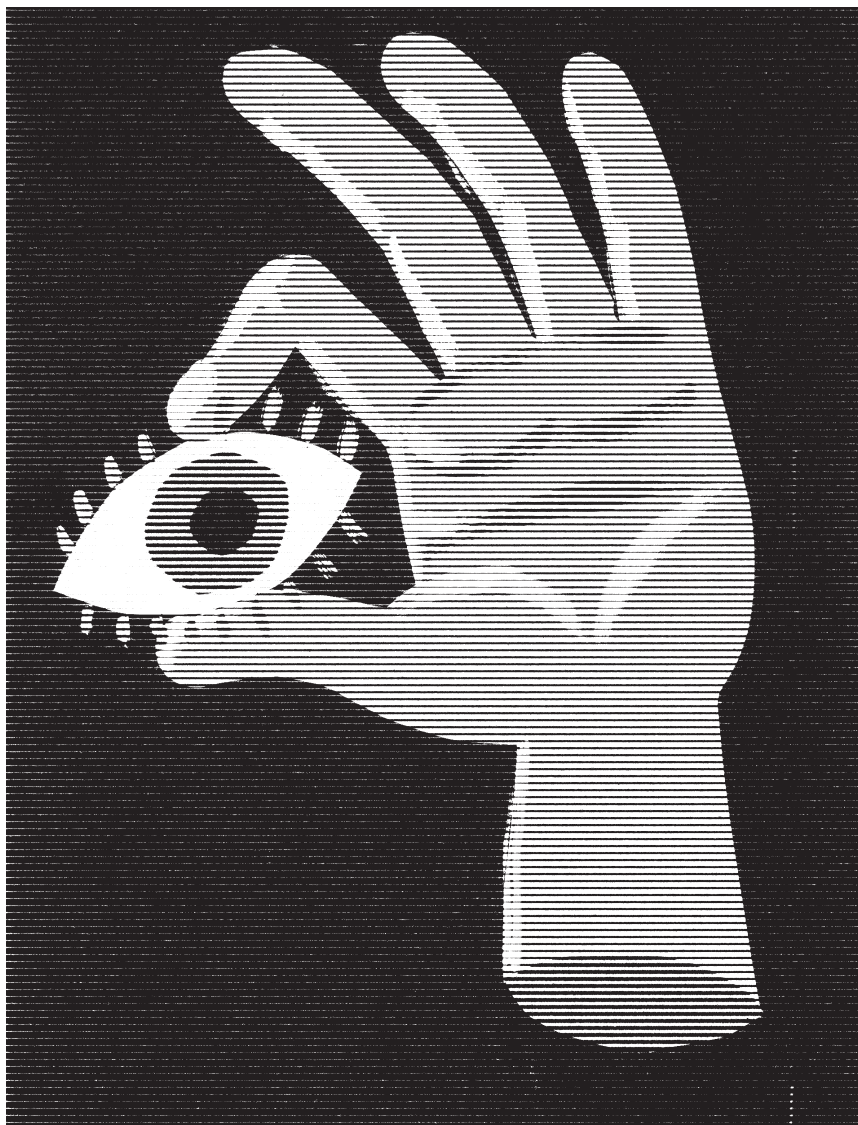
19 Zajímavou odbočkou se vztahujícím se významem je pojetí self z pohledu buddhismu (jako neustále proměnlivého); a Tao v taoismu.

herec může pracovat se svým terčem (textem, postavou, jinými postavami), může se herec nepřímo naučit, jak se vztahovat (a nevztahovat) sám k sobě. Ačkoli tato pravidla mohou vytvářet vztahovou strukturu pro herce, nedodají mu vhled do dynamiky, která dodává energii vztahování. Pojmovým nástrojem, který, jak Donnellan tvrdí, postihuje tuto dynamiku, je to, co nazývá *sázky*. Ale o těch zase jindy.

Vyskočil a Donnellan chápou roli herce odlišně, přesto však dospívají k překvapivě podobným postřehům o povaze bytí na veřejnosti. Oba vidí, co znamená organické, neblokované jednání (a čin). Celkové obrysy jejich maleb se místy překrývají, avšak barvy jejich palet a charakter jejich tahů štětcem jsou odlišné. Když se díváme na oba přístupy v dialogu, můžeme vidět základní principy a dynamiku žijící existence v neustále se formujících tvarech. Co jsem uviděl, mě inspiruje.

## Literatura

- The American Heritage Dictionary. (1991). New York: Houghton Mifflin Co.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity – Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins.
- Donnellan, D. (2002). *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books.
- Hohler, V. (1997). „Přemítání o dialogickém jednání.“ *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Akademie múzických umění v Praze.
- Huizinga, J. (1950). *Homo ludens – A Study of the Play-element in Culture*. Boston: Beacon.
- Merlin, B. (2001). *Beyond Stanislavsky*. London: Nick Hern Books.
- Komlosi, A. (2002). *Dialogické Jednání – Studie*. (Diplomová Práce) Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze.
- Trungpa, C. (2001). *Glimpses of Abhidharma*. Boston & London: Shambhala.
- Vyskočil, I. (2002) „Dialogické jednání (heslo k autorizaci)“. *Hic Sunt Leones (O Autorském Herectví)*. Ed. Čunderle, M. Prague: Akademie múzických umění v Praze.
- Vyskočil, I. (2002). „Úvodem“. *Hic Sunt Leones (O Autorském Herectví)*. Ed. Čunderle, M. Prague: Akademie múzických umění v Praze.



ZOJA MIKOTOVÁ

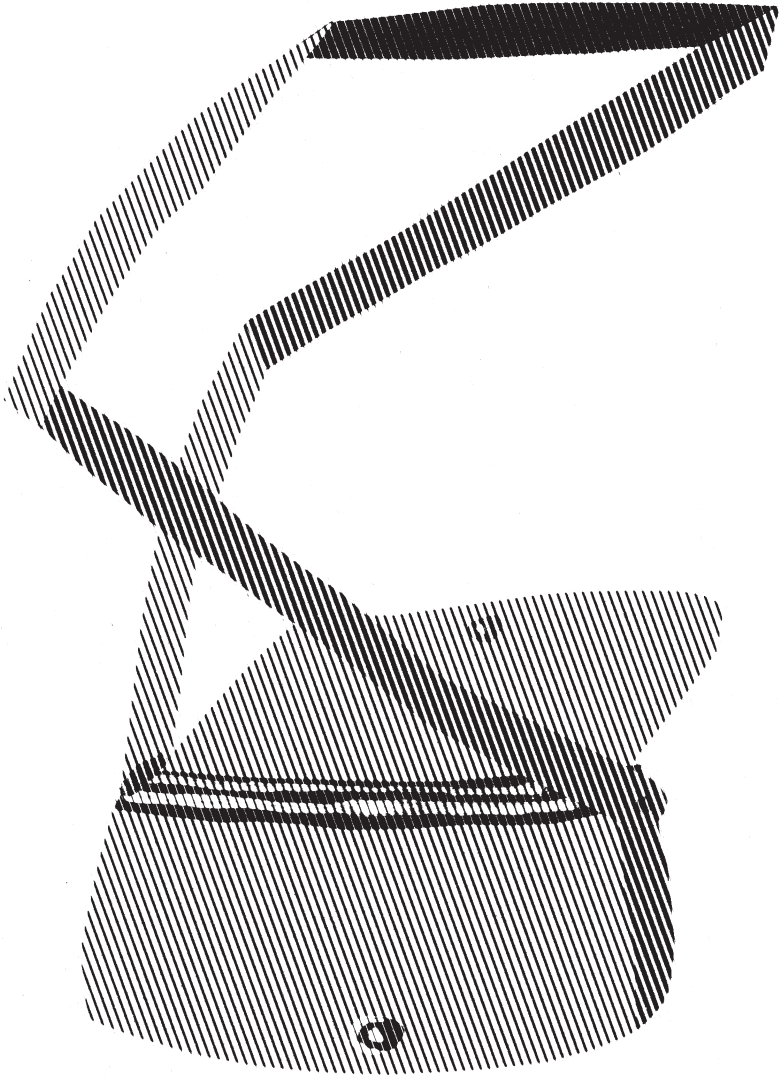
Z očí do očí  
aneb Nebojte se ticha

(Text je upraveným přepisem řeči, kterou Zoja Mikotová pronesla na semináři.)



Když jsem byla v korespondenci s vyzvateli tohoto semináře, tak jsem svůj příspěvek nazvala Z očí do očí aneb Nebojte se ticha. Nemělo to mít formu nějakého velkého příspěvku, ale jenom takového připodotknutí, které by mělo vyústit v jednu prosbu. Pracuji s neslyšícími a to je svým způsobem dar, tak trochu nahlédnout do jiného světa. Když mě profesor Přidal pozval do svého televizního pořadu Z očí do očí a zeptal se mě, co mi práce s neslyšícími dala, tak jsem samozřejmě nebyla tenkrát vůbec tak vtipná, abych mu dokázala odpovědět, to povídání z očí do očí. – Na neslyšícího nemůžu promluvit, aniž bych se na něho podívala, protože do zad bych mu nemohla gestikulovat. Když chci vstoupit s neslyšícím skutečně do dialogu, když s ním chci něco sdílet, tak nejde jenom o to, dívat se z očí do očí, ale plně sledovat jeho projev. A zrovna tak se potom já plně, celým svým tělem, nejenom tedy rukama, artikulací, mimikou, pohledem očí, ale absolutně vším vložím do toho hovoru. Pak teprve je opravdu možný rozhovor. Kdybych se totiž na ten rozhovor nesoustředila a myslela na něco jiného, ten druhý to na mě uvidí, pozná, že ho neposlouchám, nevnímám, a znejistí ho to. To jsem chtěla říct o té sepjatosti, o tom, jak je důležité mít pozornost k celému člověku, k celému jeho projevu. A právě to, mám pocit, by mohla poskytovat herecká propedeutika. Myslím si, že takovou hereckou propedeutiku by měli mít speciální pedagogové. A to je ta prosba, ke které jsem mířila. Říkala jsem si, tady se vždycky setkávají zajímaví lidé z různých oborů, třeba to někdo z nich uslyší.





ZDENKA KRATOCHVÍLOVÁ

K herecké  
propedeutice





**K pojmům, které zazněly: tělové zapojení, tělový impuls, jak být živý, vtělená zkušenost.**

Má setkávání se studenty se týká pohybu těla, které nic nehraje, prostě je. Je hmotné a zabírá místo právě tady a teď. Čeká, aby se mohlo projevit.

Každá pohybová technika učí tělo zvládat ve svém řádu, nabízí dovednosti a možnosti v jejich použití. Dokud si ale tělo danou formu neosvojí, nevezme „za své“, zůstává stranou a vlastně nepovšimnuté ve svých možnostech.

Daný tvar pohybu, který tělo provede se vši pozorností k formě, tedy tzv. správně, působí zpětně na vnitřní stav a sám o sobě nese obsah, je určitý. Skrze takto osvojenou techniku získává člověk vědomí sebe, klid pro vnímání podnětů zvenku a schopnost na ně reagovat. Dostávat se do této kondice se stane celoživotní potřebou.

Není možné být nijaký, zkrátka nevyjadřovat vůbec nic. Ale zbavit se neurčitosti, přibližnosti, všeobecnosti pohybu vyžaduje soustředné úsilí.

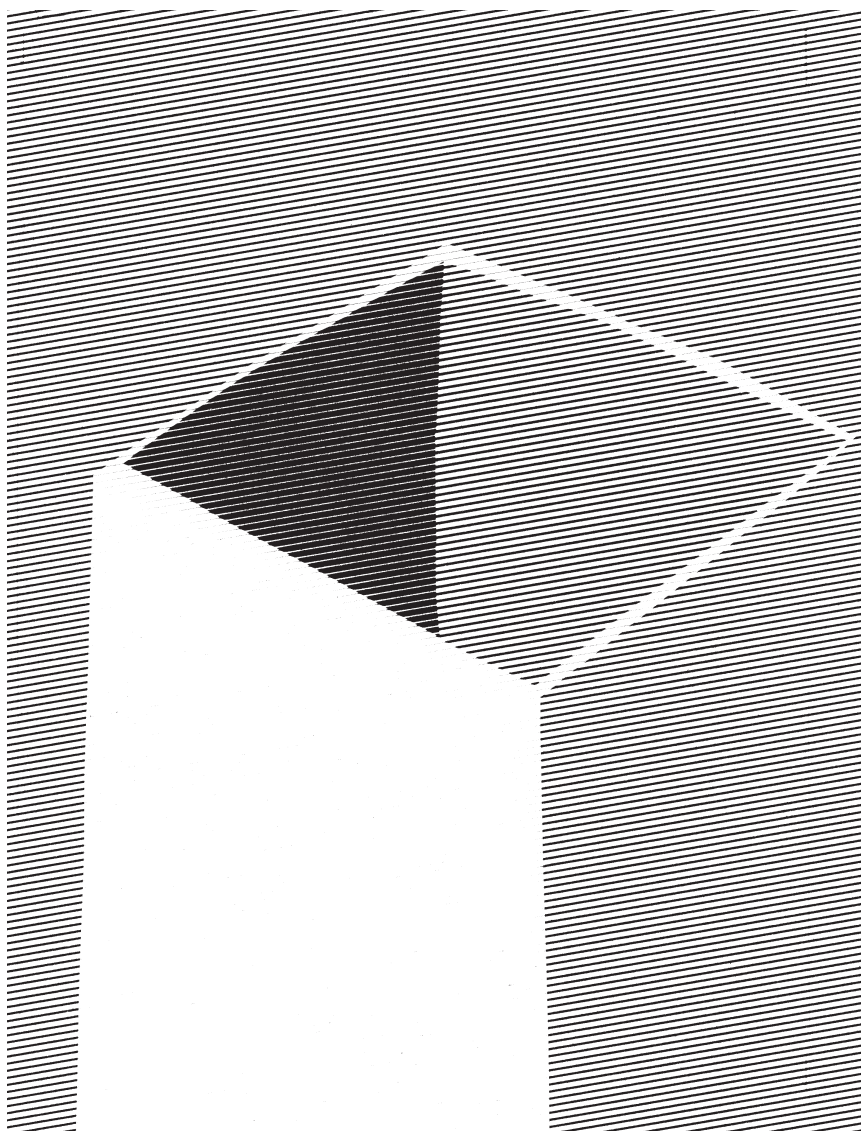
Setkání s obličejovou maskou (tak, jak ji používá škola Jacquese Lecoqa) a její přijetí vyžaduje zapojení celého těla. Skrze ni pociťujeme intenzivněji prostor a pohyb v tichu. Podvolení se masce nese s sebou jiný temporytmus pohybu. Masky dává odstup od sebe samotného. Zázemí, to nejsem já. Dává svobodu vyzkoušet si různé podoby existence. Malý pohyb masky (tedy hlavy) zkusíme převést do celého těla. Navodí to způsob pohybu, který charakterizuje postavu, její temporytmus a její existenci v různých konáních a situacích. Vzájemné vnímání tělových nabídek takhle vzniklých tvorů vede k fantazijnímu pohybovému projevu, k vyprávění pohybem. Vzniklou situaci reflektujeme jak s jednajícími, tak s přihlížejícími a chceme ji sdělit znova. Nelze opakovat stejné pohyby a gesta, ale je nutné se vrátit k impulsům, které vyvolávají tělové jednání.

### **A ještě něco z naší pohybové kuchyně z jiného konce.**

Samotné tempo a rytmus aktivizuje celé tělo. Obsah, který v sobě nese, naladí celé tělo. Podvolujeme se řádu pravidelných těžkých a lehkých dob, nebo zvolíme téma pro dynamický pohybový projev v proměnlivém temporytmu. Skrze sílu úderu tyče o zem se vzájemně dorozumíváme. Při pouhém

zaklepaní na dveře poznáme, jak je na tom ten, co zaklepal. Dohovor nevznikne, pokud tělo není zapojené.

A ještě něco. Sdělujeme tím, co děláme. Nechceme, aby přihlížející přemýšlel o tom, co znamená to, co vidí, ale aby vnímal naši hru.



NASTJA ASTASHINA

Ještě jednou  
herecká prepedeutika  
a dialogické jednání



Byla jsem účastníkem konference o herecké propedeutice, která se konala v Divadle Na zábradlí. Má účast spočívala v pozorném naslouchání příspěvkům pedagogů katedry autorské tvorby a pedagogiky a ostatních účinkujících a posléze jsem se zúčastnila diskuse jakožto student této katedry, kterého se to bezprostředně týká.

Myslím si, že na rozdíl od jiných kateder herectví na DAMU cílem naší katedry není vychovat herce jakožto jednotku přímo fungující na pódiih či noherního divadla a poslušnou jeho požadavkům. Cílem anebo lépe záměrem je otevřít v nově příchozích studentech autorskou stránku osobnosti, rozvíjet jejich osobní originalitu a hledat jejich vlastní téma v tvorbě. Samo o sobě to všechno je velké téma, které, když člověk neuhne, bude hledat celý život.

Propedeutika je uvedením do herectví, které může být prostředkem, ale není samostatným cílem jako výchova herců jinde. A připadá mi, že ne všichni studenti mají k tomu vlohy. Myslím k herectví. Za což zaplatí pámbu. Mají jiné možnosti, jak se k sobě lépe dostat. Jenže v tom je pak ten háček. Když už jednou takový mladý člověk na DAMU – totiž na vysoké škole herecké – je, tak je tím pochopitelně jaksi „unesený“ a začíná se za herce už považovat, zvláště když předchozí zkušenosti ještě nemá. Myslím si, že se tomu nedá zabránit. Pochází to jak z nadšení, tak ze zmatku a neporozumění celkové atmosféře. Časem se to vyrovná a člověk to pochopí. Anebo se to zhorší. A škola stejně z člověka herce neudělá a je marné to od ní očekávat. Herecké vzdělání není zárukou naplnění hereckého osudu.

Abych byla konkrétnější. Studentovi nějakou dobu trvá, než najde souvislosti mezi jednotlivými předměty. Práce s hlasem a řečí pak pomůže v dialogickém jednání k výrazu a taky k nějaké formě vyjádření. To, že práce s řečí a hlasem tomu prospívá, je vidět na dialogickém jednání studentů katedry a nestudentů. U studentů je jejich jednání výraznější a nápaditější. A taky už vědí, že hlas má jít ven, ne do sebe, a s ním i gesto a celý výraz. Student zkouší různé polohy sebe sama a případných partnerů, které v sobě hledá. Když se to podaří, jeho výraz je přirozený, nenahrávaný a rozvine se dialog. Člověk je prostě v tak dobré kondici, že ačkoli je na veřejnosti, nemusí se předvádět a nahrávat to, co není. Nemusí být civilní a „zcivilizovaný“.

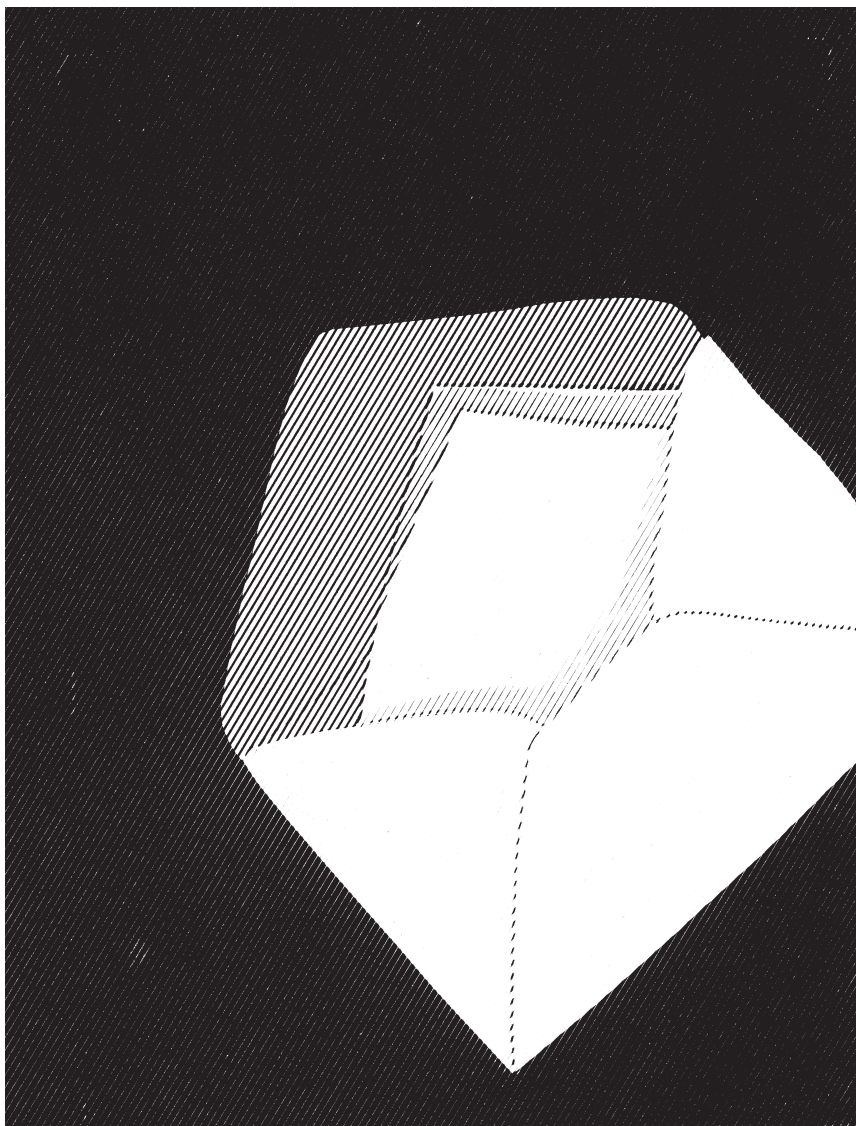
Může přijít sám k sobě, přestává být „společenská jednotka“. Ale napadá mě otázka: je to herectví? Nebo může to vést k herectví?

Až na dialogickém jednání pomine období „stojím tady a nevím, co s rukama“, začnou se vynořovat obrazy a témata. Některé jsou momentální a pomíjivé, některé poskytují téma pro psaní. Tehdy je to autorské psaní. To, co jsem v sobě odkryl a otevřel. Prostě našel. Je to úžasné. Ale pořád: kam s tím herectvím? Co to má společného se mnou?

Jiní autoři, jiné texty. Světoznámí autoři. Slavné hry a známé monolog. Monolog. Měla jsem si ho vybrat sama. A to hledání už byla práce. Mělo by to nějak korespondovat se mnou, s mým vnitřním světem a s mým pojetím sama sebe. Znáš se? Nebo mám o sobě jen nějaké představy, kterými se prezentuji světu. Lidé cítí faleš a říkají, to je herečka. V tomto případě ale nejde o herectví, ale o nějaké společenské předvádění se. Poloh hraní je mnoho, a ne všechny jsou tak docela hravé.

Nakonec všechno, co je napsáno, už je napsáno. A teď jde o to, otevřít ten dialog. Mezi mnou a postavou. Nejdřív ale text. Pochopit ho. Jít po smyslu. Mít představu... Bylo to krásné. V pokročilejší etapě herecké propedeutiky pod vedením Jaroslavy Pokorné v práci se spolužáky nad celou scénou pomalu přicházím na to, že i tohle je o dialogu, poslouchání. Ale už nejen sebe, ale i partnera. A je to moc, moc těžké, když nechcete jen tak stát a čekat, až ten druhý skončí svou repliku.

Aby dialogické jednání bylo skutečně jednáním, musíte se poslouchat, všimnout si, co se děje, nespěchat a zároveň nebýt příliš pohodlný a povolený. Být teď a tady. Necouvat. A stejné věci potřebujete na herecké propedeutice, jenže partner teď stojí před vámi živý a hmatatelný. Má své nálady a temperament. Někam možná pospíchá... Je to jiný člověk a vy oba máte ještě navíc herecké texty a herecké postavy. Vytvořit ze spoluhráče partnera a sama být partnerská je pro mne další těžký úkol. Takže herectví není jen o spoutanosti a talentu. Nelze to zvládnout naráz. Je to studium. A ve hře je hodně věcí, které se musí vzájemně podporovat a spolupracovat. Myslím si, že to není diskuse o tom, jestli herecká propedeutika, nebo přednes anebo ještě něco dalšího. Je to prostě o propojenosti. Ale to student ví.



JAN HANČIL

## Projekt Nechechtov

zpráva o pedagogickém projektu v rámci herecké propedeutiky na KATaP 2003-4





## 1. INSPIRACE

Inspirací či energetickým impulsem k projektu *Nechechtova* byla desetidenní dílna Davida Farra v Národním divadle, během níž nazkoušel zkrácenou verzi Penhallovy hry *Slyšet hlasy*. Farrovi se podařilo důsledným prozováním konkrétního jednání podpořit nebývale přesné a soustředěné výkony zúčastněných herců. Dokázal vybudovat konkrétní vztahy a souhru, přestože měl na práci pouhých devět dnů. Další inspirací byl projekt, který jsem sám zažil během studia na DAMU. Měl jsem to štěstí, že jsem projektovou výuku zažil na DAMU, když jsme v atelieru Petra Palouše pracovali na dramatinizaci Škvoreckého *Miráklů*. Připadlo mi to velice organické a velice plodné.

## 2. VÝCHODISKO

### Výběr textu

Východiskem projektu byl text hry irského dramatika Toma Murphyho z roku 1981 *Bailegangaire aneb Město beze smíchu*. S Murphyho textem jsem se setkal poprvé v roce 2000. Spolu s překladatelem Julkem Neumannem jsme jej připravili a posléze zařadili do dramaturgického plánu Národního divadla, konkrétně komorní scény divadla Kolowrat. Hru inscenoval Karel Kříž s Věrou Galatíkovou v hlavní roli. Již při prvním čtení byla zřejmá jedinečná struktura hry a specifický charakter jazyka. Murphy zde nekopíroval, ale znovu uměle stvořil jazyk lidového vyprávění, který povýšil na znak. V samotném vyprávění je přítomná patrná autorova hra s formou vyprávění, používání takřka filmových technik (střídání detailu a celku). Podobně jako Vančura v *Markétě Lazarové* i Tom Murphy zde stvořil syrový stylizovaný svět (irského) venkova, který se sice neodehrává ve středověku, ale snadno se mohl odehrát v kterékoli době středověkem počínaje. Svérázná podoba příběhu o narození dítěte (*Nativity Play*), o putování dvou starých lidí v čase neúrody, jejich strastiplná cesta zpět a osudné zastavení v hospodě ve městě Bochtánu (irsky Nouzov). Hra připomíná směšnohrdinský epos. Vyso-

ký vypravěčský styl groteskně kontrastuje s banálním námětem. Pro pochopení funkce jednotlivých rovin je třeba přiblížit podrobněji strukturu hry.

### Příběh

Stařena Mommo odpočívá v široké manželské posteli v kuchyni venkovského domu, kde se o ni stará její vnučka, čtyřicetiletá Mary. Stařena nutkavě vypráví jakýsi podivný příběh o putování muže a ženy na trh a zpět domů. Do společné domácnosti vtrhne jako vichřice živočišná Dolly, jen o málo mladší než její sestra Mary. Dolly chce, aby si Mary vzala dítě, které čeká, důsledek mimo-manželského poměru. Mary je se silami v koncích a stařena Mommo znovu a znovu začíná vyprávět svůj bizarní příběh, který nikdy nedokončí. Až se v jednom momentu Mary rozhodne, že jí nebude ve vyprávění bránit, naopak, že jí pomůže příběh dovyprávět do konce. Zjišťujeme, že příběh v sobě nese trauma téhle podivné zbytkové rodiny, že je to příběh Mommo a jejího muže Seamuse, na jejichž návrat doma čekala tři vnoučata. Dvě z nich byly Dolly a Mary a nejmladší Tom, který však při tom čekání nešťastnou náhodou uhořel.

Putování muže a ženy zpět z trhu má připomínat putování Josefa a Marie do Betléma. Místo narození božského dítěte dojde však v tomto vyprávění ke smrti dítěte lidského. Mytologický charakter příběhu je podpořen i motivem soutěže ve smíchu, ke které dojde během vynucené zastávky obou putujících v hospodě v Bochtánu. Jde o lidovou variantu gigantomachie, zabití obra Goliáše střízlíkem Davidem. Práce s katolickou rovinou irského života je dovedena až do konce. Soutěž ve smíchu, ve které zahyne místní borec, je variantou mytických příběhů, kdy bohové odeprou svému lidu určité požehnání proto, že se rouhá. Oba borci se nakonec vysmívají svému neštěstí. Námětem agónu jsou rány osudu, smějí se všemu neštěstí, které je postihlo. Rouhání je sama soutěž – vždyť veselí a smích je útěchou, kterou Bůh chudákům sesílá, aby svůj trudný život nebrali tak vážně. Kvůli tomuto rouhání je obyvatelům Bochtánu (Nouzova) svátost smíchu odepřena a jejich vesnice je přejmenována na Bailegangaire (Nechechtov).

Příběh o narození však přesto nakonec čerpá naději ze smíření Dolly a Mary a z možnosti Maryina přijetí Dollyina zatím nenarozeného dítěte. Tolik příběh.

## Herecké možnosti

Hra je po herecké stránce extrémně obtížná jak svou délkou, tak svou formou, neustálým přecházením ze směšného do tragického a baladického stylu. Pevná forma vloženého příběhu vyprávěného senilní stařenou slibovala možnost komické hry s tragickým námětem. Vypravěčská forma, kterou bylo nutno co možná dokonale zvládnout, aby se její bizarní prvky daly určitým přehnaným akcentováním zvýraznit a podpořit tak vykloubený, unnaturalistický ráz vyprávění. Role Mary pak nabízela ve svém ústředním monologu ještě složitější úkol: Mary zde začíná vyprávět příběh Mommo, zároveň paroduje a ještě více zvýrazňuje bizarní prvky vypravěčského stylu, vzápětí z něho vystupuje a komentuje svou situaci. A konečně Dolly přináší případ soustředěného, přímočarého herectví. Úkolů tedy hra nabízí až dost. Zbývalo najít nejhodnější způsob realizace.

## 3. REALIZACE

Projekt proběhl jako dobrovolný seminář, který měl být původně semestrální, ale posléze byl dvousemestrální. Od počátku jsem chtěl, aby si studenti byli vědomi nutnosti aktivního zapojení. Zvýšené nároky byly kladeny na vědomou dobrovolnou kázeň a spolupráci. Zpočátku byly zvažovány různé varianty, protože nebylo přesně jasné, kolik studentů se projektu zúčastní. První úvahy předpokládaly intenzivní práci se třemi studenty na vybraných klíčových monologiích hry. Vzhledem k neočekávanému zájmu studentů bylo třeba výchozí úvahy pozměnit. Jako **první etapu** je možné označit analýzu textu u stolu. Této práce se zúčastnili nejen ti studenti, kteří poté pokračovali v intenzivní praktické části dílny, ale také studenti semináře Zdeny Hadrboľcové. V této fázi byl kladen důraz na to, aby si studenti pokud možno sami pojmenovávali problematiku textu, jeho charakter a úskalí. Na závěr této etapy, kdy bylo třeba se rozhodnout o dalším směřování, se skupina rozhodla neomezit se na jednoduchou hereckou propedeutiku – zvládnutí vybraných monologiů – ale pokusit se o podání příběhu pokud možno v celku a monology začlenit do širšího kontextu. Zde nastala jakási

**druhá fáze**, ve které jsme spolu se studenty věnovali několik setkání výběru pasáží hry, které zazní v nezměněné podobě. Současně jsme řešili i to, jakou formou se studenti autorsky zapojí. Inspirovali jsme se přitom statěmi Ivana Vyskočila v časopise *Amatérská scéna* a koneckonců i postupy, které použil ve svém *Haprdánsi*. Při výběru textů jsme se snažili zohlednit možnosti (celkovou délku, náročnost, časové dispozice), mluvili jsme o ztrátách, ke kterým při takovém postupu nevyhnutelně dojde, o tom, co lze postrádat a co chceme zachovat. Vzhledem k tomu, že ze sedmdesátistránkové hry nakonec vznikl desetistránkový scénář, bylo třeba zvážit, kolik informace se ztratilo. V té době byly texty také nahrubo přiděleny hráčkám. Ne všechny. Některé podléhaly dalším úpravám a přerozdělování až do konce zkoušení ve druhém semestru.

Jakmile vznikla jakási nosná konstrukce, uvažovali jsme o tom, jak doplnit chybějící informace. To bylo možné označit za třetí fázi, která už souvisela s praktickým zkoušením, učením se textů atd. Tady se mohli všichni zapojit a za sebe zpracovat, převyprávět události, komentovat, přinést svoje pojetí, bylo to místo pro hru s Murphyho stylem, pro hledání různých variant vztahu k textu. Inspirací a určitým vodítkem byla samotná forma semináře. Otázky, které organicky vznikaly a byly zodpovězeny v analytické fázi práce, byly nyní často položeny znovu a hledala se pro ně adekvátní forma zveřejnění, forma odpovědi. Zvažovali jsme různé formy zcizovacích efektů, které od zobrazovaného vracejí pozornost k zobrazujícímu, od hraní postavy k osobnosti a výkonu hráče. Opakovaně jsme si připomínali odpovědnost za provedení příběhem pokud možno tak, aby měl divák alespoň šanci se v něm orientovat.

#### 4. HERECKÁ PRÁCE

V prvních úvahách jsme předpokládali samostatnou práci studentů (většinou studentky III. ročníku) a jejich schopnost integrovat dovednosti a znalosti z praktických disciplín, zejména přednesu a dialogického jednání. Zkoušeli jsme jak individuálně, tak společně. Individuální setkání byla

vyhrazena praktické (aktivní) analýze monologických pasáží. Zde jsme se snažili držet zásad aktivního rozkrývání textu podle Vítězslavy Fryntové. Během společných zkoušek jsme se věnovali souhře, čtení a připomínkování autorských textů, které měly být součástí struktury a zkoumání možností výsledné formy (velkým problémem bylo například zachování „koncertní“ formy). Během posledních setkání pak došlo zejména k precizaci momentů zlomů, míst, kde jeden styl navazoval na jiný.

Velikým problémem se ukázalo být pojetí hraní postavy. Přestože jsem měl v hlavních věcech jasno od začátku (převážně „koncertní“ charakter provedení, důsledná konkrétnost sdělování, rušení baladické formy předlohy hráčskou vášní a tematizací samotného procesu vyprávění, využitím rozdělení postav na několik studentů, aby se minimalizovalo nebezpečí uměleckoidnosti), celou dobu jsme byli nuceni řešit velice jednoduché základní problémy, které jsou pravděpodobně obecné, a které se proto pokusím přesněji pojmenovat ve zvláštní kapitole.

V projektu *Nechechtov* byly tři postavy a pět, původně šest, rolí. Postava Mommo byla rozdělena mezi tři studentky, postava Mary mezi dvě studentky a postava Dolly zůstala jedné studentce. Toto rozdělení pomohlo minimalizovat onen zmíněný problém, kdy herec hraje postavu a má přitom pocit, že ji musí „vymalovat“ a sám sebe přejinačit. Výsledek bývá – zvláště na úrovni klauzurních představení – problematičtější.

## Mommo

Postava Mommo rozdělená do tří rolí má archetypální rysy. Její jazyk, jak píše irský kritik Anthony Roche, „rezonuje se zvuky ptáků a ovcí“. Je to nadosobní, baladický, hyperbolický jazyk, který automaticky vede k nadsázce. Studentky se navíc ani nemohou pokoušet o nějakou identifikaci s osmdesátiletou stařenou. Samozřejmě jsme si naprosto zakázali zkoušet nějaké převtělování, ale vodítkem zůstal motiv senility. „Je senilní,“ uvádí autor v jedné scénické poznámce. Motiv senility je samozřejmě vděčný a pomáhá vytvořit elementární vztahovou strukturu. Je určující pro vztah obou vnúček, Mary i Dolly vůči Mommo. Senilita se týká stařeniny nutkavosti, pomátenosti atd. Důležité je, aby se studenti naučili využívat takovýchto funkčních

motivů cíleně a určitě. To znamená tak, aby jejich použití spoluvytvářelo strukturu, ne aby bylo nějakou samoúčelnou barvičkou. Dalším lákadlem této role je hlasová rovina, ve které je možno experimentovat. Forma vypravěčského přednesu dává jistou umělost a tato umělost je obrovskou příležitostí pro hru. A o tu jde v první řadě. Hra s vypravěčským stylem: jak se rodí z civilní mluvy nebo z čirého stařeckého blábolu a zpět do něj upadá. Rozdělení postavy Mommo do tří rolí dále umožnilo hru různých hlasů, ze kterých se její osobnost skládá (například zvnitřnělý „hlas“ Mommina otce, jehož předsudečnost se nesmazatelně vtiskla do charakteru jeho dcery a v různých momentech promlouvá stařeninými ústy. Jiným příkladem může být hlas Mommo – dítěte. Právě „senilita“ Mommo usnadnila daleko jasnější oddělení „hlasů“, aniž by byla narušena jednota výsledné divákovy představy.)

## Mary

Postava Mary je ještě komplikovanější případ. V původním textu je Mary postavou, jejímž prostřednictvím je příběh nahlížen. Ona je spiritus agens hry. Ona jediná je celou dobu vzhůru, ona prodělává největší vývoj a pohání děj dopředu, je v pravém smyslu postavou jednající. Zkrácením hry vystala potřeba některé partie hry převyprávět. Tento úkol jsme přisoudili Mary právě pro její výše zmíněné charakteristiky. Vypravěčské pasáže nebyly rozděleny úplně rovnoměrně, více jich měla Markéta Hrubínová, ale Hana Malaníková zase uprostřed vyprávění rekapitulovala děj a starala se o divákovy porozumění. Ústředním monologem Mary byl ten, ve kterém reflektuje svou bezvýhodnou situaci, když Mommo na okamžik usne a nechá ji v jakémsi vzduchoprázdnu. Mary v tom okamžiku začne spontánně vyprávět příběh, který umí nazpaměť, a přijde na nápad pomoci Mommo dovyprávět její příběh do konce. Tento monolog má velice složitou stavbu. Začíná řečnickými otázkami, samomluvou, korekcemi samomluvy, poté přejímá vypravěčský styl Mommo a nakonec – skrze to, že sama zažije, jak oživující a ozdravný charakter může vyprávění mít – dospěje k rozhodnutí probudit Mommo a donutit ji, aby svůj příběh dovyprávěla do konce. Tento monolog je jakýmsi kondenzátem celé hry a obsahuje několik různých stylů: psychologicko-lyrický, baladicko-hyperbolický (nadsazený) a nakonec přímočaře

dramatický. Tento monolog byl – jak se dalo předpokládat – největším oříškem. Veškeré způsoby analýzy a návodného zkoušení se ukázaly jako nedostatečné, i když jistě sehrály svou podstatnou úlohu. Bylo zřejmé, že onen příslovečný krok „od nataženého prstu k měsíci“ musí udělat studentka sama. Hlavní připomínka, která byla znovu a znovu opakována, zněla: musíš si to vzít za své. A Hana Malaníková si tento monolog nakonec skutečně dokázala přisvojit. Sice na poslední chvíli, až v kontaktu s publikem, ale o to cennější odhalení to bylo. Je zřejmé, že pro zážitek hry (a komunikace s divákem) není nejdůležitější, jak dalece herečka předá všechny zakódované významy, ale nakolik přesvědčí publikum, že je se svým textem zajedno – nejen jako fiktivní postava, ale zejména jako hrající herečka. Nakolik ji baví tento text ve scénické struktuře sdělovat. Myslím, že to bylo poučné zjištění, jak pro Hanu Malaníkovou, tak pro mne. Hana zjistila, co je míněno oním „vzít za své, osvojit si“, a já jsem zjistil, že to, co říkám, se zdaleka netýká jen osvojení struktury jednání, ale spíš osvojení si pocitu, že je mi s textem na jevišti dobře a že mám chuť jej sdělovat. U tohoto monologu bylo třeba také řešit problém prostoru. Zatímco ve většině ostatních monologů bylo zcela postačující vystačit s „koncertním“ aranžmá, v tomto případě bylo zjevné, že je potřeba pohybu. Pohyb byl momentem, který bylo třeba vyložene narežirovat, rozumějme, rozhodnout a dodržovat. Myslím, že i v tomto případě jsme zápasili s problémem osvojení, protože aranžmá mohlo fungovat pouze v případě osvojení. Zde myslím víc než kde jinde jsme zůstali na půl cesty. Problémem, který se objevil až po klauzurách, na který jsme byli upozorněni připomínkami přátel, byla nutnost jakéhosi ukotvení tohoto i následujícího monologu ve struktuře představení. Problém byl v tom, že použití více činoherních prostředků vyžadovalo „uvozovky“, které by ozřejmily vztah ostatních k tomuto výkonu.

## Dolly

S postavou Dolly jsem nejprve vůbec nepočítal. K jejímu zařazení do programu a poté struktury došlo na výslovné přání Kristýny Hessové, které byla tato postava blízká a chtěla se s ní setkat. Role Dolly má některé charakteristiky, pro které je méně vhodná pro ten typ práce, o který jsme se

pokoušeli. Je to role, ve které převládají emocionální pasáže, typická role, která svádí k herectví temperamentu. Nakonec jsme se domluvili, že pokud tam tato role a její velice nabitý emotivní monolog bude, pak pouze v úmyslně nadsazené situaci. Chtěl jsem původně, aby byl monolog záměrně přehrávaný ve smyslu dryáčnického histrionského výstupu, který by podával obraz nesoudné hysterické ženy... To se ukázalo jako omyl, respektive režisérismus, upřednostňování formy nad obsahem. Nakonec se ukázalo, že i takovýto druh monologu vychází nejlépe, když je analyzován a sdělován co nejvědoměji. V tomto případě se vyskytly jisté problémy s hereckým stylem Kristýny Hessové, absolventky JAMU, která měla s hereckou prací jiné zkušenosti a jinou výchozí pozici a těžko se zbavovala návyků herectví temperamentu. Ve výsledné skladbě proto – podle reflexí přátel soudě – postava Dolly působila poněkud cizorodě. V následném zkoušení jsme se proto snažili o co nejvýraznější uvozovky – začlenění tohoto emocionálně nabitého monologu do epické struktury.

### **Klauzurní představení 9.2. 2004**

Představení v podstatě splnilo nároky, které byly na tento druh práce kladeny. V některých ohledech studentky předčily očekávání – zejména v komentovaných autorských pasážích. Byly tu ale propady v rytmickém cí-tění delších narativních pasáží, tréma jako by některé studentky zbavila schopnosti svobodné existence, takže přehrávaly. Po tomto představení jsme se pokusili co nejvěcněji zhodnotit práci a na základě tohoto zhodnocení jsme se rozhodli v projektu pokračovat, odstranit chyby a ověřit, co byla náhoda a co zákonitost. Přepsaný záznam tohoto setkání tvoří přílohu k tomuto příspěvku.

### **Závěry k herecké propedeutice obecně**

Myslím, že herecká propedeutika na katedře autorské tvorby by měla pomoci studentům získat povědomí a nabídnout alespoň počáteční praktický vhled do toho, jak může vypadat studium role, a na druhé straně v nich vypěstovat schopnost k herecké tvorbě přistupovat samostatně. Zatímco první tendence by měla vést k co nejpřesnějšímu zážitku herecké proměny



a budování struktury hereckého vystoupení, druhá tendence by měla studenty naučit tyto zásady samostatně aktivně používat bez nároku na absolutní dokonalost, s důrazem právě na samostatnost.

Je-li smyslem studia herectví naučit se proměně, pak to, co **zatím** obnáší herecká propedeutika, je především studium rolí. Roli chápu jako cizorodý vzorec chování a jednání, který si herec studiem osvojí, dokonale ho přijme, vezme ho za svůj.

V našem případě jsme řešili několik problémů. Jedním z nich byl problém postavy. Na rozdíl od pojmu role se v pojmu postavy odráží jakési pojetí obrysu nebo obrazu. Tento obraz často nutí herce k tomu, aby „hráli“, místo aby jednali. Režiséři tomuto jevu často říkají „malování.“ Herec se soustředí na charakterotvorné prvky, uhnízdí se ve své jinakosti, ulpívá na tom, jak se mu dobře hraje, a nejedná.

Největší oporou a zároveň největším handicapem herce je jeho **temperament**. Temperament je to, co herci umožní „převálcovat“ hluchá místa a vyhat se z nedodělků tak častých v divadelním provozu a dává jim falešný dojem „spontánnosti“. Bohužel je to i jeden z nešvarů, který snadno získají na divadelní škole. Snaha po rychlých výsledcích a tlak na to, aby se „spontánně“ projeví, vede většinou právě k takovému podtrženému a nepřesnému hraní. Když jsou v ráži, když se vezou na vlně temperamentu, mají pocit, že je vše v pořádku, že jsou spontánní a tvořiví. Je velice obtížné přesvědčit takového herce, aby jednal jinak, než „jak on to cítí“.

Práce na projektu *Nechechtvo* mi potvrdila, že mnohem důležitější než zvládnutí postavy je zvládnutí, osvojení si role. Osvojením rozumím to, že herec, který nastuduje roli, ji přijme za součást sebe. „To odlišné“, „ono“ se stane „já“, respektive „ty“. Nad všechny vnější atributy a nad všechny struktury je přitom komunikující a sdělující suverenita hrajícího herce. Ta zase předpokládá dostatečnou kondici a to, co můžeme označit za autorský přístup: převzetí odpovědnosti za celek a nejenom za svou roli. Proto vlastně osvojení si role předpokládá osvojení si příběhu, tématu, celku. Jeho neustálé vědomé naplňování, dosahování. Role má smysl pouze ve vztahu k horizontu celkového sdělení (příběhu a s ním spojeného tématu, tématu a s ním spojeného příběhu). Osvojením si role tedy máme na mysli i osvojení si všech **vztahových**

momentů, kterými je tato role součástí celku. V žádném případě nestačí osvojení textu role. Zkušenosti z projektu mě naopak přesvědčily, že jakékoli soustředění se jen na to svoje, jen na „svůj part“, je pro tvorbu záhubné. To jsou věci, které člověk samozřejmě zná od školy, ale s překvapením na ně naráží znovu a znovu, protože se vyskytují v množství variant. Vzhledem k tomu, že hlavní apel spočívá v oblasti přístupu a nikoli v oblasti techniky, není snad ani možné dostatečně zdůraznit, že zaujetí pro společné sdělení je nad všechny techniky, partitury a struktury. Struktura je totiž proměnlivá věc, a vodotěsná fixace může vést k mrtvolnému výkonu. Tím nijak nechci povzbuzovat k podceňování fixace a podceňování struktury. Myslím jen, že fixovanému tvaru hereckého výkonu je v momentu představení nutno povolit. Struktura zůstane zachovaná, ale umožní životodárnou proměnu. Dovoluji si odkázat na Lukavského popis hereckého prožívání v jeho knize *Monology o herectví*.

### **Poznámky k dramaturgii herecké propedeutiky**

Mnohokrát jsme diskutovali, jaký typ textů je pro hereckou propedeutiku nejvhodnější. Zpočátku jsem měl naprostou nedůvěru k textům, které svádějí k herectví temperamentu. K Tennessee Williamsovi například. Dnes už bych si nebyl tak jistý. Stále si ale myslím, pro naše potřeby že jsou o dost vděčnější takové texty, které nutí ke konfrontaci se stylem, které nelze dělat naturalisticky. Konfrontace se stylem vede k vědomému herectví, k jednání slovem, vědomí kontextů. Myslím, že důležité je právě toto hledisko, aby student každý text, a třeba i Tennessee Williamse, hrál s vědomím jeho kontextu, tedy s vědomím jeho epického, dějinného rozměru. Myslím tím zejména vztah a napětí mezi stylem a kontextem (dobovým, národnostním) hraného textu a současnou situací. Myslím, že takový přístup brání samozřejmému, usnadňuje hru a hravost, vede k autorskému přístupu. Často jsme potom schopni autorského přístupu, aniž bychom změnili jediný řádek, jedinou slabiku.

### **Technika, nebo projekt?**

Když jsem nastupoval na divadelní fakultu, mnohem víc než dramaturgie mne zajímaly právě různé herecké techniky. Některé z nich jsem se pak

pokoušel také později se studenty dělat. Patrně nejdůsledněji jsem zpracovával techniku amerického učitele herectví Sanforda Meisnera, která vychází ze Stanislavského, ale na rozdíl od analytičnosti Lee Strasbergovy a jeho metody je daleko direktnější, snaží se využívat bezprostředních impulsů. Je reaktivní, nikoli projektivní. Po více než půl roce intenzivní práce (v ročníku Jana Schmida na ALD, 1994-1999) jsem nabyl dojmu, že Meisnerova „opakovací“ cvičení sice velice utužila ročník, umožnila studentům, aby se lépe poznali, ale pro jejich hereckou práci toho mnoho nepřinesla. Její přínos, tak jak jsem byl schopen jej realizovat, byl tedy spíš v oblasti jakéhosi sociodramatu. Poté jsme s Jaroslavou Pokornou působili jako asistenti paní doc. Evy Kröschlové v jejím semináři herecké metody Michaila Čechova. Byla to rovněž velice zajímavá zkušenost, která mne vedla k názoru, že Čechovova cvičení pro české studenty většinou fungují až do okamžiku, kdy mají začít improvizovat. V tom okamžiku tento systém selhává na celkové emocionální sevřenosti české mentality. Jde také o zkušenost s improvizací a zastáváním osobních postojů v situacích. Čeští studenti většinou nemají s tímto typem cvičení zkušenosti a mají k nim nedůvěru. Myslím, že by vyžadovalo daleko menší skupinu odhodlaných studentů a odhodlaného učitele, kteří by byli ochotni věnovat čechovovským cvičením dostatek času a ještě důkladně a důsledně ověřovat jejich efektivnost.

## Projekty

Pro mne bude patrně vždy přirozenější vycházet z nějakého projektu, který bude koncipován daleko komplexněji, pravděpodobně od dramaturgické práce nevelkého rozsahu k práci herecké a autorské. Na takovém přístupu mne zajímá možnost přirozeného zapojení lidí s různými dispozicemi. Na katedře studují skutečně lidé rozdílných zkušeností s různými dispozicemi a celkovým zaměřením. Rád se utěšuji myšlenkou, že projektová výuka umožňuje, aby se mohli zapojit v tom, co je jim nejvíce vlastní. Techniky potom mohou sloužit jako cenné pomůcky při řešení konkrétních problémů během práce.

## PŘÍLOHA

Přepis diskuse o projektu *Nechechtov* 27. 2. 2004.

*Vzhledem k tomu, že jde o materiál charakteru přílohy, je text ponechán bez výraznějších edičních úprav obvyklých pro tištěné rozhovory.*

JAN HANČIL: Sešli jsme se, abychom si popovídali o svých dojmech a reflektovali ty skoro tři měsíce, které jsme strávili nad textem Nechechtova. Takže do toho.

PAVLÍNA MEDUNOVÁ: Já jsem vstoupila do projektu bez jakéhokoliv očekávání. Zajímala mě spolupráce, ale neměla jsem představu, kam se práce bude ubírat a jaký bude mít výsledek. To mi ale nevadilo a jsem naprosto spokojená s tím, co se stalo. Každopádně jiná věc je reflektovat svůj výkon. Ale to už je spíš kritika vlastní práce a to teď nebudu říkat. Ale projekt jako takový, v tom jsem stoprocentně spokojená i s těmi nedostatky, jako že se scházíme, nescházíme, to všechno k tomu patří.

JAN HANČIL: Chcete k tomu ještě něco říct?

HANA MALANÍKOVÁ: Jo, já k tomu teda něco řeknu: měla jsem několik očekávání nebo důvodů, proč jsem se toho účastnila, a tím pádem jsem nebyla otevřená od samého začátku. Těšila jsem se, že to bude práce ve dvou, maximálně ve třech lidech, těšila jsem se, že u toho bude Eva, protože jsem měla chuť s ní zkusit nebo s ní nějak pracovat. Taky jsem se těšila na to, že je to sice herecká propedeutika, ale že ji budeš dělat ty, Honzo, z pozice dramaturga a že bych po docela tristních zážitcích z herecké propedeutiky mohla zkusit jiný přístup, jinou cestu, jak naplnit tuhle disciplínu, a nakonec mi přišlo fajn, že je to nějaká irská hra. Takže pro mě bylo ze začátku těžký se srovnat s tím, že to nebude práce ve dvou až ve třech, ale v šesti až deseti nebo kolika. Hrozně mě bavila ta detektivní fáze, kdy jsme se z kousků, které jsme četli, dohadovali, jaké ty postavy asi budou a jaký mají mezi sebou vztah, to mi připadalo nejživější z celého procesu a mám dojem,

že jsme to mohli tam ještě nějak nechat, ještě si to připomenout a ještě to tam vrátit, tuto detektivní práci. Taky jsem ráda, že jsi to nějak dramaturgicky sesadil, protože jsme se tím posunuli do další roviny práce. A tam mám... tam se dělo hrozně moc zajímavých věcí, který mě někdy bavily a někdy štvaly, ale jedna věc pro mne zůstala trošku nejasná, a sice, jaký přesně postoj k tomu máš ty, z jaké pozice mluvíš. Cítila jsem, že pro tebe musí být těžké být zároveň pedagogem, který nabízí nějaké otevřené zkoušení a který nerežiruje, ale zároveň někým, kdo garantuje ten výstup, a proto musí nějakým způsobem těch šest lidí korigovat. To pro mě někdy bylo zmatečné, chtěla jsem, abys nás režíroval. To tápání, jak se k tomu postavit přes tu hereckou nebo jak se s tím poprat a jak na tom spolupracovat s tebou a s ostatními, ve mně zůstalo do konce. A ještě k tomu výsledku, ke kterému jsme došli: myslím si, že z dramaturgické stránky tam jsou věci, se kterými by se dalo pracovat a které by bylo možno zpřesnit. Uvědomila jsem si, že tam jsou momenty, jako třeba soutěž ve smíchu, které samy o sobě fungují jako poměrně přehledná situace a nabízejí hrozně pěkné způsoby hry a byly velmi srozumitelné pro diváky, jak jsem slyšela jejich reflexe, ale pak jsou momenty, jako je třeba Dollyin monolog a Maryin monolog, které tam prostě působí zmatek nebo není většině lidem moc jasný, proč se tam objevují nebo co mají vlastně sdělovat. Proto si myslím, že struktura, jak jsme ji sesadili, by možná chtěla ještě nějak pomoci, vyztužit.

MARKÉTA HRUBÍNOVÁ: Já jsem do toho šla primárně kvůli textu, protože já jsem do toho nahlédla a hrozně mě to zaujalo a chtěla jsem to zkusit. Ale jakmile jsme začali, vadilo mi, že se to otevřelo i pro tu druhou hereckou, že jsme ještě nic neměli, a už tam byli lidé zvenku, a vadilo mně, že jsem tam někdy nebyla a nevěděla jsem, jak to bude dál. Líbilo se mi, jak jsme měli možnost si tam udělat vlastní autorský vstupy a to, jak jsme společně hledali. Bavilo mě sledovat, jak těch šest lidí, kteří mají rozdílné zkušenosti, jak to bude působit, jak tam každý uplatní to své, jestli to vůbec půjde a jak. V závěru jsem byla překvapena, jak jsme byly na sebe málo napojené a jak to přitom u diváků vyvolávalo dojem, že napojení jsme. Že jim to stačilo. To pro mě byla zajímavá zkušenost. To mě utvrzuje v tom, že tam zřejmě byla

určitá kondice i přes ty naše nedochvilnosti i přes tu nízkou pracovní normu, kterou jsme měli. Že i přesto to jaksi splnilo určitou úroveň i srozumitelnosti i propojenosti. Neříkám, že to nemá deficity, myslím, že má, a velké, ale přesto to takhle působilo. A to je asi tak všechno, třeba mě ještě něco napadne.

EVA ŠPREŇAROVÁ: No, já jsem napsala reflexi, ale strašně ráda k tomu ještě něco řeknu. Já jsem si při tom, jak tady holky vyprávěly o tom, jak to vznikalo, uvědomila, jak jsem k tomu přišla. Přišla jsem k tomu tak, že jsem si všimla, že Honza nabízí setkání nad nějakou zajímavou hrou a že tam mají být tři lidi, a tak jsem si řekla výborně, ale potom jsem byla taky rozčarována z toho, že tam bylo hodně lidí, a neuměla jsem si to představit. Pak jsem tam řekla nějaký věci (že by bylo dobré text udělat v jeho úplnosti – J.H.) a pak jsem tam nějakou dobu nebyla. Uvědomuju si, jaká je škoda, že jsem tam nebyla, ale to se nedalo v té době, protože jsem připravovala toho Palacha, ale v každém případě jsem tam pak jeden den přišla a zjistila jsem, že všichni, celá ta skupina jako by nasedla na nějakou strašně rychlejší vlak nějakýho vášnivýho zaujetí, kterému vlastně dodnes pořádně nerozumím, co se to vlastně stalo, všichni byli strašně nadupaný energií to dělat. Pak jsem litovala, že jsem tu strašně důležitou dobu vznikání prošvihla, že jsem do toho pak musela naskočit, že jsem se pak vlastně jenom připojila, a strašně mě to mrzí, ale vlastně ne nějak tragicky, protože si myslím, že právě teď začíná možnost s tím – po téhle zkušenosti – něco udělat. Nedokážu si představit, že bychom toho měli nechat. Tu reflexi jsem napsala pro všechny, ale vím, že se v ní objevila jedna věta, se kterou už dneska nesouhlasím, a sice, že si myslím, že proto, že jsme nakonec nebyli z různých důvodů na sebe tak napojení, a tím pádem se nepodařilo tu hlavní myšlenku, abychom všichni vyprávěli jeden příběh, že ta napojenost tam nebyla, proto jsem to v reflexi pojmenovala, že se nakonec ty klauzury neodlišovaly od těch, kterým se nechtěly podobat, tím pádem, že byly zároveň herecký, ale já si to teď už nemyslím, nějak to ve mně uzrálo a já si teď myslím, že to byl naprosto výjimečnej počin, ale hlavně tím nakročením k něčemu společnému. Jsem ráda, že nás nakonec bylo tolik, že to chce, abychom se teď ale víc na

sebe napojili a jeli na jednom příběhu. To teprve otevírá možnosti, který Honza od začátku navrhoval, toho zdánlivého tříštění příběhu, který je kompaktní, a překotného vyprávění a takovýchhle her, který můžou bejt skvělý. Já vám za to děkuju.

KRISTÝNA HESSOVÁ: No, já se taky teď snažím rozpomenout, jak to vlastně bylo, a bylo to úplně pro mě zvláštní, protože já jsem přijela na konci října ze Států, nastoupila jsem na tuhle katedru, vůbec jsem nevěděla, co mě čeká, myslela jsem, že tu budu dvakrát tejdně, ale zjistila jsem, že tu chci bejt mnohem víc, že tu je mnohem víc lidí, který mě zajímaj, a mnohem víc lidí, které chci poznat. Do hodiny propedeutiky Honzy Hančila jsem vtrhla tak, jako jsem vtrhla do jiných hodin, aniž bych tušila, co mě tam čeká, proč tam jdu a co tam chci dělat. Jenom jsem slyšela text – něco – herecká – něco, viděla tváře, který mi byly povědomý, a chtěla jsem to zkusit. Přestože jsem byla na začátku hrozně zmatená a měla jsem pocit, že nikdo neví, co chce (jak to mám teprve vědět já, která jsem přišla z venku a která jsem vůbec nevěděla, která bije), a říkala jsem si, že to teda asi nezvládám, protože oni nevědí, co chtějí, a já nevím, co chci, nicméně ten text byl dobrej, a tak jsem si ze zvědavosti řekla, že to zkusím, a ukořistila jsem krásnej monolog, byla jsem hladová po herecký práci, spolupráci a byla jsem strašně zvědavá, co z toho vyleze, protože i ta práce pro mne znamenala určitý porozumění tomu, co se tady na té katedře děje. A mohla bych se připojit k tomu, co už tady bylo řečeno, že tam bylo na začátku moc lidí. Připomnělo mi to práci, kterou jsem dělala v Holandsku. To, co dělal Honza, bych nazvala spíš takovým koučováním, připomínalo mi to devised project, kdy každý něco přinese, myslím, že to tady zafungovalo. Myslím, že je to práce hrozně individuálně náročná, člověk je osobností a je to potřeba, ale samozřejmě to přináší i velké úskalí. Samozřejmě je pravda, že bych byla ráda, kdyby se na tom pracovalo bylo bývalo víc, což kladu úplně stejně za vinu sobě jako i ostatním. Ovšem ten text se ukázal být mnohem lepší, než jsem si původně myslela, takže si myslím, že ten text nás nakonec hodně podržel. A jako poslední větu bych chtěla říct, že vám děkuju, že jste mě do toho nechali vejít. Mám z toho dobrej pocit a dělala jsem v tom ráda a ty předváděčky nebo

klauzury, tak jsem neměla srovnání s jinýma klauzurama, který tady jsou, ale rozhodně jsem měla příjemnej zážitek a taky mě potěšilo, že už se mi tady neříká stážistka z Brna, ale Kristýna.

JAN HANČIL: Já vám všem děkuju a teďka já budu mluvit chvilku. Myslím, že se na to můžeme dívat ze dvou hledisek. Jedno hledisko bych nazval pedagogickým a to druhé bych nazval uměleckým. To první hledisko je hledisko procesu a se všemi jeho nedokonalostmi a vším tím, o čem jste mluvily. To bylo pro mě strašně zajímavý. Na tom mě bavily i ty nedokonalosti. I to, že tu někdo někdy nebyl. Ten proces mě zajímal tak, jak byl, jako jakýsi živočich. Ta skupina jako živočich: jak se vyvíjí, jak funguje, jak kdo se do toho v které fázi angažuje, jak se probouzí zájem, jak opadá zájem, jak se znovu vybuzuje zájem, jak dojde k určité agónii, to všechno je zajímavý. Ze svého hlediska jsem spokojen. Splnilo se, co jsem očekával. Pokud bych to měl hodnotit z hlediska uměleckého, pak jsem hrozně rád za to, co řekla Hanka, protože já už jsem taky trochu slepej. Taky jsem nemluvil s tolika lidmi jako Hanka a myslím, že je to pro nás velká výzva do budoucna. Pokud se týče toho výsledku, té formy, tak ta byla dost nedokonalá, samozřejmě. Splnila svůj klauzurní účel, ale byla nedokonalá, pokud bychom na ni nahlíželi z hlediska nějakého opakovaného předvádění, to znamená z hlediska díla, které je odevzdáno, aby sloužilo nějaké pokud možno bezchybné komunikaci mezi jevištěm a hledištěm. To je asi tak to hlavní, co jsem chtěl říct, a potom jsou věci, které jsou jednotlivé a kterými bych rád reagoval na to, co tu bylo řečeno. Například na otázku souhry. Mé omezené zkušenosti mi napovídají, že souhra se musí klíčovat. Neříkám nazkoušet, ale musejí se pro ni vytvořit podmínky. Že souhra není věc, kterou by ta skupina byla schopna zvládnout úplně sama. Nemyslím si, že by iniciativa, vůle k souhře nebyla nutná, naopak, je nutná, je předpokladem, ale často nestačí. Když potom totiž dojde na diváky, na výjimečnou situaci, tak uvolněnost, kterou lidé mají ještě při zkoušce, se ztratí a lidé začnou mít potřebu předvádět to, co už umějí, a vedou to k výkonu. Což je přirozené a nedá se to odstranit. To je normální. Mě na tom dost bavilo nacházet klíčování souhry. To je například ten „hrnek“. Klíčuje se přes detail. Je důležité, jak je ta souhra vnímána divákem – jako v dialogickém jednání. Pokud je v něm hra otevřená a neuzavírá



se do nějaké imaginární situace, energie proudí a divák jde s tím. Pokud se omezíme, pozornost uvadá. V dialogickém jednání musíme sami dbát o ty klíče a o to, aby energie proudila. Ve skupině se některé momenty musejí zaklíčovát, aby pak mohlo vzniknout spousta dalších momentů, které se mezi těmito body už mohou napojit spontánně. Nejsem z těch, kdo by věřili, že existuje něco jako spontánní souhra v takové situaci, která by vznikla sama od sebe. Takže v určitém slova smyslu, je to věc skladby. Každý si to nazve jinak, jde o určitý režijní prvek, není to režie sama o sobě, jen režijní funkce, která je rozprostraněná do všech, kdo v té skupině jsou, a toho, kdo tu skupinu klíčoval nebo „koučoval“. Myslím, že jsem chtěl, aby ta režijní funkce zůstala rozprostraněná, věděl jsem samozřejmě, že je taky na mně, a věděl jsem, že v určitých okamžicích hlavně na mně, ale nechtěl jsem aby zůstala na mně. Protože v okamžiku, kdyby k tomu došlo, by se podstatně omezila možnost, aby mezi jednotlivými klíčovými body potom vznikala další tkáň.

KRISTÝNA HESSOVÁ: Myslím, že jak jsi mluvil o těch klíčích, že ty se musí nastolit, a potom je pro mne ta nejzajímavější fáze, kdy ty spontánní detaily můžou vznikat. To jsou ty návaznosti, to je ta nejpříjemnější etapa práce, ta byla hrozně kratičká.

HANA MALANÍKOVÁ: No jo, protože jsme se poprvé kompletně sešli až na to předvádění.

KRISTÝNA HESSOVÁ: To je právě ten poslední punc doleštění, který nám chyběl. Chyba byla ten nedostatek času.

HANA MALANÍKOVÁ: Z reflexí, které mám, tam ten hrnek ční jako obrovská událost, a cítila jsem hroznej hlad těch lidí po takových věcech. Oni byli otevření všemu, vnímat to jako kusy nějakých monologů, zcizování, oni tam dostávali klíče poskrovnu. Ale teď už se bavíme o tom jednom předvedení. Jak tu byla před týdnem ta ušlechtilá reflexe, já jsem tam řekla, že jsem zklamáná, ale já nemám pocit zklamání, mám spíš pocit nadšení, že se to stalo, a rozhodně chuť něco s tím dělat dál, ale ta drobná frustrace, která ve mně

vznikla, byla patrně právě tím, že se tam nastolily určitý strašně zajímavý věci. Začaly fungovat věci, o kterých jsme se na začátku bavili, ale my jsme v nich potom nepokračovali, ve mně soukromě zůstal ještě zvláštní pocit zmatku z toho, co si počít s tou svojí Mary. Proto mě hrozně zajímá, jak by to mohlo být dál.

MARKÉTA HRUBÍNOVÁ: Já jsem říkala nějaký negativní věci, ale celkově to cítím pozitivně, ke všemu, co tam bylo, protože to všechno bylo neuvěřitelně poučné, já jsem ale celkově neočekávala nějaký velký propojení, protože to ani bejt nemůže, z toho pexesa, z toho puzzle, co jsme tam přinesli takhle v náručí. Chci se ale vrátit k tomu, jak mě překvapily reakce několika lidí na to jakoby propojení, který tam vnímali. Já jsem totiž bezprostředně potom měla jiné pocit, než mám teď. Moje reflexe potom by asi byla jiná než teď. Já jsem měla pocit, že to vůbec nebylo propojení, že jsme tam byly každá zvlášť, že to tam takhle bylo, ale z reakce těch lidí vyplynulo, že jakési globální propojení cítili. A já jsem o tom přemýšlela a došla jsem soukromě k tomu, že tím, jak jsme cítily to nepropojení, jak jsme ho prožívaly, mohlo vzbuzovat dojem propojení a to mohla způsobit ta pravdivost, ta otevřenost, že jsme nepředstíraly, že to funguje, ale věděly jsme o tom, já jsem zažívala horký okamžiky, když jsem vypadala ze hry, když jsme se z toho mátožily, cítila jsem to a byla jsem z toho nešťastná, ale myslím, že jsme to tak měly všechny a že to nebylo nahraný, ono to tak bylo. Myslím, že to přiznané nepropojení se může stát jakýmsi propojením, že může být i zajímavý.

HANA MALANÍKOVÁ: Já mám pocit, a to je na tom to nejtípnější, že to, co jsme začaly otvírat, byla přesně ta hra, o který se mluvilo kdysi na začátku, o tom, že ten příběh je tak strašně zoufale širokej a komplikovanej, že i když se ho budeme snažit převyprávět se vši vůlí a chutí, tak stejně (to jsme vlastně věděly od začátku) to budeme balancovat na samé hranici toho, jestli to vůbec je možný. Ta moje poznámka „já vám to zrekapituluju“ najednou prostě seděla jako prdel na hrnci, protože ta hra začala vypadat, že je o tom, že těch šest ženskejch se fakt snaží něco vyprávět, že je tam tolik postav a ještě i nás je tolik, že víc lidí hraje jednu postavu, to bylo úžasný. Vytahaly jsme různý nitky, vytahaly jsme je, ale nepokračovaly jsme v tom.

EVA ŠPREŇAROVÁ: Myslím, žes to řekla hrozně pěkně, že ten tvůj vstup k nám je vysvětlovací a že by to tak vlastně mělo bejt, ale v té chvíli to tak nebylo. Necítila jsem, že bychom jely na takový vlně, aby byl jeden řek: promiňte, my vám to teď vysvětlíme... tak bych si to přestavovala. V té chvíli na klauzurách to ale pro mě byla záchrana, protože to nebylo nakoplý. Fungovalo to, ano, ale z jinýho důvodu než by mohlo, než doufám, že třeba bude.

MARKÉTA HRUBÍNOVÁ: Já jsem to vnímala taky jako záchranu, ale zafungovalo to, že tam bylo propojení k tý záchrane, jako Pavlína Kotrbatá zase měla ten svůj kopec a já jsem to po celou dobu, co jsme zkoušely, jsem to s tou Pavlínou prožívala, protože jsem si říkala, že ona v tom tápe, že je to pro ni příliš nekonkrétní, že jí to herecky nesedí, že se snaží o něco, co není její parketa, že ta mlha a tak dál, a zase jsem si uvědomila tu situaci, kdy ona popisovala ten kopec, moje snaha s ní bejt, že ona má tu těžkou chvílku, myslela jsem si, že vy to taky vnímáte.

HANA MALANÍKOVÁ: Podle mě se jí to hodně povedlo, rozhodně líp, než na všech zkouškách, to je můj názor, já jsem koukala jak blázen...

JAN HANČIL: Já bych rád replikoval na jednu věc, která je pro mě důležitá. Pořád se tu opakuje, že určitá nervozita, zájem na tom, aby to vůbec bylo nějak sdělitelný, sdělený, že působí pro tu věc, to je jeden moment. Druhý moment je, že účast a starost o to, aby ten který člověk řekl dobře pasáž, která mu nejde, je další pozitivní moment. Myslím, že to zatím fungovalo dost živelně a nevědomě, a myslím, že pokud se to dělá vědomě, jde o součást autorského přístupu všech lidí, protože: já sám za sebe se účastním a trnu, jestli to ten druhý dořečne, jestli mu nevypadne text nebo tak, vydávám zprávu o situaci, která je dvojlomná, ale dramatická. A myslím, že je to ukrytý v tomto typu divadla tohoto typu komunikace. Není to pouze komunikace prostřednictvím příběhu, ale je to komunikace s příběhem. Kdybychom hráli celý příběh, pak musíme být vždy dokonalí, artistní.

EVA ŠPREŇAROVÁ: Nechápu.

JAN HANČIL: Kdybychom dělali tu hru jako takovou, herecky. Tento náš žánr se blíží inscenovanému čtení, scénickým črtám, tvarům, ve kterých člověk musí vystupovat jak sám za sebe, tak za tu postavu, a funguje zde určité napětí mezi mnou a postavou a to je na tom vlastně nejzajímavější. A prostor tohoto napětí je to, čím jedním nebo s čím si hraju. Myslím, že to je věc, která i při vědomém používání funguje. Důkazem je, že spousta lidí si myslelo, že ty věci, které my jsme měli zaklíčované, jsou spontánní. Ono to úplně spontánní být nemusí, může jít o poučené využívání prostoru, který je daný.

HANA MALANÍKOVÁ: Myslím, že je možná potřeba vytvořit tam víc prostoru vystupovat jak za sebe, tak za postavu. Teď si uvědomuju, že jsem se nemohla vracet k té Mary, neměla jsem moc prostoru, jak ji pojednat jinak, než že začnu říkat její monolog.

JAN HANČIL: Jsem si vědom, že tam tenhle problém je, protože se to tam nepodařilo dozkoušet. Uvažoval jsem o věcech, které ovšem už obnášely určitou hru s rekvizitou. Vzpomeň si třeba, jak nevycházely na zkouškách všechny situace s pitím vodky a jak vyšly přesně, když jsi to dělala, jak jste si navíc nalily s Kristýnou. To je moment, který vás napadl až těsně předtím, než jste ho udělaly, a on fungoval.

KRISTÝNA HESSOVÁ: Myslíš to, že si od ní nechám nalejt? To mě napadlo v tu chvíli.

JAN HANČIL: Jednou už jsme to navrhovali, ale nikdy nevyzkoušeli. Samozřejmě bychom potřebovali takové momenty, kdy je postava svým vztahováním se k vyprávění definovaná už před tím monologem, to bychom tam potřebovali dostat. Nevím jak.

HANA MALANÍKOVÁ: Mě bavilo vyjádřit, co já jako Hanka si o té Mary myslím.

EVA ŠPREŇAROVÁ: Je mi až trapně, že zase zmiňuju ten Boršč. Tam se částečně nevědomky podařilo to, o čem teď vlastně mluvíte: že člověk má ně-

jaký vlastní postoj k sobě, ke světu, k postavě, má na ni názor a pak do ní vlastně vstoupí. Vystupovat a vstupovat znovu do těch replik. O to jde. Vstoupit a vystoupit z role. Pro mě jako pro Mommo bylo těžký v okamžiku, kdy jsme měly reagovat na Dolly za sebe a komentovat její manželství. Před chvílí tam ještě byly tři povolené flegmatické babky a najednou se vyjadřujeme za sebe. A přitom je to hrozně důležité, jsem přesvědčená, že to bychom měli rozvíjet.

HANA MALANÍKOVÁ: To je pak otázka těch klíčů. Nástupů a výstupů.

JAN HANČIL: Ono už nebylo čas nakličovat a nazkoušet detaily, přes které by se vyjevovala například senilita té Mommo, její určitá zlovolnost a provinilost, témata, která ta postava nese v sobě. Tato témata lze samozřejmě sdělit i prostřednictvím textu, to tam je, a upřímně řečeno, když jsme zkoušeli, už tam tato témata i byla, ale poté pod tlakem předvádění při klauzuruře někde místy převládla určitá baladičnost.

MARKÉTA HRUBÍNOVÁ: Myslíš celkově nebo při těch monolozích?

JAN HANČIL: Při monolozích.

MARKÉTA HRUBÍNOVÁ: Při těch naučených monolozích?

JAN HANČIL: Snažil jsem se při připomínkách říkat například, hele, tady je to škodolibá baba. V okamžiku, kdy je monolog složený z takovýchto informací, je daleko štavnatější a barevnější. Když jej jen neseme melodickou linkou, kterou si nějak zapamatujeme a máme ji udělanou, tak je to sice dobré a fajn, ale k tomu, aby nás to hodně bavilo, aby to mohla být hra s tím, tak bychom těch informací na ploše potřebovali mít víc.

EVA ŠPREŇAROVÁ: Takové věci se nabízí a je jich tam spousta. Že ta Mary se vyspala s manželem Dolly nebo že Dolly by velice ráda, aby si Mary všimla toho jejího břicha a vzala si její dítě, že je na ni naštvaná, protože ta Mary byla opravdu

strašně dlouho pryč a tyhlety sviňárny, co udělala Mommo, možná bychom to tam nemusely dávat do textu, ale dávat je do našich osobních vztahů, ale vtělit je do našich vztahů, nás jako holek, který by nebyl přímo o tom textu, ale ozřejmoval by vztahy mezi námi. Potom bychom je tím textem potvrdily.

JAN HANČIL: Jestli jsem tomu dobře rozuměl, tak ti jde o to, aby se ozřejmovaly... Tobě jde vlastně asi o hru, ne?

EVA ŠPREŇAROVÁ: Jde mi o hru, ale jde mi taky o informaci.

JAN HANČIL: O hru s těmi základními kameny...

HANA MALANÍKOVÁ: Myslím, že Eva by chtěla, že bychom informace o hře sdělovaly tak, že bychom je demonstrovaly na našich vztazích, ale s tím já moc nesouhlasím, protože bychom do našich reálných vztahů montovaly vztahy postav. A to je zase zmatek. Je ale možné, abychom v našich reálných vztazích za osoby mluvily o těch postavách a vztahovaly se k nim.

JAN HANČIL: Spíš se vztahovaly než mluvily.

HANA MALANÍKOVÁ: Protože když Kristýna jako Dolly vystřihne šilenej hysterickej monolog, tak je přece naprosto nabíledni, že si mohu za sebe jako za Hanku říct, to je ale hysterka ta Dolly. Myslím, že ale vztahovat se je lepší než mluvit, protože v té hře se hodně mluví a nerozvinuté je to jednání.

JAN HANČIL: To je to, o čem jsi, Hanko, mluvila, když jsi říkala, že ty monology jako by lezou z ničeho. Chybí tam tkáň. Ale to jsme i věděli: že nám chybí informace o tom, co mezi těmi ženskými je, a že ta informace, která je tam potom dodaná slovně, vlastně nestačí. To jsme se pak snažili dodat přes ten hrnek atd. Vytvoří nám to sice na začátku informaci, je senilní, ona se o ni stará, ona ji buzeruje, ale už se tam nedostane informace, ona je totálně vyčerpaná, je na dně. To se tam dostane slovně, na začátku. My bychom to tam ale potřebovali dostat v jakémisi opakování...

HANA MALANÍKOVÁ: Já myslím, že je to opravdu i věc napojení, ale také vnímání. My tam sedíme na židličkách, ale přece víme, že to není otevřený seminář, netváříme se, jako že jsme na hodině. Jsme tam také za postavy, například Mary a Dolly. Zdenička mi říkala, že jako obyčejný divák se chytala všech vodítek, které dostala, a někde jí to stačilo, ale jiné akce jen cosi otevřely, ale potom už jsme se k nim nevrátili: jako například s tím, že si Dolly od Mary naleje vodku. To je najednou obrovská informace. Něco mi naznačí a já čekám, co mi ji ještě potvrdí, a ono mi ji nic nepotvrdí. Už se na sebe ani nepodíváme.

JAN HANČIL: Někdy stačí už to, že člověk pocítí potřebu toho, aby tam ta informace byla, a už tam nějak je a ani se moc nemusí dělat.

EVA ŠPREŇAROVÁ: Myslím, že tohle nám tam nevědomky vzniklo. Že z nás něco čišelo, že jsme šly za nějakým tématem, bylo to roztržštěný, ale bylo vidět, že jsme na jedné lodi. Myslím, že to správné slovo je tkáň. Vrátím se ještě k tomu, co jsem říkala: myslela jsem to tak, jak jste to mysleli vy. A ještě jednu poznámku. Jak Honza říkal, že už tam nevyzní to téma, je na dně a už nemůže dál. To myslím, že pro mě není dobrou příklad, protože to tam Hanka může tím výrazem dát. Ale co tam není, ty informace, ještě integrovatelný: když má Dolly monolog, koukne se na Mary a řekne: „Co to s ním jenom je?“ Ale kdyby měl divák předtím tkáň, měly bychom možnost povídat za Dolly, za Mommo, za Mary, tak to tam je. Příklad: Já už tu Dolly nezvládám, ona je tak zabraná do sebe, že si snad nevšimne, že ten manžel ji snad podvádí... Rozhovory mezi námi o těch věcech. Drobný, drobnější, nenápadnější.

JAN HANČIL: Já myslím, že toho tam není možné dávat víc. Ty rozhovory, ono to tam totiž funguje jako vtip. A opakovaně vtip není vtip. Všimni si, že tam ty zcizovány jsou pokaždý trochu jiné, což je podle mě dobře, protože v okamžiku, kdy se ten zcizovák opakuje stejným způsobem, tak je to skoro už nezajímavý, nepřináší nic nového. Takže tkáň ano, ale jak, o to jde. Je to asi věc další práce na věci samé, to teď nevymyslíme. Musíme vyjít z toho,

zkoušet si to a pak na to přijdem, určitě, ale nepříjdem na to tady.

HANA MALANÍKOVÁ: Myslím, že k tomu slovu tkáň, že pro monolog Mary chybí informace, že je vyčerpaná, to se samozřejmě dá udělat výrazem, ta tkáň je něco, co se předem ozřejmí, a pak, když z toho vyskočí ten monolog, tak jsme všichni doma a víme, proč v tom monologu se Mary tváří vyčerpaně. Pak už je ta informace pozdě.

JAN HANČIL: Chtěl bych ještě říct jeden princip, který pro podobnou práci platí. Skutečné impulzy, které jsou jakoby reálné, z té hry, z jednání postav atd., lze nahradit jinými impulzy, které jsou nereálné, jsou dané situací, v jaké se to děje, a žánrem, ve kterém se to děje, jsou to reakce na vás, že tam jsou dvě Mary, tři Mommo, rozdělení pozornosti mezi dvě herečky, to nemá s logikou pravděpodobnostního jednání v situaci jakoby nic společného, ale může to být pravdivé, pokud to dává člověku pro hraní pravdivý impulz. Způsob hraní, o který mi jde, kterou jsem se snažil tady prosazovat, spočívá v tom, abychom vždycky vycházeli z impulzů, které nejsou nahrávané, které jsou reálné, protože potom i to hraní je pravdivé. Pravdivost hraní není v tom, že já mám v sobě jakousi vnitřní pravdivost a přesvědčivost, se kterou to hraju. Ta pravdivost je v tom, že prostě nelžu, nebo lépe řečeno, že si na nic nehraju. Že jedním z těch impulzů, který jsou. Samozřejmě teď mluvím o ideálních stavech, ale k těm se koneckonců přibližujeme. Tady si myslím, že jsou ty rezervy, to je ta tkáň.

MARKÉTA HRUBÍNOVÁ: Můžeš říct příklad, kdy je pravdivěj impulz a kdy nějaký nahraný?

EVA ŠPRENÁROVÁ: Mě napadá, že možná ten Hančin vstup, kterej byl připravenej, mohl být nahraný, ale v té chvíli nebyl, dokázala ho zpřítomnit.

MARKÉTA HRUBÍNOVÁ: Jde o zpřítomnění?

JAN HANČIL: Měl jsem spíš na mysli ty pasáže, herecké monology. Protože mě trápilo, jak to udělat, aby holky – Kristýna a Hanka – nemusely nic na-



hrávat, vyrábět.

KRISTÝNA HESSOVÁ: Jde o to, že my s Hankou jsme měly silnější herecký monology, a obě jsme měly problém s postavou, protože jsme neměly na co navázat, protože tam nikdo postavu nedělal, bylo to vytržený ze souvislosti, a i když jsme to měly pravdivě podchycený a cítily jsme tu postavu a měly jsme ji vybudovanou, tak to vypadalo uměle.

HANA MALANÍKOVÁ: Já uvedu jeden příklad ze zkoušení s Honzou. Já tam říkám, vrať mi mou svobodu, Mommo, jakou svobodu. Jestli to správně chápu, tak je to o tom, že když mi to ujede v situaci, kdy jako všichni spí, já to zařvu nebo řeknu tak výrazně, že se mi to vrátí od těch stěn, tak pak může vzniknout poměrně přirozená reakce, jakou svobodu, není svobody, jež by neměla svůj řád. To je pro mě příklad, jak to udělat, aby ta reakce vypadala jako že je organická a ne vyrobená.

KRISTÝNA HESSOVÁ: Stejně jako kdybych tam nastoupila v totálním afektu a hrála „břicho“, což jsem hrozně chtěla, ale nebylo to možné, protože by to vůbec nefungovalo. Proto jsme šli po slovech, po významech, aby se to tam dostalo v nějakých komornějších, skromnějších polohách.

*(konec pásky)*

# HERECKÁ PROPEDEUTIKA

## *proč, pro koho a jak?*

Sborník ze semináře, který 5. 11. 2004 uspořádal  
v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí  
Ústav pro výzkum a studium autorského herectví.

Vydala Akademie múzických umění v Praze  
Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU  
2006

Redakce Michal Čunderle  
Ilustrace Barka Zichová  
Grafická úprava Jan Zich  
Tisk Nakladatelství AMU  
Vydání první

ISBN 80-7331-060-0