

AKADEMIE MÚZICKÝCH V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Autorské herectví a teorie autorské tvorby a pedagogiky

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**PSÁNO ÚSTY, ČTENO UŠIMA**

(pokus o využití francouzské zkušenosti pro český přednes a jeho pedagogiku)

**WRITTEN BY MOUTH, READ BY EARS**

(attempt of the French experience utilisation for Czech recitation and pedagogy)

**T E Z E**

**Mgr. Markéta Potužáková**

Vedoucí práce: Mgr. et MgA. Michal Čunderle, Ph.D.

Praha, 2012

Práce je uvedena mottem Paula Valéryho Mluvit, to znamená slyšet. Vznikla z potřeby pokusit se v sobě urovnat různorodé zkušenosti a přístupy z oblasti interpretace mluveného slova a uspořádat je tak, aby mohly být užitečné i pro ostatní, kteří hledají způsob, jak dát slovu „tělo a hlas“.

Protože jsem studovala v Čechách (herectví na DAMU v Praze) a ve Francii (Théâtre École du Passage v Paříži) a protože i můj profesionální život se paralelně rozvíjí v těchto dvou zemích, porovnávám v disertaci „české“ a „francouzské“ čtení básnického textu a snažím se ukázat, čím by „francouzské pojetí“ mohlo být pro nás inspirativní nejen na jevišti, ale i na poli pedagogickém.

#### I: DVĚ KNIHY (Bianu, Justl)

V roce 2002 vydalo francouzské nakladatelství Gallimard nenápadnou antologii **Poèmes à dire** - Básně k říkání. Básník Zeno Bianu do ní shromáždil verše 88 frankofonních autorů. V předmluvě vysvětluje, podle jakých kritérií je vybíral a jaká interpretace je pro ně přiměřená.

*Najdeme tu básně, které svou zvukovost nevězní v sobě, jejichž slova jsou ohniska energie znějící v tělech a v prostoru; /.../. Čtěte ušima, dívejte se ušima. /.../ Číst znamená říkat – a říkat znamená říkat si /.../ A při řeči vyslovujte **všechny** barvy jazyka. <sup>1</sup>*

Když jsem hledala podobnou antologii u nás, dostala se mi do rukou kniha **Ladění slov**, která roku 1966 vyšla ve Státním hudebním vydavatelství. Její editor Vladimír Justl vybral pro ni básně 73 českých autorů o vztahu poezie a hudby.

Čím se obě knihy, totiž jejich koncepce, liší: český editor vybral básně o hudbě (zpěvu), tedy básně, jimž hudba (zpěv) jsou **námětem**; francouzský editor vybírá básně o čemkoli, za

---

<sup>1</sup> Poèmes à dire, str. 7-9; překlad Markéta Potužáková

předpokladu, že se, jak říká, dožadují hlasu, že mají nějaký **hudební (zvukový) rozměr**.

Justlovým hlavním kritériem je **téma** textů, Bianu hledá, jak by mohly **znít**.

Recitace básní „o“ hudbě se spíše než hlasu dožaduje hudebního doprovodu, kterým by se námět veršů názorně předvedl. Naproti tomu prezentace „řeči-zpěvu“ vyžaduje, abychom se zaměřili na múzické kvality v textu samotném.

Z koncepčních rozdílů těch dvou knih je patrný dvojitý přístup ke znějícímu textu: pro český je tradičně podstatnější tzv. obsah (námět), pro francouzský tzv. forma (struktura).

Tomu odpovídá i dvojitý typ otázek, které si nad texty kladou interpreti. Český hledá spíše poselství, které se pak trochu nezávisle na formě snaží srozumitelně předat posluchači.

Francouzský interpret se snaží vysvobodit pohyby a zvuky, které básník do textu „zaklel“ a propůjčit jim tělo a hlas, aby nezůstaly „jen na papíře“.

## II: PRVNÍ POHYBY BÁSNĚ

Neboť psát a číst nebylo vždycky tak samozřejmé jako dnes: slovo bylo dlouho neoddělitelnou součástí lidského gesta, výrazu celé bytosti. Teprve v písemné podobě splasklo na pouhý znak, nemá už tělo a nezískává je ani při čtení: čteme většinou potichu, z očí do mozku. Divadlo a poezie – z interpretačního hlediska herectví a přednes – jsou tu však dodnes mj. proto, aby slovům vrátily tu bytostnou, dokonce živočišnou dimenzi.

V básni je totiž uchováno něco počátečnějšího než první verš, něco staršího než slova. Něco, co si teprve hledá slovní výraz. *Pokud jde o Hřbitov u moře*, říká Paul Valéry o svém proslulém díle, *záměrem byla zpočátku jen prázdná rytmická figura nebo figura naplněná slabikami bez smyslu, a tou jsem byl po nějaký čas posedlý*.

Je až s podivem, kolik básníků různých národů, epoch i přesvědčení má podobnou zkušenost. Za mnohé další Marina Cvetajevová: *Slyším ne slova, ale jakýsi nezvučný nápěv uvnitř hlavy, jakousi sluchovou stupnici – /.../ Jsem ovšem přesvědčena, že i zde, jako všude jinde, platí*

*nějaký zákon. Vždyť je-li hodnověrný sluch – bez uší, máme zas jeden důkaz, že: - JE*

*Tamkdesi!*<sup>2</sup>

Zdroj básnického „poselství“, nebo snad „zpěvu“ se takovými svědectví ovšem posouvá od dobře viditelného psacího stolu někam do šera a mlhy „Tamkdesi“, kde jsou už všechny (dobré) básně hotovy, připraveny pro toho, kdo je bude schopen „uslyšet“ a „zapsat“.

Interpret (jímž ovšem může a také nemusí být básník sám) pak nepropůjčuje hlas zapsanému slovu, ale propůjčuje „se“ už prvotnímu podnětu a procesu básně, aby jej učinil zřetelným, tj. přístupným smyslům, a přitom nepoškodil jeho tvar a smysl.

Takto chápán, je přednes vlastně ozvěnou a ozvučením hlasu autora. A smyslem přednesu obnova prvotní jednoty autora a interpreta. Ostatně vše, co dnes o původu poezie víme, takovou prvotní jednotu předpokládá.

### III: DALŠÍ DVĚ KNIHY (Bremond, Mukařovský)

V roce 1925 pronesl Henri Bremond ve Francouzské akademii přednášku s názvem *La poésie pure* (o deset let později vyšla česky s předmluvou F. X. Šaldy). Právě se v ní: *Máme-li čísti báseň správně, totiž poeticky, nestačí pochopiti její smysl, ba někdy to ani není nutno. /.../ Slova jsou pouhými prostředníky, /.../ jejichž zvučnost a prchavý lesk vzniká z proudu, který jimi prochází.* Tento proud je Bremondovi jakýmsi „vanutím“ Božím a poezie (jakož i umění vůbec) způsobem modlitby.

Ještě dřív, než byla Čistá poezie publikována česky, reagoval na ni Jan Mukařovský; také nejprve textem přednášky, kterou pronesl roku 1927 v Pražském lingvistickém kroužku: *O motorickém dění v poezii.* (V knižní podobě vyšla až roku 1985, k desátému výročí autorovy smrti<sup>3</sup>).

---

<sup>2</sup> Umění ve světle svědomí. Překlad Jana Štroblová (in: Umění a svědomí; Protis, Praha 2010, str. 41)

<sup>3</sup> Ed. Milan Jankovič (Odeon, Praha 1985)

Mukařovského úmyslem ovšem zdaleka nebylo popularizovat u nás Bremondovy názory.

Polemizuje zejména s jejich vyústěním v mystiku, ale nesouhlasí ani s *radikálním vyloučením obsahové (myšlenkové, představové, citové) stránky z poezie*.

Ve své studii nejdřív vyjasňuje obsah pojmu „proud“ a dochází k přesnějšímu vyjádření „jednosměrný pohyb“ *Jednosměrnost ve vlastním slova smyslu je možná jenom v prostoru; v poezii však jde o pouhé motorické dění vnitřní, které nemá směr*. A posléze na verších převážně soudobých českých básníků dokazuje, že tímto děním není stejně plynoucí obecně poetický proud, ale že má u každého básníka jiný průběh. Dále upozorňuje a dokládá, že motorický proud nemá jen „zvukové vlny“; *že i ostatní složky básně: slovo, gramatická struktura, představy a myšlenky slouží témuž účelu jako zvuk, že jsou totiž rovněž vodiči motorického proudu*.<sup>4</sup>

Od počátku si byl Mukařovský vědom, že jeho výzkumy v oblasti poetiky nejsou jen

teoretické, že pokud se už neprojeví v básnické praxi, projeví se jistě v praxi interpretační.

Právě těchto Mukařovského statí se týká poznámka Miroslava Červenky z osmdesátých let:

*V každém případě je musíme pokládat za geniální podnět k dalšímu výzkumu a za výrazné upozornění pro recitátory, že básnický text nese už sám v sobě mnohé pokyny, které nevylučují původní tvořivost tvůrce recitačního díla, ale nemohou být prostě pominuty*.

#### IV: POHYBY OPILÉHO JAZYKA

Vztah mezi strukturou a interpretací anekdoticky dokládá i Jiří Veltruský v pozoruhodné

studii *Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev*<sup>5</sup>, když cituje vzpomínku Carla

Zuckmayera na generální zkoušku hry Hejtman z Kopníku (v Berlíně roku 1931): */.../ těsně*

*před zkouškou Werner Krauss, který měl hrát titulní roli, se zpil do němoty /.../ „vzkřísili“ ho*

*studenou vodou a spoustou horké kávy. On pak odehrál dlouhé představení, které trvalo přes*

---

<sup>4</sup> Op. cit., str. 86

<sup>5</sup> Překlad Kateřina Hilská a autor (in: Příspěvky k teorii divadla; Divadelní ústav, Praha 1994, str. 107)

*tři hodiny, aniž propásl jediný nástup, pozici, narážku nebo větu, ale zjevně nevěděl, co dělá a říká. /.../. A jeho přednes pozůstával pouze ze samohlásek.. Samohlásky vyslovoval přesně v rytmu, tempu a s intonací vět, které se naučil nazpaměť. /.../ Zuckmayerova matka si /.../ vůbec nevšimla, v jakém stavu je Krauss, ani toho, že nevyslovoval žádné souhlásky.*

Jak mohl být Kraussův výkon srozumitelný i při tak omezené a zkreslené artikulaci?

Snadno: Kraussovo tělo si během zkoušek zapamatovalo rytmus, melodii, intonaci, zvuk – a předávalo jejich význam prvotními prostředky, které – jsou-li autentické, „mluví“, tj. působí na partnery i na obecenstvo. Kraussovi se podařilo najít „motorické dění“ postavy

Není to až tak ojedinělý případ: francouzský dramatik Jean Tardieu založil na stejném principu hříčku *Slovo za slovo*, ač nejspíš Kraussovu příhodu vůbec neznal. Komédie se odehrává roku 1900 a francouzská buržoazie je v ní zachváčena podivnou nemocí, kterou si postižení ani neuvědomují, neboť jediný zasažený orgán je „slovník“. Místo slov běžných v konverzačních obrazech říkají slova jiná, nepatřičná, ale s patřičným výrazem. Divák se orientuje podle situace, rytmu, intonace, mimiky a gesta.

Tardieu tu vlastně postupuje v duchu výroku Mariny Cvetajevové: *Ve verších je cosi, co je důležitější než jejich smysl: jejich znění.*

V: JEŠTĚ DVĚ KNIHY (Lukavský, Bernardy)

V roce 2000 vydalo nakladatelství AMU knihu Radovana Lukavského *Kultura mluveného slova*. Je rozdělena na dvě části, z nichž první rekapituluje pravidla fonetiky, druhá základní pojmy z teorie literatury. Učebnice je přehledná, srozumitelně a stručně napsaná, doplněná kompaktním diskem s příklady probíraných jevů v zasvěceném a přesvědčivém podání autora, o jehož umělecké i pedagogické kvalifikaci pro takový projekt nelze pochybovat.

Srovnatelnou autoritu v oblasti mluveného slova má ve Francii Michel Bernardy, profesor řeči a mluvy na pařížské konzervatoři a bývalý člen Comédie Française, jehož kniha *Hra slov*

*aneb Pojednání o francouzské mluvě každému slušnému člověku k použití* vyšla poprvé roku 1988.

Od první do poslední kapitoly je Bernardyho kniha protkaná citáty z textů různého původu – od Bible přes dramata a eseje francouzského klasicismu až po komentáře k modernímu divadlu i poezii. Čtenář tak přirozeně vnímá pedagogiku mluveného slova jako součást interpretace určitého výrazu literárního – a literární výraz jako přechodnou podobu autorské dikce a gesta, „zmrazenou“ do grafického záznamu.

Rozdělení Lukavského knihy na „fonetiku“ a „literaturu“ vede čtenáře známou cestou „od jednoduchého ke složitějšímu“. Jako by nejprve bylo třeba ovládnout jednotlivé hlásky, potom slova a jejich přízvuky, a posléze samostatné věty či verše, než se lze „pustit“ do náročnějšího, literárního, uměleckého textu. I Bernardyho koncepcí počítá s určitými „orientačními body“<sup>6</sup>, s jejichž pomocí lze psaný text analyzovat a potom složit v mluvenou řeč. Začne je však vypočítávat (bude jich jednadvacet) až na osmdesáté stránce své knihy, vysvětluje je důsledně na literárních „příkladech“ a ověřuje je v širších literárních souvislostech.

Podrobné pokyny, jak vyslovovat, akcentovat, frázovat, intonovat atd., nemíří k dokonalejší kráse jazyka, ale k přesnějšímu vyhmátnutí tvaru básně, tedy až ke kořenům, z nichž tvar básně roste.

## VI: DVA JAZYKY

Přednášející by si měl být vědom charakteru svého vlastního jazyka, jeho zvláštností, silných a slabých stránek. Nic tomuto vědomí nepomáhá tak účinně jako konfrontace s jazykem cizím. Protože mám to štěstí, že mohu hrát ve Francii francouzsky a doma česky, slyším občas otázku, kde (tj. spíš v jaké řeči než v jaké zemi) se mi hraje lépe a jaký je v tom rozdíl.

---

<sup>6</sup> Op. cit., str. 80-187

Vím, že jsem ve francouzštině svobodnější, stala se mi jakousi divadelní maskou, schovávám se za ni a do ní: tím, že ji nemám „v krvi“, mohu na ní lépe pracovat jako na „výrazovém prostředku“. O to si ostatně francouzština říká; je to podmínka její sdělnosti. Zatímco česky lze správně artikulovat téměř bez pohnutí obličejových svalů, francouzština nutí interpreta, aby byl v mimice i gestu aktivní, jinak prostě tolik odstíněných samohlásek nevysloví. Tato mluvní aktivita se mi začala vlévat do celého těla: začala jsem být živější, energičtější, odvážnější, rytmičtější, „zpěvavé intonace“ mne těšily.

Než jsem to vyzkoušela, dovolovala mi přirozená znalost, samozřejmá srozumitelnost češtiny víceméně pomíjet její zvukové a hlavně gestické nároky: tím více, čím větší byl strach, abych „nepřeháněla“. V češtině se proto zábrany objevovaly dříve, ve francouzštině jsem se nebála zkoušet do krajnosti. Tak mi francouzská zkušenost postupně pomáhá ke svobodě i v českém prostředí: vede mne k hlubšímu cítění a účinnějšímu používání vlastní řeči.

Nedávno publikované výsledky výzkumu zjišťujícího podíl příznakové prozodie na sdělnosti promluvy v několika evropských jazycích (v češtině, polštině, srbštině, francouzštině a maďarštině)<sup>7</sup> jako by dávaly mým „pocitům“ za pravdu. Metoda byla jednoduchá: zvukové záznamy citově zabarvených vět, pronesených v určitém jazyce rodilými mluvčími, byly předloženy cizincům s otázkou, jakou emoci věta vyjadřuje. Zajímaly mne pochopitelně výsledky srovnání češtiny a francouzštiny: *Při identifikaci české a francouzské prozodie nerodilými mluvčími je dominantní tendence považovat českou neutrální prozodii za vyjádření pasivních postojů a aktivní prozodii za bezpříznakovou. Symetricky se posouvá také vnímání francouzské prozodie českými posluchači: vyjádření pasivních postojů ve francouzštině je považováno za bezpříznakovou prozodii, bezpříznakovou prozodii identifikují čeští posluchači jako vyjádření aktivních postojů.*

---

<sup>7</sup> Jana Vlčková-Mejvaldová: *Prozodie, cesta i mříž porozumění* (Karolinum, Praha 2006)



## VII: JAZYK, METRUM, RYTMUS, VERŠ

Přiznám se, že mě překvapilo, jak Jana Vlčková-Mejvaldová užívá pojmu „prozodie“. Než jsem se seznámila s její prací, byla pro mne prozodie *naukou o výstavbě verše z hlediska zvukové stránky jazyka*. Tak o ní mluví i slovníky cizích slov. Teprve rozšíření pojmu z poetiky na lingvistiku mě upozornilo, že nejen básníci, ale už sám jazyk se vyjadřuje v určitých „stopách“, „metrech“, po svém rozmístuje „césury“, „zpívá“ své oblíbené „melodie“ atd. Něco jako „prozodie češtiny“, „prozodie francouzštiny“ tedy existuje a její zásady neurčuje žádný Boileau ani Jungmann: vyrostly z hloubi jazyka a historické zkušenosti národa, který jím mluví. Metrum jim se jim snaží „srovnat krok“, určit „taneční pořádek“. Musí přitom brát zřetel na přirozenou prozodii jazyka, jinak by je jazyk nepřijal. A jako jazyk čerpá dynamiku z napětí mezi pravidly a tím, co se do žádných pravidel nevejde, i báseň má svůj vypočitatelný a nevypočitatelný pól. Metrum je její pravidlo, tedy kus její tradice: říkat alexandrín znamená rozumět souvislostem, z nichž báseň vzešla, kultuře, k níž se hlásí. Metrum ještě není poezie, je to však síť, do které ji lze chytit.

## VIII: VERŠ A JEHO BÁSNÍK

**Bertrand, Fort, Claudel, Rictus, Lindsay, Majakovskij, Brecht, Garcia Lorca, Ginsberg** – devět básníků, z nichž každého lze snadno poznat po několika verších, a nejen to: z nichž každý se pokusil pro svou jedinečnou dikci vypracovat malou osobní „veršovou techniku“, ať už podloženou teoreticky, nebo „jen“ empiricky. Verš v próze, verš mezi prózou a poezií, verš aktualizující gregoriánský zpěv, verš rostoucí z kabaretního kupletu, z magického obřadu, z pochodu davu, z jevištního gesta, z epické písně, z řečnické figury. *Jsem zaujat pro svůj způsob*, říká kdesi Nezval. Každý z těch „způsobů“ se dovolává nějaké ústní tradice – vypravěčské, liturgické, šaškovské, kouzelnické, bojové „s písní na rtech“, divadelní,

jarmareční, rétorické. A každý si ji upravuje pro sebe, čímž zároveň s tradicí splývá a přitom ji proměňuje, zároveň se dává tradicí nést a přitom obnovuje její sílu.

Na těch devíti se snad dá sledovat, jak se prvotní „preverbální“ neklid, puls, rytmus, nebo chcete-li „rajská řeč“ uskutečňuje v některém z jazyků světa, jak se v něm setkává s určitou básnickou (metrickou, veršovou, formální, lexikální atd.) kulturou či tradicí a jak tzv. báseň, která z tohoto tvarování vychází, na sobě nese jeho otisky. A jak se po stopách těchto otisků může interpret vydat zpět „proti proudu“, až k místu nebo okamžiku, kdy už se proud ztrácí v tajemství.

## IX: LIDSKÝ HLAS

Režisér a herec Comédie Française **Denis Podalydès** vydal v roce 2008 knihu *Voix off*<sup>8</sup> (Mimo obraz): autoportrét sestavený z útržkovitých vyprávění a vzpomínek, ve kterých ožívají jeho prarodiče, rodiče, sourozenci, přátelé, pedagogové, kolegové – a každý z nich je představen, charakterizován, popsán a poznán podle hlasu.

Ať už je považujeme za výstižné, nebo z nich víc než přesnost „sluchové analýzy“ cítíme Podalydèsův vztah k tomu či onomu „majiteli hlasu“, musí nás při čtení napadnout, že každý hlas v sobě nese sdělení už sám sebou, bez ohledu na to, co nám jeho majitel chce říci. Mluví k nám fyziologií hlasových orgánů, celkovou tělesnou konstitucí (jsou lidé, které vidíme poprvé a víme už, jakým hlasem promluví; jsou lidé, jejichž hlas je tělu „nepřiměřený“), povahou osobnosti, momentálním psychickým stavem (co dovede s hlasem udělat tréma!), vadami řeči, dialektem, akcentem, věkem, hlasem předků a tím vším ovlivňuje význam řečeného.

Jako jsou různé typy herců vhodné pro různé postavy, jsou i hlasy vhodné pro určité texty. Nabízí to přinejmenším dvojí způsob práce: hledání souladu, nebo naopak kontrastu, kdy

---

<sup>8</sup> (Mercure de France, Paris 2008)

mezi textem a hlasem vzniká napětí. Mluvím tu samozřejmě o dvou krajnostech a jsem si vědoma, že reálným „polem působnosti“ je prostor mezi nimi.

Základních vlastností svého hlasu se nezbavíme, je však třeba naučit se s nimi pracovat, především naučit se vlastní hlas slyšet, tj. představit si, jak jej slyší ti druzí, zvenku. Počítat s prostorem, do něhož svým hlasem vstupuji, případně s technikou, která můj hlas zesiluje a už tím zároveň moduluje, s posluchači a s tím, co chtějí/nechtějí slyšet, jaký hlas je uklidňuje, vzrušuje, povznáší, dojíká, rozčiluje, rozesmává. Jen do jisté míry je to dáno obsahem poselství. Významně se na tom podílí způsob, jakým každý z nás uslyšel, pochopil a „zhodnotil“ své přirozené hlasové dispozice.

#### X: AUTOR JAKO/A INTERPRET

Několikrát už jsem si ověřovala „dojem z četby“ poslechem básně v autorské interpretaci. Potvrzuje se mi postřeh Ludvíka Kundery, že básníková recitace nebývá dokonalá, ale poučná je vždy: ať básník „umí“ nebo „neumí“ přednášet, zná v básni každé slovo, každou pauzu, a přirozeně mu záleží na tom, aby námaha, kterou do ní vložil, nebyla marná. Snaží se tedy přednášet zároveň s „poselstvím“ i „tvar“. Lépe řečeno považuje báseň za hotovou teprve tehdy, když tvar s poselstvím neoddělitelně sroste; může se tedy spolehnout, že důrazem na „tvarosloví“ samozřejmě zdůrazní i „myšlenku“. Dobrá báseň není „o něčem“, je to „něco“. Básník tedy pochopitelně nepřednáší to, „co chtěl říci“ (nebo dokonce to, „o čem chtěl mluvit“), ale to, „co napsal“.

Zřejmý amatérismus autorského přednesu nesvádí k napodobení, odhaluje však nejen interpretační limity básníků, ale i strukturu jejich básní, „motorické dění“, spodní proud, který sebezorněji čtoucímu oku může uniknout.

Seifertova „klukovská písnička“, Nezvalův „kalný veletok“, Holanovy „vlny zdola“, Halasova „litanie“ a Bieblova „hra na dobrodružství“ – každá z těch cest k básni je najednou viditelná od prvotního autorského gesta.

Autoři, pro něž je interpretace vlastních textů takovou samozřejmostí, že se stala součástí jejich „profese“, jsou u nás stále ještě vzácní. Přesto však už lze sledovat určitou tradici, na počátku ovšem nezřetelnou: nahrávky v dostatečné kvalitě máme k dispozici až od konce dvacátých let. První generace, od níž můžeme „umění autorského přednesu“ sledovat, je generace avantgardy.

## XI: MUSÍTE SI TO PŘEDSTAVIT

Interpret nemůže jen „říkat slova“. Pro sdělení je rozhodující představa. Čteme-li text, vyvstávají v nás představy a skládají se do jakéhosi filmu. Jedním z prvních úkolů přednášejícího je tento film v sobě „zaostřit“, dát mu „pevné obrysy“, a tím napomoci představivosti posluchačově.

Takto napsáno zní to samozřejmě a jednoduše. Jenomže představy nemusejí být vždycky obrazové, ale též zvukové, chuťové, čichové, hmatové, abstraktní a nemusejí se probouzet jen působením textu, který máme před sebou, vynořují se z naší minulosti, z událostí třeba i domněle zapomenutých, mohou se promítat jedna na druhou, nebo se střídají tak rychle, že je ani nestačíme vnímat.

„Vytvořit si představu“ je jedno z nejdůležitějších pravidel při práci s mluveným slovem. Lze se jím ovšem řídit tím snadněji, čím je text předmětnější a jednoznačnější. Kapitola uvádí příklady textů, v nichž to s představou není tak jednoduché.

Bez představ a představivosti samozřejmě přednášet nelze; dokud člověk žije, pořád se mu něco „honí hlavou“ a tento rozptýlený pohyb je třeba na jevišti soustředit, usměrnit podle toho, co chceme říci. Adekvátní a produktivní představa však velmi často neleží na místě, na

keré si svítíme „baterkou“ slova, ale třeba ve tmě za námi. A nemá vždy podobu obrázku, ale třeba rytmu nebo trnutí rtů.

Postavit interpretaci mluveného slova beze zbytku na „vnitřních obrazech“ je možné jen za tu cenu, že se všechny interpretované texty, dokonce i všichni jejich interpreti začnou k nerozeznání podobat. Báseň (a žádný text) není součtem slov a při přednesu nejde jen o promítnutí „vnitřního filmu“, nýbrž o rekonstrukci všeho, čím text drží pohromadě, čím je organický, živý.

(K tématu kapitoly kapitole doporučuji text Lva Semjonoviče Vygotského: *Z Psychologie umění*, jehož zkrácenou verzi uvádím v příloze.)

## XII: TROCHU PEDAGOGIKY

Poslední kapitola mapuje „společné studium studenta a pedagoga“. Není lehké najít text, v němž jsou názorně přítomny principy, které by měli studenti objevit: pro začátek věcnost, představa, srozumitelnost, rozdíl mezi vyprávěním a promluvami jednotlivých postav, ale zároveň rytmus a melodie věty či verše, klenba většího celku, zvláštnosti stylu, apel na posluchače. To vše pokud možno v elementární podobě a tak, aby to bylo slučitelné s individuálním projevem studenta (studentů).

Po „základní“ práci na textu ze Společenského katechismu **Gutha-Jarkovského**, ve kterém se snažíme dešifrovat pro současnou generaci již poměrně složitý a obtížně srozumitelný jazyk, najít v něm jasné sdělení a předat ho konkrétně a věcně (bez „uměleckých“ kudrlinek) posluchači, to zkusíme s vyprávěním. Kapitola začíná popisem práce na textu **Jana Karafiáta Broučci**, pokračuje staroruskými příběhy z **Mužického dekameronu** a končí francouzskými fabliaux ze **Smíchu staré Francie**.

U Broučků bylo nejtěžší přesvědčit studenty, aby se na text spolehli, opřeli se o něj, nechtěli jej vylepšovat; aby ho vzali a říkali vážně, nechali se vést jeho rytmem, poddali se jeho dnes

již nezvyklému slovosledu, aby využívali zdobnělin, zvukomaleb a půvabně starosvětských slov, a přitom je nepřebarvili a nepřesladili. Aby rozlišovali part vyprávěče a dialogy postav, a přitom i v dialozích zůstávali sami sebou. V příbězích Mužického dekameronu je již próza protkávaná nitkami veršů a rýmovaných úsloví, jsou psány „do pusy“, navíc hodně „uzemněné“, nevinně vulgární. Vyžadují rozmáchlé gesto a „ruskou“ rozvahu. Zde bylo největším problémem zachovat „šťavnatost“ lidového vyprávění se všemi rytmickými změnami. Francouzská fabliaux ze 13. století byla pro studenty prvním setkáním s větší veršovanou formou. Stáli jsme před úkolem podat historky srozumitelně a navzdory délce poutavě, zachovat rozhoupaný rytmus i proměnlivý rozměr verše a neupadnout přitom ani do prózy, ani do nudného slabikování. Tím jsme se vlastně ocitli na prahu interpretace poezie, o níž pojednává tato disertace.

Díky práci na ní se mi otevřela dvířka do světa, kam by mě původně ani nenapadlo vstoupit, neboť by se mi jako člověku zabývajícímu se mluveným slovem spíše prakticky zdál málo užitečný – do světa literární teorie. Člověk se samozřejmě nenaučí dobře interpretovat text přečtením různých pojednání, úvah a rozborů, ale mohou mu pomoci se v textu orientovat, rozeznávat jeho skryté stránky a hlavně nezaměřovat to, co v něm je, za to, co si do něj promítneme ze sebe. Práci ani zdaleka nepovažuji za uzavřenou. Témata k další úvaze nabízí i připojená bibliografie.