

# Inspirativní texty pro Kreativní pedagogiku



- 2 **Úvodem**  
Eva Čechová
- 4 **Založení kurzu Kreativní pedagogika**  
Zuzana Pártlová
- 7 **Paní Eva**  
Eva Čechová
- 13 **Ivan Vyskočil – pedagog v dialogu**  
Martina Musilová
- 23 **Autorské čtení: co, jak a proč**  
Přemysl Rut
- 31 **Antropologický přístup k divadlu**  
Jana Pilátová
- 50 **Závěrem: K pedagogice Kreativní pedagogiky**  
Eva Čechová

K vydání připravila Eva Čechová

Layout a jazykové korektury Petr J. Novotný

Foto archiv KP

© KATaP DAMU 2023

Toto dílo je výstupem projektu č. NPO\_AMU\_MSMT-16613/2022.



Financováno  
Evropskou unií  
NextGenerationEU



Národní  
plán  
obnovy

MSMT  
MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



Toto dílo podléhá licenci [Creative Commons Uvedte původ-Nezpracovávejte 4.0 Mezinárodní \(CC BY-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

# Úvodem

Eva Čechová

Následující texty představují studijní materiál, který vznikl v rámci dvouletého kurzu celoživotního vzdělávání Kreativní pedagogika – pedagogická kondice (KP), jenž od roku 2006 probíhá na katedře autorské tvorby a pedagogiky (KATaP) Divadelní fakulty AMU v Praze. Vedle denního a anglického programu dnes tvoří třetí studijní pilíř na této katedře.

Materiál je určen studentům a studentkám kurzu Kreativní pedagogiky a rovněž denním studentům a studentkám KATaP. Procházejí živou zkušeností v praktických seminářích hlasu, řeči, pohybu, autorského čtení a dialogického jednání, jak je do provázané studijní koncepce psychosomatických disciplín vtělil prof. Ivan Vyskočil, zakladatel katedry. A protože jde o studium bytostné a celostní, zahrnuje od počátku Vyskočilova působení přesahy do filozofie, psychologie, antropologie, teatrologie a dalších oborů. Psychosomatická příprava osobnostního vzdělávání je doplněna sebereflexí a uvažováním o lidské zkušenosti v širším kontextu.

Předkládáme několik textů, které by se mohly stát oporou k takovému uvažování. Jejich autory jsou pedagogové, kteří několik let kontinuálně působí v kurzu Kreativní pedagogiky a zároveň vedou denní studenty na KATaP. Základem pro soubor materiálů byly jejich přednášky v kurzu Kreativní pedagogiky, které upravili z mluveného slova do textu.

Inspirativní texty zdaleka nezahrnují všechny přednášky a obory, které jsou v průběhu dvou let do koncepce kurzu Kreativní pedagogiky zařazovány. Doufáme, že časem přibudou další.

## K obsahu

Na prvním místě si zaslouží pozornost příběh založení kurzu Kreativní pedagogiky. Vypráví ho současná koordinátorka a lektorka kurzu Mgr. Zuzana Pártlová, Ph.D., která se několik let věnovala tématu tzv. *nevýchovy* na katedře autorské tvorby a pedagogiky (jak tento přístup pojmenovala ve své doktorské práci).

Následuje stručné pojednání o doc. PhDr. Evě Vyskočilové, CSc., která kurz Kreativní pedagogiky na DAMU založila. Vyprávění o „paní Evě“ (jak se jí vždy říkalo) a jejích ojedinělých pedagogických výzkumech zařazujeme



vždy mezi přednášky pro studenty Kreativní pedagogiky. Celoživotní zápal Evy Vyskočilové pro vzdělávání učitelů na neúrodném „úhoru“ normalizační pedagogiky dal základ dalšímu uvažování o osobnostním vzdělávání v součinnosti s prof. Ivanem Vyskočilem a jeho psychosomatickými disciplínami ve výchově k autorskému herectví, které rozvíjel.

Osobnost prof. Ivana Vyskočila a jeho život přibližuje doc. Martina Musilová. Vychází přitom z textu doc. Michala Čunderleho, který Vyskočilův životopis podrobně popisuje v knize *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*.

Prof. Přemysl Rut, spisovatel, hudebník, divadelník a sběratel písní, provází studenty žánrem autorského čtení. Upozorňuje na vlastnosti jazyka, jeho situační kontext i překážky, kterými se pro sdělení stává.

Prof. Jana Pilátová upravila pro studenty a studentky Kreativní pedagogiky obsáhlou látku antropologického přístupu k divadlu do několika vhladů na proměny divadla 20. století skrze učení E. Barby a J. Grotowského. Zmiňuje školy těchto divadelních mistrů, kde se divadlo organicky prolínalo životem, a uvažuje o učení jako rekonstrukci zkušenosti.

V závěru uvádím pár poznámek k pedagogice Kreativní pedagogiky, kterou chápu jako autorskou a velmi konkrétní.

# Založení kurzu Kreativní pedagogika

Zuzana Pártlová

*„Právě díky těm kurzům Kreativní pedagogiky teprve objevujeme, v čem ta pedagogika spočívá.“<sup>1</sup>*

– Eva Vyskočilová

Kurz nebo spíše studijní program KP vznikl z iniciativy doc. PhDr. Evy Vyskočilové, CSc., a jejího celoživotního zájmu o praktickou pedagogiku. Takovou, která by byla „odpovědná“, a tedy odpovídala komplexním potřebám pedagogické situace, byla srdečná a živá. A aby to „nebolelo“ ani pedagogy, ani žáky. Už v 60. letech 20. století začala Eva Vyskočilová jako jedna z prvních v českém prostředí uvažovat o pedagogice jako o silovém poli mezi učitelem, žákem a učivem a zajímala se o otázku „pedagogického mistrovství“. Ve spolupráci s psychologem Františkem Jiránkem už jaká mladá výzkumnice zkoumala, co jsou pedagogické kvality a co musí pedagog UMĚT spíše nežli jen znát a vědět.

Zásadní vliv na směřování Evy Vyskočilové mělo setkání a bezmála celoživotní partnerství se svým manželem, autorem, hercem, pedagogem, divadelníkem a jejími slovy „geniálním psychologem“ Ivanem Vyskočilem. Iniciační byl moment, kdy ji mladičký Ivan, čerstvě přednášející psychologii na DAMU, vzal na tamní přijímací zkoušky. Evu okouzilo, že se od adeptů herectví chce, aby byli spontánní a uměli zaujmout. „Něco takového by měli umět i ti učitelé.“

V 80. letech provedla rozsáhlý praktický výzkum s posluchači Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, jehož cílem bylo pozorovat, jaké faktory hrají při výkladu pedagoga roli pro to, aby dokázal zaujmout své publikum (studenti učitelství měli žákům prvního stupně vyprávět svými slovy některou pohádku). Výstupem tohoto na svou dobu velice moderního výzkumu (natáčelo se simultánně na dvě kamery, jedna snímala pedagoga, druhá žáky) byla skripta Komunikativních dovedností a návrh na inovaci tzv. pedagogické praxe směrem k praktičtějšímu, osobnostně zaměřenému vzdělávání. Skripta však bohužel skončila po revoluci „ve stoupě“, stejně tak nakročení k reformě průpravy budoucích pedagogů.

<sup>1</sup> Eva Vyskočilová v rozhovoru se Zuzanou Pártlovou v rámci konference Inventura tvořivého učitele na KATaP DAMU. 2013. Osobní archiv Z. Pártlové. Dále citováno jako Vyskočilová, 2013.

Ke skutečné realizaci Eviných snah o vzdělávání pedagogů, které by se zaměřovalo na schopnost komunikovat a zahrnovalo i tělo (doc. Eva Vyskočilová se přátelila a dlouhodobě sama docházela na hodiny Jevištního pohybu k doc. Evě Kröschlové a jako jedna z prvních v tehdejší Československu zkoušela s Moshé Feldenkraisem jeho metodu), paradoxně nedošlo na pedagogické fakultě, ale na fakultě divadelní.

Začátkem 90. let zde Ivan Vyskočil svým vizionářským způsobem založil katedru autorské tvorby a pedagogiky jako platformu pro experimentální studium a výzkum „dramatické kultury a tvorby“. Manželé Vyskočilovi se tak poprvé setkali na stejném pracovišti. Na katedře, která má co do činění tak trochu s herectvím a tak trochu s pedagogikou, přitom se značně liší od konvenční pedagogiky, ale i klasického oboru herectví.

Společným jmenovatelem zájmu Evy a Ivana Vyskočilových je pojem kondice – soubor schopností (nebo jak říkal prof. Vyskočil „mohoucností“) – k tomu, aby tvůrce, aktér mohl „ze sebe a za sebe“, tedy celou svou osobností spontánně komunikovat, jednat.

Byť k této otázce přistupovali vzhledem k svému talentu a zaměření každý po svém – Ivan Vyskočil skrze vlastní tvorbu, zejména textappealové večery v Redutě a Eva Vyskočilová jako zapálená vědecká pracovnice –, stojí za připomenutí, že oba profesně začínali a své první pedagogické zkušenosti sbírali jako vychovatelé v nápravných ústavech pro mladistvé. Na vlastní kůži se tak v poměrně syrové podobě setkali s problematikou toho, jak navázat s druhými kontakt a otázkou „Kdo vychovává vychovatele?“.

Studium, které profesor Vyskočil (spolu s dalšími velkými osobnostmi Adou Fryntovou či Libuší Válkovou) koncipoval na katedře autorské tvorby a pedagogiky, tak vychází z hlubokého zájmu o člověka a propojuje a zároveň překračuje obory psychologie, herectví a pedagogiky, které Ivan Vyskočil všechny vystudoval. Praktickou nevýhodou však je, že absolvent katedry nemá v žádném z těchto oborů formální aprobaci.

Kurz Kreativní pedagogika – pedagogická kondice (běžně nazýván pouze „Kreativní pedagogika“) vznikl mimo jiné proto, aby zájemcům o psychosomatické studium na KATaP umožnil oficiální pedagogické vzdělání. Doc. Vyskočilová vyvinula nesmírné úsilí, aby kurzu zajistila akreditaci na získání pedagogického minima, což je až na výjimky výlučnou doménou pedagogických fakult. Na sklonku života se jí tak podařilo prosadit, o co vždy usilovala: skutečně praktickou, osobnostní přípravu učitelů a vychovatelů.

Kreativní pedagogika vychází z koncepce katedry autorské tvorby a pedagogiky a je kondenzovanou formou denního studia.

Její páteř tvoří pět psychosomatických disciplín – Dialogické jednání, Výchova k hlasu, Řečové jednání, Výchova k pohybu a Autorské čtení, které doplňují teoretické semináře-přednášky a další, pro kurz specifické průpravy, jako je Skupinová dynamika v prostoru či Autorské směřování.

Přestože svým obsahem „kopíruje“ denní program, kurz má svoje specifika, která z něj tvoří svébytné a v důsledku odlišné studium. Zásadní je akcent na pedagogiku. Zatímco v denním studium je spíše implicitní a jakoby „v závěsu“ za autorskou tvorbou, zde se pedagogika dostává programově do popředí a určuje směr a smysl studia, byť formou stejně nedirektivní, neautoritářskou jako na mateřské katedře.

Dál se KP liší svým formátem, četností setkávání a charakterem skupiny: kurz probíhá jednou měsíčně o víkendu, během dvou let nabízí celkem osmnáct setkání. Dlouhé mezičasy kompenzuje hutnost studia a silný rozměr „spolužáctví“. Skupina představuje jeden z pilířů studia – oporu, která vytváří prostředí pro společné učení. V ročníku je až 33 účastníků nejrůznějšího věku (20–70 let) a profesního zaměření. (Kurz vyhledávají nejen pedagogové, ale také doktoři, právníci, duchovní, programátoři, výtvarnice, ženy na mateřské atp.).

Dochází tak k vzácnému mezigeneračnímu, mezioborovému setkávání a to ve velmi kondenzované formě sebezkušenostního, praktického studia, které je primárně neintelektuální a naopak „na tělo“.

**Mgr. Zuzana Pártlová, Ph.D.** – externí pedagog KATaP, lektorka, koordinátorka kurzu Kreativní pedagogika. Vystudovala anglický a německý jazyk a literaturu na Pedagogické fakultě UK v Praze, což ji předurčilo k výuce cizích jazyků a příležitostnému překladatelství a tlumočnictví. Po dvouletém exkurzu v Irsku, kde pracovala jako telefonistka v leteckém průmyslu, působila (2008–2011) v neformálním vzdělávání zaměřeném na mezinárodními vztahy a lidská práva jako školitelka dobrovolnických programů ve sdružení INEX a zároveň spolupracovala s Libri Prohibiti na projektu podporujícím hnutí Nezávislých knihoven na Kubě. V roce 2008 se poprvé setkala s Dialogickým jednáním pod vedením Ivana Vyskočila (téměř o 10 let dříve zkoušela DJ s absolventkou KATaP Renatou Bulvovou). 2010–2012 absolvovala studium Kreativní pedagogiky a následně doktorské studium na katedře autorské tvorby a pedagogiky. Je externím pedagogem KATaP, 2014–2018 působila v českém a anglickém programu jako asistentka Dialogického jednání. Od roku 2017 spoluorganizuje a učí v kurzu Kreativní pedagogika.



# Paní Eva

Eva Čechová

*„V té pedagogice je pořád tolik zbytečných slov. Zjednoduší to.“*

– Eva Vyskočilová

Paní docentka Eva Vyskočilová založila kurz celoživotního vzdělávání na KATaP a nazvala jej Kreativní pedagogika – pedagogická kondice. Pamatuji si, jak s námi – tehdejšími studentkami posledního ročníku – Hanou Malaníkovou, Terezou Durdilovou a dalšími koncipovala zařazení některých předmětů a hlavně to, jak a k čemu v nich studenty-učitele přivádět. Bylo to nesmírně zajímavé období, kdy pro mě paní Eva otevřela nový pohled na učení – s nadšením a zápalem pro věc, které se se zázračně i zákonitě přenesou i na ostatní.

Přináším stručný vhled do životopisu paní Evy. Čerpala jsem z několika již vydaných textů. Jedním ze zdrojů je i rozhovor s doc. Evou Vyskočilovou a jejím spolupracovníkem ing. Janem Pospíšilem z roku 2013, který s oběma vedla Zuzana Pártlová. Setkání s paní Evou se uskutečnilo v rámci konference Inventura tvořivého učitele, který Zuzana pod záminkou disertačního výzkumu uspořádala na KATaP. Spolu se studenty a pedagogy KATaP i s učiteli z řad široké veřejnosti zde rozvíjela zajímavé otázky pedagogiky a především otevřela prostor pro sdílení zkušeností z dialogického jednání.

Rozhovor s paní Evou se odehrál ve školním divadle Řetízek v době, když ještě byla schopna občas sedět na invalidním vozíku. I po pěti letech na lůžku byly její intelekt a myšlenky stále velmi svěží. Paní Eva se tehdy s velkým potěšením setkala se studenty Kreativní pedagogiky (z běhu 2012–2013) a odpovídala na všechny dotazy. Zuzana Pártlová se paní Evy ptala na součinnost manželů Vyskočilových a na to, jak při zakládání katedry došlo na propojení autorské tvorby a pedagogiky.

„V hádkách,“ odpověděla paní Eva. „Večer jsme se vždycky potýkali. Právě o té pedagogice. Ona tady žádná pedagogika totiž nebyla. Tedy jen taková pedagogika typu ‚učitel je spravedlivý, laskavý‘. Ale co to je ta laskavost, ta spravedlnost a její podmínky? To nebylo řečeno. Právě díky kurzům Kreativní pedagogiky teprve objevujeme, v čem ta pedagogika spočívá.“<sup>2</sup>

Spolupráce manželů Vyskočilových na katedře autorské tvorby a pedagogiky se vyvíjela postupně a ne samozřejmě. Spojuje je zájem o výchovu a zkušenost s převýchovou

<sup>2</sup> Eva Vyskočilová v rozhovoru se Zuzanou Pártlovou v rámci konference Inventura tvořivého učitele na KATaP DAMU. 2013. Osobní archiv Z. Pártlové.



nepřízpůsobivé" mládeže. Proto není překvapivé, že se pojem *pedagogika* objevuje v názvu katedry, kterou v roce 1994 Ivan Vyskočil zakládá.<sup>3</sup>

Eva Vyskočilová se již ve svých 19 letech stala vychovatelkou pro *mravně narušenou* dívčí mládež v Hodkovičkách.

Vychovávala „útěkářky“ (z domova i ze zaměstnání), podezřelé z prostituce (tenkrát označované jako „sexuálně dobrosrdečné“), zlodějky, podvodnice, násilnice obviněné z vloupání, ublížení na zdraví apod.

„Jak je vychovávat a taky proč a k čemu? Takže vlastně a jediné je hlídat,“ komentuje Ivan Vyskočil, když podrobně popisuje životní cestu paní Evy. „Je to příběh, který potvrzuje přímo příkladně, že co člověka neodrovná, to ho posílí. Bylo to ale ztraceně náročné. [...] A asi sotva si lze představit pádnější důvody pro studium psychologie a pedagogiky.“<sup>4</sup>

Eva Vyskočilová studovala na Pedagogické fakultě UK v Praze houževnatě a vytrvale v průběhu devíti let několik oborů: nejprve studium učitelství prvního stupně, potom učitelství pro druhý stupeň, aprobace dějepis–čeština (s červeným diplomem), a nakonec učitelství pro třetí stupeň, aprobace pedagogika–psychologie–logika (s červeným diplomem). Přitom ještě paralelně studovala speciální pedagogiku, tehdy zvanou „defektologie“ a byla jednou z prvních absolventek.<sup>5</sup> Ke své zkušenosti z polepšoven a různých psychiatrických léčeben, kde působila i v době svých vysokoškolských studií, říká:

„Pochopila jsem, že nesmím připustit, aby si děti zvykly, že jsou provinilci nebo pacienti, ale naopak, že ve škole s dospělými vůbec lze obstát. Musí být ovšem vybavenější znalostmi a odolnější k negativnímu působení některých jevů. Do léčebny se děti zpravidla dostávaly na žádost učitelů. Zdálo se mi, že by stálo za to studovat, jak jedná dobrý učitel.“<sup>6</sup> Vyskočilová se snažila vrátit učitelství jeho osobní vztah ke společnosti a k žákovi jako nositeli vzdělání.

Zájem Evy Vyskočilové o výzkum a koncipování moderní pedagogické praxe má protipól ve vztahu člověk a svět, dítě a svět – v jakém světě konkrétně žije, jaké představy o něm má, z čeho a jak si je vytváří. Po převratu proto nejprve vydává – se spolupracovníky a spolupracovnicemi – učebnici vlastivědy a pracovní sešity k nim. A hned pak se věnuje zkoumání psychosomatických disciplín, zejména dialogickému jednání.<sup>7</sup>

Po absolutoriu na Pedagogické fakultě byla přijata do interní vědecké aspiratury na Pedagogickém ústavu Akademie věd k Otakarovi Chlupovi. Jako kandidátka věd a doktorka filosofie nastoupila do Ústavu pro další vzdělávání učitelů a dostala se do vznikajícího týmu badatelů – docentů Františka Jiráňka, Jana

<sup>3</sup> Vyskočil uvádí, že původním jeho záměrem byl název katedra alternativního divadla, ale pojem alternativní byl již obsazen jinou katedrou.

<sup>4</sup> Vyskočil, Ivan. „Trochu úvodem: příběh Evy Vyskočilové“. In: *Psychosomatické disciplíny v přípravě pedagogů: Východiska a první zkušenosti*. Brno: Paido, 2008, s. 10. Dále citováno jako Vyskočil, 2008.

<sup>5</sup> *Tamtéž*, s. 10.

<sup>6</sup> Slavíková, Eva. „Výchovná dramatika po 4. – Eva Slavíková hovoří s Evou Vyskočilovou“. *Řečiště*. 1998, č. 3. Praha: KATaP DAMU, s. 17. Dále citováno jako Vyskočilová, 1998.

<sup>7</sup> Vyskočil, 2008, s. 13.





Součka, Zdeňka Holubáře a Jana Fišera – a obhájila zde hodnost samostatné vědecké pracovnice. Tento mimořádný badatelský a učitelský tým se zabýval kognitivní psychologií a zkoumáním psychodidaktiky základního učiva.

Pedagogický ústav s výzkumným pracovištěm byl však s nástupem normalizace zrušen a Eva Vyskočilová jako nepohodlná nepartajnice byla převedena na Pedagogickou fakultu. Tam se dostala zpět ke svému původnímu zájmu v oboru pedagogické praxe. Vrhla se do experimentování zvláště mimo fakultu ve spolupráci s Jarmilou Kröschlovou – studovala tělo jako projev, výraz a materiální předpoklad interakce, pohyb jako psychosomatickou disciplínu. Byla jedna z prvních, kdo do otázek pedagogické praxe šla naplno *tělem* jako do otázek komunikace a komunikativních dovedností a celostnější psychosomatické kondice.

### Výzkumný experiment – míra přesvědčivosti učitele

*„Odvaha ‚jít do toho‘, riskovat, učit se, vytrvat, obstát, poznat, překonávat nesnáze i samu sebe, to jsou stálé tendence její osobnosti.“<sup>8</sup>*

– Ivan Vyskočil

Eva Vyskočilová pracovala dlouhodobě na konceptu alternativního pojetí učitelovy přípravy a prosazovala, aby student měl příležitost již od druhého semestru si zkusit navázat kontakt se třídou žáků. V rámci kurzu sociálně komunikativních dovedností byl každý student nejméně dvakrát natočen na videozáznam. Šlo jak o navozování kondice, tak v průběhu semestru o elementární výcvik. V letech 1960–1968 dělala výzkumný experiment, jehož výsledky obhájila v květnu 1969, ještě než nastoupila normalizace.<sup>9</sup>

„To vzniklo tak – manžel, který už měl vystudované herectví, mě vzal někdy podívat se na přijímačky na herectví. Mně to přišlo tak pěkný oproti zkouškám na Pedagogické fakultě, kde šlo jen o vědomosti. Každý učitel potřebuje umět se žákem jednat, aby uměl naučit. [...]. A jeho přesvědčivost spočívá v tom, čemu ti druzí rozumí a věří. Tak jsme u těch studentů zkoušeli, jestli jako budoucí učitelé jsou přesvědčiví. Jestli o tom ví. A ukázalo se, že neví, že jsou tím naprosto nedotčení. Je to jako u herectví. Také herec musí být věrohodný a přesvědčivý.“<sup>10</sup>

Eva Vyskočilová se spolu s několika dalšími spolupracovnicemi a spolupracovníky<sup>11</sup> pokoušela rozvíjet komunikativní předpoklady studentů učitelství a z toho vyplynula potřeba sledovat jejich rozvoj. V té době bylo přijato

<sup>8</sup> Vyskočil, 2008, s. 9.

<sup>9</sup> Vyskočilová, 1998, s. 17.

<sup>10</sup> Vyskočilová, 2013.

<sup>11</sup> Především se Šárkou Štemberkovou, Jarmilou Kröschlovou, Janem Pospíšilem ad.

jako potřebné, aby učitelé uměli komunikovat s malými dětmi. Na základě studia anglického a holandského výchovného dramatu, Makarenkova a Don Boscova přístupu a ve spolupráci s Jarmilou Kröschlovou vypracovala Eva Vyskočilová program, který empiricky ověřovala na několika pedagogických fakultách, poprvé v Brandýse nad Labem (1962–1965). Dvousemestrální kurz nabízel nezvyklé propojení práce s hlasem a pohybem a moderních metod výchovy – do té doby takto u nás nikdo nepracoval. Do programu na začátku a na konci kurzu tzv. cvičení v dovednostech sociálně komunikovat patřil pokus studentů vyučovat v elementární třídě. Šlo o to, aby se studenti pokusili svým vyprávěním upoutat děti a navázat s nimi kontakt.

„Zprvé studenti sami byli pedagogy. Děti jim byly svěřeny bez výhrad. Měli svým projevem děti zaujímat. Naplno a důkladně, každým slovem. A byli šťastní, když viděli, že děti reagují někdy jasně a někdy ne úplně, protože třeba nerozuměly. Byla to konkrétní zkušenost do života toho učitele. Skutečně se to rozšířilo, že všechny fakulty pak prošly obdobným kurzem. Bylo to koncem 70. let. Jezdili jsme po školách. Ta konkrétnost byla ohromně důležitá. Učitel potřebuje konkrétní žáky, konkrétní školu, konkrétní uklízečku.“<sup>12</sup>

Předmět byl na fakultách po celou dobu třiceti let ojedinělý a poměrně oblíbený, nebylo tedy nutné se pachtit po vykazování výsledků. Eva Vyskočilová se svými spolupracovníky přesto hledali parametry, které by studentovi prokázaly, že stojí za to pokračovat ve snaze, aby se stal dětem srozumitelnějším a aby lépe porozuměl jejich potřebám. Zmíněný vstupní a závěrečný výstup studentů byl zachycen na videozáznam. Porovnávání počátečního a závěrečného studentova pokusu vedlo k hledání parametrů jeho zlepšených komunikativních předpokladů.

„I když byli při tom ve třídě přítomni experti – jako např. Šárka Štemberková pro mluvu – a i když sledovali, jakou úlohu hrají parametry hlasové, řečové, pohybové úrovně, nezjistili jsme téměř nic. Ukázalo se, že tyto parametry nejsou snadno použitelné a že vlastně na této úrovni styku nehrají prvořadou roli. Byli studenti, kteří neměli valné hlasové předpoklady, a přesto byli pro děti podnětní. Zdálo se, že schopnost komunikovat souvisí s něčím vnitřnějším, co se sice obráží v hlase, ale ne každá hlasová výchova je s to vzít v patrnost. Došli jsme k tomu, že nejdůležitějším ukazatelem studentovy schopnosti komunikovat je zaujatost žáků pro to, co jim student svým projevem sděluje. Ukazatelem, že žák vzal učitelova slova v patrnost, je to, že reaguje v souvislosti s učitelovým chováním.“<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Vyskočilová, 2013.

<sup>13</sup> Vyskočilová, Eva, a Pospíšil, Jan. „Je možné objektivovat pokrok v dialogickém jednání?“ In: *Dialogické jednání jako otevřená otázka*.

Zaujatost žáků zjišťovala Eva Vyskočilová se svými spolupracovníky pomocí dvou kamer, pro tehdejší dobu velmi pokrokovým a ojedinělým výzkumným nástrojem.<sup>14</sup> Jedna kamera sledovala třídu žáků, druhá kamera chování studenta-učitele. Obrazy snímané dvěma kamerami byly rozdílné, ale obrazy měly společného jmenovatele. Zněl v nich týž hlas učitele. „Analyzovali jsme chování učitele v těch chvílích, kdy děti zaujal. (Nebylo jich mnoho. Chování studentů učitelství je převážně fádňí.) S překvapením jsme zjistili, že to byly chvíle, kdy byl student sám svým sdělením zaujatý, kde se jako by sjednotilo jeho chování s jeho vnitřním postojem. Kdy vyprávění strhlo jeho samého.“<sup>15</sup>

Studenti na místě improvizovali, museli děti zaujmout. Tím si i pohádku modifikovali do nějakého tvaru. Vyskočilová sledovala momenty, kdy budoucí učitelé přizpůsobili pohádku v průběhu experimentu na místě reakcím dětí. Například když dítě negativně vystoupilo nebo nedávalo pozor, šlo o to, jak pohádku změnit, jak ho upoutat, aby svoje chování upravilo a dostalo se do normálního řádu. Experiment se odehrával v rámci pedagogické praxe. Týden po natočení studenti učitelství záznamy společně sledovali a byli šokovaní svým působením a vystoupením. K momentům svých reakcí na děti se studenti v semináři společně s Vyskočilovou vraceli a „snažili jsme se přijít tomu na kloub“, uvádí paní Eva.

Výsledkem výzkumu byly dvě hlavní charakteristiky zlepšení studentů: došlo 1) k optimalizaci vnitřního napětí studenta, 2) k oživení studentovy obrazné představivosti a tím k větší poutavosti vyprávění.<sup>16</sup>

Výzkumné výsledky se podařilo uplatnit ve studijních plánech pedagogických fakult, a to v české části tehdejšího Československa jako jednosemestrální výuka cvičení v dovednostech sociálně komunikovat, na Slovensku jako dvousemestrální. Osnovy tzv. Praktické přípravy učitelů byly rozpracovány až do čtvrtého ročníku, ale nevešly do života. To se stalo až po roce 1989.<sup>17</sup>

Ačkoliv o experimentální práci Evy Vyskočilové projevíli zájem v zahraničí (v Polsku, Německu, Sovětském svazu), měla pramálo příležitostí ji někde prezentovat. U nás se trvale setkávala s přehlížením a nezájmem institucí. Ke svobodnější práci se dostala až po převratu v důchodovém věku, a nikoliv na Pedagogické, ale na Divadelní fakultě AMU.

Zde na katedře autorské tvorby a pedagogiky Eva Vyskočilová propojovala svůj zájem o pedagogiku a psychodidaktiku s osobním, autorským, experimentálním přístupem k herectví, který na KATaP prozkoumával Ivan Vyskočil.

Vyskočilová, Eva (ed.). Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1997, s. 44. Dále citováno jako Vyskočilová–Pospíšil, 1997.

<sup>14</sup> Hlavním technickým spolupracovníkem Evy Vyskočilové a kameramanem byl tehdy ing. Jan Pospíšil.

<sup>15</sup> Vyskočilová–Pospíšil, 1997, s. 44.

<sup>16</sup> *Tamtéž.*

<sup>17</sup> Vyskočilová, 1998, s. 17.

Paní Eva se postupně zapojovala do zkoušení a asistování dialogického jednání a také vedla na KATaP nesmírně zajímavé i náročné semináře psychologie zaměřené hlavně na vývojovou psychologii Jeana Piageta. Měla jsem to štěstí být její studentkou a ráda jsem pozorovala její neskrývané potěšení z každého našeho pokusu v dialogickém jednání. Pamatuji si, s jakou radostí asistovala DJ, a její podpora studentů, Ivana Vyskočila a celé jeho vzdělávací koncepce byla nezměrná.

Nadšení pro „kondiční“ zkušenostní učení KATaP založené na studiu psychosomatických disciplín Evu Vyskočilovou vedlo k odvážnému a pozoruhodnému počínu: pokusila se tento přístup k sebe-výchově a výchově druhých akreditovat na MŠMT jako *studium pedagogiky*. A tak mezi ostatními kurzy k získání pedagogické kvalifikace, které se stále ještě „studují“ výhradně cestou teorie oboru, září kurz Kreativní pedagogiky jako diamant!

Eva Vyskočilová kurzem Kreativní pedagogiky přirozeně navázala na svoji práci ze 70.–80. let, kdy v seminářích Sociálně komunikativních dovedností propojovala cvičení hlasu a pohybu pro studenty učitelství. Tak na katedře autorské tvorby a pedagogiky vznikl kurz celoživotního vzdělávání pro zájemce ze všech oborů, kteří jeho absolvováním získávají pedagogickou kvalifikaci.<sup>18</sup>

Tímto počinem Eva Vyskočilová pomohla rozšířit jedinečné učení Ivana Vyskočila za hranice DAMU a zvýšit zájem o malou pozoruhodnou katedru.

**Mgr. MgA. Eva Čechová, Ph.D.** – pedagog KATaP, divadelnice. Vystudovala francouzský jazyk a společenské vědy na Pedagogické fakultě UK v Praze a autorské herectví na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU, kde působí jako pedagog autorského herectví a základů divadelní improvizace, v českém a anglickém programu. V roce 2022 zde obhájila doktorský titul (s disertační prací *Lekce (ne)herectví – úvahy o autorském herectví a neherectví*). Pedagogickou činnost začala na PedF UJEP v experimentálních seminářích psychosomatické průpravy studentů učitelství a pokračovala v nich dále na FF UK v Praze. V kurzu Kreativní pedagogika – pedagogická kondice působí od jeho počátku jako asistentka Dialogického jednání a lektorka Autorského směřování a Řečového jednání, později také jako koordinátorka kurzu. Věnuje se autorskému divadlu, dokumentárnímu a loutkovému divadlu (herecky, režijně), klaunérii a umělecké pedagogice. V únoru 2022 založila Ateliér živé pedagogiky a tvorby, kde přístup Kreativní pedagogiky rozšířila ve vzdělávacích kurzech pro učitele a veřejnost.

<sup>18</sup> Absolventi dvouletého kurzu získají pedagogickou kvalifikaci pro výuku uměleckých odborných předmětů v základní umělecké škole, střední škole a na konzervatoři.



# Ivan Vyskočil – pedagog v dialogu

Martina Musilová

*Následující text vznikl na základě zaznamenané online přednášky z dob covidových. Jejím tématem byla osobnost profesora Ivana Vyskočila. Při jejím přepisu do textové podoby se vyjevilo, že prostý převod vyprávění o Ivanu Vyskočilovi z jednoho média do druhého je zhora nemožný. Proto jsem oslovila kolegu Michala Čunderleho, zda by nebylo možné vyjít z jím publikovaného životopisu v knize Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi. Označovat všechny citované pasáže převzaté z této knihy by bylo pro čtenáře matoucí. Proto považuji Michala Čunderleho za spoluautora následujícího textu a touto cestou mu děkuji za jeho vstřícnost.*

\*\*\*

Když v roce 2019 v nakladatelství Portál vyšel český překlad knihy Kurta Lewina *Teorie pole*, byl profesor Vyskočil nadšený. Na dotaz, v jakém jazyce Kurta Lewina on sám četl, odpověděl, že Lewina nikdy nečetl. Seznámil se s ním díky Jiřímu Navrátilovi, žáku profesora Jana Patočky, se kterým v 50. letech vyučoval češtinu severokorejské studenty. Tato historka otevírá otázky, jakými cestami se nejen Ivan Vyskočil, ale celá česká společnost seznamovala s výraznými proudy světového myšlení v období komunistického režimu, kdy takoví autoři, jako byl Kurt Lewin, nebyli žádoucí.

Příběh s Kurtem Lewinem ale přivádí k podstatnějším tazáním. Nevznikala celá Vyskočilova pedagogika předně v setkáních, rozhovorech a dialozích? Vždyť i v 90. letech probíhala výuka – a možná že její podstatnější část – mimo instituci školy (DAMU). Nejlépe bylo v Divadle Na zábradlí za časů uměleckého vedení Petra Lébla, který v rohu divadelního baru vyčlenil panu profesorovi stůl označený cedulkou „Comptoir Ivana Vyskočila“. Zde probíhala výuka jaksi mimovolně a uvolněně, v živé diskusi. Zde jsme byli schopni se otevírat filozofičtějším pohledům na společné studium, poslouchali jsme vtipná vyprávění, jež nás vtahovala do dobového kontextu a pomáhala nám porozumět, o co to vlastně profesor Vyskočilovi jde.



S Vyskočilem se ocitáme v jiném pojetí učení se, vzdělávání a předávání poznání. V situaci setkání, kdy porozumění a rovněž pochopitelně neporozumění napomáhá dalšímu dotazování, zpřesňování či poznávání vlastních chyb a slepých cest. Je to pedagogika živá, performovaná, orální, tradovaná... Koneckonců rozhovory, které Ivan Vyskočil tak často dával, jsou tištěnou či nahranou stopou těchto setkání.

Ivan Vyskočil se snažil otevírat možnosti, lidskou a tvořivou potencialitu studentů, probouzet jejich zájem o společnou věc i o sebe samotné. Ponoukal studenty, aby si sami hledali – a samozřejmě i nacházeli, ale to už nechával na nich. A konec konců u sebe měl to nacházení, nálezy, zase jenom jako podnět k dalšímu tázání.

K zmiňované otevřenosti je třeba hned dodat, že Vyskočil neměl rád dokončování ve smyslu, aby už bylo hotovo. Dokončený tvar ho zajímal jako výchozí bod pro další hru a experimentaci. To se týkalo i editování jeho textů nebo rozhovorů. Dotváření finální podoby nechával na druhých, neboť on sám raději hledal či zkoušel nové varianty, což byla pochopitelně pro redaktory a editory velká výzva. Vyskočil říkával, že kdyby měl sám text dokončit, tak napíše další variantu. Variace jeho písemně zaznamenaných textů je obrovská. O tom, kolik některé texty mají variant, píše Přemysl Rut, a také o tom, jak těžké bylo v knížce *Nedivadlo Ivana Vyskočila* vůbec zvolit variantu, kterou publikovat, a jak dávat do závorek varianty další.

A to nás může přivést k tomu, že Vyskočila zajímal proces. Mohli bychom říct, že je představitel konceptu performativity v českém kultuře, a to už od padesátých let, kdy jsme o konceptu performativity a tzv. performativním obratu nic netušili. A je to asi také důvod, proč člověk, který byl tak nadán slovem, schopností fabulovat a hrát si se slovy a příběhy, měl potřebu spíš než napsat článek o tom, co si myslí, raději vést s druhými rozhovor. V dialogu, v setkání.

Pokud bychom se chtěli začíst do některých knížek o Ivanu Vyskočilovi, pak bychom neměli minout knihu *Nedivadlo Ivana Vyskočila*, kterou edičně připravil Přemysl Rut. Poprvé vyšla v roce 1996, druhé vydání v nakladatelství Brkola vyšlo v roce 2016.<sup>19</sup> A rovněž bychom neměli minout knihu dvou autorů Michala Čunderleho a Jana Roubala *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, kterou v roce 2001 vydalo Nakladatelství Studia Ypsilon.<sup>20</sup> O Vyskočilově životě se můžeme dozvědět i z rozhlasového pořadu „Osudy Ivana Vyskočila“<sup>21</sup> v Českém rozhlase nebo z publikovaného rozhovoru *Ivan Vyskočil: Vždyť přece létat je o hubu*, který vedl a edičně připravil Přemysl Rut.<sup>22</sup>

19 Vyskočil, Ivan. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Brkola, 2016.

20 Čunderle, Michal, a Roubal, Jan. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001. Dále citováno jako Čunderle–Roubal. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, 2001.

21 „Osudy Ivana Vyskočila“. Český rozhlas. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/osudy-ivana-vyskočila-poslechnete-si-rozhlasove-vzpominky-spisovatele-a-8981964>. Dále citováno jako „Osudy Ivana Vyskočila“.

22 Vyskočil, Ivan. *Ivan Vyskočil: Vždyť přece létat je o hubu*. Rut, Přemysl (ed.). Praha: Portál, 2000.



## Dětství a mládí na pražském Spořilově

Ivan Vyskočil se narodil v Praze 27. dubna roku 1929 jako nejstarší ze čtyř dětí Josefa a Františky Vyskočilových. Dětství strávil na nově vybudovaném Spořilově, jenž se měl stát největším zahradním městem na území Prahy pro nižší střední třídy. Jméno Spořilov odkazuje na stavební družstvo Městské spořitelny na Vinohradech, která toto zahradní město vybudovala. Za okrajem Spořilova už byly jen pole a les. Rodiče, kteří si na Spořilově pořídili řadový domek, spláceli svůj podíl dlouhá léta. Pořídili si jej těsně před hospodářskou krizí v roce 1929 a splácení nebylo jednoduché ani později, zvláště pak v padesátých letech. Vyskočil vzpomínal, jak jako malý provázel maminku každého půlroku do spořitelny, kde ukládala anuity, a jak se mamince poté vždycky ulevilo. Tuto mamčinu „splátkovou tíseň“, jak ji sám nazval, fyzicky, tělově velmi prožíval jako napětí a uvolnění.

Otec pracoval jako úředník a později provozoval se svojí ženou knihařskou dílnu. Na práci svých rodičů Ivan Vyskočil vzpomínal: „My s bratrem jsme rodiče hrozně rádi pozorovali, jak dělají knížky. Jak kniha vzniká, jak se začíná vázat. Když maminka zlatila vazbu nebo ořízku, to byly svátky. Museli jsme být potichu, protože se maminka musela soustředit. Ani jsme nedýchali, a teprve když se jí práce podařila, tak jsme vydechli. Dodnes si pamatuji na tu dramatickou pauzu.“<sup>23</sup>

Pro zážitky z mládí na Spořilově je významné i to, že zde působila surrealistická skupina, s jejímiž členy se Vyskočil znal od dob svého dospívání za protektorátu. Přátelil se se surrealisty, půjčoval si od nich knížky, ale k surrealismu jako takovému se nehlásil. Distancoval se od jeho ideologičnosti, jakožto od všech ideologií. Samozřejmě to byl jeden z Vyskočilových vstupů do intelektuálního života. Druhým iniciátorem, jistě významnějším, byl o šest let starší Emanuel Frynta, celoživotní Vyskočilův přítel. Na Spořilově se seznámil i s Jiřím Suchým, který zde rovněž bydlel.

Na Spořilově získal Ivan Vyskočil v místním skautu první zkušenosti se hrou a divadlem, na které vzpomíná: „V letech 1946 až 1947 jsme začali se skauty, byl jsem rádcem a dělal první divadelní pokusy a improvizovaná představení. Byli tam mí kamarádi jako Zdeněk Lhota, Toník Vaněk, pozdější lékař, a jeho bratranec stejného jména, pozdější kněz, Milan Štros s přezdívkou Had, Jiří Suchý a Zdeněk Zátka. V Divadle pod kostelem jsme hráli to, co jsme si sami napsali. Vytvořili jsme zájmový divadelní Spolek ZUMRA, tj. Spolek pro zušlechťování mravů, a pořádali tzv. ŠUMÁKY jako pro osvěžení, což byly v podstatě parodie, takové dada scény,

<sup>23</sup> „Ivan Vyskočil“ v projektu *Paměť národa*. Dostupné z: [https://www.pametnaroda.cz/cs/vyskocil-ivan-1929?gclid=EAlaIqObChMI9cKBqeCLgwMV36eDBx0KyQfMEAYASAAEgJvcfD\\_BwE](https://www.pametnaroda.cz/cs/vyskocil-ivan-1929?gclid=EAlaIqObChMI9cKBqeCLgwMV36eDBx0KyQfMEAYASAAEgJvcfD_BwE). Dále citováno jako „Ivan Vyskočil“, *Paměť národa*.



to znamená provokace. První představení se jmenovalo *Limonádový mumraj* a další *Havaj*, trvala hodinu až hodinu a půl a spořilovští obyvatelé je hojně navštěvovali. Mohli jsme to dělat díky františkánům – páterům Cyrilovi Kadlecovi a Inocencovi Františku Kubíčkovvi, kteří nám prostor pod kostelem sami nabídli, že je škoda jej nevyužívat. Přišel však osudný rok 1948 a sál se zamknul. Byla to velká škoda, že se tím po válce nově se vytvářející občanské společenství na Spořilově přerušilo.<sup>24</sup>

To ovšem nebyly zcela první projevy Vyskočilova hráčského a vypravěčského talentu. Jako malý chlapec byl pověřován paní učitelkou, aby v její nepřítomnosti dával pozor na ostatní děti. A aby nezlobily, chtěl je zaujmout příběhy. Vyprávěl jim pohádky, zejména Erbenovy, a různě je domýšlel, varioval a rozehrával.<sup>25</sup>

### Divadlo Větrník

Z doby protektorátu, tedy z doby Vyskočilových gymnaziálních studií, je třeba připomenout jako velkou inspiraci divadlo Větrník, který měl nemalý vliv na Vyskočilovo pojetí netradičního typu divadla. Divadlo Větrník působilo v letech 1941 až 1946. Vytvořila jej skupina herců, kteří studovali v soukromé divadelní škole Emila Františka Buriana. Když gestapo v roce 1941 Buriana zatkl a poslalo do koncentračního tábora, jeho žáci se rozhodli, že jako skupina přečkají, než se jejich učitel vrátí, a začali spolu pracovat. Z této snahy vzniklo divadlo Větrník, které vedl režisér Josef Šmída.

Divadlo Větrník se usídlilo v sále U Topičů na Národní třídě, v malém nedivadelním sálku se sloupy. Vycházelo z nedramatických epických textů, což vedlo ke vzniku nového formátu vyprávěného divadla, tzv. jevištní povídky. Jednalo se tedy o vyprávěné a částečně rozehrávané divadlo. Ale to rozehrávání bylo v duchu výrazného komediantství. Inscenace, která nejvíc ovlivnila patnáctiletého Vyskočila, byla vytvořena z podkrkonošských vyprávěnek, které sesbíral a uspořádal Josef Šimon Kubín, a jmenovala se *Přijďte pobejt*. V tom názvu je obsažené přizvání druhých ke společnému **setkání** a vyprávění si: přijďte, sedneme si a budeme si vyprávět příběhy. Ono „přijďte pobejt“ pak provázelo Vyskočila po celý jeho život.

*Přijďte pobejt* je spojeno i s jednou z významných forem lidového vyprávění. Pro českou kulturu je typická a známější „hospodská historka“, jak o ní mimo jiné píše básník a překladatel Emanuel Frynta v knize *Zastřená tvář*

24 „Poutavé setkání s Ivanem Vyskočilem“ [online]. *Spořilovské noviny*. 16. 4. 2015 [cit. 20. 11. 2023]. Dostupné z: <http://www.sporilov.info/view.php?cisloclanku=2015040002>.

25 „Osudy Ivana Vyskočila“.

poezie.<sup>26</sup> Druhou významnou českou tradicí je vyprávění při ručních pracích – při draní peří, předení, přebírání. Lidé se scházeli na dračky, přástky a vyprávěli si příběhy – ze života i vymyšlené –, dávali si hádanky a zpívali si. Nebo se sešli na táčky, jen tak, posedět se sousedy v družném hovoru. Z těchto lidových podkrkonošských vyprávěnek bylo vytvořené představení *Přidte pobejt*. Když Ivan Vyskočil v roce 1958 spoluzakládal společně s Jiřím Suchým, Vladimírem Vodičkou a Helenou Philippovou Divadlo Na zábradlí, myslel mimo jiné i na divadlo Větrník. Na Zábradlí chtěl například ke spolupráci přizvat scénografa divadla Větrník Oldřicha Vymazala. V 60. letech se setkával s Josefem Šmídou a nabízel mu spolupráci v Redutě.

## Studia

Po absolvování Akademického gymnázia v Praze byl Ivan Vyskočil přijat na Filozofickou fakultu (obory estetika a literární věda) a Fakultu přírodovědeckou Univerzity Karlovy, na UMPRUM a na dramatickou konzervatoř. První rok studoval souběžně na filozofické fakultě a na dramatické konzervatoři. Poté, co byla konzervatoř změněna na DAMU, tj. vysokou školu, mohl pokračovat pouze na jedné z nich. Vybral si divadelní akademii. Studoval herectví a režii (1948–1952). Ještě na konzervatoř jej přijímal režisér Jiří Frejka a učil herec Ladislav Pešek. K dalším jeho učitelům patřili Karel Höger, Otomar Krejča, Radovan Lukavský a další. V prvním ročníku, ještě na dramatické konzervatoři, byli pro Vyskočila nejvýznamnějšími pedagogové přednesu Jiří Plachý a Božena Půlpánová. DAMU absolvoval v roce 1952 na repertoáru socialistického realismu. Do angažmá, zvláště na umístěnku do některého z divadel, ale jít nechtěl a rozhodl se pokračovat ve studiu.

V letech 1952–1957 studoval na FF UK u profesorů Josefa Stavěla, Václava Příhody, Jana Doležala či Vladimíra Tardyho psychologii (se specializací nápravná a kriminální psychologie). Psychologie byla v té době považována za „dohasínající duchovědu“, kterou nebude socialistický člověk potřebovat. V ročníku se tehdy sešlo pouhých pět studentů. Později studoval rovněž pedagogiku s filozofií, které ho učil i Jan Patočka, s nímž ho pojilo rovněž osobní přátelství.

Již během studií působil jako externí vychovatel v psychiatrických a nápravných ústavech (Dolní Počernice, Kostomlaty, Opatovice, Obořiště) a zajímal se o tzv. pozitivní kriminalistiku, o neinstitutcionální převýchovu založenou na

<sup>26</sup> Frynta, Emanuel. *Zastřená tvář poezie*. Honzík, Jiří (ed.). Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993. Tato kniha je rovněž obsažena v rozsáhlém výboru Fryntovy tvorby: Frynta, Emanuel. *Eseje*. Honzík, Jiří (ed.). Praha: Torst, 2013.

důvěře, kontaktu a vztahu. Pro úplnější poznání se nechal na jeden měsíc inkognito zavřít jako chovanec v chlapecké polepšovně v Opatovicích (1951). O zkušenosti vychovatele později Ivan Vyskočil řekl: „Mezi takzvanou narušenou mládeží jsem viděl zřetelněji i do sebe. Kolik je v člověku potenciality pro zločin a nemravnost, na čem záleží, aby se neuskutečnila. Byl jsem vychovatel, který nevychoval. Byli to grázlové, ale často lidé až pozoruhodně nadaní, kteří potřebovali kontakt s vnějším světem, aby je ústav nepřeválcoval. Vychovatelskou cestu pomocí dramatu jsem ale brzy opustil, pochopil jsem, že náprava systému v nesvobodné společnosti není možná.“<sup>27</sup>

Vyskočil navázal hlubší spolupráci s psychologem Hugo Širokým a v ústavu v obci Ledce-Šternberk spolu jako jedni z prvních u nás experimentovali se socio- a psychodramatem. Na poli psychologie a psychiatrie spolupracoval až do konce šedesátých let na příležitostných projektech nejen s Hugo Širokým, ale také s Evou Syřišťovou, Ferdinandem Knoblochem a Eugenem Wolfem.

### Začalo to Redutou

Po politických změnách v roce 1956, které nastartovaly v tehdejší komunistickém Československu nesmělé destalinizační procesy, dochází i k postupnému uvolňování v kultuře. V roce 1957 byl Vyskočil přizván ke spolupráci Radovanem Lukavským a Milošem Nedbalem, aby působil na Divadelní fakultě AMU, a stal se tak prvním pedagogem psychologie na AMU. V tu dobu se konaly i první text-appealy v Redutě, jichž byl spolu s Jiřím Suchým protagonistou. Roku 1958 spolu s Jiřím Suchým, Helenou Philippovou a Vladimírem Vodičkou založil Divadlo Na zábradlí, kde po ustavení souboru pantomimy zastával post šéfa činoherního souboru a angažoval se zde jako herec, dramatik i režisér. Autorsky se podílel na pěti původních premiérách (*Kdyby 1000 klarinetů* a *Faust, Markéta, služka a já*, obojí spolu s Jiřím Suchým, *Trochu* s Milošem Macourkem, *Smutné vánoce* s Pavlem Koptou a Milošem Macourkem a *Autostop* společně s Václavem Havlem).

Po vynuceném odchodu z Divadla Na zábradlí se v roce 1963 vrátil do Reduty, stal se zde uměleckým vedoucím Salónu Reduta a založil tu Nedivadlo, které uskutečnilo několik textappealových projektů (*Poslední den*, *Blbá hra*, *Meziřečí* aj.). Za jeho vedení se v Redutě konaly jazzové koncerty, pořádaly výstavy soudobých výtvarníků a uskutečnilo se rovněž několik happeningů.

<sup>27</sup> Bartoš, Jan. „Ivan Vyskočil – Život ve stavu zrodu“. *Vital*. 2012, č. 4. Dostupné z: <https://vitalplus.org/ivan-vyskocil-zivot-ve-stavu-zrodu/>. Dále citováno jako Bartoš. „Ivan Vyskočil – Život ve stavu zrodu“, 2012.

Po odchodu z Divadla Na zábradlí Ivan Vyskočil zanevřel na institucionalizovanou podobu divadla, přitom ale nemyslel divadlo opoziční, vymezující se vůči mainstreamovým proudům: „Víte, já jsem nikdy nechtěl dělat jenom ‚proti‘. Jediné, co jsem chtěl, bylo čelit odcizení.“<sup>28</sup> Zajímalo ho divadlo jako setkání, „kdy člověk začíná s diváky navazovat bližší kontakt, přímější, autorský kontakt, kdy autor může říct něco zajímavějšího, než skýtá normální produkce.“<sup>29</sup>

Nedivadlo programově pěstovalo scénografickou chudobu, využívalo židle, civilní kostýmy a minimum rekvizit. Jan Roubal píše o výrazném kontrastu scénograficky chudého divadla a jeho fantazie a tvořivosti, což byl typický znak Nedivadla i v rámci divadel malých forem.<sup>30</sup>

Později došlo k dalšímu omezení, které ale paradoxně znamenalo větší svobodu a nepodléhání cenzurním tlakům. Na uzavření sálu Reduty, kde Nedivadlo působilo, Ivan Vyskočil vzpomínal: „Reduta i mojí vinou padla do rekonstrukce, aby se mě zbavili. Práce postupovaly samozřejmě hrozně pomalu. Oni byli rádi, já byl také rád. Čím déle Redutu adaptovali, tím déle jsem tam mohl existovat s přáteli. Bez jakéhokoliv omezení a povinností, že musím něco plnit, odevzdávat, předkládat, zvat tiskový dozor čili cenzuru. V té době nesvobody to byla ‚oáza štěstí‘, řečeno s Eugenem Finkem, na Národní třídě č. 20. Nikde žádná cedule, která by oznamovala, co a kdy se bude hrát. Pouze cedulka nehraje se. Vstupné se neplatilo, chodilo se tam dveřmi oficiálně zavřenými. Vědělo se, že pokračujeme v hraní. Byli jsme pod záminkou adaptace zakázáni, ale jakmile jsme oficiálně nehráli, už si nás nikdo nevšímal. Byli jsme nedivadlo v pravém, přísném slova smyslu. S Leošem Suchařípou jsme dělali *Meziřeči*, Škvorecký si tam četl úryvky z *Tankového praporu*, Lili Janečková četla své potrhle a originální povídky. Jako hosté přicházeli Vodňanský se Skoumalem, později Karel Kryl.“<sup>31</sup>

V šedesátých letech začaly také vycházet Vyskočilovy texty, časopisecky i knižně, jako samostatné publikace vyšly knihy *Vždyť přece lézat je snadné*, *Kosti*, *Malé hry* a v roce 1971 ještě *Ivan Vyskočil a jiné povídky*. Úspěšný byl také jako autor rozhlasových her: *Návštěva čili návštěva*, *Příhoda*, *Cesta do Úbic*. S rozhlasem spolupracoval i jako autor a moderátor na pořadech *Gramotíngtangl* a především *Jen tak*, který uváděl a koncipoval s Emanuelem Fryntou. Navázal spolupráci s hamburským rozhlasem. Hrál také ve filmu (*Perličky na dně*, *O slavnosti a hostech*, *Dům radosti*).

28 Tamtéž.

29 „Ivan Vyskočil“, *Paměť národa*.

30 Roubal, Jan. „Dvě alternativní tendence Nedivadla Ivana Vyskočila“. In: Čunderle–Roubal. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, 2001, s. 164.

31 Bartoš. „Ivan Vyskočil – Život ve stavu zrodu“, 2012.

V roce 1968 se měl uskutečnit mezinárodní III. Kongres psychodramatu a léčebné komunity v Praze. Po okupaci Československa armádami zemí Varšavské smlouvy 21. srpna 1968 byl kongres narychlo přemístěn do Badenu u Vídně v sousedním Rakousku. Konal se v září 1968 a předsedal mu český psychiatr profesor Ferdinand Knobloch. Tohoto kongresu se zúčastnil i Ivan Vyskočil. Společně s jihoafrickým hercem Royem Hartem vedl dílnu v „dětštině“ (gibberish). Do tohoto období Vyskočil kladl i vynález disciplíny *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*.

### Normalizace

S nástupem normalizace byl Ivan Vyskočil nucen opustit Redutu a Nedivadlo putuje po různých místech, často mimo Prahu. Rovněž mu bylo zapovězeno publikovat. Začátkem sedmdesátých let prodělal otevřenou tuberkulózu plic a kvůli ní byl dlouhodobě na léčení na Dobříši (1973). Od roku 1971 začal učit na LŠU – specializované účelové studium – kursy pro pracující v Josefské ulici v Praze. Zde postupně vznikla jeho koncepce studia psychosomatických disciplín a autorského herectví jako výchovy k osobnosti. Během let kolem sebe soustředil tým spolupracovníků, s jehož jádrem (Vítězslava Fryntová, Libuše Válková, Hana Smrčková) odešel po roce 1989 na DAMU. Pedagogické působení v Josefské ulici bychom mohli charakterizovat jako jednu z podob paralelního školství (jako analogii k paralelní polis) v tehdejší komunistickém Československu. Vyskočil se aktivně angažoval také na různých dílnách a workshopech amatérského divadla, příležitostně své poznatky publikoval v odborném a zájmovém tisku.

Nedivadlo se v období tzv. normalizace postupně vyvíjelo jako alternativní scéna, která se vyznačovala osobitou narativní poetikou a pokusem o improvizace. Společně s Pavlem Boškem realizovali projekty *Nehraje se*, *Kurs* a *Rekurs kursu*, ve trojici s Vlastou Špicnerovou cyklus *Na staré motivy* a pokus o otevřenou dramatickou hru *Služební cesta*. V Nedivadle dále účinkovali Barbora Hocková, Otakar Roubínek, Přemysl Ruť, Leoš Suchařípa a Markéta Vyskočilová. V různých sestavách a kombinacích se uskutečnily projekty: *Křtiny v Hbřbách aneb Blbá hra*, *Nehraje se*, *Malý Alenáš*, *HAPRDÁNS*, *Cesta do Úbic* a *Onkel Zbyndas Winterrock*. V osmdesátých letech se Vyskočil výjimečně objevoval i ve filmu (*Prodavač humoru*, *Kamarád do deště*) a Československá televize zaznamenala inscenaci *HAPRDÁNS*.



## Po roce 1989

Po převratu se Vyskočil naplno vrátil do veřejného života. Knižně publikoval *Malého Alenáše* a v reedici knihy *Kosti a Vždyť přece létat je snadné*. Přemysl Rut uspořádal reprezentativní antologii *Nedivadlo Ivana Vyskočila* a byl i partnerem pro knižní interview *Vždyť přece létat je o hubu*. Televize natočila podle jeho povídek inscenace: *Ten, který má být zavřený*, *Bráškové* či *Hlídači*, televizní verze se dočkala i *Cesta do Úbic*. O Vyskočilovi bylo také natočeno několik televizních či filmových portrétů: *GEN*, *Mistr Vyskočil*, *Divadelní guru – prof. Ivan Vyskočil*, *Krajina osudu*. Ukončenou činnost Nedivadla (1990) příležitostně obnovil na necelé dva roky (1996–1998) hrou *Křtiny v Hbřbých aneb Blbá hra*. Svátečně hrál ve filmu (mj. *Akumulátor*, *Král Ubu*) a pravidelně se účastnil rozhlasových besed *U kulatého stolku*.

Většinu svých aktivit však v tuto dobu věnoval DAMU, zejména výzkumu disciplíny Dialogického jednání s vnitřním partnerem. Nejprve působil jako vedoucí katedry činoherního herectví, v roce 1994 přijal samostatnou katedru, kterou nazval katedra autorského divadla a pedagogiky, posléze autorské tvorby a pedagogiky, jejímž vedoucím byl do roku 2003. Roku 1992 byl jmenován profesorem herectví a autorské tvorby a v letech 2001–2019 vedl jako ředitel Ústav pro výzkum a studium autorského herectví. Získal rovněž ocenění festivalu ...příští vlna/next wave... Živoucí poklad (2003), čestný doktorát JAMU v Brně (2005) či Zlatou medaili AMU (2009). V roce 2009 mu byla udělena Zlatá plaketa prezidenta republiky, Cena Ministerstva kultury ČR za přínos v oblasti divadla a Medaile Josefa Hlávky.

## Obrana před odcizením a odlidštěním

Od prvních text-appealů v Redutě si divadelní a literární kritici všímají jako jednoho z hlavních ideových východisek Vyskočilových textů „poznání odcizenosti a apel na návrat člověka k sobě samému“.<sup>32</sup> Jan Patočka ve studii *Svět Ivana Vyskočila* shodně píše o apelu „na jiskru lidství“, o potřebě „zastavit to mechanické, zvěčňující, odlidšťující“.<sup>33</sup> A sám Ivan Vyskočil k tomu o třicet let později v rozhovoru s redaktory časopisu *Svět a divadlo* dodal: „Mně šlo a jde o hru. Hlavně o dramatickou hru. O vodivý kontakt, zpětnou vazbu, zážitek a požitek, ozvláštnění a umocnění existence, setkání a vzájemnost.“<sup>34</sup>

Ivan Vyskočil byl po celý život praktikující katolík. Martin C. Putna zachycuje v knize *Česká katolická literatura*

<sup>32</sup> Hejda, Zbyněk, a Hercíková, Iva. *Začalo to Redutou*. Praha: Orbis, 1964, s. 46.

<sup>33</sup> Patočka, Jan. „Svět Ivana Vyskočila“. *Divadlo*. 1963, roč. 14, č. 10, s. 18.

<sup>34</sup> Černý, Ondřej, a Král, Karel. „Vylučován pro nekázeň“. *Svět a divadlo*. 1993, roč. 4, č. 5, s. 45.

v kontextech 1948–1989 proměny tohoto proudu české literatury v 60. letech: „v generaci Ivana Vyskočila se začíná ozývat ‚katolický smích‘, který umí skutečně rozesmát široké publikum. Zároveň si nelze nevšimnout, že z hlediska čtenáře či diváka je těžko rozpoznatelná hranice mezi tímto ‚smíchem se skrytým dovětkem‘ a jinými typy smíchu malých divadel, smíchu absurdní literatury a smíchu nonsensu. ‚Hravý katolicismus‘ si hraje s pomezím – a sám stojí na pomezí.“<sup>35</sup>

Ivan Vyskočil zesnul 28. dubna 2023, den po svých narozeninách.

<sup>35</sup> Putna, Martin C. *Česká katolická literatura v kontextech 1948–1989*. Praha: Torst, 2018, s. 421–424.

**Doc. Mgr. Martina Musilová, Ph.D.** – vedoucí Ústavu pro výzkum a studium autorského herectví (od roku 2020). Vystudovala obor divadelní věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1992–2000), kde v roce 2007 obhájila disertační práci *Zdravá schizofrenie*. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví (knižně 2010). Během univerzitních studií navštěvovala kurzy *Dialogického jednání s vnitřním partnerem* (DAMU Praha). Od roku 1999 působí jako asistentka této disciplíny v Praze (DAMU) a posléze i v Brně (FF MU, JAMU). Od roku 2009 působí na katedře divadelních studií FF MU v Brně, v letech 2013–2019 působila na katedře teorie a kritiky AMU v Praze a od roku 2019 na katedře autorské tvorby a pedagogiky tamtéž. Od roku 2011 spolupracuje s ateliérem *Klaunské scénické a filmové tvorby DIFA JAMU* v Brně. Jako dramaturgyně dlouhodobě spolupracovala s režiséry J. Adámkem a P. Tejnorovou. Je editorkou knihy *Ernsta Jandla a Friedericke Mayröckerové Experimentální hry* (Fra, 2005) a knihy *Gertrudy Steinové Mluvit a naslouchat* (Fra, 2019).





# Autorské čtení: co, jak a proč

Přemysl Rut

Následující stránky vzešly z přednášky, kterou jsem 17. října 2020 zahajoval cyklus seminářů autorského čtení v rámci kurzu celoživotního vzdělávání Kreativní pedagogika. Za její přepis a první redakci mám co děkovat Vítu Zemanovi. Předkládám ji ovšem v podobě nejen autorizované, ale snad prohloubené a upřesněné; do této druhé redakce jsou též integrovány odpovědi na otázky posluchačů, v poznámkách pod čarou uvádím literaturu použitou i doporučenou k dalšímu studiu.

## 1

Nečekejte, prosím vás, že se dozvíte něco zásadně nového: nezavedu vás do krajin, kde jste nikdy nebyli. Téma, nad kterým se budeme setkávat a o kterém chci dnes promluvit, je autorské čtení, tedy cosi, s čím má každý z vás svou zkušenost. A během mé řeči vás nejspíš mnohokrát napadne, že to vlastně všechno tak nějak znáte. Ale když něco známe „vlastně“, „tak nějak“ nebo „odjakživa“, je to pořád ještě součástí onoho blátivého polovědomí, s kterým se „dá žít“, ale k autorskému projevu je třeba zkušenosti přesněji formulované, artikulované.

Začnu něčím, co se zdánlivě autorského čtení netýká, anebo co se ho přinejmenším netýká bezprostředně – a sice poukazem na to, že jazyk není soběstačný. Jazyk vždycky počítá se situačním kontextem. Když přijdu domů a řeknu své ženě „Pane jo!“, tak to není moc obsažná věta, ale moje žena ví, kde jsem byl a co jsem tam šel dělat, a tuší tedy, k čemu se to „Pane jo!“ vztahuje. Když budu mít na kabátě sníh, pochopí moje „Pane jo!“ jako poznámku o počasí; když přinesu vodu a víno, uslyší ve stejném „Pane jo!“, že mě bolí záda; když jsem byl jednat o patro níž se sousedem, k němuž nám přetekla vana, pozná z mého „Pane jo!“, že škody jsou značné.<sup>36</sup>

Vzpomenete-li si na hru Voskovce a Wericha *Kat a blázen* (z roku 1934)<sup>37</sup>, tam je na situačním kontextu jazyka postavená celá zápleтка: jeden z protagonistů v ní má být popraven za slovo „fuj“, které vykřikl, když šlápl do psího hovínka; ale protože to zároveň bylo v den státního svátku a zrovna ve

<sup>36</sup> Pěkně a podrobně o tom píše Bachtin (ten, od něhož pravděpodobně znáte knihu o Rabelaisovi a lidové kultuře smíchu) v pojednání „Slovo v životě a slovo v poezii“ (in: *Formální metoda v literární vědě*. Praha: Lidové nakladatelství, 1980). A pro koho by to bylo příliš obsírné, najde zkrácenou verzi v antologii textů o verši básnickém a dramatickém, kterou jsme pod názvem *Téměř vždycky trapným dojmem* dali dohromady s Markétou Potužákovou (Praha: NAMU, 2018).

<sup>37</sup> Vyšla několikrát, např. in V+W: *Hry Osvobozeného divadla 2*. Praha: Československý spisovatel, 1955.

chvíli, kdy se diktátor chystal pronést řeč, vyznělo ono „fuj“ jako protest proti panujícím poměrům. Jedno a totéž „fuj“ se tu ocitá ve dvojitých situačním kontextu.

To jsou zajisté příklady pro názornost přehnané. Podobně ale používáme jazyk i tehdy, když se vyjadřujeme ve větách obsažnějších, neredukovaných na citoslovce a argumentujících co nejprecizněji. Vždycky počítáme s tím, že ten, kdo s námi sdílí dialog, sdílí zároveň situaci, ve které dialog vedeme. A často si ani neuvědomujeme, jak významně, někdy zcela zásadně se společná situace podílí na tom, jaká slova volíme, jakou mimikou je doprovázíme a jak neúplný, mnohdy až nesrozumitelný by byl doslovný zápis našeho dialogu pro každého, kdo s námi tu situaci neprožil.

Ale takového zápisu se zpravidla neobáváme. Jen výjimečně bývá naše řeč přenášena do jiných prostředí, kde se pak ovšem snadno stává terčem zlomyslných poznámek těžících právě z rozdílů mezi situací mluvčího a posluchače. (S tímto rizikem se dnes, v době distanční výuky online, obracím i já k vám.) Příjemnější, neboť přirozenější je mluvit k těm, kteří jsou „v tom“ – totiž ve stejné situaci – s námi. Naděje v dorozumění se tím výrazně zvyšuje.

## 2

Sdělení psané je však už svou formou určeno k tomu, aby dorazilo k jiným, momentálně nepřítomným adresátům, případně i k jinému, momentálně ještě nepřítomnému času. A tady už se problém situačnosti jazyka projevuje velmi naléhavě.

Představuji si, že rozmanité a často velmi komplikované, autorsky i čtenářsky náročné literární formy a techniky byly vynalezeny právě proto, aby psaný jazyk nebyl tak nebezpečně odkázán na svůj situační kontext, aby se písemné sdělení nezhroutilo, když se své situace nemůže dovolávat; aby ho všelijaké ty rámce, kostry, lešení, červené nitě a jiné šrouby, uzly a klenáky držely pohromadě, ať ho vítr zavane kamkoli.

Když napíšete text a dáte ho vytisknout, je to, jako byste do moře hodili láhev se vzkazem. Nevíte, kdo ji vyloví a co bude z vašeho vzkazu schopen vyrozumět. Bude však nepochybně rozumět tím líp, čím méně bude text pouhým situačním výkřikem, pouhým „pane jo“, či „fuj“; čím méně bude spoléhat na své dobré vztahy s vnějšími okolnostmi a čím silnější budou jeho vazby vnitřní.

A teď to hlavní, co už přímo volá po autorském čtení.

Jazyk nikdy není jenom prostředníkem mezi námi a tím, s kým komunikujeme. Nikdy není jenom potrubím, kterým se zprávy dopravují od nás k adresátovi a zpět. Jazyk je vždycky – ať to zní sebekontradikčněji – zároveň překážkou sdělení. Čím si, co se pouhému prostřednictví vzpírá, protože je to samo velmi specifickou skutečností. Jazyk má sám o sobě nějaké vlastnosti, nějaké sklony, nějakou váhu a zvuk, a to, co chceme říct, mu nemůžeme jen svěřit; musíme s ním na tom spolupracovat; jazyk se na našem sdělení podílí, více či méně je ovlivňuje, ba může je ve výsledku obrátit i proti tomu, co jsme původně měli na mysli.<sup>38</sup>

Toho se ostatně týká i ta stará fabule, kterou snad měla v repertoáru už krásná Šahrazád, ale určitě Jan Vladislav v jednom ze svých *Stromů pohádek*<sup>39</sup>, o chytrém kuchaři, který měl svému panovníkovi připravit nejlepší i nejhorší pokrm, a v obou případech uvařil jazyk. Ten jazyk, který je nástrojem našeho dorozumívání, ale také příčinou nedorozumění, jazyk, jímž dokazujeme pravdu, ale také se mýlíme a lžeme, jímž nejen myslíme, ale také myšlení obcházíme prázdnými slovy. Pokud vám pohádka nepřipadá jako relevantní zdroj, přečtěte si totéž v eseji Václava Havla *Slovo o slovu*.<sup>40</sup>

### 3

Důsledkem toho, že jazyk není jenom prostředník, ale také náročné a často nevyzpytatelné prostředí, že tedy komunikujeme nejen jím, ale také v něm a v jím stanovených mezích, je ona dobře známá a ustavičně přítomná nejistota, zda či do jaké míry je to, co jsme řekli, a tím spíše to, co jsme napsali, opravdu tím, co jsme říct nebo napsat chtěli. Lze to vyjádřit ještě radikálněji: dosud se nevyskytl člověk, kterému by se podařilo napsat přesně a beze zbytku, co chtěl, co měl na srdci či na mysli. To, co si nakonec můžeme přečíst, co považujeme za autorovo poselství, je vždycky výsledek jeho zápasu s jazykovým médiem. Bez jazyka se autor neobejde, měl by však počítat s tím, že ho jazyk nebude jen poslouchat: má totiž takřkajíc svou hlavu (svou gramatiku, syntax, slovní zásobu, svou minulost, svou logiku, svůj smysl pro humor) a ta hlava se nedá umlčet; dobrému autorovi nakonec nezbude než se s ní dohodnout, získat ji pro svůj záměr a vzít v úvahu její podněty.

To všechno navíc neplatí pro všechny jazyky stejně: každý jazyk je mimo jiné sumou zkušenosti těch, kdo jím kdy mluvili a psali, a ta zkušenost ovlivňuje výpověď každého, kdo se tím jazykem chystá promluvit. Budu jen maličko přehánět, když řeknu, že nám francouzština nabízí jiná témata a jiný způsob, jak je uchopit, než například čeština nebo němčina.

<sup>38</sup> Často citovaný výrok Marshalla McLuhana „Médium je sdělení“ lze použít i o jazyku. Více o tom Postman, Neil. *Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy*. Přeložila Irena Reifová. Praha: Mladá fronta, 1999, zejména str. 11–23.

<sup>39</sup> Vladislav, Jan, a Stanovský, Vladislav. *První a druhý strom pohádek z celého světa*. Praha: SNDK, 1959.

<sup>40</sup> Havel, Václav. *Spisy 4: Eseje a jiné texty z let 1970–1989*. Šulc, Jan, a Víšková, Jarmila (eds.). Praha: Torst, 1999, str. 1128–1142.

Překladaťelé to znají nejlépe. Emanuel Frynta prý (slýchával jsem od Ivana Vyskočila) považoval za největší obtíž při překladech Morgensternovy poezie nikoli množství neologismů a významuplných slovních her (k těm většinou lze nějaký ekvivalent v češtině najít nebo vytvořit), ale vysokou schopnost abstrakce, která je pro němčinu charakteristická. (Ne náhodou jí vynesla pověst „jazyka filosofů“.) Protože právě tu schopnost a potřebu abstrakce Morgenstern často paroduje, což se ovšem špatně překládá do češtiny, která je jakožto jazyk venkovského lidu naopak velmi konkrétní.

Snad je i z toho námátkou vzpomenutého příkladu zřejmé, že autor není jediný, kdo rozhoduje o podobě svého textu, a že jej síly, které se mu pletou do cesty, mohou zavést daleko od původního autorského záměru.

Při prvních tichých čteních si to zpravidla nejsme schopni uvědomit, protože ještě čteme spíš mezi řádky než řádky samotné; za slovy ještě vidíme to, co nás k textu přimělo a co jsme si od něj slibovali. A tehdy bývá velmi produktivní si text ověřit tím, že jej přečteme někomu, kdo se na jeho vzniku nepodílel.

Všichni to známe: když píšeme nějaký text, na kterém nám záleží – a nemusí mít žádné umělecké ambice, může to být sdělení na úřad, dopis babičce, skica k přednášce –, obrátíme se posléze na svou ženu, muže, kolegu, na kohokoli, kdo je ochoten vyslechnout, co jsme napsali, a ptáme se: Je tomu rozumět? Neurazí se? Není to moc dlouhý? Anebo se neptáme, protože jsme už při čtení poznali, co to ještě potřebuje.

A pak se tedy k textu vrátíme, trochu udiveni, že nás to nenapadlo, když jsme si ho četli sami. Text, který po této redakci dáme z ruky, bývá komunikativnější, tj. srozumitelnější a věrohodnější.

To je vlastně takové domácí soukromé autorské čtení, které provozujeme, aniž mu tak říkáme a aniž mu ve svém rozvrhu vyhrazujeme pravidelný čas.

#### 4

Autorské čtení je – za prvé – způsob, jak se dozvědět, co jsme to vlastně napsali a jak daleko to má k tomu, co jsme napsat chtěli. (Může se stát, že se nám dokonce podařilo svůj původní záměr překonat, ale ani toho si sami nemusíme všimnout.) Proto je důležitý vstřícný, ale pozorný posluchač; nebo ještě lépe posluchači. Autorské čtení je však – za druhé – i způsob, jak se dozvědět, zda je text opravdu náš: zda ho za nás nenapsal nějaký krasořečník, epigon, nebo jiný, ještě horší já,

kterému se teď stydíme propůjčit hlas a opakovat jeho slova. Autorské čtení je (předběžná) odpověď na otázku, jakou naději má náš text, že bude přijat tak, jak jsme ho zamýšleli, a zda jsme ochotni za něj nést odpovědnost.

Pokládám za nutné zdůraznit, že to nemá co dělat s literární obratností, nebo dokonce profesionalitou pisatele. Není to cvičení pro začátečníky. Příležitosti k autorskému čtení si nenechali ujít ani spisovatelé tak zvučných jmen jako Nikolaj V. Gogol, Hans Ch. Andersen nebo Charles Dickens. Četli z rukopisů i z knih už publikovaných, ale vždy se zvědavostí, co jim ta setkání o textu napovědí a jak se to projeví, až se čtoucí autor zase vrátí k psacímu stolu.

Neboť věřte nebo ne, při určité zkušenosti takové autory rozpoznáte nejenom podle zmínek pamětníků, ale přímo podle toho, jak se autorské čtení vepsalo do struktury jejich děl.

Jednak jsou to texty, které i ve své dozrálé podobě zvou k živé interpretaci: jsou psány pro uši, mají rytmus a proud, jemuž je radost se odevzdat. Zpřítomňují autorovo gesto, jeho dikci a výraz.<sup>41</sup> A kromě toho takříkajíc vtahují posluchače do knihy, radí se s ním a odhadují jeho reakce.<sup>42</sup> Dokonce i Dickens, jehož autorská čtení se nejvíc blížila komerčním spektáklům, těžice z obliby mnohokrát vydaných knih a předvádějice nadšeným čtenářům ještě navíc živého autora, neváhal do svých textů zasahovat: „... upravoval ty části svých knih, jež hodlal předčítat: vypouštěl odstavce popisné a klidně vypravující, zdůrazňoval však rozhovory a výjevy dramatické, [...] humor nadsazoval; výslovnost jednotlivých slov měnil a opravoval; dvakrát denně si opakoval úryvky, které chtěl předčítat, právě tak svědomitě a s touž námahou jako večer před obecenstvem. Do každého čtení vkládal celou svou dovednost fyzickou i duševní.“<sup>43</sup> Bylo by divné, kdyby tato autorská dramaturgie zůstala bez vlivu na Dickensovo vypravěčství literární.

V každém případě platí, že autorské čtení je velmi efektivní způsob, jak svůj text zaslechnout jinýma ušima (než jsou ty naše, které předem vědí, co chtějí slyšet) a jak „na vlastní kůži“, vlastním gestem a hlasem vyzkoušet jeho autentičnost.

## 5

Autentičnost? A co to vlastně je? V souvislosti s touto promluvou bychom snad autentičnosti mohli přiřknout synonyma jako věrohodnost, opravdovost, jedinečnost a z nich vyplývající přesvědčivost. Když jsem byl mlád, totiž bohužel v letech sedm- a osmdesátých, mluvílo se o autentičnosti jako o žádoucím protikladu oficiální literatury, jejíž autoři

<sup>41</sup> Viz studii Borise Ejchenbauma *Jak je udělán Gogolův plášť*. Ve stejnojmenné edici a překladu Hany Kosákové (Praha: Triáda, 2012) na str. 32–45. Viz též objevenou andersenovskou monografii Heleny Březinové *Slavíci, mořské víly a bolavé zuby* (Brno: Host, 2018).

<sup>42</sup> Například Gogol v povídce *Nos*. (In: *Povídky*. Překlad Anna Nováková. Praha: Odeon, 1975, str. 480). Ale co je na tom nejpodivnější a co nikdy nepochopím – jak si mohou někteří spisovatelé vybírat takové náměty?

<sup>43</sup> Chudoba, František: „Charles Dickens“. In: *Pod listnatým stromem*. Praha: Jan Laichter, 1947, str. 414–415.

vlastně žádnými autory nebyli, protože jen prodlužovali život ideologickým a estetickým stereotypům, kterým sami nemohli věřit. Jak by pak mohl čtenář věřit jim?

Od tohoto jednobarevného pozadí se nápadně odlišovaly postavy prosazující navzdory všem rizikům své právo na sebevyjádření. Pokud z té formulace cítíte jistý odstup, nemýlíte se; jeho příčinou však není moje nostalgie po ideologických a estetických stereotypch socialismu sedmdesátých let, nýbrž fakt, že kulturní kyvadlo (ten termín nehledejte ve slovnících; napadl mne zde a teď a nemám jej ještě ověřený žádným autorským čtením) se za půl století vychýlilo k opačnému extrému: ideologickým a estetickým stereotypem je dnes sebevyjadřování, jehož rizika byla ovšem eliminována svobodnými poměry, a které je tudíž mnohdy těžko odlišitelné od nezávazné, apartní pózy. (Jejím posledním, neporazitelným zdůvodněním se stala věta, kterou jistě neuslyšíte poprvé: Já to tak cítím.)

Nuže, nenápadným, ale spolehlivým skalpelem, který dokáže (i pro samotného autora) oddělit převzatý výraz od autentického, je právě autorské čtení: nespokojí se totiž tím, co unesl papír či obrazovka počítače, a nutí nás postavit se za svůj text osobně, vzít ho na sebe, dostát jeho případné přepjatosti adekvátním gestem a nestydět se nahlas přečíst, co jsme se nestyděli potichu napsat. Autorské čtení vylučuje anonymitu, strká nám nos do loužičky inkoustu, již jsme po sobě zanechali, nedovoluje nám se diskrétně vzdálit s výmluvou, že za nás mluví samo dílo.

Je příznačné, že se autorské čtení – podobně jako jeho dvojče, totiž autorský zpěv – začalo ucházet o soustavnou pozornost koncem 19. století na malých scénách, nejprve francouzských. Osobní setkání autora s obecnstvem, osobní ručení s rizikem neúspěchu a zároveň poslední možnost ještě do textu sáhnout, než vyjde v novinách nebo v knize, to patří k ovzduší kabaretu, v němž vyrostli autoři jako Alphonse Allais, Eduard Bass, Bertolt Brecht, Jiří Suchý a jistěže též Ivan Vyskočil, jehož text-appeal se od kabaretu distancuje spíš terminologicky než z podstaty. Neboť právě kabaret přenesl těžiště ze spektakulární, předem připravené a kdykoli reprízovatelné dimenze divadla k dimenzi jedinečného setkání s těmi, kdo přišli právě dnes, protože se vzájemně potřebují.

## 6

Je čas přiznat, že se v autorském čtení, zejména pokud je praktikujeme dlouho a pravidelně, skrývá i čertovo kopyto. „Psal jsem zkrátka tak, abych se nemusel dívat do ledovejch



obličejů; aby se tleskalo a aby se dupalo," vzpomíná Jiří Suchý na své začátky v Redutě.<sup>44</sup> Čert číhá v onom „tak, aby“.

Autor si samozřejmě nemůže časem nevšimnout, že určité způsoby, žánry, poetiky mají větší ohlas než jiné. V tom okamžiku se ocitá v pokušení zacházet s textem jako s prostředkem, jímž lze snadno a rychle splnit očekávání obecnosti. Nejúčinnější obranou je vědomí, že i vznikající text má svá očekávání, své nároky – a že právě jim je autor odpovědný. Ke cti Jiřího Suchého je třeba dodat, že se už tenkrát v Redutě dokázal rozejít s publikem, které v něm vidělo českého Elvise Presleyho, a začít znovu jako Jiří Suchý.

## 7

Každého z nás bude tedy v tomto semináři zajímat otázka „co jsem to vlastně napsal“. „Co jsem to napsal a co s tím dál, abych za tím mohl osobně stát.“ Připravte se na nepříjemné okamžiky, kdy budete číst a zároveň horečně přemýšlet, jak zrovna ten výraz, obraz, vtip, který vám při psaní připadal tak neodolatelný, přskočit nebo přeformulovat, protože se vám, jak se k němu budete blížit, ukáže jako přefouknutý, násilný, nepřiměřený vašemu formátu, nevěrohodný. Ale čím víc takových nepříjemných okamžiků zažijete, čím otevřeněji si je pustíte k tělu, tím méně jich na vás bude čekat, až jednou najdete text podepsaný svým jménem v souboru s korespondencí, nebo (to bývá ještě trapnější) ve školním básnickém almanachu.

Podmínkou ovšem je, abychom se při semináři nechovali jako naši předkové před fotografickým aparátem, tedy abychom nechtěli udělat dojem na dosud nenarozená vnoučata, ale dovedli být upřímně zvědaví na sdělnost toho, co čteme těm, kdo jsou právě s námi. Není to vůbec snadné, chce to čas, kterého bohužel nebudeme mít tolik, kolik mají naši interní studenti při frekvenci jednoho semináře týdně po dobu dvou až pěti let.

Jednotlivé semináře budou však i pro nás devadesátiminutové, což je tak akorát na tři (nanejvýš čtyři) texty a jejich komentáře z auditoria. Ideální délka textu je šest až deset minut, dvě až tři stránky. Pro začátek raději v próze, neboť do té si zpravidla ochotněji necháváme mluvit.

Pedagog tady není proto, aby vyřkl konečný verdikt. Rozprava by měla zůstat otevřená autorově další práci na textu; pedagog ji má moderovat a v závěru doplnit o to, co v ní dosud nezaznělo, pokud to pokládá za podstatné. Jen proto má poslední slovo; ne proto, aby jím smazal ta předchozí.

<sup>44</sup> V průvodním slovu k jeho gramodesce *Písničky*. Praha: Supraphon, 1964.



A ještě jedno pravidlo, které vás může zpočátku frustrovat: tím, že nám přečetl svůj text, řekl autor své a není na něm, aby jej ještě dále vysvětloval. Nejde o to text ubránit ve vzrušené debatě, ale nechat v sobě postřehy posluchačů doznít pro chvíli, kdy zase budu s textem sám a schopen s chladnou hlavou posoudit, jestli na té či oné protivné námitce náhodou nebylo kus pravdy. Během rozpravy si autor může činit poznámky.

Kdo se chystá k vyslechnutému textu něco podotknout, nechť má na paměti, že dříve či později bude na židli pro autora sedět sám. To není pobídka k nicneříkající chvále, kterou mi pochválený oplatí. Jen upozornění, že pozice čtoucího a naslouchajícího nejsou rozděleny jednou provždy. Neustále se mění a zájem obou je společný: dorozumět se.

**Prof. Přemysl Rut** – vystudoval na DAMU divadelní režii (1979), ale na jevišti začínal s Nedivadlem Ivana Vyskočila už v roce 1972 jako klavírista a zpěvák. Po pěti letech ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti (1980–84) a po zákazu kabaretů na tamní Malé scéně se vrátil do Prahy, kde založil a vedl Malé české divadlo jako společenství profesionálních divadelníků pracujících v amatérských podmínkách (1986–91) a zároveň s Karlem Krausem, Václavem Havlem ad. spoluredigoval samizdatový časopis O divadle. Po roce 1989 žil jako svobodný spisovatel a muzikant, je autorem knih veršů, povídek a esejů (za „knihu o příběhu Pan Když a slečna Kdyby dostal roku 2005 Cenu Toma Stopparda). Natočil stovky rozhlasových pořadů (Prix Bohemia 1993 a 1998), od roku 2004 především s Markétou Potužákovou, s níž také učí na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU. Jeho pedagogickým, teoretickým i praktickým zájmem je historie a interpretace písně. České autorské písně věnoval tři rozsáhlé komentované antologie Gloria i gaudium: Česká písnička mezi kostelem a hospodou (2013), Orchestrion v hlavě: Česká písnička mezi poezií a divadlem (2010; Výroční cena nakladatelství Vyšehrad 2014) a Zkouška sirén: Česká písnička mezi folkem a rockem (2022). Kromě toho publikoval mj. knihu „esejů se zpěvy“ Písničky (2001) a pedagogickou knihu Parlando cantabile – od řeči ke zpěvu a zpět (2017). Píseň (lidová i autorská, česká i světová, klasická i populární) je též středem dramaturgie programů Okolostola, kterých s Markétou Potužákovou a přáteli uvedl od roku 2008 přes dvě stě padesát.



# Antropologický přístup k divadlu

Jana Pilátová

## Třetí divadlo

Eugenio Barba:

„Slovo divadlo má tolik významů, že je teoretici běžně doplňují adjektivy, mluví o divadle tradičním, avantgardním, politickém, pohybovém a tak dále. [...] Ve dvacátém století se divadlo pokládalo hlavně za estetickou záležitost. Tak ho chápaly státní instituce podporující jeho existenci; uměleckou aktivitu chápaly jako veřejnou službu.

Práce v divadle se *a priori* považovala za hodnotu. Herec, který vystudoval divadelní školu a zaměstnali ho třeba v Královském divadle v Kodani, nemusel uvažovat o smyslu toho, co dělá. Mnozí umělci však takový stav pokládali za nenormální. Útočili na něj často opět z estetických důvodů. Zpochybňovali umělecký horizont divadelní tradice. Tvořili avantgardu: dadaistickou, surrealistickou, kubistickou atd.

Zároveň jiní tvůrci, a někteří se nakonec proslavili, hledali jiný smysl naší profese. Dějiny divadla 20. století můžeme chápat jako historii právě takových lidí. Patřil k nim Stanislavskij, jehož vize divadla se neomezila, jak se dnes často soudí, na technické a profesní otázky: byl to ucelený světový názor, v němž pojmy umění a etiky jsou synonyma. Patřil k nim i Brecht s koncepcí divadla jako nástroje politického, spjatého s *polis*. Patřil k nim Etienne Decroux, a z Poláků Grotowski a v jistém smyslu Kantor. To byli ti slavní. Přitom i tehdy existovala teritoria plná bohatství, které tvořily stovky a tisíce divadelních skupin a malých souborů v Polsku, v Evropě, v Japonsku, v Kanadě – i mezi Eskymáky a indiány. Pro ně pro všechny bylo divadlo nástrojem hledání totožnosti a ožívování vlastního lokálního společenství. Právě takové skupiny a soubory jsou **třetí divadlo**. Působí v opozici k estetické tradici ‚prvního divadla‘, i k buřičské avantgardě čili ‚druhému divadlu‘. Třetí divadlo charakterizuje hlavně určitý étos. Tak jsem to chápal roku 1976 a chápu to tak dodnes. I když dnes už je skupin, které po světě takové divadlo tvoří, mnohem méně.“<sup>45</sup>

„Když jsem o třetím divadle začal mluvit, nešlo mi ani o estetický pojem, ani o sociologickou kategorii pro všechna

45 „Bez oklasków można wyżyć“ [diskuse]. *Dialog*. 1994, č. 1, s. 120–130.

divadla, vyčnívající z řady. Dnes vidím, že jeho základním rysem je **samostatné hledání smyslu, neomezované diktátem okolní kultury** [...] Každé má pro svou divadelní práci svůj důvod samo za sebe. [...] Ale nedejme se mást vznešeností jazyka: **smysl se hledá především osobním objevováním řemesla. Často chápeme řemeslo jen jako rutinu a techniku. Ale řemeslo je trpělivé budování našich vlastních – fyzických, duchovních, intelektuálních i emočních – vztahů s texty a diváky bez ohledu na osvědčené relace z centra.** Znamená to přípravu představení, která se obejdou bez tradičního publika a najdou si své vlastní diváky. Znamená to vědět, jak nacházet peníze, aniž bychom se zavázali preferovat hodnoty (ekonomické, ideologické, kulturní) těch, kdo do divadla investují. To všechno – herecká technika, režie, dramaturgie, administrativní schopnosti – je z velké části řemeslem. Idealismus a duch vzpoury se na tom podílí jen malou částí. [...] Ale je pravda, že ta ‚malá část‘ je rozhodující.“<sup>46</sup>

**Barbovy texty mi pomáhají uvědomit si, že nemá smysl ptát se, jaký smysl má divadlo, ale ptát se, co se dá dělat, aby ho mělo pro tvůrce i pro společnost, a co můžu dělat já.**

U nás se pro změny šedesátých a sedmdesátých let vžil termín *druhá divadelní reforma*. Tak nazval (s otazníkem) svou knihu Kazimierz Braun.<sup>47</sup> Počítání reforem souvisí s Braunovou knihou o *první divadelní reformě* z počátku 20. století a u nás se ujalo. Jinde ne, ale u nás zastínilo koncept „třetího divadla“. Braun popisuje změny do let 1976/1977. Tvrdí, že tato reforma je vzpourou profesionálů; Barba se tam jen mihne, nepasuje tam. Koncept třetího divadla je vlastně finta, kterou Barbův amatérský Odin Teatret, vzniklý z nepřijatých uchazečů divadelní akademie, odmítl primát elitního vzdělání a nabídl kritérium kvality divadelní práce, ne institučně zaručené profesionality. Tam kde byl – jako u nás – „profesionálem“ prověřený zaměstnanec divadla s výplatou, mohl být koncept třetího divadla významnějším obratem. Kdybychom při restartu svobodného divadla roku 1989 sledovali, jak se liší „reformy“ od třetího divadla, mohli jsme dřív poznat rozdíly mezi krotkou oficiální, svobodnější amatérskou a disidentskou větví našeho divadla a hledat nové podoby divadla líp.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Barba, Eugenio. „Třetí divadlo – náš odkaz sobě“. *Svět a divadlo*. 1994, č. 4.

<sup>47</sup> Braun, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. Divadelní ústav, 1993.

<sup>48</sup> Psala jsem o tom v předmluvě k českému vydání Braunovy knihy, a pak do *Světa a divadla*. Pilátová, Jana. „Odin Teatret – třicet let práce“. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 4, s. 62–88).

## Srovnání proměn (reform) 20. století (parafrázuji podle Kazimerze Brauna):

První půlka století („velká“ reforma)	Od 50. let („druhá“ reforma)
avantgarda	arrieregarda (pojem Ludwika Flaszena)
estetická	antropologická
tvorba obrazu skutečnosti	tvorba událostí – impulzů pro skutečnost
inscenace – nový výklad světa	performance – nová zkušenost světa
ideje; vím předem, co chci říci	činy; chci poznat pomocí divadla
východisko textové	východisko osobnostní, tělesné, místní, situační, politické, tematické apod.
intelekt	intuice
argumentační spor, návrh řešení dá režisér	emoční spor, řešení hledá divák
logické struktury (výklad režiséra či herce)	metaforické struktury (výklad diváka)
kauzalita příběhu	synchronicita, orchestrace simultaneity
ucelené, dodefinované dílo	otevřené dílo
režisér nás vede jako kamera	svobodně hledáme „své“ téma
národní divadla	divadla lokální, regionální, multikulturní, rodinná, komunitní, menšinová

### Blízké pojmy:

- alternativní divadlo (vymezení vůči tradičnímu úzu); u nás „malá“, studiová, neoficiální, autorská divadla, Vyskočilovo „nedivadlo“, ve světě divadlo „otevřené“, protestující, experimentální, animační, výzkumné, hledající, komunitní, „sociální“, „environmentální“;
- také pojem performance (dle Marvinu Carlsona a Richarda Baumana – viz *International Encyclopedia of Communication*, 1989 – je performance „vědomé konání, které srovnáváme s jistým ideálem a potenciálem, a vnímáme tak jeho podvojnost“).

**Divadelní antropologie**<sup>49</sup> je utopie, pokud tak nazveme přesvědčení, že svět se má měnit, víru, že divadlo to dokáže, a chuť dát se do toho.

Ludwik Flaszen, souputník Grotowského, tomu říkal nevinná megalomanie. Brook viděl v divadle poslední fórum idealismu. Barba to vidí prakticky: divadlo může na světě něco změnit; přinejmenším sebe a své působení. **Sdílejí orientaci na tvořivost, zúčastněnost a výchovu, a víru, že proces je stejně důležitý jako výsledek, že cvičením herec dospívá k sebepoznání a že divadlo osvobozuje.** V pojetí procesu, výsledku, cvičení i svobody se ale liší – zvláště když k nim přidáme i Living Theatre.

Living Theatre je anarchistická vize permanentní tvorby outsiderů, přístupná zájemcům o revoluční život. Julian Beck a Judith Malina poznali, že politické divadlo nestačí; svými happeningy, inscenacemi a „kulturním terorismem“ (Beckových hesel se chopili diváci a zničili Barraultovo divadlo Odéon) realizovali **politickou utopii; hranice mezi divadlem a životem ignorovali.** Příznačně hráli roku 1968 **Paradise Now.**

**Peter Brook hranice divadla rozšířil** pohybem mezi kulturami. Překonával kulturní i oborové meze (**kulturní utopie**) a opíral se při tom o staré duchovní učení. Své objevy (výzkumy antropologa, neurologa, lingvisty apod.) vnášel do divadla, čímž divákům otevíral nová témata i způsoby podání. Na křižovatce možností zvolil rezonanci s diváky a práci v mezinárodním výzkumném centru (**CIRT**), nakonec se vrátil ke svéráznému inscenačnímu divadlu.

**Jerzy Grotowski svatým divadlem** (tak ho nazval Brook) a *paradivadlem* **meze divadla překročil.** Napřed zkoumal v **Teatru Laboratorium** divadlo, pak začal divadlem zkoumat člověka (s pomocí Ryszarda Cieślaka). Při hledání duchovně-technických kořenů divadla šel dál a do hloubky. Rozmezím je rok 1968, *Apocalypsis cum Figuris*, vize paradivadla, *kultura czynna*, a dál cesta k duchovním tradicím a iniciačním technikám, ke zdrojům divadla proměny. Na stejném rozcestí jako Brook dal přednost hloubkové práci s malou skupinou, téměř bez diváků.

**Eugenio Barba** studiem hereckých technik v různých kulturách hledá univerzální základy herectví. Nestačí mu ale, aby člověk/herec cvičením zrál, poznával a osvobodil se.

49 Revidovaná pasáž z Pilátová, Jana. *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 510–511.

Ptá se, co s tou svobodou udělá. Svou vizi uskutečňuje sice v divadle, ale práce **Odin Teatret** přesahuje umění a odpovídá životním potřebám herců i adresátů, je **žitou sociální utopií** interkulturní rodiny divadelníků, která mění „dané okolnosti“ tvorbou představení, akcí a spřízněných společenství (kolem putovní univerzity **ISTA**, ale i v místech působení).

Living Theatre, Brook, Barba i Grotowski resuscitují divadlo, aby oživilí člověka. Hledají divadlo, které mění životní možnosti, ale v různých variantách individuální a sociální působnosti, čímž vzniká rozpětí divadelní antropologie.

### Proč „utopie“?

Divadelní práci se říká „realizace“; při ní rychle zjistíme, že „něco nejde“. Můžeme kapitulovat, nebo užít uznaný způsob náhrady skutečnosti (divadelní úzus). Když nám ale záleží na tom, co by mělo být, tolik, že se chceme pokoušet o nemožné, začínáme si zahrávat s utopií, ale zároveň začínáme objevovat dosud neznámé možnosti, co se pro to dá dělat. Rozšiřujeme sféru poznání.

Divadlo může pracovat na stejném úkolu jako náboženství: může kultivovat náš vztah k tomu, čím nemůžeme disponovat. Když ho necháme zakrtnout, neuvědomujeme si, jak a proč a co nemůžeme, a to, co zůstane nevědomé, nemůžeme změnit (korektury se dají dělat jen ve vědomí), takže to začne měnit nás. Uvědomování je pracné, ale právě divadlo s ním má tisícileté zkušenosti, vede k němu, když se odváží pokoušet o nemožné.

Přejatými prostředky se dá dělat nápodoba světa, objeovanými prostředky se dá pracovat na srozumitelnosti světa. Divadlo je z jedné strany ohroženo neskutečností, když ilustruje předem daný smysl (předstírá, že nepředstírá, a že ho objevuje právě teď). Z druhé strany je ohroženo skutečností, když žijí lidé právě teď a zde smysl hledají a on je přesahuje, uniká jim, proměňuje se třeba i v opak, v nesmysl. Z beznadějně situace nám pomůže jedině naděje, že pokoušet se o nemožné má smysl, že je to lidská výsada.

To je utopický rys této reformy, shodný se smyslem příběhů o vítězství slabšího nad silnějším; právě on je jak její slabinou, tak trumfem. Když vidíme, že se uskutečnilo něco nemožného, budí se naděje. Člověk vytrhuje kus skutečnosti z moci náhody tím, že poznává, jak a proč je možný její smysl, říká filozof Roland Barthes. Divadlo pomáhá měnit, přetvářet, rekonstruovat životní zkušenosti tvůrců i diváků, a zkusmo realizovat jejich naděje.





## Proč důraz na antropologii a původnost?

Parafrázuji antropologa Andrzeje Mencwela: Kultura je oscilací mezi tím, co je prvotní a co druhotné. Prvotní: rodina, příbuzenství, společenství – zkušenost posvátnosti, duchovnosti, celku. Druhotné: majetek, moc, stát – materializace, výroba, racionalizace skutečnosti.

Třetí divadlo (druhá reforma) se zabývá prvotností ne jako něčím dávným a vzdáleným, ale jako tím, bez čeho se neobejdeme. Brookova inscenace *Ikové, lidé z hor* (podle antropologa Turnballa) je o tragickém odlidštění v důsledku ztráty důvěrně zabydleného prostředí. Lidskost není jednou provždy daná. Proto s komplikovaností civilizace roste potřeba mít jasno o svém místě. Čím víc nás funkce zvětčují, tím potřebnější jsou osobní vazby. Čím zprostředkovanější komunikace, tím nutnější je intenzivní přímé porozumění. Čím spornější jsou naše útržkovité symbolické představy, tím větší hlad po představách spojených a spojujících. Křížením takto chápané prvotnosti nás svádějí nacionální, náboženští či etničtí fundamentalisté.

Táž obnova však může vzejít i z rodinných, zájmových, sousedských, profesních, ideových, uměleckých společenství. Je jasné, co je vhodnější. Kulturní antropologie se nezajímá jen o to, co je jinde, co bylo a co mívá, ale hlavně o to nenahraditelné. Není nutné pátrat v pralesích. Stačí všimnout si, kudy jdou, jaký je poměr mezi všedním a posvátným, rodinným a občanským, společenským a státním, duchovním a intelektuálním. Je možné rozvíjet antropologii u sebe doma. Díky blízkému setkání s „jinými“ při společné práci si můžeme líp všimnout sebe, vidět, jak i to, co běžně nevnímáme, nabývá či ztrácí smysl a tvoří souvislosti. Právě to je smysl kultury, a v divadle můžeme (volní od každodennosti) neteoreticky aktivně studovat, jak toto polidšťování působí, čím trvá či zaniká.

## Divadlo pro jiné a s jinými?

Sociolog Zygmunt Bauman řekl: „Od dob Büchnerových divadlo neomezuje své ambice na reprodukování či tříbení dialogů mezi těmi, jejichž hlasy jsou slyšet i bez divadla. Divadlo učinilo víc: vynalezlo jazyky pro jiné, pro lidi, kteří běžně nemluví, dokud nejsou tázáni; jazyky vhodné k vyjádření zkušeností nevyhovitelných, které nemohou být vysloveny veřejně, ba ani netuší, že by vyjádřeny být mohly. Jazyky vhodné pro zkušenosti lidí, kteří nevědí, jak vyprávět o tom, co prožili, a zbaveni jazyka věděli by stále méně, jak vpravit svou výpověď do dialogu s těmi, kdo nemají se získáním posluchačů



potíže. Tím způsobem se může divadlo dostat do čela zápasu, jaký vede umění o to, jak zformulovat významy, které se jinak vyjádřit nedají, a dát hlas zkušenostem, které ještě čekají, aby o nich někdo uslyšel."<sup>50</sup>

Jana Pilátová: „Divadlo otevřelo prostor, kde odlišnost přestala být proviněním a stala se jedinečností. Začalo sloužit jako lávka k přechodu ze sociální izolace (vlastně neexistence) do sociální existence, aniž by nutilo vzdát se svébytnosti. Potvrdilo se, že odvaha být sebou, vystoupit z neviditelnosti (ať vnučené, nebo zajištěné konformitou), může mít oporu právě v divadle, že koriguje představy o světě i o lidských možnostech a mění nás i divadlo.“<sup>51</sup>

### Jaké divadlo to může dělat?

„Demarkační čáru mezi různými divadly vidím v tom, že v jedněch tvůrci uvažují, co by tak mohli hrát, a ve druhých si nemohou vybírat; jako by ještě žili ve spojení s něčím, co jim říká, co mají udělat; ptají se, jak to uskutečnit. Když si diváci a tvůrci mohou vybírat jak v lahůdkářství, je to jiné divadlo než to, které je honí od čerta k ďáblu i mezi anděly. Těm nedělá tolik starostí tajemství umění jako spíš jak to dokázat, jak nezkatit to, co je třeba udělat. Proto v místech, kde to ještě funguje v celku, hledají tajemství. Takové divadlo neobjevuje něco nového, ale budí to zapomenuté. Jedna z dávných výsad mu totiž zůstává: co vidíme na jevišti, znamená víc, než vidíme jinde. (Proto staré kultury začínají učit divadlu tím, že na jeviště se nesmí s obutím a nejdřív je pozdravíme zbožným gestem.)

Divadlo je místo, kde skutečnost přichází k sobě a může ožít v lidech. Vybízí k pochopení a budí v nás tu schopnost. Divácký výrok *já tomu nerozumím* obviňuje divadlo. Pro jiné diváky to je výzva dodat svou část k části, nabízené ze scény; tak vzniká celek. V tom smyslu je divadlo symbolické: symbolon jako znamení, které si při důležité události rozdělí její účastníci (třeba rozlomená mince nebo meč, známe to z pohádek). Když někdo ukáže část, má druhý přidáním té své ověřit pravost poselství, a jednat v souvislosti s původní událostí společně. Na scéně se nic neschová.<sup>52</sup>

Ať už se to v divadle vyjadřuje, nebo nechtě prozrazuje, můžeme tu díky herci sledovat, jak se dělá ten zázrak – být celý člověk, což se tu zjevuje i absencí. Zažila jsem to nejlíp díky jednomu představiteli Ježíše v *Pašijích*. Když mu před

<sup>50</sup> Bauman, Zygmunt. „O miejscu teatru w ponowoczesnej sztuce“. In: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Tyszka, Juliusz (ed.). Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1998, s. 31. Bauman, vyštvaný z Polska r. 1968, mluví za stigmatizované i při analýze postmoderních svodů a hrozeb.

<sup>51</sup> Pilátová, Jana. „Skutečnější než skutečnost“. *Divadelní noviny*. 2002, č. 6. Kompletní verze: *Orghast*, 2003.

<sup>52</sup> Václav Havel ve stati „Zvláštnosti divadla“ zvažuje r. 1968 otázky autenticity a konvence v divadle. Jde o to, „jak důsledně autor nebo příjemce realizuje dílem právě jen to, co jím realizuje; totiž: jak autenticky v něm je, nakolik je v něm sám sebou. [...] Každým svým projevem – tedy i tvorbou díla a jeho vnímáním – se člověk vždycky v určitém smyslu hlásí sám k sobě [...], ale zároveň jím také vždycky nevyhnutelně sám sebe prozrazuje. Za ‚míru‘ autenticity můžeme [...] považovat míru shody mezi tímto přihlášením a tímto prozrazením.“ *Divadlo*. 1968, č. 4, s. 14.

bičováním vojáci strhli plášť, zatáhl břicho. Bylo v tom naráz celé naše rozpětí, od ideálů až k ješitnosti. Jistěže nám pomáhají velké postavy a příběhy: Oidipus, Ježíš, Hamlet jsou orientační body. Ale postavy a fabule nestačí; rozhodne kvalita spojení. V provozu života nevnímáme naplno, to by bylo k zbláznění, musíme se izolovat; ale bez spojení jsme ztracenější než má stará sousedka, která u mne někdy v noci zvoní. Neklid ji žene z domova, ale vrátit se chce, to ví, jen neví kudy a zoufale hledá cestu zpátky a paměť jí neslouží. Je o strach, kolik lidí už zapomnělo, že by se někam vůbec vrátit mohli. Nevědí, že něco postrádají. Když je toho kolem tolik, jak si všimnout? Ztrácíme svou část znamení. V divadle, jak v bublině pavouka vodoucha vyňati z běžného času, si ale můžeme vzpomenout a začít hledat, kudy kam."<sup>53</sup>

Parafrázuji ze své habilitace: Ve starých obřadech a moudrých knihách cítíme starost, **aby se člověk učil být člověkem**. Takovému divadlu je podobná *Knih proměn I-Ťing*; nepodává obraz světa, ale umožňuje do světa proměn nahlédnout a vstoupit. Odpoví ti, když máš otázku, když si odpověď složíš z náhody a zákonitosti (z hodů stébly a přesných přepočtů), a pak jí z podobenství starých mistrů porozumíš. Proměny neničí, když se na ně ptáš a když jim porozumíš, jinak tě jako „okolnosti“ samy promění. Antropologické divadlo vzniká ve světě bouřlivých vnějších proměn, a touží po světě vnitřních proměn, v němž lidé vědí, že události a „fakta“ jsou jen cípy tajemství, že jejich činy rezonují v jiné sféře, že proměny světa s jejich činy souvisejí, a proto dělají všechno tak dobře, jak umějí, aby svět nekazili. Proto zajišťují, aby se to učil každý, a aby nepřestával (k tomu jsou lekce svátků). Dokonce diferencují, kdy, jak a od koho smí kdo učení přijímat.<sup>54</sup> Jen tak se učení předává jako dar, i s pavučinou souvislostí. Je totiž těžké poznat, co se má měnit a co má trvat. Ostrovy takového světa s hloubkovou strukturou vytváří tím, co dělá, i toto divadlo. Nejspíš taková kultura a takové způsoby učení už neodpovídají nárokům měnícího se světa. Ale nebudeme to vzdávat.

Vyhrávají proměny diktované zvenčí. Proměny světa. Nástrojem „sociální ortopedie“ se stala škola: předává vybrané dovednosti výměnou za to, že se vzdáme nevhodných projevů. Konflikty jedince se společností jsou při tom tím tvrdší, čím je společnost stabilnější, a tím chaotičtější, čím rychleji se mění, zatímco škola lpí na osvědčených postupech. Společnost nás formuje, ať chceme nebo ne, ale škola nás informuje se zpožděním a bez ponětí o tom, co budeme muset zvládat zítra.

<sup>53</sup> Pilátová, Jana. *Integrační program aneb místo, kde si můžeme vzpomenout*. Habilitační práce. DAMU, 1999.

<sup>54</sup> Zygmunt Bauman při výkladu o proměnách vzdělávání připomíná zjištění Margaret Meadové a Gregoryho Batesona, že způsoby učení a systémy předávání znalostí (z matky na dceru, z otce na syna, ze šamana na novice atd.) a jejich sociální kontexty jsou důležitější než obsah výuky; tyto hloubkové struktury určují, jak člověk vnímá a učí se myslet o sobě i o světě i způsob, jakým se znalosti a dovednosti budou sdílet a užívat. Bauman, Zygmunt. „Vzdělání: za, pro a navzdory postmodernitě“. In: *Individualizovaná společnost*. Mladá fronta, 2004, s. 147–165.

Souvislost stavu společnosti a školy viděl jako základ proměny, ba všenápravy světa skrze vzdělání už v 17. století Komenský. Jenže celoživotní vzdělávání žáka, který by nebyl objektem, ale protagonistou učení, je dodnes snem, i když se o jeho uskutečnění snažili mnozí. (I bez znalosti politických dějin poznáme bouřlivá období podle hustoty snah o pedagogické reformy; korespondují s těmi divadelními.<sup>55</sup>

Celoživotní školou může být divadlo. Už tím, jak vzniká a působí, prověřuje pravidla souhry jedince se společností. Na rozdíl od školy není povinné a konflikt se v něm netutlá, ale přiznává a řeší, a často právě konflikt jedince a společnosti. Může je tedy líp dělat ten, kdo konflikty cítí přesněji než druzí a umí je vystát; řekněme – zlobivé dítě své společnosti. Ale protože ztělesnění toho konfliktu je možné jen vzájemnou spoluprací těch rebelů a podivínů, navíc i v souhře s adresáty díla, vzniká z té protihry a souhry jak tvůrčí napětí souborů a děl, tak socializační potenciál, silnější než působení škol. Člověk v něm poznává jak sounáležitost, tak svébytnost; může vyvažovat individualismus (který vidí jen část člověka) s kolektivismem (který vidí člověka jen jako část); vždyť se to odehrává ve společenství, ne ve většinové společnosti.

### Knihy / impulzy:

- Spisy Antonina Artauda
- P. Brook: *Prázdný prostor* (1968), *Pohyblivý bod* (1996), *Nitky času* (2004)
- M. Rostain: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka* (2013)
- J. Grotowski: *Texty (Teatr Laboratorium), 1.–3. část* (1990)
- J. Pilátová: „Leszek Kolankiewicz“. *Taneční zóna*. 2019, č. 1, 2 a 3

### Knihy / shrnutí:

- K. Braun: *Druhá divadelní reforma?* (1979, česky 1993)
- E. Barba, N. Savarese: *Slovník divadelní antropologie* (1991, česky 2000)
- E. Fischer-Lichte: *Estetika performativity* (2004, česky 2011)
- J. Pilátová: *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie* (2009)
- J. Pilátová: „Století zkoušek“. In: M. Rostain: *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooka* (2013)
- A. Kotte: *Divadelní věda (úvod)* (1995, česky 2010)
- L. Kolankiewicz: „Úvod k antropologii podívaných“. In: *Divadlo v průsečíku reflexe. Antologie současné polské divadelní teorie*. Roubal, Jan (ed.) (2018)

<sup>55</sup> Bertrand, Yves. *Soudobé teorie vzdělávání*. Praha: Portál, 1998. Na s. 20–21 je tabulka základních teorií a tvůrců. Teorie korespondují s reformními snahami divadla (teorie spiritualistické, personalistické, kognitivně psychologické, technologické, sociokognitivní, sociální a akademické).

## My všichni jsme spolužáci<sup>56</sup>

### Po paměti

„Paměť je duchem našich činů,“<sup>57</sup> říká Eugenio Barba, žák a souputník Grotowského. Chci z paměti vylovit první setkání s Teatrem Laboratorium a uvědomit si, co mě překvapilo. Co by překvapilo dodnes, bude jasné samo. Něco z objevů Grotowského se ale tak vžilo, že už se zapomnělo, odkud to je. Na to upozorním v závorce. Snad ta konkrétnost oživí velká slova jako *reformátor*, *prorok*; když budou „v drobných“, bude představitelnější, že 14. ledna 1999 v Pontedeře umřel geniální člověk.

Březen 1967: s profesorem Kopeckým a katedrou teatrologie FF UK jedeme na týden do Wrocławu. Teatr Laboratorium nesídlí v divadelní budově, ale v činžáku na náměstí. Ve druhém patře jsou dveře jako do bytu; za nimi není foyer, ale předsíňka. Namačkáme se tam a čekáme. Přichází Grotowski v černém obleku a tmavých brýlích, podává mi ruku; cítím se jako na návštěvě, ne ve veřejném prostoru. (Vpouštění diváků naráz, a to až po chvíli čekání, má vyjmout diváka ze životního provozu, sjednotit skupinu. Režírování „přestupu“ k představení se týká i herců; ti zase hodinu před ním mlčí. Vždycky někdo vítal příchozí, a když je uvedl do sálu, hlídal přede dveřmi ticho.) Vstupujeme.

Černý sál v podkroví, žádné hlediště. Cvičí skupina stážistů-cizinců: nikdo nemluví, nepředcvičuje, každý dělá sám, ale v souhře s ostatními asi deseti lidmi zvláštní pohyby; překvapuje proměnlivá dynamika (každý detail moduluje celé tělo), různé stojky (jóga) a přechody mezi nimi, nezvyklé zvuky a dramatické výrazy těla.

Pak představení *Evangelií*; herci a stážisti dohromady: proud metaforicky vázaných obrazů vzniká z fyzických reakcí a vztahů mezi herci, s minimem slov. Hraje se s několika obyčejnými předměty (lavice, kýbl, šátek) i s jejich zvucením, beze změn osvětlení, bez kostýmů a líčení. Scéna „Beránku boží, který snímáš hříchy světa“ jde z jímavého přes úpěnlivé žadonění až k vymáhání zpěvem i tancem: „smiluj se nad námi!“; skupina doráží na Ryszarda Cieślaka, prohýbajícího se pod imaginárním křížem; bez doteku ho sápu. Veroničina rouška vznikne ze sprostě zvednuté sukně, a pak div: ticho, nehybnost. (Chudé divadlo, rouhání i oslava, archaické motivy; dramatická je nejen situace, ale samotné tělo; nový divadelní jazyk.)

<sup>56</sup> Pilátová, Jana. *Divadelní noviny*. 1999, č. 5, s. 13–14. (Poznámky a revize 2020.)

<sup>57</sup> Celý citát: „Paměť je duchem našich činů. Je tím, co umožňuje dotyk pod příkrovem času a pomáhá nám najít cesty ke zdrojům. Na těch cestách a rozcestích se naši předchůdci utkávali se svými démony a s nároky své doby. My je znovu objevujeme, vidíme jejich odraz v historických knihách a u klasiků. Umožňuje nám to kontakt se zdroji, pomáhá nám to rozpoznat svou totožnost, vzdálenou, ale konkrétní. Když někdo chce člověka nebo skupinu oslepit, ruší a ničí jejich paměť, která jim potajmu zjevuje smysl zdrojů. Ti, kdo chtějí druhé ovládnout, interpretují minulost a matou ty cesty, které jsou živoucí zauzlinou časů.“ Barba, Eugenio. „Trzeci brzeg rzeki“ [přednáška v Peru, 1987]. *Konteksty*. 1991, č. 34.

*Vytrvalý princ*. Představení podle Calderóna a Słowackého. Vchází odpočítaných 34 diváků; zamkne se. Sedíme za dřevěnou ohradou – sahá až po bradu, a tak určuje typ naší účasti. Jsme těsně u sebe, tak se každé hnutí přenáší. Shora nakukujeme do obdélníkového výběhu, kde se odehraje za hodinu (bez pauzy) v závratném tempu taková proměna reality, jaké se říká zázrak. Začíná prazvláštní inkantací. Kolem podesty shromážděná skupina černých začne perfidně manipulovat s holým člověkem. Zajatec podlehne a přidá se k tlupě černých. S příchodem pravého prince (Ryszarda Cieślaka) intenzita dál roste. Operace se opakuje, a tak podle rozdílu přesně vidíme, jak Princ vytrvává.

Pět černých umí udělat v prostoru tlačenicí i prázdno (nikdo během hry neodchází, ale umějí znehybněním „zmizet“). Na tlesknutí střídají pozice, chrlí slova v neslýchaných tóninách, kadencích i barvách hlasu. Sóla, dueta i chóry se komponují ze znění, pohybů i zvuků těl – orchestru. Oproti obutým je Princ bosý, skoro nahý, a tak blízko, že mu vidíme do očí, cítíme jeho impulzy, dech, závan hlasu i sálání kůže, záchvěvy a pot. Meze toho, co se smí zveřejnit, se posouvají. Kryjeme se za ohradou a stydíme se, ale ne za něj; za sebe. Naprostá oddanost, obětování intimity, oprostění od rozdílu krásné/ošklivé, toho člověka očišťuje. K tanci tlupy je muzikou jeho vytí; řine se mu děsivě z útroby, zalyká se jím, ale drží melodii!!! Opakovaně se však stříhem z vytí přenesse do zářícího obrazu (zpověď, pieta). Je ticho, pak ševelení a kapky slov. Jak stylizované, tak drásavě fyzické momenty jsou plné detailů; jsou organické. Herci jsou propojeni v jeden organismus: oni vytvářejí jeho, on je. Závěrečné monology Prince jsou v hlase překotné a v pohybu zpomalené, a tím pnutím svítí i nejmenší záškub. Tak plně jsem ještě nikdy nevnímala. Smečka nad mrtvým zaskanduje a zaštěbetá jak hejno. Tma. Rozsvítí se, oni jsou pryč, ale on tam pod kusem rudé látky zůstal. Nikdo se neděkuje, nedá se tleskat, ani hnout. Zarachotí klíč, otevřou se dveře a prahem se jako břitvou dělí dvě skutečnosti: ta venku, ta že by měla být směrodatná?

Setkání s Grotowským, s dramaturgem a interním kritikem Ludwikiem Flaszenem<sup>58</sup> a se souborem (je to jen 7 lidí!) v klubu umělců. V divadle to nejde, má jen sál, minišatnu a provozní kancelář; dekorace jsou složeny v bedně u zadního schodiště. Vedle klubového salonku hraje hudba; dojde i na tanec; povídáme si: Díky Laboratoři mohou dlouhodobě intenzívně pracovat – až 18 hodin denně; sami si uklízejí a stavějí scénu i ostatní práce; divadlo má krom souboru jen sekretářku

| 58 Ludwik Flaszen zemřel v říjnu 2020.



a účetní; nejsou zajatci divadelního provozu, hrají, když se potřebují přesvědčit, jak jsou připraveni na setkání, ne víc než 1–2x týdně, někdy i celý měsíc nejsou představení; jen pro tolik diváků, kolik jich mohou osobně přijmout – kolem třiceti. (Dnes už jsou po světě desítky divadelních laboratoří.) Mluvíme o cvičení, o vztahu disciplíny a spontánnosti, o *Vytrvalém princí*, o zahraničních stážistech. Vyjednávám podmínky stáže s Grotowským. Všichni jsou přátelští, herci se vzájemně ctí, vykájí si a ke Grotowskému vzhlížejí, ačkoli není o nic starší než oni.

### Odchod od divadla

Letos to bude čtyřicet let [už 64; pozn. aut. 2023] od chvíle, kdy do „století režiséra“ Jerzy Grotowski vstoupil, a třicet [54], co z něj na vrcholu své slávy vystoupil: zpochybnil funkci režiséra tím, že se vzdal výsad hlavního strůjce sdělení a jako v indické tradici (během cesty po Indii, při níž zcela změnil své dosavadní vzezření) odešel od svého díla za další výzvou. Přestal být režisérem; a čím začal být? Profesionalitu, zprvu rozhodující, chtěl přesáhnout:

„Hledáme, jak se vzdát ‚profesních dovedností‘. Tedy diletantství? Diletantství je taky profesní. Diletantství je nevědoucí profesionalita. To, oč jde, je lidský čin.“<sup>59</sup>

Že by Grotowski po geniální *Apocalypsis cum Figuris* (1968) vydržel neudělat už žádnou inscenaci? Přece neopustí to, co tak umí, pro něco, co ještě nikdo neviděl! Vydržel to. Myslím, že nemohl pokračovat právě kvůli úspěchu. Když se diváci začali hrnout „na zázrak“, stával se z jedinečného lidského činu trik iluzionisty. Bylo nutné hledat cestu za zázrakem stále znovu.

Teatr Laboratorium, to byla v první etapě práce laboratoř, kde lidé-herci zkoumali divadlo a způsoby herecké práce, které by umožnily propojení tělesnosti a duchovnosti, disciplíny a spontánnosti a usnadnily zpřítomnění hodnot, důležitých pro tvůrce i diváky. Postupně se však dostala do popředí otázka, jak se může člověk divadlem dobrat podstatnějších vrstev skutečnosti, než to jde v každodennosti. Jak může být věrný sám sobě.<sup>60</sup>

Čím dále od respektovaných sfér divadla i společnosti (a jejich objednávky) Grotowski pracoval, tím vášnivější odpůrce i vyznavače měl. Antropologický přesah divadla plynul ze skepse vůči jeho dnešní praxi. Cestu k prazákladu, orientovanou nadějí v jiné možnosti, vidím jako životní obrat. Grotowski znovu promýšlel otázky, co je divadlo, kdo je herec, v čem spočívá skutečnost divadla a jak vzniká její smysl. Až v roce 1997 získal nový profesní statut: stal se

<sup>59</sup> Grotowski, Jerzy. „Ten svátek bude možný“ [říjen 1972]. In: *Texty (Teatr Laboratorium)*; 3: část. Pražské kulturní středisko, 1990, s. 225–226. Uspořádala, přeložila, studií doplnila J. Pilátová.

<sup>60</sup> Peter Brook vzpomíná na seznámení s Grotowským a Cieślakem r. 1965 a 1966. V The Royal Shakespeare Company vedli stáž pro jeho herce jako přípravu pro inscenaci *US*. Brook říká: „V oné době, v komunistickém Polsku, si pochopitelně nemohl dovolit užívat tak podvrtná a reakční slova jako ‚duchovní hledání‘. Ale ve skrytu za jinými slovy zkoumal, co se to vlastně děje v člověku, a hledal způsob, jakým se ta nejtajemnější a nejsvětější z lidských energií může z lidské bytosti dostat do vnějšího světa. [...] Šlo o laboratoř, kde se tajemství lidské psychiky odhalovala prostřednictvím fyzických cvičení, duchovních cvičení, improvizací... K tomu potřeboval někoho, kdo nebyl jen hercem, to znamená tím, kdo žije pouze životem fiktivních postav. Potřeboval člověka, který – což je většinou herců cizí – usiluje o sebeuvědomění, o objevování sebe sama, o vlastní rozvoj. Viz Domagalik, Krzysztof. „Całkowicie wrażliwy“ [rozhovor s Peterem Brookem]. *Notatnik Teatralny*. 1995, č. 10, s. 37.



profesorem divadelní antropologie. Collège de France pro něj ustavila novou katedru; do té doby zůstal „nezařazen“ a etapám své práce dával jména sám: *Svátek, divadlo zdrojů, objektivní drama, rituální umění, umění jako vehikulum*. Jen ti blízcí jej nepřestali pokládat za aktivního divadelníka. Vždyť už nebylo možné koupit si vstupenku a uvidět, co (když ne představení) vlastně ten Grotowski dělá. On sám se pokládal za učitele.<sup>61</sup>

## Jiné divadlo

Grotowského práce je tak mnohostranná, že se nedá vidět celá, a tak vidíme jen to, co jsme schopni, jako v Rorschachově testu. Hrají v ní roli jak tvůrčí záměry, tak zápas o zázemí pro práci (jak vyjít s režimem a s církví v polském období, jak vyjít s penězi v éře emigrace). Je neuvěřitelné, že Grotowski dokázal vždycky vytvořit takové instituce a pracovní struktury, že mohl dělat jen to, co pokládal za důležité. Někdy však z dobrých důvodů neprozrazoval, co to důležité vlastně je. Provokoval tím vznik pověr a legend, i životních, intelektuálních či divadelních činů. Byl štědrý a dal šanci i argumenty každému.

Kdo měl to štěstí, že viděl některou z inscenací Grotowského, zjistil, že divadlo může být něčím jiným, mnohem podstatnějším, než si dovedl představit. Peter Brook ve stati „Grotowski, umění jako vehikulum“ hledá konkrétní vztah mezi prací Grotowského a divadlem. „Byla doba, kdy se to zdálo prosté, protože wrocławští herci dělali představení, která šokovala divadelní svět svou kvalitou na všech úrovních práce, která měla dramatický řád a byla zprostředkována právě herci. V té době to bylo jasné jako světlo, jako maják, ukazující, že v divadle je možné dosáhnout vyšší, hlubší, intenzivnější úrovně, pokud herci dospějí k takovému stupni oddanosti, upřímnosti, vážnosti a porozumění svým prostředkům, jaká běžně v divadlech neexistuje.“<sup>62</sup>

Divák ovšem už tehdy zároveň zjišťoval, že nejen divadlo, ale i on sám je jiný, než tušil; že může být mnohem víc živý. Ten šok dokládal, že Grotowski dělá divadlo, o jaké usilovali nemnozí (Appia, Copeau, Artaud), ale zároveň dělá i něco jiného: provokuje proměnu z pozorovatele v účastníka života, živějšího než běžné přežívání. Absurdní bylo, že ten dar byl k dostání za cenu vstupenky. (Pak zas bylo divné, že nebyl pro každého, komu se zachtělo.)

<sup>61</sup> „Jsem učitel Performera (užívám singuláru). Učitel – jako v řemesle – je ten, skrze koho učení přechází: učení je třeba dostat, ale jak je praktikant znovuobjeví, jak se v něm rozpozná, to může být jen něco osobního. A jak poznal učení sám učitel? Zasvěcením – anebo krádeží. Performer – to je stav jsoucnosti. Člověk poznání.“ Grotowski, Jerzy. „Performer“. *Svět a divadlo*. 1999, č. 3, s. 101–104.

<sup>62</sup> Brook, Peter. „Grotowski, umění jako vehikulum“. *Svět a divadlo*. 1996, č. 6, s. 129. Dále citováno jako Brook. „Grotowski, umění jako vehikulum“, 1996.

## Reakce

Celé Grotowského dílo vytahovalo z lidí na povrch, o co jde jim, a to je zaráželo. Budilo to jak úzkost a obranu (výsměch, hněv, podezření, pohrdání), tak nadšení, zvědavost a obdiv. Tadeusz Burzyński, autor mnoha prací o Teatru Laboratorium, který vloni [2022] umřel, psal: „Když čtu o Grotowském, čím dál líp rozumím, kdo je kdo mezi pisateli. O Grotowském se toho moc nedozvím. Když čtu Grotowského, dozvídám se, co si v které chvíli své cesty myslel o různých věcech [...], ale přesto pokaždé cítím, že neříká všechno. Někdy schválně určité věci zakrývá a dává jen náznaky, jakoby jen pro vyvolené. Stává se, že nacházím něco jako klíč – a je to vážně klíč, jenže ne ke Grotowskému, ale ke mně. Otevírá nějaké nové možnosti, perspektivy v mém vlastním zápolení s divadlem, s uměním, se životem.“<sup>63</sup> Přestože (protože?) se nedá psát o Grotowském a neprozradit se, je to pro teatrology a kritiky, zdá se, lákavá výzva: v zahraniční divadelní knihovně byl (před lety) mezi režiséry 20. století na prvním místě Grotowski s dvaadvaceti publikacemi, druhý – Brook – jich měl dvanáct.<sup>64</sup>

Eric Bentley, směrodatný americký kritik, nenapsal po triumfu Teatru Laboratorium v New Yorku (1969) kritiku; za adekvátní formu uznal otevřený dopis. Když Grotowskému vynadal, co všechno si vážení divadelníci museli dát líbit, pokračuje: „Až během třetího představení jsem se z toho šoku probral. Byla to *Apocalypsis cum Figuris*. Při ní jsem najednou pocítil něco zvláštního: říkám to osobně, protože to byl velice osobní zážitek. Asi v polovině jsem zažil zvláštní osvětlení. Náhle, zničehonic mne napadlo něco, co mi umožňuje lépe chápat sebe a svůj soukromý život. Ta myšlenka musí zůstat tajemstvím, aby neztratila váhu, ale sám fakt, že mne napadla, má, myslím, širší význam. Musím dodat, že nepamatuji, že by se mi kdy něco takového v divadle přihodilo...“<sup>65</sup>

V témže roce shrnuje desetiletí Teatru Laboratorium Jan Bloński: „V hloubi tohoto pojetí divadla tkví vznešené a dětinské přesvědčení, že je nemožné, nepřípustné, aby tolik práce, umění, schopností a konec konců také pravdy, obsažené v povolání herce, v jeho dovednosti, ve schopnosti proměny v někoho jiného, než jsem... aby se to všechno jen tak ‚promarnilo‘, aby si divák mohl dovolit vrátit se k předchozímu bytí. Podobně i herec. Obvykle se v metafyzice herce klade důraz na předstírání: pokud spisovatel nebo filozof prohlásí, že všichni jsme herci, chce tím říci, že všichni lžeme, že hrajeme role, nebo dokonce – že nejsme ničím víc než tou rolí. Idea Teatru Laboratorium míří opačným směrem. Jestliže hlediště

<sup>63</sup> Burzyński, Tadeusz. „Můj Grotowski“. *Notatnik Teatralny*. 1992, č. 4.

<sup>64</sup> Bobková, Hana. „Režisér v současném divadle“. *Svět a divadlo*. 1991, č. 8, s. 30.

<sup>65</sup> Eric Bentley in: Osiński, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980, s. 173–174.

může uvěřit akci herců, jestliže se herci mohou očividně vtělit v postavy, jimiž nebyli a nejsou v každodenním životě – neplyne snad z existence divadla spíš to, že všichni (všichni kdo chtějí, pochopitelně při velké obětavosti a značném úsilí), všichni se můžeme během divadelního procesu skutečně proměnit?“<sup>66</sup>

## Setkání

Grotowski opravdu viděl v divadle místo proměny, místo, kde člověk může překročit obvyklé bariéry a udělat něco, co se zdá nemožné. „V životě jsme tak zvyklí skrývat se, že fakt naprostého neskrývání je téměř zázrakem. To vyvolá v člověku cosi, co se dá přirovnat k opuštění jeskyně, ke vstupu do plného světla. Jako by někdo, kdo se léta skrýval kdesi v koutě, ve sklepě, v podzemí, náhle vyšel. Když opouští tu temnotu a vychází do plného světla, pak – i když to třeba ani neví – na světlo zareaguje a tomu, kdo to vidí, připadá, že světlo vychází z onoho člověka.“<sup>67</sup>

Zájem o úplnost herce přerostl ve snahu umožnit úplnost člověka. „Co je ta úplnost? Pro začátek: nebýt vlažný. Když chceme ilustrovat, třeba předem vymyšlenou koncepci, všechno, co uděláme, bude rozdělené na koncepci a jednání, a to i při jednání. Tak jako v lásce; když někdo provádí sexuální gymnastiku, je rozdělený na duši a tělo, které vykonává příkazy vědomí. A tak se vrací oddělení těla a duše, vědomí a podvědomí, atd. Zůstane z toho jen zkušenost z jednání pouhou částí sebe. Kdo jedná jen částí své přirozenosti, žije jen část své přirozenosti. Jeho život je částečný. V jádře se oba problémy, neskrývat se a nebýt rozdělený, spojují v jediný.“<sup>68</sup>

Být spolu s druhými úplně, to je lék na dvojí bolest naší doby: individualismus (vidí jen část člověka) a kolektivismus (vidí člověka jen jako část). V životě se daří překlenout spáru mezi nimi jen vzácně, ale divadlo nás může osmělit. Martin Buber píše: „jen když individuum uzná druhého v celé jeho odlišnosti jako sebe, jako člověka, a tak se k němu prodere, jen v tom blízkém a prchavém setkání prolomí svou osamělost“.<sup>69</sup>

Setkání Já-Ty bylo pro divadlo Grotowského zásadní hodnotou vždycky, ale po divadelní etapě je pro něj podezřelý už sám pojem umělec nebo herec (nahradí ho performer): důležitý je „člověk, který je v setkání dřív než ostatní. A divák? Nechtějme, aby nás diváci akceptovali, to my je musíme akceptovat. Samo slovo divák je mrtvé, jako by vylučovalo setkání a vztah člověk–člověk. Když neznámému nechceme důvěřovat, nepouštějme ho. Když ho vpustíme, znamená to, že čekáme, že bude naším bližním, přijímáme ho.“<sup>70</sup>

<sup>66</sup> Bloński, Jan. „Teatr Laboratorium“. *Dialog*. 1969, č. 10.

<sup>67</sup> Grotowski, Jerzy. „Co bylo“ [záznam z vystoupení na festivalu v Kolumbii, 1970]. In: *Texty (Teatr Laboratorium)*; 3. část, s. 190.

<sup>68</sup> *Tamtéž*, s. 195.

<sup>69</sup> Buber, Martin. *Problem czlowieka*. Warszawa, 1993, s. 123–131.

<sup>70</sup> Grotowski, Jerzy. „Ten svátek bude možný“. In: *Texty (Teatr Laboratorium)*; 3. část, s. 226.

## Divadlo a rituál

„Chcete-li dělat divadlo, musíte se sami sebe zeptat, zda je divadlo pro váš život nezbytné. Ne jako divadlo. Ne jako instituce a budova a ne jako profese, ale jako skupina a místo. Takhle může být k životu nutné – když se v něm hledá prostor, kde se neobelháváme. Kde se neschováváme. Kde jsme, jací jsme, kde to, co děláme, je takové, jaké to je, nic jiného nepředstírá; tedy prostor, kde nejsme rozdělení. To nás ostatně – když ten čas přijde – z divadla odvede. Když provádíte akt-čin celou svou úplností jako ve chvílích skutečné lásky, přijde chvíle, kdy se nedá rozeznat, zda jednáme vědomě či nevědomě. Kdy je těžké říct, zda něco děláme, nebo se to s námi děje. Kdy jsme aktivní i naprosto pasivní zároveň. Kdy se obcování objevuje samo, nehledáno. Kdy padnou rozdíly mezi tělem a duší. Pak můžeme říci, že nejsme rozdělení.“<sup>71</sup>

Počátkem 70. let začíná praktická starost o nalezení takového místa, o příchod mladých nedivadelníků do souboru. Venku, v přírodě chystají akce, v nichž by s přizvanými účastníky (z různých prostředí a kultur) mohli hledat, co mají společného. Cestu ke stavu před rozdělením, k univerzalitě, hledal Grotowski od počátku. Zatímco Brook cestuje po Indii a po Sahaře, aby pro divadlo získal nové prostředky, Grotowski volá: Když jsme, jací jsme, prostředky neexistují, žádné divadelní prostředky ani témata, my sami jsme témata, naše tělo je paměť a tu je třeba probudit.

Společným jmenovatelem Brooka a Grotowského je orientace na tvořivost a zahrnutí všech zúčastněných, ale dál už se liší v tom, co je zajímá přednostně. Je mezi diváky a hercem/performerem (v míře tvořivosti) zásadní rozdíl, nebo hledají společně? A k čemu míří? Jde jim o atrakci, o dílo, o poznání, náboženskou slavnost, společenskou událost, o zásah do skutečnosti (magická operace, terapie, politická akce, oživení ztracené paměti)? To jako nezasvěcení nerozeznáme, a nerozeznáváme to ani v poslední etapě práce Grotowského. Je to složité: je například náboženské divadlo, kde člověk v kostýmu hraje boha, a jiné divadlo, kde se i bez kostýmů předek/bůh do aktéra vtělí a to promění nejen jeho, ale všechny věřící. Rozdíl vystihl Jan Kott: „Brook jak nikdo jiný mění rituál v divadlo. Grotowski dlouho a úporně chtěl proměnit divadlo zpátky v rituál.“<sup>72</sup>

Říkalo se tomu paradivadlo, *Svátek, činná kultura*. Dělo se to v krajině, alespoň den a noc, a bylo to zasvěcení. Prodíráni se lesem, vodou, setkání s bližním, s ohněm, hlínou, pramenem, svítáním dávalo možnost zakusit pohyb, při němž topografie

<sup>71</sup> Grotowski, Jerzy. „Co bylo“. In: *Texty (Teatr Laboratorium)*; 3. část, s. 194–195.

<sup>72</sup> Kott, Jan. „Grotowski aneb hranice. Dvě strany“. *Svět a divadlo*. 1991, č. 9.

prostoru a duše korespondují. Umožňovalo to zažít, že si vnitřní a vnější svět může odpovídat v jakési prvotní milosti jednoty. Byla to rezignace na umění jakožto náboženství, ve které se už nevěří. Byla to naděje, že se může něco doopravdy stát, a to především v nás.

Na Univerzitě národů (Wroclaw 1975), kde paralelně s Grotowským a jeho lidmi vedli podobné akce i Brook, Barba, Chaikin, Gregory a další (pro 5000 lidí během měsíce), jako by se sešli ti, kdo vyšli z divadelních laboratoří ven do světa. Byl zde i renomovaný psychiatr Kazimierz Dąbrowski. Napsal: „Je to divadlo, které stále přestává být divadlem a účastníky aktivuje, aby se stali protagonisty svého osudu. Obsahuje prvky individuální i skupinové seberealizace, plynoucí z aktivní účasti v mystériu rozvoje... Je to jako náhlé rozhrnutí opony a možnost vhledu do druhých v průběhu jejich mnohaúrovňového dění.“<sup>73</sup>

I když se Grotowski sám po zkušenosti Svátku a terénních výpravách *Divadla zdrojů* vrátil k dlouhodobé práci s pevnou skupinou, napřed v Americe, kam odešel po vyhlášení vojenského stavu v Polsku (v prosinci 1981), a pak v Itálii, kde vzniklo v r. 1985 v Pontedeře jeho Centrum, zůstala tato cesta otevřená dalším lidem.

Z toho impulzu vyšla (hlavně v Polsku) celá generace animátorů kultury, divadelníků, výtvarníků a hudebníků, městských lidí, žijících a pracujících v tomto duchu v odlehých oblastech, mimo běžná kulturní centra, často na vesnici. (Tím směrem se svou cestou vydalo i naše Divadlo Continuo.) Jsou to soubory jako Gardzienice, Węgałty, Pogranicze a desítky dalších, často s duchovní sférou i přírodní ekologií spjatých skupin. Chodí po okolí i do dálky, kde se ještě žije postaru (do Bukoviny, na ukrajinské pomezí, do Laponska, na Sicílii). Chtějí najít své diváky v jejich světě. Něco nabídnout, výměnou dostat něco s patinou: písně s vibracemi, tance se rvačkami, křtiny a pohřby s radostí i smutkem zúčastněných. Hledají a chtějí spolutvořit kulturu na místě, kde prorůstá životem – a bývá už pozdě. Jsou už lidem jen za blázny.

### Škola divadla

Eugenio Barba byl prvním stážistou Grotowského; jako první napsal knihu o něm a vydal jeho knihu *Towards a Poor Theatre* (1968), přeloženou od té doby do třiceti jazyků. Je tvůrcem Odin Teatret a zakladatelem Mezinárodní školy divadelní antropologie (ISTA). Je to škola našich snů, říká Eugenio. Mistři divadla se učí od Mistrů jiné kultury a zpřístupňují si tajemství svého řemesla.

<sup>73</sup> Bonarski, Andrzej. „Misterium rozwojowe“ [rozhovor s K. Dąbrowskim]. *Odra*. 1975, č. 11. Týž s Josephem Chaikinem „O czym warto mówić“. *Dialog*. 1975, č. 11, s. 103. Chaikin říká: „Opravdu cítím, že Grotowski je jedním z lidí, kteří v divadle zašli nejdál z nás ze všech. V tom smyslu ovlivnil ty, kdo v divadle pracují, i ty, kdo do něj chodí. Jeho Universita výzkumů má celoživotní hodnotu. [...] V podstatě nezáleží na tom, jestli přetrvá nebo nepřetrvá divadlo. Ale je zásadní věc, jestli lidé jsou si vědomi, že i jiní lidé jsou živí. To je pro mne zásadní etický problém. Případá mi, že v té zrychlené a zrychlující se proměně lidí ve věci vládne jistá technologie. Způsobuje, že když vidíš někoho na scéně nebo naproti sobě, říkáš si: ‚v mém filmu je ta osoba teď na plátně.‘ [...] Stručně zobecněno, existuje jakýsi proces pokračující demoralizace, lidé se ztrácejí, znicotňují [...] zdá se, že se tomu nedá odolat [...] a mě zajímá vzájemné buzení, buzení těch, kdo jsou už téměř ztraceni...“



Grotowski s Barbou a ISTA spolupracoval a svá tajemství zde neskrýval. Bylo to ale těžké. Čím hlouběji svou práci pronikal k hledané kvalitě lidské energie, tím neuchopitelnější se to zdálo. „V jiné než naší době by ta práce připomínala přirozený vývoj nějaké velké duchovní tradice. [...] Připadá mi, že jsme dnes blízko čehosi, co tu už bylo, ale bylo to na celá staletí zapomenuto: jedním z vehikulů, umožňujících člověku vystoupit na jinou úroveň a lépe plnit svou funkci v universu, je dramatické umění ve všech svých formách jakožto prostředek porozumění,“ řekl Brook.<sup>74</sup>

Barba i Grotowski založili centra – školy, kde divadlo prolíná životem naprosto organicky. Když ale něco přesahuje meze známého natolik jako poslední práce Grotowského, zdá se Barbovo pojetí divadla, divadelní antropologie a studia řemesla téměř protikladné. Zůstává však mezi nimi hloubkové sepětí: „mohl bych mu říkat můj předek, totem,“ říká Barba. „Vedle něj jsem poznal, proč se dělá divadlo.“<sup>75</sup> Tím sepětím je sdílení otázek. Grotowski ve své *Odpovědi Stanislavskému*, kterého pokládá za svého Mistra, říká: Životní zkušenost je otázkou a tvoření je odpovědí. Každý musí dát svou odpověď. Otázky – ne metody – jsou tím, co zakládá školu.

Učit se znamená ptát se; zjišťovat, že je něco, o čem jsme nevěděli; objevovat, že je to možné. Učení je rekonstrukce zkušenosti. Až při praktické školní práci mi došlo, jak přesně koresponduje herecký trénink s normálními životními úkoly. To je to toužené *zrušení divadla divadlem* a jeho účast na skutečnosti.

První krok: přijít na to, jak být živý (cvičení, otevírající vězení úzkosti, studu a zvyku; setkání se sebou a s partnerem, skupinová cvičení) a nestydět se za to.

Druhý: jak objevovat smysl (improvizovat, nechat věci dít se a vnímat je i sebe zároveň).

Třetí: jak ten smysl zachytit a udržet (fixace, „dýchající“ struktury).

Čtvrtý krok: setkání s tvrdou realitou (s diváky).

A znovu začínat: nebát se být před ostatními živý, zjistit, jaký to dává smysl, a tak dále. Ty kroky navazují a prolínají se. Jsou částí téhož úkolu, který pohádky dávají jako samozřejmý zázrak na závěr: „a žili, dokud neumřeli“.

Abych tak prosté poznání zkonkretizovala, potřebovala jsem padesát let. Čím prostší, tím těžší to bývá; mění se to v rutinu, v banalitu; musíme se to učit pořád znova. V tom nám divadlo pomáhá. Grotowski zkoumal zdroje divadla ne proto, aby resuscitoval mrtvolné divadlo, ale aby zjistil, jestli se dá udělat

<sup>74</sup> Brook. „Grotowski, umění jako vehikulum“, 1996, s. 131.

<sup>75</sup> Barba, Eugenio. „Trzeci brzeg rzeki“. *Konteksty*. 1991, č. 34, s. 101.



něco pro nás. Ti, kdo se s ním a jeho dílem setkali, to vědí. A ti, kdo nevědí?

Protože si to nemohou představit jinak než podle své zkušenosti, nevědí, jak dalece to všechno, co dělal, představy přesahuje. Když ale víme, že nevíme, co vlastně v divadle a za divadlem Grotowski hledal a našel, a pokusíme se zjistit aspoň to, co kdo z nás hledá díky němu, nebude to málo, a bude to naše odpověď.

Je to tak: co nemůžeme změnit, není bariéra, ale podnět k tomu, co můžeme. Nezměnitelné může být impulzem proměny.

**Prof. Jana Pilátová** – pedagog KATaP, antropoložka a teatroložka, kritička a dramaturgyně. Studovala teatrologii a psychologii na FF UK. V roce 1968 byla na stáži v Teatru Laboratorium ve Wrocławu a o práci Jerzyho Grotowského od té doby píše a učí; přeložila jeho texty do češtiny. V roce 1998 na DAMU založila a pět let vedla „Integrační program kreativity“. Publikuje v českých i zahraničních odborných časopisech, účastní se mezinárodních konferencí a projektů zaměřených na přesahy divadla a divadelní pedagogiku (ISTA – Mezinárodní škola divadelní antropologie). Vede diplomové a disertační práce a divadelní projekty svých studentů, s divadelním studiem Farma v jeskyni a s Divadlem Continuo pracovala na řadě inscenací jako dramaturgyně. Roku 2005 získala na festivalu ...příští vlna/next wave... ocenění „Živoucí poklad“. Roku 2009 vydala knihu Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie, nominovanou na cenu F. X. Šaldy, a získala vyznamenání Za zásluhy o polskou kulturu. V roce 2012 byla na AMU jmenována profesorkou.



# Závěrem: K pedagogice Kreativní pedagogiky

Eva Čechová

Soubor těchto textů snad poslouží ke studijním účelům. Zároveň jím chceme vzdát hold jedinečné koncepci dnes již velmi vyhledávaného kurzu celoživotního vzdělávání, na niž se podíleli – každý zvlášť a přitom společně – Eva a Ivan Vyskočilovi.

*„Moje pedagogika je: moc si toho nevšímat. To je to ,co nechcete, aby jiní dělali tobě, nedělej jim sám‘.“<sup>76</sup>*

– Ivan Vyskočil

Prof. Ivan Vyskočil působil v kurzu Kreativní pedagogiky téměř od jeho počátku tak dlouho, dokud mu stačily síly (2010 až září 2017). Se zvědavostí jemu vlastní pozoroval externí studenty z celé republiky, jak objevovali, rozvíjeli a celkově se popasovali s dialogickým jednáním. Přicházel na páteční podvečerní setkání na KATaP, kde dialogické jednání probíhalo ve třech učebnách paralelně. Profesor nikdy nevynechal žádnou ze skupin, přecházel z jedné místnosti do druhé a strávil v každé půl hodiny. Vyskočilovy jedinečné a vždy přesné komentáře otevíraly studentům oči a přinášely jim chvíle vhledu a zároveň zvýšené trémy vždy, když vstoupil do místnosti.

Postupně jsme s kolegyní Hankou Malaníkovou pana profesora přemluvily, aby na začátku semináře věnoval vždy pár slov dialogickému jednání a různým otázkám, které z něho vyplývají (nejen) pro pedagogiku. Časem se tato setkávání vyvinula v seminář nazvaný Rozpravy k pedagogice, kde Vyskočil odpovídal na dotazy studentů. Rozpravy měly nezapomenutelnou atmosféru a Vyskočil z dychtivé pozornosti všech přítomných spřádal myšlenky plné jasnozřivosti i humoru tak, jak ho na místě napadaly.

„To nebyly přednášky, ale momentální inspirace. Ne rozpravy k pedagogice, ale *poznámky* k pedagogice! Bez Evy mě pedagogika nezajímá. Nezajímá mě přemýšlení o tvořivé pedagogice, jen ve spojitosti s Evou mě to zajímalo. Ta tvořivá pedagogika, to byl celek – ve spojitosti s Evou.“<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Osobní rozhovor s Ivanem Vyskočilem 29. ledna 2021 na Hanspaulce. Osobní archiv Evy Čechové.

<sup>77</sup> Tamtéž.

K termínu „Vyskočilova pedagogika“ by se pan profesor zřejmě ohradil, nehlásil se k žádnému typu pedagogiky. Neměl metodu a ani nic takového nechtěl mít. Vycházel z určité zkušenosti dané z dialogického jednání. Mluvil o partnerství, o tom mít toho druhého jako někoho, s kým se chceme setkat, a něčemu se od něho naučit. Vyskočil odmítal i slovo technika, říkával, že „technika je na ovládnání“. A že techniky nás příliš brzy dovádějí k výsledku, než abychom k němu organicky a společně dospěli. Šlo mu více o vzájemnost, o navázání vztahu a skutečný zájem o druhého.

Podle mé zkušenosti spočívá pedagogika Kreativní pedagogiky a KATaP v osobnostní výchově a sebevýchově, která postupně narůstá ve schopnost porozumět druhým. A ve schopnost s porozuměním vychovávat. Ale především jde o individuální proces ověřovaný v praxi s konkrétní skupinou, o živoucí autorskou pedagogiku, která přímo souvisí, proměňuje se a vyvíjí s tvůrčím procesem studenta či studentky a jako taková může být jeho/jejím samotným tvůrčím procesem.

Studium v kurzu Kreativní pedagogiky znamená dvouletý kontinuální výcvik ve stále se opakujících psychosomatických disciplínách. Stejně jako denní studenti KATaP zkoušejí frekventanti Kreativní pedagogiky dialogické jednání, řečové jednání, výchovu k hlasu, výchovu k pohybu, autorské čtení a zakončují kurz sólovou autorskou prezentací. Praktické zkoušení je doplněno přednáškami z několika oborů, a tak kondiční a teoretické předměty tvoří ucelenou koncepci, která vede studenty od zkušenostního učení k myšlení o sobě a o světě, k celkové reflexi.

Idea kurzu KP přitom je, aby pedagogika byla živou otázkou prověřovanou činností a individuálním zájmem každého studenta. To znamená, že kurz nepředkládá hotové teorie pedagogiky jako samostatného oboru ani metodiku práce se skupinou, ale pokouší se pozvolna dávkovat podněty ze zmíněných teoretických předmětů tak, aby v součinnosti se zkušeností s psychosomatikou projevu a veřejného vystupování vedla studenty k vlastnímu pojetí učení. Studenti a jejich spontánní, navyklá i kultivovaná komunikace jsou ve středu jejich zkoumání. V terminologii současné pedagogiky mluvíme o sebepojetí učitele. Snaha porozumět sobě se dále vyvíjí jako cesta k dorozumění s ostatními, o kterou v Kreativní pedagogice zejména jde.

Empatie je jedním ze základních principů, kterou studenti postupně „nabývají“ do těla, a to zvláště při zakoušení a zkoušení dialogického jednání. Dle slov Ivana Vyskočila

jde o empatii tělově zakotvenou, žitou, vtělenou. Empatie není samozřejmá, v situaci dialogického jednání vzniká pomalu a postupně v procesu dorozumění, kdy se snažíme kinestetickými smysly navodit tělovou představu odpovídající tělovému pocitu zkoušejícího.<sup>78</sup> Tato tělová empatie nebo tělová rezonance je žádoucí také u pozorujících frekventantů dialogického jednání a jejich asistentů. Důležité je nejen přijetí sebe sama, ale také jinakosti toho druhého v nás a dalších rozmanitých „jinakostí“ druhých lidí.

Pedagogika v kurzu Kreativní pedagogiky tak může být prohlubováním schopnosti vidět a pochopit lidskou situaci druhého, jeho potřeby, jeho bloky a překážky, a to nikoliv analýzou jeho vlastních výpovědí o sobě, jak by postupovala psychologie, ale skrze kinestetické naladění na jeho psychofyzické projevení.

Psychosomatika hlasu, řeči, pohybu a tvorby dává základ dovednostem, které souvisejí s pozorností, aktivním nasloucháním, přítomností, přijetím, schopností odpovědět a být v živé komunikaci s druhým. Ba co víc, tento typ kontaktu může rozvíjet schopnost vytvářet vztahy. Využití takové zkušenosti přesahuje do oborů od učitelství, herectví, psychologie až k dalším profesím, zejména těm pomáhajícím.

Pedagogický přístup KATaP vnímám jako implicitní učení, které se v kurzu Kreativní pedagogiky snažíme explicitně pojmenovávat. Metodickým momentem pro studenty například je, aby po určitém čase živého zkoušení na vlastním těle společně s námi formulovali podmínky a důvody velmi specifického způsobu zpětné vazby, kterou v Kreativní pedagogice poskytujeme jako lektoři/rky dialogického jednání, autorského čtení a dalších disciplín.

Lektoři a lektorky kurzu se snaží vytvořit prostředí bezpečného zkoušení a tím podmínky pro to, aby se pedagogické směřování studentů a studentek v průběhu kurzu tříbilo, upevňovalo nebo proměňovalo jejich vlastní mnohvrstevnatou reflexí v konkrétní jednání a vědomou komunikaci. Pedagogika kurzu je proto individuální, autorská a vždy konkrétní. Tj. vždy spjatá a rozvíjená s každým jedním a jednou, jejich mohoucnostmi, temperamentem i způsoby učení se.

Dle doc. Evy Vyskočilové není cílem Kurzu Kreativní pedagogiky rozvíjet tvůrčí dovednosti učitelů, ale nejdříve se ptát, které to jsou. A pak teprve, jak je rozvíjet. Ptát se, jak dosáhnout přesvědčivosti, jak zaujmout žáky. A také, jak u nich probudit zájem o určitý obor.

<sup>78</sup> Čunderle, Michal, a Roubal, Jan. *Hra školou. Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 2001, s. 92.

Vyskočilová chápala pedagogiku jako pohyb dopředu, jako to, co posunuje obor dál.

„My vlastně nechceme dělat z lidí pedagogy. Nebudou všichni učitelé, ale spíš to budou lidi, kteří posunují věci dál, prohlubují poznávání věci i díla.“<sup>79</sup>

Paní Eva vedla kurz Kreativní pedagogiky pouze rok – v dubnu 2007 utrpěla mozkovou příhodu. Na koncipování kurzu se však podílela dál, byť upoutaná na lůžko, konzultovala naše otázky a se zájmem četla reflexe studentů.

Koordinaci kurzu převzaly absolventky KATaP, které byly v Kreativní pedagogice zároveň lektorkami. Koordinace Kreativní pedagogiky přitom neznamena jen organizaci velkého kurzu, ale neustálé ožívování a zvědomování pedagogického přesahu celé koncepce. Patří sem sledování vývoje studentů a jejich interakce s lektorským týmem. Vedení kurzu obnáší mnoho energie a pozornosti, provázanou otevřenou komunikací s pedagogy i studenty, a hlavně dynamickou koncepcí, kdy skladba předmětů a poměr praktických i teoretických předmětů jde s tempem dané skupiny. Je potřeba plného nasazení a tvořivého zájmu tak, jako to uměla paní Eva Vyskočilová.

Kurz Kreativní pedagogiky má za sebou šest ukončených běhů: 2006–2007 se zakladatelkou Evou Vyskočilovou, po níž přebrala vedení kurzu Hana Malaníková (později – od roku 2021 – vedoucí katedry). Ta koordinovala také kurz 2010–2011. Následující běh 2012–2013 se k Haně přidala Eva Čechová a tato dvojice ještě s kolegyní Irenou Feithovou (dnes Irenou Dubail) pořádala kurz 2014–2015. Od roku 2017 jsou koordinátorkami kurzu Eva Čechová a Zuzana Pártlová, které vedly běhy 2017–2019 a 2020–2022 i ten současný, 2023–2025.

Naposledy se paní Eva Vyskočilová objevila na KATaP v rámci zmíněné Inventury tvořivého učitele – konference, kterou v roce 2013 na katedře autorské tvorby a pedagogiky uspořádala Zuzana Pártlová.

„Co je na koncepci kurzu nejvíc stěžejní?“ ptala se Zuzana.

**„To právě nevím. To hledáme.“**

<sup>79</sup> Rozhovor Evy Čechové a Hany Malaníkové s Evou Vyskočilovou na Hanspaulce 2016 [audionahrávka]. Osobní archiv Evy Čechové.