

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Autorské herectví, jeho teorie a psychosomatika

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

Eva Čechová

LEKCE NEHERECTVÍ

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

Vedoucí práce: doc. Jan Hančil

Oponenti práce: prof. Jana Pilátová, Mgr. Libor Vodička PhD.

Datum obhajoby: 26. března 2021

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

ABSTRAKT

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

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

ÚVOD

Má disertační práce začala zájmem o **scénické zpracovávání osobních příběhů** a otázkami, jaké podoby může mít takové autobiografické divadlo. Jednomu z jeho formátů jsem se začala věnovat mj. také v divadle dokumentárním, kde jsem režijně spolupracovala s neherci. Vedle toho, že práce s jejich osobními příběhy přinesla mnoho do mého života, zároveň mi pomáhala nahlížet otázky autorského herectví na KATaP, např.:

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

Mnohvrstevnaté otázky *herectví autorského herectví* mě přivedly k prozkoumání historie, divadelních kořenů i základních jevů v přístupu KATaP. Všemi následujícími úvahami prolínají otázky *pedagogiky* autorského herectví a jejich limitů. Stojí za každým krokem této práce a způsobují i určitou rozbíhavost témat.

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

Názvem *Lekce (ne)herectví* se určitým způsobem odkazují k sémantice pojmu *Nedivadlo*. *Nedivadlo* Ivana Vyskočila neznámá naprostý opak divadla. *Nedivadlu* chybí něco, co bývá obecně považováno za samozřejmý atribut divadla. *Nedivadlu* se tedy programově nedostává *něco* z divadla.¹ Podobně pohlížím na pojem *(ne)herectví*, který v mé práci nemá označovat absenci herectví ani pejorativní označení v kontrastu k herectví. Zajímají mě v něm právě specifické vlastnosti a kvality herectví.

Jaké je herectví neherců a jaké autorských herců?

Hlavním cílem studia autorského herectví na KATaP není stát se hercem a zároveň se zde určitému typu herectví věnujeme. Studenti autorského herectví nestudují ani „na neherce“. Ale mohou se snad stávat herci specifického typu.

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

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

¹ srov. KRATOCHVÍL, Jiří: *Vyznání příběhovosti*, Brno: Petrov, 2000, s. 117.

Příběh výzkumu²

Na začátku doktorského studia mě zajímalo vyprávěné divadlo a jeho podoby. Tvorba na KATaP pro mě znamenala osobitou poetiku, která ukazovala na specifické divadelní vyjadřování. Chtěla jsem ho lépe pochopit a pojmenovat. Rozhodla jsem se zkoumat vypravěčské strategie studentů KATaP na platformě jejich autorských prezentací (kap.II.4.3.). **V první fázi výzkumu** jsem se pustila do sledování desítek autorských prezentací na videozáznamech. Když jsem však skončila se sledováním záznamů, nemohla jsem o autorských prezentacích na KATaP říct ani to, že vypravěčství může být nejčastější volbou studentů pro jejich první autorskou prezentaci. Postupně jsem víc a víc viděla, jak je těžké jakkoliv uchopit diverzitu autorské prezentace. Potvrzuje to směřování k různorodému autorství, k němuž Katedra autorské tvorby chce a může člověka vést. Při popisu určitých znaků této formy individuální tvorby je tedy třeba zdůraznit, že autorské prezentace nejsou tvarem jednotného stylu.

Ze sledování autorských prezentací se začaly vyjevovat i některé další jejich estetické znaky a podstatnější jevy pro mou práci. Všimla jsem si především **vlivu dialogického jednání** na tvorbu i provedení autorských prezentací a na ono specifické herectví studentů. Dialogické jednání se odráželo ve způsobu hraní aktérů, v otevřenosti hry, propsalo se do obsahu i formy mnoha autorských prezentací (kap.III.1.). Nadto bylo možné pozorovat určité dovednosti, ke kterým dialogické jednání studenty v různé míře a podobě dovedlo. Na základě těchto vypořádaných jevů, jsem pak stavěla další výzkum.

Druhá fáze výzkumu je kazuistikou tří studentů³ KATaP (kap.III.3.), **Pavla Zajíčka, Maryany Kozak a Standy Urbánka**. V roce 2016 jsem uspořádala dílnu, ve které jsme s každým zvlášť postupně sledovali všechny jejich autorské prezentace. Maryana, Pavel a Standa mohli z odstupů posoudit, kam a jak mnoho od své první autorské prezentace pokročili.⁴ Před a po každé prezentaci odpovídali na stejné otázky ohledně očekávání a překvapivých momentů v prezentaci apod. Z dotazníku a dalších natočených rozhovorů jsem se dozvěděla mnoho zajímavého o postupech přípravy autorské prezentace, o vnímání konzultací, o zaměření tvorby studentů a jejím kontextu, o způsobu práce, o frustracích, o vlnách i nedostatku inspirace atd. Všimla jsem si dále toho, jak rozdílně využívají **elementy dialogického jednání v performativní situaci**. Z opakovaného sledování záznamů autorských prezentací Maryany, Pavla a Standy se mi začalo zřetelně vyjevovat individuální **strukturování autorské prezentace**. Pokusila jsme mapovat **proměny výrazových poloh** tj. určitých intervalů tělových proměn aktérů, jejich hry s podobou a postavou, individuální habitus ve veřejné situaci a způsob autorského herectví (III.3.1.). Tato „schémata“ tří vybraných autorských prezentací⁵ mi napověděla mnoho o procesech přirozeného strukturování živého vyprávění, které nazývám *organickou dramaturgií* osobního příběhu a které jsem poté vděčně využila **v práci s dokumentárním příběhem neherců**.

² Různorodá praxe v průběhu let mi umožnila nasbírat obsáhlý **materiál k výzkumu**. Část praxe probíhala na KATaP DAMU v seminářích Herecké propedeutiky pro I. a II. ročníky denních studentů (2016-2020) a část materiálu jsem nasbírala v externí režijní praxi na půdě dokumentárního divadla (2015-2020). Oba zdroje zkušeností mě pobídly k tomu, abych hledala souvislosti mezi neherectvím, autorským herectvím a cestám k autentickému jevištnímu projevu v obou oblastech. Další výzkumný materiál jsem sbírala jak z pedagogické praxe kurzu ČŽV Kreativní pedagogika při Katedře autorské tvorby (2006-2019), tak v rámci výzkumné dílny pro tři oslovené studenty KATaP, kterou jsem uspořádala přímo pro účely disertační práce (2016).

³ Přesněji: Maryana a Pavel byli v roce 2016 studenty, Standa Urbánek již 4 roky absolventem KATaP.

⁴ Vidět kontinuitu vlastní tvorby v roce 2016 ještě nebylo na Katedře autorské tvorby umožněno dostupností videí po každých klauzurách, jako je tomu dnes.

⁵ Maryana Kozak: I. autorská prezentace „Les“ (2014), Pavel Zajíček: I. autorská prezentace „Béda“ (2012), Stanislav Urbánek: III. autorská prezentace „Park“ (2012).

Lekce (ne)herectví pro neherce a autorské herce

Až v setkání s neherci pamětníky jsem si uvědomovala něco o autorských hercích. A naopak. Z autorského herectví jsem odvozovala vhodné instrukce pro neherce a lépe chápala jejich reakce i potřeby. Nosným zdrojem podnětů byl a stále je pedagogický přístup KATaP, který se odráží i ve způsobu konzultování autorských prezentací⁶. **Z povahy vedení a navádění asistenta dialogického jednání (kap.II.1.5.) a konzultanta autorské prezentace (kap.IV.1.)** jsem vytěžila několik zásad pro *minimální režii* neherců (kap. VI.3.3.) Jednou ze zásad, kterých se snažím přidržel, je neustále se ptát:

Co smím? Čemu aktér rozumí (student/neherce)? Kam směřuje? Porozuměla jsem mu a rozvíjím svými intervencemi to, co nabídl? Netýká se můj komentář až příliš mého vlastního nápadu?

O podobě herectví neherců v dokumentárním divadle pojednávám ve druhé části disertační práce. Nejprve mapuji pole dokumentárního divadla a škálu okolností, které ovlivňují “herectví neherců”. Hlavní linii druhé části práce pak tvoří sledování vývoje konkrétního zkoušení dokumentárních inscenací divadelního spolku **TisíciHRAn a popis jeho režijních přístupů**. A především pak sleduji **příběh osobností trojice neherců – pamětníků – nositelů příběhů**, našich přátel **Aleny Laufrové, Renaty Válové a Jindřicha Synka**, kteří dokumentárním inscenacím spolku TisíciHRAn už v sezónách 2016-2020 poskytovali svůj čas, jedinečné osobní příběhy a jejich ztvárnění v desítkách repríz. Zjišťuji, jaké specifické místo zaujímají neherci TisíciHRAnu v různorodých skupinách „expertů“ vystupujících v současných dokumentárních inscenacích mnoha formátů. Alenu, Jindru a Renatu nazývám **dokumentárními herci** pro postupnou **profesionalizaci jejich neherectví**. **Vývoj a posun kvality jejich herectví** ukazuje zajímavé jevy, například kde přirozená autenticita nestačí. A také: co kultivovat v herectví směrem k *jevištní autenticitě* (umělecké) se zachováním autenticity *neherecké* (mimoumělecké).

První část práce se opírá o kazuistiky **tří studentů autorského herectví** na KATaP – Maryany, Pavla a Standy (III.3.). Druhá část práce čerpá z kazuistik **tří dokumentárních herců** – Aleny, Renaty a Jindry (VI.3.1.).

⁶ Zkušenost s Individuálním konzultováním autorských prezentací interních studentů KATaP a zároveň kolektivní konzultování autorských prezentací frekventantů Kurzu CŽV Kreativní pedagogika ve zvláštním semináři Autorské směřování (od 2006).

I. PRVNÍ ČÁST PRÁCE – ÚVAHY O AUTORSKÉM HERECTVÍ⁷

Následovně uvedu úryvky z některých kapitol. Celou první částí práce prolínají **promluvy Ivana Vyskočila**, které se mi staly velkou ideovou oporou a živným pramenem pro některá uvažování o autorském herectví i neherectví, pedagogice i divadle obecně. Čerpám z vlastních zápisků⁸ a především pak z jedinečných a dosud nepublikovaných přepisů záznamů přednášek prof. Vyskočila, které jsem organizovala⁹ v rámci kurzu Kreativní pedagogika v jeho dvouletém běhu 2012-2013. Profesor Vyskočil tehdy v semináři nazvaném **Rozpravy k pedagogice** předkládal studentům pohled na učení, herectví, autorství a mnoho dalšího. Vyskočil před a se studenty vede řeč, skutečnou rozpravu, spřádá úvahu nad tématem, a přitom větví, odbočuje a v kruzích se ke stejným pojmům vrací z nových a nových oblastí a souvislostí. Abych tyto Vyskočilovy rozpravy z nedávných let v mé práci odlišila od citací z jeho starších publikovaných děl, zvýrazňuji je specifickým fontem připomínající písmo psacího stroje.

Otevřená dramatická hra a nulový bod (z kapitoly I.3. Ivan Vyskočil)

" (...) Hra, která je poctivá a je hraná jako otevřená hra, nikoliv jako hra o něco, nebo jako hra s něčím, ale hra, která nám hraje, ne kterou my hrajeme." (Vyskočil, březen 2013)¹⁰

Ivan Vyskočil se s obzvláštním zájmem zaobírá **hrou s podobou a hrou s postavami** a zdůrazňuje *mnohost postav*: *"Nezáleží na tom, kdo je kdo. Každý může být (...) každým. Představitel v celku příběhu tedy není totožný s tím, koho představuje. Tím každá postava příběhu dostává nové rozměry a podoby. A snad i tím ty jednotlivé příběhy přestávají být jen událostmi svých konkrétních postav a stávají se událostmi kohokoli. Nevím, lze-li tuto skutečnost tak příkladně sdělit jinak než hrou než přestavením."*¹¹

Vyskočil používá trefné srovnání s loutkovým divadlem, kdy na celou hru stačí sám principál, aby mluvil za všechny a hýbal všemi pimpraty. *"Při takovém představení ten, kdo je pořádkem, není hercem, ale je hráčem s dokonalým nadhledem."*¹² V autorském herectví bývá rozlišování různých postav obtížné. Hra jednoho herce vyžaduje přesné nuancování při přechodech z jedné výrazové polohy do druhé. Vyskočilovo přirovnání

⁷ V první části disertační práce se věnuji **otázkám herectví ve výchově autorského herectví na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU a jeho pedagogice**. Začínám ohlédnutím za divadelními kořeny, které mohly ovlivňovat tento přístup. (Čerpám zejména z děl Z. Hořínka, J. Roubala, J. Kovalčuka, J. Grossmana, J. Císaře, J. Vostřého, K. Makonje, M. Lukeše, P. Scherhaufera ad.) Pokouším se popsat některé **obecné principy autorského herectví** nahlédnout rysy tzv. **Osobnostního herectví** (kap.I.2.). Dostávám se k pojetí osobnostního a autorského herectví Ivana Vyskočila a dotýkám některé aspekty Vyskočilova Nedivadla zejména *otevřené dramatické hry a nepředmětného herectví*.

⁸ Osobní zápisníky ze studií na KATAP ze seminářů dialogických jednání s prof. Vyskočilem (2000-2006), z doktorských seminářů s prof. Vyskočilem (2013-2016) a z účinkování Ivana Vyskočila v Kurzu Kreativní pedagogiky (2006-2019).

⁹ Společně s Hanou Malaníkovou, spolulukoordinátorkou a lektorkou Kurzu KP.

¹⁰ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 3*, s.3 ; přepis přednášky z 22. března 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv.

¹¹ VYSKOČIL, Ivan: *Meziřečí*, In: *Malé hry*, Praha: Mladá fronta 1967, s. 177 - 179.

¹² Tamtéž, s.7

k pimprlovému divadlu nabízí srozumitelné zaostření na problém tělových proměn jednoho herce, kterému se budu blíže věnovat: *pimprlata nesmí přijít k sobě moc blízko, aby se jim vzájemně nezamotaly nitky*.¹³

Od začátku 70.tých let považuje Vyskočil za jádro svého způsobu divadla *otevřenou dramatickou hru*. Účastník otevřené dramatické hry má v ideální podobě být autorem i spoluautorem, hercem i spoluhercem, divákem i spolu-divákem. (Roubal, 1999) Vyskočil mluví o *trojedinosti autora, herce a diváka* (Vyskočil, 1981). Hovoří-li Vyskočil o otevřené dramatické hře ze své herecké zkušenosti, zmiňuje tzv. *nulový bod*. Znamená to situaci před diváky, kdy není předem nic připraveného. Nejde zde jen o hráčskou kondici jako schopnost udělat z ničeho něco, dokázat nalézt teď a tady zajímavý podnět a rozvíjet ho improvizací. Nulový bod pro Vyskočila znamená "plnohodnotný" zdroj podnětů. *Stav nevědět co*, je výchozím podnětem, potentním momentem, který můžeme poznávat a prozkoumávat a za přítomnosti diváků danou situaci rozvíjet tak, aby je to zajímalo.

*„Začít od takzvaného nulového bodu, to znamená mít diváky a přijít na jeviště a nevědět co. Nevědět, co budete dělat a nevědět, co budete říkat a tedko to na tom jevišti poznat. Poznat tak, aby to ty lidi zajímalo. Aby zjistili, že to, co na tom jevišti děláte a říkáte, že stojí za pozornost. Že stojí za to, aby tomu tu pozornost věnovali a aby na to, co vy tam děláte, reagovali jako na svoje.“*¹⁴ (Vyskočil, září 2013)

Vyskočil popisuje situaci živého experimentování, kdy komunikaci v přítomnosti diváků rozvíjíme jako tvořivou hru. Chápu hrový stav, který Vyskočil nazývá *nulovým bodem*, jako moment zrodu, který však není tematizován jako situace "hráče v pasti". Naopak, naše "nevědění co", je v dialogickém jednání dle Vyskočila určitá **rytmická figura**.¹⁵

*„Otevřená hra – tomu se dost nesprávně říká 'improvizace'. Jde o otevřenou hru, kde jde o to přijít na styl, ve kterém se hraje. A k tomu, abychom si tohle dobře dokázali ověřit a uvědomit, musíme poněkud to vlastní nadání nebo dispozici pro tu souhru, musíme poněkud vyprovokovat. Musíme být partnerem toho, kdo je na jevišti, i partnerem toho, kdo je ve třídě, i partnerem toho, kdo je zrovna na stupínku zkoušení.“*¹⁶ (Vyskočil, únor 2013)

Potom zákonitě dochází k podobné intenzivní účasti diváka. Divák je účasten vyjevování struktury, tvarování otevřené dramatické hry, podílí se na ní. Právě to, jakým způsobem se hra vyjevuje, jak poznáváme její strukturu, je hlavní kvalitou, radostí i dobrodružstvím otevřené dramatické hry. Ke struktuře jednání zde docházíme pozvolna a doplňováním se. V pochopení tohoto procesu tvarování a vznikání tkví, podle mého názoru, cesta k autentickému projevu, k tělovému citu, ke sdělování jako ději mezi mnou a divákem.

¹³Tamtéž, s.6

¹⁴ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 5*, s. 4; přepis přednášky z 21. září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

¹⁵ Tamtéž, s.2

¹⁶ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 2*, s. 8; přepis přednášky z 22. února 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

Otevřená dramatická hra není impro (z kap.1.3.4.)

Dlouhá léta jsem se věnovala různým formám improvizace - na jevišti i jako lektor. Byla to pro mě zásadní formativní zkušenost a vděčím jí za určité lektorské sebevědomí i za tolik potřebnou jevištní praxi.¹⁷ Zákonitosti zejména *improvizace krátkých forem* jsem objevovala souběžně se zkoušením dialogického jednání.¹⁸ Typologie her dle Rogera Cailloise¹⁹ se v impro²⁰ uplatňuje ve všech čtyřech jeho kategoriích.

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

Impro je žánrem, který vždy nevytváří podmínky, kde by *procesu tvarování* mohl hráč věnovat pozornost, protože je nepřetržitě v situaci rychlého rozhodování. Rozhodování je rychlejší než rozeznávání (Vyskočilo „rozlišování“), protože reakce předbíhá druhotné asociace.²¹ Naproti tomu v dialogickém jednání se vědomě snažíme navodit

¹⁷ Velmi oblíbenou a stále se vyvíjející formou jsou improvizace v prostředí divadelních zápasů. Vznik Zápasů v divadelní improvizaci spadá do konce 70.let 20.století. První Match d'improvization se konal v. 1977 v kanadském *Théâtre Expérimental de Montréal* pod vedením zakladatelů **Yvona Leduca a Roberta Gravela**. Do Čech přenesla formu divadelních zápasů Michaela Puchálková, která v roce 2000 založila první improvizací tým **PRA.LI.NY** (Pražská liga v improvizace nyní), k níž stále patřím. V mnoha dílnách a workshopech jsme *improvizační ligu* rozšířili po celém našem území. Dnes existují desítky týmů, tři školy improvizace v Praze a Ostravě, velký festival Improslet v Brně a další aktivity. Tato forma improvizace s pravidly a její aplikované podoby se využívají v mnoha oblastech sebevzdělávání a koučingu: pronikla do firemního vzdělávání a začíná být běžným výukovým předmětem na uměleckých školách. (na DAMU např. Katedra výchovné dramatiky)

¹⁸ Ve své diplomové práci na KATaP jsem si všimla toho, jak se improvizace krátkých forem doplňují nebo naopak střetávají s jinými nároky otevřené dramatické hry v pojetí Ivana Vyskočila a dialogického jednání. ČECHOVÁ, Eva: *Dar hry*, diplomová práce, KATaP DAMU: 2006

¹⁹ CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*, Praha: Nakl. Studia Ypsilon 1998. V improvizaci z prostředí zápasů je přítomen princip *soutěže a zápasu* (agon): jsou tu udatní hráči i fanoušci; zadávaná témata (často losem) potvrzují *princip náhody* (alea) a patří sem i „atmosféra loterie“ vznikajících situací. Zatímco úkolem interpretačního herce v divadle je nazkoušenou strukturu představení udržet živou a životaplnou, improvizátor strukturuje nepřipravené jevištní jednání teď a tady s úkolem převést to tak dovedně, aby u diváků vzbudil zdání připravenosti. Aleatorický princip je prvkem vzrušení u každé hry. Dále jde v divadelní improvizaci samozřejmě o hraní rolí a divadelní proměnu (mimikry) a nechybí ani Cailloisův poslední princip vnitřního uspořádání her, totiž *závrat* (illinx). K pocitu závratí nás může vést kolektivní prožitek události, která vzniká v přítomnosti, intenzivní účastenství stimulované „sportovním vzrušením“ a síla autentických (nepřipravených) náhle vznikajících podnětů, které hráči proměňují v příběh, dramatickou situaci „teď a tady“. Pro tuto závrat z toho, být u něčeho skutečného, divák improvizace mnohdy odpouští a toleruje i bláboly a nesmysly. Impro bezpodmínečně nepotřebuje náročného diváka.

²⁰ Pojem impro používám pro označení pro improvizace krátkých forem neboli *improvizaci s pravidly* v prostředí improvizací zápasů tzv. improligy. Odlišuji ji tak od improvizací jiného typu, o nichž se budu zmiňovat v této práci.

²¹ Inspirativní je uvažování o funkci emočních center mozku a amygdálního systému. Sociolog D. Goleman se věnuje emoční inteligenci a amygdalu přirovnává k psychologické strážci, která každý vjem posuzuje z hlediska, zda nás vystavuje nějakému ohrožení či ne. Amygdala rozeznává rychle, ale okamžitá asociace je rigidní a pro kreativitu blokující. Improvizace vystavuje hráče stresové zátěži. Amygdala je považována za centrum a sídlo emocí. Amygdalární okruhy zajišťují některé autonomní funkce jako jsou základní stresové a pudové reakce. Tento systém pak aktivizuje naši pozornost, koncentraci a zaměření smyslu na rizikové podněty. (Goleman, 1997, s. 27)

uvolněný *eutonický*²² stav. Vyvážené tělové napětí vytváří podmínky pro vnímání a přijímání podnětů, usledování tvarování našeho jednání. To, co je v samém centru hráčovy snahy v otevřené dramatické hře, je pak v impro považováno někdy i za selhání. Nulový bod, *inspirovaný stav nevědění*, je přesným opakem snahy "rychle si nějak poradit se vším". V impro tak můžeme přicházet o vzácné okamžiky, o *dramatické zvláštní dění mezi mnou a něčím, co teprve přijde*. (Vyskočil, září 2013)

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

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

Úvahy o dialogickém jednání (z kapitoly II.1. Podoby autorského herectví na KATaP)

Nyní se zaměřím na dialogické jednání jako studijní disciplínu, která v sobě integruje mnohé ideové, *etické, estetické i pedagogické principy* výchovy k autorskému herectví. **Dialogické jednání bude jakýmsi referenčním bodem**, ke kterému se v této práci budu stále vracet. Pokusím se popsat některé jeho vlastnosti, abych mohla dál uvažovat o diverzitě podob autorského herectví, pro kterou může dialogické jednání položit základ.

Dialogické jednání v určitém smyslu představuje pokus o nemožné. Může se stát místem proměny, kde člověk překračuje obvyklé bariéry. Dialogické jednání může poskytnout jedinečný a pokaždé zvláštní zážitek vidět *člověka v jeho úplnosti*.

„Nespěchat, neminout se, neminout sebe a neminout ten svět. Jaksí žít v přítomnosti. Ta přítomnost je jenom v tom nespěchání. Protože když spěchám, tak tu přítomnost jako takovou nevnímám.“ (Vyskočil, září 2013)²³

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

Pro mě je důležité přistupovat k dialogickému jednání ne „pouze“ jako k platformě, kde předem vytyčeným cílem je docházet k sebepoznání. Nechápu dialogické jednání jako některou z tolika dnes rozšířených sebe-rozvojových technik. Metoda nebo technika je dle Vyskočila zaměřena na ovládnání. Techniky nás přivádějí k výsledku příliš

²² Eutonie, lat.eu – znamenitý, tonus – napětí – vyvážené napětí, také regulace svalového napětí s cílem dosažení celkové relaxace.

²³ VYSKOČIL, I.: *Rozpravy k pedagogice* č.5, s.2; přepis přednášky z 21.září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

brzy a dříve, než k němu stačíme organicky dospět. Rozumím tomu tak, že dialogické jednání je zvláštním prostředím, kde všichni účastníci vytvářejí určité podmínky pro společně prožívanou zkušenost. Tato zkušenost přirozeně znamená situaci učení a sebepoznávání. V dialogickém jednání tak může být individuální rozvoj spíše prostředkem, cestou ke druhému. Přikláním se k názoru, že v autorském herectví v pojetí KATaP více než o sebepoznání, jde o **budování společenství**.

Cit pro (ne)autenticitu

Uvědomuji si čím dál víc, jak důležité pro moji práci hereckou, lektorskou i režijní je *hledisko autenticity*. V dialogickém jednání se s autenticitou setkáváme jako zkoušející i účastní pozorovatelé. Přesněji řečeno, ještě intenzivněji, nežli s autenticitou se obzvláště ze začátku setkáváme se svou *neautenticitou*.²⁴ A jsme schopni ji vnímat i u druhých.

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

Hana Malaníková, která zpracovala téma autenticity v souvislosti s vystupováním v médiích píše, že v dialogickém jednání lze „za pomoci autopoietické zpětnovazební smyčky zvědomovat momenty vlastní autenticity ve veřejném vystupování.“ (Malaníková, 2013, s.154) Autenticita bývá v souvislosti s dialogickým jednáním zmiňována jako něco všem přirozeného, co však musíme znovu nalézat a uvědomovat si. Autenticita je přirozená, ale není samozřejmá. První fáze zkoušení dialogického jednání jsou velmi silným zážitkem právě ve chvílích, kdy ze situace chaosu, vržení do neuspořádané, nejasné situace naší obnažené bezradnosti a neautentického chování probleskne moment autenticity. Bývají to právě ty *klíčové momenty dialogického jednání*,²⁵ ve kterých zvláště u začátečníků asistent jednajícího zastaví a odvolá zpět do řad přihlížejících. Je to osvobodivá chvíle nalezení něčeho pravdivého. Zážitek momentu autenticity tak díky intervenci zvenčí může frekventantovi dialogického jednání na chvíli utkvět. Jednající, který se vrátil „ohlušen“ zážitky ze svého dialogického jednání, jejichž průběh děj i téma rychle začíná v jeho paměti blednout, je schopen si částečně zapamatovat okamžiky, kdy *to fungovalo*. Postupně si s tímto konstruktivním zásahem asistenta může začít uvědomovat momenty, kdy *je to ono*. V prvních fázích dialogického jednání, jsou okamžiky autenticity mezi vší neautenticitou jasně znát.

Partnerství (z kap.II.1.2.)

Dalším elementem dialogického jednání, který považuji za důležitý v lekci (ne)herectví je specifické pojetí partnerství. Bylo již řečeno, že autorské herectví KATaP nahlíží herectví jako univerzální modus lidského bytí

²⁴ Vyskočil často mluví o naší diskvalifikaci. Také Vladimír Chrz se zamýšlí nad diskvalifikací v DJ ve smyslu neautentického jednání: „A zdá se mi, že o dialogickém jednání často uvažujeme příliš „idylicky“. Jako o dosahování nějaké „autentické původnosti“, jakéhosi „rajského stavu“, jako o návratu k počátkům naší přirozenosti. Jen se pěkně ponořme do vlastního těla, nechme se obdarovat přející pozorností, a bude dobře. A ono často dobře není, a my se cítíme diskvalifikovaní a nevíme proč.“ CHRZ, Vladimír: *Dvojitý pohled na dialogické jednání*, Theatralia. 2011, roč. 14, č. 2, s. 130-160.

²⁵ Srov. ČUNDERLE, Michal, ZICH, Jan: *Klíčové momenty dialogického jednání*, In: Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku IX., Psychologický ústav Akademie věd ČR, 2010, s. 170-178. Dále o klíčových momentech dialogického jednání více na str. 36 a 73.

a nikoliv umění, že jde o širší pojetí herectví jako chování, jako veřejného vystupování. Nestáváme se někým jiným, spíše se dozvídáme, kým jsme a jaké jsou naše hrové možnosti. Rozvíjíme smysl pro hráčství a svou schopnost variability a proměnlivosti. V dialogickém jednání i otevřené dramatické hře jde o to vidět a sledovat proměňující se cíl, adaptovat se v neurčité situaci, všimnout si, reagovat. Nejde o *na sebe sama zaměřené herectví*, zkoumání našeho nitra nebo psychologizování ega.

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

Vnitřní partner a Donnellanův cíl

Chápu vnitřního partnera v dialogickém jednání jako Donnellanův *cíl*, který je konkrétní, pohyblivý, proměnlivý, aktivní, čeká na objevení potřebuje být změněn. (Donnellan, 2007, s.55) Cíl na sebe upozorňuje, vyzývá nás k určité aktivitě. Psycholog Kurt Lewin mluví o silovém poli a o výzvoovém charakteru věcí (atraktivita věcí).²⁶ Dle Lewina nás věci, na které zaměříme svou pozornost k něčemu vyzývají. Vnitřního partnera v dialogickém jednání, kterého se snažíme přijmout do své pozornosti můžeme chápat jako cíl, který na sebe upozorňuje, vyzývá k reakci. Hančil pojmenovává Donnellanův cíl jako jakýsi háček, na který se zavěsí hercova pozornost a proměnění jeho vnímání. Je neustále aktivní a neustále proměnlivý. Může být konkrétní i abstraktní, ale nikdy ne vágní. (Hančil, tamtéž, s.238)

Donnellan uvádí velké množství bloků, které způsobuje hercův strach. *"Strach vás dělí také na další klamnou dvojici: na vás a na toho dalšího, který vás „soudí“, na toho, kdo „dělá“, a na toho, kdo „pozoruje“. Toto druhé, monitorující já je tvrdý kritik, který nepřetržitě posílá nekonečnou průběžnou zprávu o výsledcích „jak mi to jde?“* (tamtéž, s. 47) Donnellan zde pojmenovává našeho vnitřního kritika (*Kruté oko*)²⁷, který již psychologie označuje jako archetyp autority, který každý nosíme v sobě - vzor rodičů, učitelů. Dialogické jednání oproti Donnellanovi chápe kritika jako komplementární podnět, jako jeden z pólů našeho já - a ten může být destruktivní i tvůrčí, záleží vždy na tom, jakým způsobem se jeho pozice (propozice) ujme. Pokud z něho uděláme cíl – ve smyslu partnera, může jít o stavební prvek herní struktury našeho jednání. Vnitřním partnerem jako druhým pólem může být i náš strach. Nejvýstižněji to popisuje Vyskočilův komentář k dialogickému jednání, který jsem si zapsala v roce 2004²⁸:

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

²⁶ LEWIN, Kurt: *Teorie pole – výbor z díla*, Praha: Portál 2019

²⁷ „A tak si myslíte, že jste sami sobě cílem, že neexistuje nic než vy a vaše kruté oko, které se vznáší někde mimo vaše tělo a odvrací vaši pozornost od jakéhokoli dalšího cíle.“ (Donnellan, 2007, s. 47)

²⁸ Komentář prof. Vyskočila k DJ pokročilí, 3.5.2004, In: osobní deník 2004

Komplementarita

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

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

Při nalézání podobností dialogického jednání s Donnellanovým *hercem a jeho cílem* je důležité také vidět rozdíly.²⁹ Hlavním rozdílem od cíle herce dramatických postav vnímám to, že *cíl si v dialogickém jednání teprve hledáme* a objevujeme pro něj pojmenování, výraz; hledáme i celý kontext cíle. Odkazuje to na nepředemtnost dialogického jednání. *Nepředemtné herectví* v dialogickém jednání nemá předem určený předmět a ve hře a hrou jej objevuje. V dialogickém jednání a v každé improvizaci postupujeme ještě obezřetněji než při práci s dramatickou postavou. Domnívám se, že moment, kdy si při dialogickém jednání všimneme „cíle“ se stává na určitou chvíli hlavní událostí, ohniskem dramatické situace. Samotné vyjasňování a hledání cíle může být nosným procesem, který živí tvůrčí energii hráče.

Vnitřní partner - vnější cíl

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

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

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

„(...) Ono to chce, abych zjišťoval, že to mluvit s druhým člověkem (...), je jako komunikovat s tím vnitřním partnerem. Jenomže já toho člověka stejně málo znám jako toho vnitřního partnera. Ale právě během té komunikace, během dění toho někdy velmi

²⁹ Když například Donnellan mluví o sázkách, vyjadřuje se k velkým dramatickým hrám proslulých dramatiků jako je Shakespeare a Čechov. Hledá situace pro herce, který pracuje na dramatické roli s jasným kontextem doby, rodiny, problému, zápletky. Oproti tomu dramatická v dialogickém jednání je jemnější a vypólovanost obtížněji rozpoznatelná. Komplementární vnitřní partner - jiný (druhý) pól našeho jednání nemusí být vždy jen přímým opakem toho prvního, někdy je jen dalším jeho „odstínem“.

dramatického procesu, si jednotlivých momentů mohu všimnout. (...) Proto moje tendence je spíš zpomalovat, abych měl čas si všimnout a aby také ten, s kým komunikuji měl čas zažít sám sebe jako komunikujícího. Abychom si dali navzájem šanci být spolu." (Vyskočil, 2012)

"Co se tedy děje, když člověk mluví sám se sebou? Potom mám být já sám sobě cílem", odpovídá si Donnellan. (Donnellan, 2007, s. 114) Dle Donnellana se herec nemůže sám přímo proměnit, ale může si uvědomit, že se změnil.³⁰

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

Partnerství diváků. Přející pozornost jako společná aktivita

Dialogické jednání děláme před druhými a s druhými. Vyskočil upozorňuje, že v dialogickém jednání jde o společnou zkušenost toho, kdo jedná a těch, co přihlížejí. Zdůrazňuje, že účastník dialogického jednání se podílí na zkoušení jednajících v prostoru. Pokud se pokusíme přenést "na plac" předem vyzkoušenou spontánní hru, ke které jsme dospěli hrou o samotě³¹, pak v situaci samotného dialogického jednání za účasti diváků nikdy nebude probíhat stejně. A nejen to. Charakter našeho jednání se promění živou přítomností diváků. „Dialogické jednání z koupelny“ přenesené na plac pak nebude v *souladu s naší pozorností* ani pozorností těch, kteří jsou toho účastni. Účastník v dialogickém jednání je vždy spolupodílníkem tvorby svojí *přející pozorností*.

Přející pozornost je jeden z nejméně frekventovaných pojmů v terminologii dialogického jednání i autorského herectví na KATaP. Zdá se snadno pochopitelný. Zařadila jsem si ho jako synonymum empatie a empatii pak jsem si vykládala jako snahu si vzájemně porozumět. Později jsem při zkoušení dialogického jednání i na jevišti začala víc a víc všimnout, jak moc se oba (a nejen tyto) pojmy týkají vnímání *těla a tělovosti*. Jak úzce souvisejí s tělovým napětím a temporytmem osobního projevu.

Vytvoření situace přející pozornosti se netýká pouze diváků a jejich empatického naladění. Týká se i toho, kdo je právě na place, v silovém poli komunikace. Situaci přející pozornosti musíme "na jevišti" vytvořit, nevzniká samozřejmě jen proto, že v místnosti jsou s námi přátelští diváci. Vyskočil mluví o vkladu obou stran přející pozornosti, kdy jde o společné "úsilí", **společnou komunikační aktivitu**.³²

³⁰ A okamžik, kdy si uvědomíme, že jsme se změnili nebo že nás něco změnilo, je okamžikem, kdy od sebe získáme odstup - vidím, že mě nenavzteká něco, co mě kdysi navztevalo, ...apod." (tamtéž, s. 82) Herec může sám sebe nějak vidět, může také vidět do sebe, může v sobě někoho vidět (pokládat se za někoho). „V určitém slova smyslu se podmět „já“ nemění, mění se předmět - zájmeno „mne“ nebo zvrtné „sobě“, „sebe“ a „se“. „Já“, které mluví, zůstává vždy stejné, ale „já“, které vidím, je pokaždé jiné. „Mě“ (nebo „sebe“) je cíl a řídí se všemi pravidly cíle.“(tamtéž)

³¹ Vyskočil často uvádí svůj oblíbený příklad dialogického jednání v prostředí koupelny, kde zažíváme pocit svobody a bez přihlížejících diváků se bez obtíží uvolníme, dobře se slyšíme a dobře na sebe reagujeme, jenomže to zůstává skryto. Zkušenost je to teprve ve chvíli, kdy naše jednání vnímá také někdo druhý. (Vyskočil, únor 2013)

³² Že si neděláme to svoje, ale že to sledujeme u toho, kdo je na tom place, jako něco, co je mi blízké, jako něco, co také znám z vlastní zkušenosti, z vlastních představ. (...) A ta vhodná situace je tehdy, jestliže je to otevřený, jestliže ta přející pozornost je do té míry inspirující - záleží na tom, at' chceme nebo nechceme, at' si to uvědomujeme nebo ne - my vlastně vysíláme určitou pozitivní energii. Ta pozitivní energie, to je ta vhodná situace. (...) Že nám někdo vlastně dotuje svojí pozorností svojí energií to, co na tom place v té představě veřejné samoty, co tady hledáme a děláme. To je něco, co nám umožňuje se projevit.“VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice 1*, s.5; přepis přednášky z 26. října 2012 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

Tělové napětí a temporytmus (z kap.II.1.3.)

Aby aktér v dialogickém jednání zůstal zapojený ve hře, musí dosáhnout optimálního tělového napětí. Míra tohoto napětí by měla být větší, než obyčejná konverzace a zároveň ne moc velká. V přepjetí si dostatečně neuvědomujeme naše jednání, a to se může zablokovat tím, že nevíme, jak dál.³³

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

Když věnujeme dostatečně podnětu pozornost, stává se aktivním. Připomíná Donnellanův *aktivní, pohyblivý cíl*. Jsme na cestě, kam nás podnět vede. V našem jednání nastává uvolnění, které dle Vyskočila přichází až poté, co jsme se soustředili (soustředění ve smyslu věnovat pozornost³⁴). *“Herec vidí svět celým svým tělem*, píše Donnellan. Soustředění a uvolnění nás může svým způsobem “upozornit” na to, zdali jsme navázali vztah. *“Jaký náš projev se dočká odpovědi – z té druhé strany i od nás.”* (Vyskočil, září 2013)

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

SHRNUTÍ PRVNÍ ČÁSTI PRÁCE (z kap. V.)

V první části práce se zabývám otázkami autorského herectví a jeho pedagogiky. Nejprve jsem se pokusila popsat některé **obecné znaky autorského herectví a osobnostního herectví**. Poté jsem se zaměřila na **pojetí autorského herectví na Katedře autorské tvorby a pedagogiky**. Vycházela jsem ze své osobní potřeby provést novou revizi ideových zdrojů výchovy k autorskému herectví a formulování některých estetických postupů, které pokládám za specifické pro tuto katedru. Za podstatný pilíř etických, estetických i pedagogických východisek můžeme považovat studijní disciplínu dialogického jednání. Proto jsem věnovala velkou pozornost tomu, jakým způsobem se **principy dialogického jednání mohou objevovat ve vlastní tvorbě studentů KATaP, v autorských prezentacích**.³⁵

³³ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice* 5, s. 5 ; přepis přednášky z 21. září 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv

³⁴ Donnellan pečlivě rozlišuje hercův stav *soustředění* se a hercův stav, kdy věnuje *pozornost* určitému podnětu. *„Soustředění pozornost likviduje. Nemůžete něčemu věnovat pozornost a zároveň se na to soustředit. (...)Pozornost se zaměřuje na cíl, soustředění na mě.“* (Donnellan, 2007, s. 36-37).

³⁵ Autorská prezentace je platformou, kde lze odlišnou kondici pramenící ze zkušenosti s dialogickým jednáním pozorovat. Lze říct, že studenti KATaP zákonitě procházejí určitými fázemi, ve kterých dialogické jednání zvědomují a různě používají jeho principy. V jejich prvních prezentacích bývá dialogické jednání **téma**, s nímž se musejí každý po svém vypořádat, zároveň se jím dialogické jednání může stát **nástrojem**, přirozenou cestou přípravy (zkoušení) scénické tvorby. Pokročilejší může být určitá dovednost “vtěleného dialogického jednání” (*embodied knowledge*), která u některých studentů může ukazovat **hráčskou i hereckou dovednost**, psychofyzické zobrazování a jednání. Etapy *vědomého využívání tj. aplikování principů dialogického jednání* ukazují na to, v jaké fázi jejich přijímání, osvojování se student právě nachází. Můžeme tak

V kapitole o **AUTORSKÝCH PREZENTACÍCH** se pokouším tuto formu představit tak, jak byla koncipována v programu katedry.³⁶ Nahlížím její přednosti a některá úskalí. Autorské prezentace jako samostatná tvorba studentů, kteří mají zkušenost s disciplínou dialogické jednání je pro moji práci podstatná, protože na ní lze pozorovat určitý stav i podobu jejich kondice. Pojmenovávám některé její **výchozí estetické vlastnosti**, které vycházejí ze zadání autorské prezentace – jako je krátká monodramatická forma. Dále je zde akcentována **procesuálnost, elasticita a otevřenost** jako hybné principy této scénické formy. Pružnost a otevřenost přitom neznamená nedokončenost, ale to, že připustíme vícero možností vyznění (**variací**), otevřeme se reakci na odezvu publika i nepřipraveným podnětům, které nastanou během realizace autorské prezentace (**emergence**). V tomto smyslu rezonuje charakter autorské prezentace s **výzvou**, kterou vložil do koncepce text-apelových představení Ivan Vyskočil.³⁷ Vyskočil zdůrazňuje, že potřebujeme diváka jako spolutvůrce, jelikož nám umožňuje **varianty jednání**.³⁸

Nahlížím autorské prezentace nikoliv jako pevně daný estetický tvar, ale spíše jako **platformu pro různé uchopování tvorby a její prověřování**. Autorské prezentace nemají jednotný styl a ukazují různé přístupy k tvorbě a rozdílné cesty k autorství. Kromě sledování některých estetických postupů mě zajímaly ty autorské prezentace, které byly živým vyprávěním, vyprávěným divadlem. V jednom z období svého doktorského studia jsem se zabývala **pozorováním vypravěčských strategií a rozlišováním jednotlivých výrazových poloh ve hře jednoho herce**. Ve výzkumné dílně jsem se setkávala s Maryanou Kozak, Standou Urbánkem a Pavlem Zajíčkem, tehdejšími studenty či absolventy KATaP a sledovala společně s nimi sadu všech jejich autorských prezentací (do r.2016). Popsala jsem rozdílné způsoby, jak v autorských prezentacích uchopují a **naplňují některé jevy z dialogického jednání, konkrétně veřejnou samotu, kontakt s publikem a vstřícnou pozornost**.

sledovat také *vývoj vztahu* studentů k dialogickému jednání. Zdá se, že *osvojení* principů dialogického jednání se může projevit **svobodnou existencí** studenta ve veřejné či jevištní situaci.

³⁶ Kapitulu o **historii autorských prezentací na KATaP** stavím převážně na citacích z **rozhovoru s Přemyslem Rutem a Michalem Čunderle**, dvěma vedoucími Katedry autorské tvorby a pedagogiky, kteří se na koncipování autorských prezentací na KATaP silně podíleli. Obě 1,5hodinová interview jsou plná zajímavých podnětů. Dozvídáme se, že Ivan Vyskočil katedru koncipoval hlavně jako laboratoř bez jakýchkoliv výsledků, které by se prezentovaly „navenek“ a jaké bylo postavení KATaP oproti ostatním „hereckým“ katedrám a v rámci celé DAMU. Postupně se nechává přesvědčit k předmětu autorské čtení. „Uzavřenost katedry“ se snaží prolomit nastupující vedoucí Přemysl Rut, když v roce 2003 zavádí povinné krátké autorské prezentace studentů. „*To byla Přemyslova ohromná zásluha a bez toho by se ta škola neposunula. Ta škola (katedra) by sežrala sama sebe, v tu dobu. To bylo skoro nutný, když to vidím zpětně.*“ (Čunderle, 2020, DP s.55) Tvar, který existoval již v 90. tých letech v ZUŠ v Josefské („kolébce KATaP“), kde Vyskočil učil kurzech pro pracující, se nyní pomalu začleňuje do koncepce KATaP. Autorská prezentace má být dle Ruta *měřením kondice v mezech běhu*. Narozdíl od běžného představení by tak autorské prezentace měly být *aktuální syntézou kondice*, kterou nabýváme odděleně v rámci ostatních psychosomatických disciplín, jako je hlas, pohyb, autorské čtení a dialogické jednání. Autorské prezentace na KATaP se etablovaly postupně a důvěru ostatních pedagogů získávaly nesnadno. Zvláště ze strany Ivana Vyskočila plynula nedůvěra k předvádění jakýchkoliv výsledků. Také studenti z počátku nechápali autorské prezentace jako způsob komunikace a předmět studia. „*(...)Během takových dvou tří let se ty prezentace usadily. Ale na mou duši bez mé zásluhy. Prostě se etablovaly v rámci studia na této katedře. Studentům na nich začalo záležet, přestali se při nich cítit trapně - což na začátku bylo, protože nebyli zvyklí, že se by po nich něco takového chtělo.*“ (Rut, 2020) V rozhovoru s Přemyslem Rutem a Michalem Čunderle se zamýšlím nad tím, **zda-li si vytvořily svůj vlastní jazyk**. Povídáme si mj. **o práci s osobním příběhem** i časté volbě příběhů z dětství, kterou dle Ruta bývají „mělkou studnou“.

³⁷ „*(...)Zkušenost appealu, výzvy a otevřenosti ke spolupracovníkům a divákům, kdy představení přestává být jen předem připravenou „konstantou“ a stává se aktuálním procesem tvorby, dialogem v psychologickém a filosofickém smyslu slova.*“ VYSKOČIL, Ivan: *Reduta, Text-apel, Text-apel*, In: *Začalo to Redutou*, Praha: Orbis 1964, s.13

³⁸ „*My toho diváka potřebujeme a potřebujeme vlastně zjistit nebo poznat, že to vyprávění má ještě varianty, že to není totéž, že je to skoro totéž. Že to není totéž jako při první verzi, ale že to má drobné odchylky. A ty drobné odchylky jsou velmi zajímavé.*“ (Vyskočil, říjen 2012)

Práce s osobním příběhem v autorské prezentaci (z kap.II.4.2.2.)

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

Autobiografické příběhy vůbec nejsou scénicky snadno uchopitelnou námětovou látkou. Vyžadují určitý typ pečlivé práce. Mají své nároky a svá úskalí. Rozhodneme-li se vycházet z vlastních zážitků, tak se **příběh formuje sám**. Na druhou stranu nás naše paměť a to, jak se příběh doopravdy stal, může omezovat v jeho **tvarování**. Příběh z vlastní zkušenosti je častým námětem tvorby studentů KATaP, nezářka se jedná o příhody z dětství. Mohlo by se zdát, že "styl" autorských prezentací se podřizuje určité dané a přijímané poetice, které je třeba přizpůsobit tvorbu. Výběr námětu, který se opírá o žitou zkušenost, má však v rámci studia autorského herectví mnohovrstevnatější důvody. Osobní příběh je vyprávěním, k němuž máme určitý zcela jasný vztah, anebo je onen vztah živou otázkou - problematikou, která se může stát pro autorskou prezentaci podnětným tématem. Rodinný příběh z dětství je nejen naší zcela konkrétní ale také onou **obecně lidskou zkušeností**.³⁹

Jedním z úskalí osobního příběhu a jeho zpracování je, že strhává k doslovnosti a popisnosti. Obecně lidská zkušenost na jevišti neznamená realistické převyprávění příběhu. Pokud se studentům nepodaří příběh z dětství posunout k obecnějšímu sdělení, zůstane onou pouhou privátní „babičkovskou story“.⁴⁰

Pro tuto práci není tak důležité definovat, co znamená osobní příběh a kde jsou jeho subjektivní hranice, jako spíš mluvit o osobním vztahu, který si protagonista vytváří ke svému tématu. Je možno říct, že jeden z *nároků autorství* na KATaP lze pojmenovat jako schopnost vytvářet vztah, dle Vyskočila schopnost **vstupovat do vztahu**. V pojetí studia autorského herectví jakožto studia dramatické kultury to pak také znamená schopnost vytvářet vztahy v obecnějším slova smyslu. Mnohem spíše než o vzhled do privátních osobních zážitků, jde v práci s osobním příběhem o stále **znovuoživování schopnosti být ve vztahu** se sebou, se svým tématem a dále pak s druhými a světem, který s ostatními sdílíme.

Jak naplnit téma na základě fragmentu příběhu, za nímž leží celá zkušenost? Důležité je se rozhodnout, nakolik *dokumentární* bude daný scénický příběh. Ve druhé části disertace se věnuji právě otázce dokumentární práce v živém vyprávění osobního příběhu. Studenti autorského herectví však s osobním příběhem nemusejí nutně vždy nakládat jako s dokumentem. Naopak. Velkým nárokem osobního příběhu v autorském ztvárnění je jeho **redukce**, zaměření, ozvláštňení a někdy i posun k abstrakci. Nacházíme se u bran zkratky a na druhou stranu lze prolézt jen úzkými dveřmi. Je třeba *redukovat příběh*.

³⁹ „Není to herecké nebo učitelské, je to obecně lidské. Obecně lidská událost, ať už herecká nebo učitelská. A hledáme k tomu také druhého člověka, kterému bychom to řekli. Protože jestliže se nám tyhleto momenty podaří tak, že ten druhý má z toho takhle jasnou představu, tak jsme udělali neuvěřitelnou záležitost! Nahradili jsme svým podáním zážitek - nahradili ne - v podstatě jsme umožnili, aby něco jako zkušenost se objevilo i u druhého člověka.“ VYSKOČIL, Ivan: *Rozpravy k pedagogice* 3, s. 2-3; přepis přednášky z 22. března 2013 realizované v rámci Kurzu Kreativní pedagogika 2012-2013, In: osobní archiv.

⁴⁰ Autorem tohoto osobitého výrazu je Stanislav Urbánek, jehož kazuistika je součástí práce.

Konzultant autorské prezentace (z kap. IV.)

V první části práce Úvahy o autorském herectví jsem se pokusila blíže nahlédnout pedagogický přístup výchovy k autorskému herectví, kde za nejvíce formativní považuji **podpůrné strategie asistenta dialogického jednání**. Dotkla jsem se proto otázky **tacitních znalostí** a jejich sdílení mezi asistenty a frekventanty dialogického jednání. **Atmosféra bezpečí a učení se skrze objevování (zkoušení si), tělovou empatii a schopnost vnímat ji u druhých, nehodnotící komentáře** a další postupy vzdělavatelů psychosomatických disciplín daly základ i mému lektorskému a režijnímu přístupu. Proto jsem věnovala pozornost **postupům konzultanta autorských prezentací**.

Při jednorázovém konzultování autorských prezentací u denních studentů KATaP bývá konzultant autorské prezentace **pomocným „nástrojem“**, díky kterému si autor ověřuje, **nakolik existuje vztah mezi jeho záměrem a mezi tím, jak rezonuje v někom jiném**. Naproti tomu uvádím **postupy skupinových konzultací** autorských prezentací v rozdílných podmínkách Kurzu CŽV Kreativní pedagogiky⁴¹ (kurz KP), kde jsem mnoho let mohla kontinuálně objevovat určité zákonitosti práce s osobním příběhem. Přiblížila jsem vlastní lektorskou zkušenost skupinového konzultování autorských prezentací frekventantů kurzu KP jako první případ práce s neherci.

Za důležitý poznatek, který si odnáším z této praxe je přistupovat k pokusům neherců citlivě zvláště při **upozorňování na zajímavé momenty jejich jednání, které vznikají ne zcela uvědomovaně**. Aktér se k nim pak obtížně vrací, jelikož si nedokáže vybavit, jak k nim dospěl. Intervence ze strany konzultanta by se měly zakládat na **vzájemném porozumění** a pochopení záměrů aktéra.

Dramaturgickou linku autorské prezentace nehledá student a konzultant „nad papírem“ redakcí textu, ale prostřednictvím živého zkoušení v prostoru. Představu o pohybu a výrazu aktéra ve scénické situaci nekoncepuje konzultant před zkoušením. **Nápady a doporučení konzultanta vyplynou nejpřirozeněji z pochopeného směřování autorství studenta**, které se utváří přímo během jeho scénického jednání. **Napojení na studentovo jednání** může pak ukazovat konzultantovi nejnosnější podněty k dalšímu rozvíjení. Vnímat autorské směřování studenta tak může být jednou z tacitních znalostí konzultanta, kterou užívá jako účinného „nástroje“ pro dramaturgii i režii.

Konzultant a jeho vliv zároveň nemohou zcela vymizet. Příliš „narežirované“ nápady se však někdy mohou projevit tím, že je student (nebo neherec) nedokáže dostatečně autenticky uchopit a v jeho autorském výstupu pak působí uměle. Ze strany lektora se pokaždé musím vyvarovat velké pasti pohledu „oka zvenčí“: **vše, co se může jevit z venčí jako nápad, musí nějak korespondovat se skutečným nápadem studenta**. Úkolem konzultanta autorské prezentace je podle mě jakýsi *komentář zevnitř*. Porozumět především tomu, čemu sám student rozumí a co dokáže rozvíjet jako nosný podnět.

Za důležité dále považuji rozlišování toho, **za čím si mohou aktéři stát a také nač se mohou jako lektor „spolehnout“**. U autorských herců se lze spolehnout na určitou míru kondice k veřejnému vystupování pro níž čerpají ze zákonitostí dialogického jednání zejména v **tělovém citění: citlivost na vlastní temporytmus a tedy schopnost usledovat strukturování příběhu a jednání v jeho průběhu**. Jsou to, podle mě, podstatné faktory pro **organickou dramaturgii** vyprávěného divadla (jednoho herce).

⁴¹ Dvouletý kurz CŽV Kreativní pedagogika probíhá při Katedře autorské tvorby a pedagogiky od r.2006 a jeho zakladatelkou byla doc. Eva Vyskočilová.

Neherci (frekventanti kurzu KP) pak mohou ručit svým životním postojem opřeným o usazenou zkušenost. Pro mě jako konzultanta autorské prezentace to znamená více se pokoušet **vidět (jen) to, co vidí zkoušející** a nenechat se svést k režírování. Do značné míry to platí i u režie neherců v divadelní inscenaci a rovněž pro konzultování autorských prezentací denních studentů KATaP i pro další hereckou (autorskou) tvorbu a práci s osobním příběhem na KATaP.

Považuji **tělovou empatii za základ pedagogického přístupu**, o který jde v autorském herectví KATaP (akcentuje se a explicitněji formuluje zejména v kurzu Kreativní pedagogiky). Netýká se jen psychosomatického pocíťování vlastního projevu, ale především **kinestetického vnímání a naladění na druhé**. Umožňuje pak porozumění i možnost skutečného setkávání ve smyslu tvůrčí komunikace. Ve vztahu konzultanta (lektora, režie) a aktéra a také ve vztahu diváka a aktéra může tělové cítění přinést vzájemné **podílíctví** zakotvené v tělové empatii.

Závěrem mohu shrnout, že zkušenost s dialogickým jednáním mě v lektorské praxi dovedla ke snaze o **rozvíjení tělovosti, přítomnostního jednání a živého sdělování s představou**. Podobně jsem přistupovala k práci s neherci v dokumentárním divadle.

II. ČÁST PRÁCE - ÚVAHY O NEHERECTVÍ

Dokumentární divadlo

Zdá se, že jedním z důvodů rozmachu současného dokumentárního divadla může být reakce naší společnosti na rychlé rozšiřování virtuálních světů, mediální manipulace a celkového pocitu znejistění. Dokumentární divadlo znovuoobjevováním reality může reagovat na silící potřebu autenticity coby záruky pravosti a původnosti. **Autenticita originálu** vystupuje jako kvalita, která zaručuje, že se o ni můžeme opřít, protože tento originál zůstává v plnosti sebou samým – představuje tedy pevný bod, skrze něj se lze vztahovat ke skutečnému světu.

Neherci a jejich jiná jevištní přítomnost (z kap. VI.2.)

Jedním z důležitých způsobů zkoumání hranic dokumentárního divadla je **práce s neherci**, nebo *sociálními herci*. Postihnout celou škálu divadelních forem, které za různým účelem zapojují do hry neherce je velmi obtížné. Neherci jsou dnes obsazováni do inscenací vedle profesionálních herců.⁴² Neherce zapojuje například **sociální divadlo** zaměřené na určité sociální skupiny, které jsou něčím „zvláštní“.⁴³ Základním konfliktem je často téma vydělení se a začlenění určité sociální skupiny a tématem její život na okraji společnosti (narkomani, bezdomovci,

⁴² např. v inscenaci *Kacířské eseje* (únor 2020, Studio Hrdinů, Praha) obsadil režisér M. Bambušek do role Hérakleita z Efesu filosofa Miroslava Petříčka, žáka filosofa Jana Patočky a do role L.van Beethovena hudebníka Vladimíra Franze. Název inscenace je totožný se souborem textů Jana Patočky z poloviny 70.let a inscenace tematizuje „kacířský“ protirežimní postoj Jana Patočky na konci jeho života. O herectví neherců se vyjadřuje divadelní kritik Josef Herman takto: „*Petříček s Franzem se aktivně zapojují do dramatických situací(...), ale u obou jde o herectví neskrývané naturščické, komentující a asistující. V kontextu této inscenace to nevedí, neboť Bambušek přiznaně mixuje fikci a pravdu, stylizaci i autenticitu.*“ HERMAN, Josef: *Za svou pravdou stát*, In: DN 3, roč.29,4.2.2020, s.6.

⁴³ V ČR sem patří například představení Terezy Durdilové *Čtvrtý svět*, kde protagonisty byli „novodobí chudí“ (Praha, Divadlo Archa 2015), ale i její *Boys and Girls* (Praha, Divadlo Archa 2014), kde jde o pozoruhodné mezigenerační setkání dětí a seniorů na jevišti; dále konfrontační divadelní představení *Vadí -nevedí* Jany Svobodové a Philippa Schenkera (Praha, Divadlo Archa 2015), které zapojilo romskou komunitu z Kostelce nad Orlicí nebo představení *Ony* Kateřiny Jungové (Praha, Studio Alta 2015), které pracuje se ženami bez domova. Dále Divadlo bezdomovců Ježek a Čížek, které vzniklo při redakci časopisu *Nový prostor* v Praze-Braníku a na poli dokumentárního divadla působí již od r. 2001 a další.

alkoholici). Stejně tak může být tématem i společenská příslušnost středních vrstev (manažeři, krasavice)⁴⁴ nebo sdílený tragický zážitek (teroristické útoky, politicky motivované soudní procesy).⁴⁵ Dalším příkladem obsazování protagonistů-neherců v dokumentárním divadle je tzv. **divadlo svědků**. Tento žánr dokumentárního divadla pracuje se záznamy ze soudního procesu, doplněné o výpovědi jednotlivých aktérů. Jejich smyslem je poukázat na aktuální společensko-politickou událost.⁴⁶

Pro tuto práci je zajímavá specifická oblast neherců, tzv. **experti všedního dne**. V „rolích“ vypravěčů, interpretů a „představitelů“ vlastního příběhu vystupují ti, kteří zobrazované události sami zažili. „Expertství“ neherců v dokumentárním divadle spočívá v tom, že se jich nějakým způsobem námět dotýká, ať už národnostně, věkově, profesně, nábožensky či z důvodu neobvyklé životní zkušenosti.⁴⁷ Žádná herecká průprava není potřebná, dokonce by byla nežádoucí, jelikož protagonisté hrají sami sebe. Místo **reprezentace** se dostáváme do roviny **sebe prezentace autobiografického nebo introspektivního charakteru**.

TisíciHRAn (z kap.VI.3.)

Důležitým momentem pro uvažování o autorském herectví a neherectví a o práci s autenticitou na jevišti je pro mě intenzivní spolupráce s dokumentárními herci **spolku TisíciHRAn**⁴⁸.

Od roku 2015, kdy byl spolek založen, pracujeme s **neherci - pamětníky** a rovněž si uvědomujeme zvláštnosti jejich jevištní přítomnosti. Jejich vzpomínky ani je samotné však neprezentujeme jako umělecké dílo a nepovažujeme je za „živoucí manifest umělecké formy“. (Herčíková, 2015, s.4) Jejich prostřednictvím se snažíme nalézat nástroj komunikace s divákem a docílit některých přesahů (interkulturních, antropologických a sociálních).

⁴⁴ Základem dokumentární hry *Krasavice* (Teatr.doc, 2014) se staly rozhovory asi dvaceti krásných žen od 16 do 38, které si svojí krásou nevydělávají a zjišťují, jak se takovým ženám žije a nakolik jim jejich krása usnadňuje či komplikuje život.

⁴⁵ Např. představení zmíněného ruského souboru Teatr.doc: konkrétně *Čas 18* (Hodina 18, 2010) o úmyslném neposkytnutí lékařské pomoci vězněnému právníkovi Sergeji Magnitskému; představení *Svojimi glazami* (*Svéma očima*, 2012) o procesu s Pussy Riot; *Bolotnoje dělo* (Kauza Bolotnoje, 2015) o uvěznění demonstrantů obviněných z násilí proti policii při legální demonstraci proti znovuzvolení Putina na Bolotném náměstí. Představení *Pomolvka* (Zásnuby), uvedené v březnu 2016 v Praze v rámci festivalu Crimean SOS, pojednává o procesu s ukrajinským režisérem Olegem Sencovem a dalšími ukrajinskými občany obviněnými ruskými úřady z terorismu na nedávno anektovaném Krymu. Viz. KRČÁLOVÁ, Tereza: *Živé duše dokudivadla*, A2 10/2016. Z českého prostředí je to např. představení *Budu všude kolem tebe* Ivety Duškové (Praha, Divadlo Kampa 2016), kde své traumatické zážitky sdělují publiku matky, jimž zemřely děti aj.

⁴⁶ V divadle svědků se na scéně místo herců objevují přímí účastníci dané události a svědčí o ní. Hlavní efekt představení nastává v okamžiku, kdy dojde k setkání svědků a diváků. Fakta mohou být svědkem interpretována různě a divák se musí sám rozhodnout, jak bude informace vnímat. Principy dokumentárního divadla a metody verbatim se zde však mění – „nulová pozice autora“ a absence autorova morálního postoje zde neplatí, naopak uvedení takového představení je demonstrativním vyjádřením názoru inscenátorů (například k porušení lidských práv) a v nedemokratických politických systémech mnohdy velmi odvážným občanským činem.

⁴⁷ „Odborníky“ na řešené téma využívá také tvůrčí skupina Rimini Protokoll. Např. v tématu problematiky gastarbeiterů a banánových dětí českoněmeckého pohraničí na scéně figurovala rozmanitá skupina Vietnamců - *Vùng biên giới/ Hra o hranicích*, (2009); v představení tematizující tok kapitálu a dopady kapitalismu *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band/ Karl Marx: Kapitál, svazek první*, vystupoval univerzitní profesor a odborník na Marxovo dílo, bývalý gambler i vězněný bankovní podvodník (2007).

⁴⁸ Divadelní spolek Tisícihran⁴⁸ se zaměřuje na autorské, vyprávěné a dokumentární divadlo. Založily jsme ho na podzim roku 2015 s **Terezou Durdilovou a Terezou Vohryzkovou**, spolu-absolventkami Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU. Na jaře 2016 jsme odstartovaly sérii dokumentárních inscenací premiérou představení ***Fialky a mejdlíčka aneb dětství pod rudou hvězdou***, které je dodnes na repertoáru. Koncept dokumentárních představení s vyprávěním těch, kteří danou dobu prožili, přinesla Tereza Durdilová spolu s osobitou výtvarně scénografickou představou. V r. 2017 spolek TisíciHRAn vytvořil druhou dokumentární inscenaci ***Protentokrát o životě v Praze 40. tých let***. Představení vzniklo ve spolupráci s MC Praha 20 a v říjnu 2017 bylo uvedeno poprvé pod názvem *Protentokrát Chvaly* v Divadle Horní Počernice. Účinkovala **Eva Warausová a Ilse Dolanská**. Pod názvem *Protentokrát* bylo uváděno od r. 2018 ve Werichově vile na Kampě, kde mělo v červnu 2019 derniéru. Celkem měla inscenace 19 repríz. Třetí inscenace ***Tanky na plovárně aneb dospívání v 60. tých letech*** měla premiéru v květnu 2019. Představení vzniklo ve spolupráci s Werichovou vilou v květnu 2019 a je zde uváděno pravidelně pro školy i veřejnost.

V této práci rozlišuji neherce příležitostné a neherce, kteří se postupně *profesionalizují* a stávají se „bývalými neherci“. Půjde zejména o trojici neherců pamětníků, pro které jsem našla pojem **dokumentární herci**. Důležitým kritériem výběru protagonistů je ale také určitá *názornost* po obsahové stránce jejich příběhů. Nejde přitom o to, aby jejich příběhy či jednání v minulosti bylo něčím typické, podstatnější je různost přístupů. Záměrem dokumentárních inscenací Tisícíhranu je zobrazovat minulost z různých úhlů pohledu a přistupovat k historii „demokraticky“. Nechceme přitom stranit ani jednomu z názorů nebo pohledů, účelem představení je probudit v dětech kritické myšlení nad každou předkládanou pravdou. A tak se v představení *Protentokrát (2017)* setkává **Eva Warausová - dcera statkářů z Prahy „venkova“ a Ilse Dolanská - dcera přesvědčených komunistů z centra Prahy**.⁴⁹

Inscenace *Fialky a mejdlíčka* o dětství v 50.tých letech (2016) propojuje životní osud **Jindřicha Synka, syna politického vězně, Renaty Válové - dcery rodiny kulaků a Aleny Laufrové z rodiny právníka, který dobrovolně odešel do výroby** a celý život zůstal přesvědčeným komunistou. V představení *Tanky na plovárně (2019)* se setkáváme opět s Jindrou, Renatou a Alenou, kteří na vyprávění o dětství v 50.tých letech navazují příběhy o svém dospívání v 60.tých letech.

Alena⁵⁰

Alena Laufrová přináší do představení svůj **deník**, kde již od 8mi let dokumentuje události svého života a vtipně popisuje dění ve školní třídě ZŠ Ostrovní. Dnes se jedná o artefakt pozoruhodného vypravěčského slohu i výtvarného stylu. Když ho čte Alena ve svých 64 letech, znovu zpřítomňuje dokumentující pohled dítěte na svět. Má možnost se k němu vztáhnout z hlediska hodnot a prožitků zralé ženy. Můžeme na něm pozorovat také Alenin vztah k vlastnímu psaní. V osobním rozhovoru uvedla, že pro účely představení nemusela nově „zpracovávat“ svůj příběh (v psychologickém smyslu sebe přijímání a sebe náhledu), jelikož už to udělala psaním deníku.

Renata⁵¹

Renata Válová, dcera z kulacké rodiny během zkoušení poprvé zhlédla černobílý film, který natočil její strýc na rodinném statku ve Smečně mezi lety 1946-53. Snímek byl uchovávan v osobním archivu až do r. 2015, kdy jsme jej nechali odborně digitalizovat a nyní tvoří důležitou vizuální složku představení. Společně s Renatou jsme měli možnost odkrývat zasuté vzpomínky na události, místa i osoby Renatiny rodiny. Kromě toho mělo vliv na ožívání paměti a utváření vztahu Renaty k historii jejího dětství i vlastní písemné zaznamenání vzpomínek, které bylo jedním z režijních zadání. Renata tedy objevovala svůj příběh a vztah k němu si ujasňovala až v průběhu zkoušení. *“V současné době i mimo divadlo, se mi stává, že se i v myšlenkách vracím do dětství či*

⁴⁹ Účinkovala Ilse Dolanská (roč.1929) a Eva Warausová (roč.1933).

⁵⁰ Alena Laufrová (nar. 10.8. 1952), akad. malířka, studovala na VŠUP v Praze (1970-1976) v ateliéru ilustrační a užité grafiky (Zdeněk Sklenář, as. Jiří Anderle) a v ateliéru propagační grafiky (Eugen Weidlich, as. Rostislav Vaněk). Od roku 1978 uspořádala více jak 40 samostatných výstav doma a v zahraničí. Je členkou Sdružení českých umělců grafiků Hollar. V současné době se věnuje koláži, autorské knize, tvoří objekty z kartonu, píše poezii.

⁵¹ Renata Válová, rozená Zlonická nar. 28.11. 1946 v Praze. Do 6 ti let bydlela na statku ve Smečně. Statek byl zabavován postupně v letech 1952-1953. Rodina Zlonických se poté dvakrát stěhovala ve Smečně, později bydleli ve Slaném. Renata Válová se z politických důvodů nedostala na střední školu, od 15 let pracovala jako figurantka geodezie a maturitu si dodělala dálkově. Od r. 1964 pracovala v kanceláři aerolinek, v době Pražského jara 1968 udělala konkurz na letušku a létala s Českými aerolinkami 18 let.

Otec Renaty Válové po znárodnění rodinného statku pracoval v kanceláři Lesní správy, pak jako účetní komunálního podniku a nakonec dělník v SONP Kladno. Matka nejprve šila doma ochranné pomůcky-obšívala svářečské brýle atd. Později byla dělnicí v kovovýrobě.

mládí a vybavují se mi momenty, dávno uložené v mé paměti, které jsou možná pokračováním jednotlivých příběhů.“

Jindra⁵²

Třetím vypravěčem a dalším *případem* způsobu předávání vlastního příběhu je Jindřich Synek. Uvědomuje si „umělost“ divadelního jeviště a jeho vliv na způsob vlastního vyprávění a obává se nepravdivosti. Sám sebe chápe a zdůrazňuje jako neherce. Jeho silná motivace, s níž do projektu vstoupil, je udělat něco pro uchování a ožívování událostí, na něž by se nikdy nemělo zapomenout a vyprávěním příběhů minulosti, které stále ovlivňují naši přítomnost. Toto jeho přesvědčení proudí směrem k publiku jako důležitý vzkaz. Jindřich Synek je typem člověka s velkou potřebou přímého pravdivého prožívání, a to uskutečňuje pokaždé znovu s každou reprízou. Potvrzuje tím autenticitu své *žitě zkušenosti* i autenticitu jevištního jednání. Při rozvzpomínání teď a tady uskutečňuje svým prožitkem **osobní katarzi** ve *statu nascendi*. Znamená to zároveň dramatický vrchol představení, kdy dochází ke katarzi i u diváka.

“Autenticita je pro mě to nejpodstatnější. Pravdivost. Ručím svým životem, který se snažím vtělit do slova a gest. Nehraju – jsem. Každý má svobodu to vidět jinak a v tom je to napínavé. (...) Znovu všechno prožívám a jsem uvnitř. Stravuje mě to.“

Lekce (ne)herectví: režijní a dramaturgické postupy TisíciHRAnu (z kap.VI.3.2.)

Klíčové příběhy

Cílem dramaturgické linie je poskládat příběhy pamětníků tak, aby školní děti provedla chronologicky určitým časovým obdobím. O naučnost jde však až ve druhé řadě. Podstatné je nalézt **takový příběh, který zároveň v detailu ukazuje vhléd do životní události v jedné určité rodině na pozadí celkové dobové atmosféry.**

Obě roviny příběhů - *jedinečná a obecná* se neustále protínají a dramaturgie dokumentární inscenace směřuje k těmto „průsečíkům“ malých *dějin každodennosti a velkých dějin*. Jsou to „ozřejmující momenty“, kdy si sami nárotoři v životních křížovkách něco uvědomovali nebo byli postaveni před určité rozhodnutí, ocitli se v **situaci ze své podstaty “dialogické”** (kdy je člověk sám se sebou v intenzivním dialogu a rozehrává svá vnitřní pro a proti). Tyto okamžiky mají přirozený dramatický náboj a jsou vždy divadelně zajímavé. Klíčové osobní příběhy představují dramatickou jednotku představení, určitou *živou strukturu* uvnitř pevného rámce. Jak je najít?

Ve velkém množství vyprávění pamětníků při sběru materiálu **na sebe klíčový příběh** většinou **sám upozorňuje** tím, že mu vypravěči věnují zvýšenou pozornost, je pro ně důležitý. Připomíná to zmiňovanou Lewinovu teorii výzvového charakteru věcí, jejich atraktivitu. Proto když takový příběh zachytíme, necháváme si ho vyprávět znovu a znovu. Protože je pro pamětníky silný, dovedou ho sugestivně vyprávět opakovaně a téměř beze změn.

Klíčové příběhy se podobají autorské prezentaci. Jsou to krátká sólová vyprávění, kdy je jaksi „zaostřeno“ na dramatický situační příběh jednoho vypravěče. Aktér *interaguje* pouze sám se sebou. Vstupuje do různých výrazových poloh a tělové podněty ho animují k dalšímu jednání. V klíčových příbězích dokumentární herci

⁵² Ing. arch. Jindřich Synek se narodil 9. června 1947 v Praze. Jeho otec Jindřich Synek byl poslancem za Československou stranu lidovou v ústeckém kraji a v roce 1948 se rozhodl utéct za hranice. Na udání byl zatčen a strávil dva roky ve vyšetřovací vazbě na Pankráci, později byl znovu uvězněn v roce 1953.

objevovali přirozenou tělovou aktivitu a přicházeli na určitou (čím dál plastičtější a plnější) **expresivitu**.

Při výběru klíčových příběhů musíme uvažovat, jaké místo mají v celku představení, jakou informaci a také působnost předpokládáme, že přinese (afektivní i somatickou působnost). Spíše než o hledání umístění příběhu v dramaturgické lince představení, se dá mluvit o sledování toho, oč si sám příběh „řekne“. Jaký *tématický pohyb* nebo **směřování** daný příběh v celku představení vykonává.

Podílnictví diváků

V první části práce jsem věnovala zvýšenou pozornost aktivnímu diváctví a vzájemnosti v autorském divadle. K tomu musí hráči na jevišti připravit takové podmínky, aby divák přistoupil na hru, aby byl rovněž původcem hry a sdělování. Erika Fischer-Lichteová mluví o performativní naléhavosti působící přímo, **afektivně a somaticky**. (Fischer-Lichte, 2009). Vyskočil hovoří o **empatii zakotvené v tělovém cítění**. (Vyskočil, 2013). Jaroslav Etlík uvažuje nad netematizovatelnou **energií**, předávanou a společně zakoušenou na jevišti, v hledišti i mezi jevištěm a hledištěm, o komplexu “sil”, “energetických polí” a smyslových vnímání. Podle Etlíka nejde jen o procesy vnímání, ale o **totální zakoušení divadla**. (srov. Etlík, 1999, s.30) V tomto smyslu může aktivování vnitřního pohybu živého sdělování neherců na jevišti způsobit podílnictví diváků.

Minimální režie (z kap.VI.3.3.)

“Bud’ přítomen při hře, avšak v plášti neviditelnosti.” (Alexander Tairov)⁵³

Umělé prostředí divadelního jeviště snadno neherce ze začátku vede k nadbytečné snaze vypadat, mluvit a pohybovat se jinak, než je pro ně přirozené, ale „lépe“ a vhodněji pro veřejné uvedení. Proto se snažíme pamětníky stále **povzbuzovat v jejich přirozeném vyprávění**. Nechceme je učit, jak mají vyprávět, jak stavět strukturu příběhu a zakončit jej pointou např. dle zákonitostí storytellingu. Naopak, naším úmyslem je se vždy znovu **dozvídat, jak vyprávějí**, tj. jaká je podoba **svobodné linky jejich projevu**. **Přípodotky a doplňující vyprávění** během zkoušení není překážkou, ale cestou, jak udržovat představení v živém procesu. **Stálým opakováním** určitých sekvencí vzpomínek, které později zachytí bodový scénář dochází jako u každé divadelní zkoušky k **fixování základní linky textu**.

Většinu úkolů z přípravné fáze přenášíme ve stejné formě na jeviště. Jde o **jednoduchá scénická zadání**, např.: inscenovaný rozhovor, snové vyprávění, vyprávění ve dvou (třech) vzájemně se doplňující, vyprávění svého života z pohledu dítěte a jeho sepsání, dialog, vzájemné dotazování, komentování filmových dokumentů nebo rozpravy nad rodinnými alby, popř. ztvárnění některých událostí pomocí zástupných předmětů nebo loutek. Pamětníci tedy **ve výsledném představení dělají na scéně to, co během zkoušek mělo charakter nezávazného sběru informací**.

Dramaturgie příběhů se co do výběru jejich částí řídí tím, **o čem sami protagonisté chtějí vyprávět a jak o tom chtějí hovořit**. Přesto bývá zvládnutí interpretační roviny a režijní intervence stále obtížným úskalím této divadelní práce. Tak jak představení pomalu vzniká a proměňuje se jeho forma, mohou se neherci stát pouhou součástí režijního plánu, předem dané představy o celku. Tisícíhran se snaží o co největší podílnictví pamětníků na celku představení a o to, aby stále věděli, co dělají. Je to náročný a zdlouhavý proces a toto předsevzetí se naplňuje neskadno. Snažíme se proto, aby pamětníci, kteří s námi spolupracují, byli co nejvíce seznamováni

⁵³ K.H.Hilar 1925, In: TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo*, DAMU 2005, s.178

s tím, **jaké významy jejich jednání na jevišti představuje a přináší ve spojení s projekcemi** a dalšími scénickými prostředky

Mimomělecká autenticita ve střetu s uměleckými efekty může vzbuzovat rozpaky. Moje zkušenost z TisícíHRAnu naznačuje, že pokud se režie nechá vést organičností vnitřní dramaturgie příběhů a stane se vlastně neviditelnou, pak autenticita vyprávění pamětníků bude jako pevná konstrukce spolehlivě držet a nést celou inscenaci od začátku do konce.

Dokumentární herci (z kap.VI.4.)

V čem jsou pamětníci tedy kultivováni, formováni? V autenticitě?

Zdálo by se, že pro zachování autenticity bude nejhodnější navyklý způsob vypravěčství uvést na jevišti v nezměněné "civilní" podobě. Ale není tomu tak. Je logické, že způsob vyprávění pamětníků zkoušením a cvikem získává větší **jevištní intenzitu**. *Ne-civilní* veřejný či jevištní projev posunutý od běžné mluvy a počítá vždy s větším prostorem i s divadelní situací.⁵⁴

Přirozená autenticita projevu neherců na nás působí a "hraje" sama o sobě, není třeba ji nijak kultivovat. Kultivováním jednání dokumentárních herců míním strategické podporování osobitosti jejich projevu tím, že *zpřesňují jeho intenzitu* pro jevištní uvedení. Je to individuální přístup jako v každé režijní a pedagogické práci s hercem.

Jindra, Alena a Renata se nestávají někým jiným nebo postavou (a už vůbec ne ve smyslu dramatické postavy). Zároveň představují svou „mladší verzi“ v jiném čase a musejí v mimezi evokovat jiný „modus bytí“, zobrazují na vlastním těle **odlišný temporytmus** příslušný věku teenagera.

Dle J.Císaře míra mimeze vždy osciluje mezi dvěma póly: na jedné straně **napodobení**, kdy přirozený tělesný materiál je využíván k tomu, aby zachovával co nejvíce a *netransformovaně* skutečnou podobu člověka a na druhé straně je potom **stylizace** jako jisté *upravení, zhuštění, zvýraznění* některých prvků tělesného materiálu a charakteristických rysů, jež se stávají nositelem významu. (Císař, 1990, s.16). Lze tak říct, že dokumentární herci Tisícíhranu jsou **realizací sebe sama v daných okolnostech** (Stanislavskij). Danými okolnostmi je na jedné straně odlišný věk pamětníků a pak také dramatické dobové (historické) události, které ovlivňovaly a rozkmitávaly jejich příběhy dětství nebo mládí.

Paradoxy herectví neherců (z kap. VI.4.1.)

Zdá se, že míra autenticity je u dokumentárních herců (podobně jako u autorských herců) jaksí nadřazena dalším hereckým dovednostem. Nejistá řeč nebo pohyb na jevišti by však dokumentární herce v inscenacích TisícíHRAnu usvědčil z nepatřičnosti figurovat v divadelní inscenaci uváděné pro školy (na rozdíl od expertů vystupujících např. v projektech skupiny Rimini Protokoll).⁵⁵ Větší míra neuspořádanosti a náhodnosti neherectví

⁵⁴ "V zásadě můj jevištní projev odpovídá mému běžnému projevu, jen přidávám na hlasové intenzitě, kladu někde více důrazu nebo mluvu zvýrazním či v náznaku karikuji třeba jako u komunistické funkcionářky. Nečiní mi to žádné násilí, postava si víceméně sama říká, jak se jí hlasově přizpůsobit." Alena Laufrová, Odpověď na dotazník, listopad 2019; viz. Příloha č.2

⁵⁵ Rimini Protokoll ve své tvorbě pracují s autenticitou neherců strategicky tak, aby dosáhli "autentičnosti" uměleckého výsledku. Nejde o prezentaci autentické skutečnosti. Od počátku tvorby pracují s faktem, že se jedná o uměleckou výpověď, k níž pouze používají prostředky, které vyvolávají **dojem autentičnosti** lépe než jiné.⁵⁵ Barbora Herčíková označuje „experta“ jako někoho, kdo se během dokumentárního představení transformuje v maximálně věrnou **scénickou realizaci sebe sama**. "Pokud se v jednotlivých pracích Rimini Protokoll vyskytují chyby, nervozita a výpadky paměti, pak je vše v nejlepším pořádku, protože to znamená, že na scéně stojí skuteční lidé se skutečnými osudy, které se dají vyprávět a předvádět na mnoho

dokumentárních herců by odvedla pozornost od podstatnějšího sdělení příběhů. Je možné říct, že by nežádoucí pozornost upoutávalo jejich **neumělé herectví**, tedy *nižší kvalita jejich neherectví*. Publikum tedy pamětníky neherce "respektuje" na jedné straně pro jejich neherectví jako nositele autentických příběhů a na druhé straně "vyžaduje" a samozřejmě počítá s jejich schopnostmi herců v divadle? A můžeme se ptát ještě dále: **Mohou být neherci neautentičtí?**

Mluvíme-li o Aleně, Renatě a Jindrovi, kteří odehráli přes 50 repríz, vnímáme, jak jim jejich narůstající herecká dovednost dodává suverénní chování na jevišti. Na druhé straně jim "**profesionalizace**" stále nastavuje past. Pro diváky je víceméně lhostejné, jakou mají či nemají Jindra, Alena a Renata hereckou "školu". Přesvědčí je jevištní hráčskou (hereckou) autenticitou (věrohodností) stejně jako by šlo o profesionální herce na jakékoliv i větší a "uznávanější" divadelní scéně. Jsou zkrátka součástí profesionální inscenace, kde nemalou úlohu hraje výrazný scénografický styl Terezy Durdilové, výtvarná kvalita fotografických a filmových projekcí Zdeňka Durdila a cílený dramaturgicko režijní koncept týmu Tisícíhranu. Na naše dokumentární herce - *bývalé neherce* klade jeviště stejné nároky jako na herce. To není nakonec nic překvapivého.

Pro moji režijní práci i lektorskou je ale **posun v "herectví"** našich bývalých neherců velmi zajímavý. Naučil mě vidět ještě ostřeji křehkost autenticity a rozlišovat odstíny i rozdílnou povahu **autenticity žité** a **autenticity jevištní**. Pozorovala jsem, jak oni sami jsou překvapováni momenty, kdy situaci "uhrají" pouze na vlastní *přirozenost* a kdy je potřeba, aby "dosahovali" autenticity jevištního jednání: v momentech, ve kterých pociťovali "umělost" divadelní situace a "stávali" se znovu (a jinak) autentickými v tom hereckém slova smyslu.

Když herectví ohrožuje autenticitu

Zopakování a přesnost akce a pohybu na jevišti zkrátka všechny situace, které vyžadují "hereckou rutinu" a řemeslnost někdy narážela na *limity jejich neherectví*. Nejde ale jen o hereckou rutinu. Pokud cíleně vycházíme z pohybů, které přímo *vyvstávají* z jejich vyprávění a pojí se s přirozenou *ne-jevištní* zkušeností narážíme na **střet odlišných strategií hereckého vedení ve chvíli, kdy po nehercích vyžadujeme cílený jevištní pohyb**. Takový, který k situaci z osobní zkušenosti v realitě příběhu nepatřil. Tento umělý pohyb si jako samostatnou akci musí zapamatovat a najít k němu "jevištně přirozené" tedy *herecké* motivace. Bývá to ne-autentický moment jejich divadelní existence a vyžaduje nové a opakované zkoušení i mezi jednotlivými reprízami.

Některé scény potřebují dramatickou **gradaci** a vyžadují vědomě pracovat s energií a výrazem, aby vyzněl dramatický moment zobrazované dobové události. Jiné momenty v inscenaci zase musí dodržet přesný **rytmus** v doplňování příběhů a neulpívání na dlouhých popisech. Vůbec nejobtížnější je pak pro protagonisty vnímat představení jako celek, který má svou dynamiku, gradující napětí a také dramatický vrchol.

různých způsobů, ale vždy jinak a někdy i pokrouceně." Tyto prostředky přinášejí umělecký rámec, díky němuž se autenticita mění v *obraz autenticity*, stává se **autenticitou inscenovanou**. Není překvapivé, že dojem autenticity a tedy i umělecký rámec (projektů Rimini Protokoll) pak může narušit určitá herecká "rutina neherectví". Ve chvíli, kdy protagonisté dílo více znají a jejich výstupy jsou čím dál naučenější a perfektnější (tedy vzdálenější původnímu autentickému vyprávění či akci), ztrácí představení na síle.

SHRNUTÍ DRUHÉ ČÁSTI PRÁCE (z kap.VII.1.)

Dokumentární herci svým příběhem dokumentují prožitou skutečnost a režie přímo čerpá z organické dramaturgie žité zkušenosti - skládá se tak, jak se událost odehrála. Režie neherců nepřikrášluje jejich příběhy, ale zároveň to neznamená, že nepracuje s dramaturgií osobního vyprávění. Otázkou dramaturgie je výběr *klíčových příběhů* z nepřehledného množství životních vyprávění. Klíčové příběhy se podobají autorským prezentacím svou krátkou formou: na malé ploše jediný aktér zobrazuje příběh, ke kterému má jasně vytvořený vztah. Při vedení dokumentárních herců v inscenování klíčových příběhů jsem čerpala ze zkušenosti z konzultování autorských prezentací frekventantů (neherců) kurzu Kreativní pedagogiky, kteří v nich stejně jako denní studenti KATaP využívají elementů dialogického jednání. Abych dokumentární herce (bez zkušenosti s dialogickým jednáním) přivedla k dialogičnosti vyprávění **posilovala jsem jejich přítomnostní jednání v procesu znovuobjevovánížitých událostí a vztahování se ke svému příběhu a sama sobě.**

Otázku herectví neherců ovlivňuje individuální schopnost a talent pro jevištní sdělování, které netřeba více kultivovat. V TisíciHRAnu jsme na protagonisty měli opravdu štěstí. Představují neherce dokumentárního divadla, kteří se profesionalizovali. Z rozhovoru s nimi se dozvídám, že některý z nich sám sebe chápe jako neherce, ačkoliv se stal profesionálním nehercem, jiný si naopak posun v herectví uvědomuje. Nazývám je *dokumentárními herci*, abych vystihla jejich narůstající hereckou zkušenost.

Oproti dokumentárním hercům, kteří na jeviště přináší životní svědectví osobního příběhu, **v autorském herectví dokumentárnost osobního příběhu není nutná.** Pracujeme s autobiografickým námětovým materiálem mnohem volněji. Osobní příběh nemusí být jediným možným námětem pro autorského herce. Objevuje se však jako vhodné východisko v autorských prezentacích studentů i v Herecké propedeutice proto, že pomáhá explicitněji nalézat a vyjadřovat vztah autora k zobrazovanému příběhu. Resp. vztah autora k osobnímu příběhu je samozřejmý a na KATaP je autor-aktér veden k tomu, nebránit se jeho variacím, proměně a tvarování při přepracování námětu osobního příběhu.

Příběh a vývoj dokumentárních herců Aleny, Jindry a Renaty mi přinesly mnohé otázky a další zajímavé podněty pro uvažování o některých procesech výchovy k autorskému herectví. Neherci svou *organickou přirozeností* "vládnou" jinak než studenti autorského herectví na KATaP. Ti ke své osobitosti a autenticitě postupně docházejí a hledají cestu k druhým přes „vyladění“ vztahu k sobě sama. Díky práci s neherci jsem jasněji začala pozorovat bohatství zkušenosti, které přináší mladým studentům dialogické jednání a celá výchova KATaP. Nakolik je přibližuje k určitému životnímu vědění a odstupu od sebe sama, které pamětníci již dosáhli letitými zkušenostmi, cestou životem.

Říká se, že cestovat po cizích krajinách přináší objevovat bohatost života a také sama sebe. S vděčností si uvědomuji, že takto i já poznávám jiné krajiny osudu a čerpám pro můj vlastní příběh