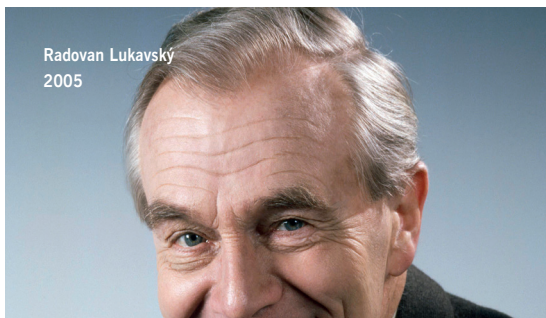
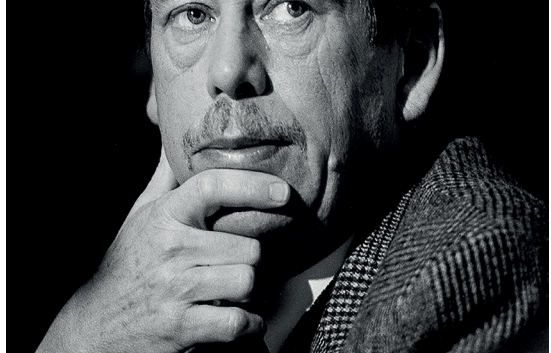
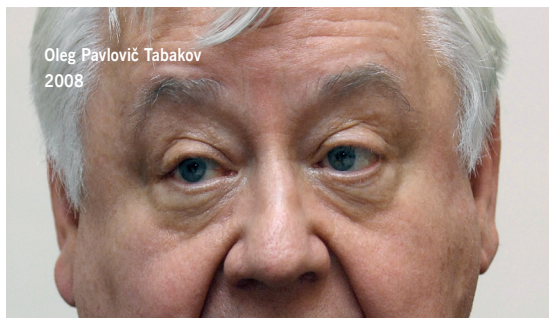




Radovan Lukavský
2005



Oleg Pavlovič Tabakov
2008

ACU Prague



A múzám ke cti
Čestné doktoráty udělené na Akademii
muzických umění v Praze

To the Honour of the Muses
Honorary Doctorates Awarded by the Academy
of Performing Arts in Prague

1996 – 2017



HAVEL / FORMAN

/ HUSA / KILIÁN

KMAJER / SUK /

KOV / SIHAMON

VAŠULKA / NORŠ

ČEK / BĚLOHLÁV

N / MACKERRAS

/ KREJČA / ŠVAN

LUKAVSKÝ / TABA

/ RŮŽIČKOVÁ /

ŠTEJN SMO

VEK / HOLLAND /

A múzám ke cti
Čestné doktoráty udělené na Akademii
múzických umění v Praze

To the Honour of the Muses
Honorary Doctorates Awarded by the Academy
of Performing Arts in Prague

1996–2017

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

This work is licensed under
a Creative Commons BY-SA
(Attribution–ShareAlike) license.
The license terms can be found
at [https://creativecommons.org/
licenses/by-sa/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

© Akademie múzických umění v Praze, 2026
© Jan Hančil, 2026
© Marcela Suchomelová, 2026
© Ian Mikyska, 2026
Foto © Michal Hladík, 2026 © Česká tisková kancelář (2026)
Cover & Typo © HMS Design, 2026

Děkujeme všem jednotlivcům, kteří poskytli
další obrazový materiál k reprodukci bezplatně.
Všechna práva vyhrazena.

ISBN 978-80-7331-772-0 (iPDF)

ÚVODNÍ SLOVO

V tomto roce si česká společnost připomíná řadu významných, tzv. „osmičkových“ výročí, která rozhodla o směru našich moderních dějin a celých dlouhých etapách jejich vývoje. AMU vydává při této příležitosti knihu proslovů osobností, které přijaly z rukou rektorů akademie čestný titul *doctor honoris causa*, aby jejich prostřednictvím a na jejich osudech ukázala, jak tyto milníky ovlivnily naše životy. AMU se s velkou hrdostí hlásí také k jinému, „devítkovému“ výročí, od něhož příští rok uplyne již plných třicet let, výročí, v němž studenti a pedagogové AMU spolu s ostatními umělci měli odvahu iniciovat nevýznamnější společenskou změnu posledního půlstoletí.

Udělování čestného doktorátu má v univerzitním životě specifickou úlohu. Čestný doktorát je spolu se jmenováním profesorem nejvyšším oceněním života a díla, které univerzita (v případě profesury prezident republiky) uděluje. Na rozdíl od profesury, která je poslední kvalifikační metou profesního rozvoje, má udělení čestného doktorátu funkci spíše symbolickou. Slovo symbolický však v tomto kontextu neznamená „méně relevantní“ nebo „pouze vnějšíkový“. Právě naopak. Symbolická funkce umožňuje na individuálním případě života a díla vynikající osobnosti ukázat, jakou podobu může mít vrchol profese v tom kterém oboru, jaký odkaz je možné předat. V tom spočívá druhá funkce tohoto aktu – funkce motivační: akcentuje kvality a hodnoty, které chce univerzita komunikovat dovnitř akademické obce i směrem ke společnosti.

Čestné doktoráty proto AMU uděluje po zralé úvaze, což dokládá mimo jiné fakt, že za 22 let převzalo tento čestný titul 17 osobností čtyř uměleckých druhů, které AMU rozvíjí: divadla, filmu, hudby a tance.

Publikace *A múzám ke cti. Čestné doktoráty udělené na Akademii múzických umění v Praze 1996–2017* nabídne čtenářům připomenutí

životních osudů, uměleckých a myšlenkových zápasů těchto úctyhodných žen a mužů, často nerozlučně propojených v jedinečném odkazu. Již první doktorát udělený Václavu Havlovi byl toho dokladem. Nastavil paradigma, které se posléze v různých obměnách opakuje. Často jde o osobnosti, které na AMU samy studovaly. Některé z nich nedostudovaly právě proto, že do jejich studia zasáhly politické události. Vždy jde o osobnosti, které ovlivňovaly svou kulturní polis, jejich postoj byl angažovaný i v případech, že do politiky přímo nevstupovaly, zato politika většinou vstoupila do jejich života. Právě v „osmičkových“ letech je přiměla k odchodu ze země, aby se pak v zahraničí stali velvyslanci české kultury (Miloš Forman, Jiří Kylián, aniž emigroval též Otomar Krejča) a mohli tak ve svých dílech uplatňovat občanské postoje, za které by v domácím prostředí byli persekvováni (Karel Husa). Nalezneme mezi těmito jmény osobnosti, které s mimořádnou virtuositou, péčí, hlubokým promyšlením a cizelováním techniky, metodiky a témat kultivovaly uměleckou senzibilitu generací posluchačů a diváků a mimořádně zasáhly do vývoje interpretační tradice (Josef Suk, Jan Švankmajer, Radovan Lukavský, Zuzana Růžičková, Ladislav Smoček, Jiří Bělohávek). Mnozí z těch, kdo převzali čestný doktorát, přestože cizinci, mají či měli nesmírně silnou afinitu k české kultuře a umění, byli jí ovlivněni, a jejich postoje a díla zpětně ovlivnily a zasáhly český umělecký život (Charles Mackerras, Oleg Tabakov, Norodom Sihamoni, Woody Bohuslav Vašulka, Jurij Borisovič Norštejn). Výše uvedené skupiny se přitom v mnoha případech prolínají.

Ve svých proslovech doktoři proto často vzpomínají, jak historické události dopadaly na jejich životy, ukazují na kontinuitu kulturního vývoje (často násilně přerušovanou). Z jejich životních příběhů vyvstávají paradoxy našich moderních dějin, zhoubný vliv totalitních ideologií, varovně se vyjadřují k současnému vývoji v některých oborech a nezdědka prorocky postihují témata,

kteřá začala být aktuální opět v nedávné době. Jako například tato úvaha Václava Havla na téma divadla a politiky: „*Velký význam, který má smysl pro dramaticko a divadelno v politice, je ovšem věcí velmi dvojsmyslnou a ošidnou. Kdo tento smysl má, může probouzet společnost k velkým a veskrze bohubilým výkonům, může v ní pěstovat demokratickou politickou kulturu, odvahu i odpovědnost, ale stejně dobře může mobilizovat v lidech ty nejhorší pudy a vášně, fanatizovat davy a vést je do pekel [...] Ale nejde jen o nacismus či o komunismus. I dnes – a dokonce v Evropě – by bylo možno ukázat mnoho vládců, kteří využívají celého ohromného divadelního a dramatického instrumentária k tomu, aby probouzeli slepý a tupý nacionalismus [...] Kde je hranice? Kde končí legitimní respekt k národní svébytnosti a historii či národní symbolice a začíná ďábelská hra krysařů, černých mágů a hypnotizérů davů? Kde končí obdivuhodné umění vroucně promluvit k veřejnosti a kde začíná bohapustá demagogie či prostě prohaná šaškárna.*“

Na tyto řečnické otázky položené tazatelem nad jiné povoláním neexistuje jasná odpověď, v dnešní době se ale zdají více naléhavé, než tomu bylo před dvaadvaceti lety.

Jiný držitel čestného doktorátu, houslový virtuos Josef Suk ve své řeči uvedl větu, ze které rovněž mrazí: „*Hodnoty, které po staletí vytvářely evropskou civilizaci, a k jejímž nejkrásnějším plodům patřila i hudba, které jsme se věnovali, byly náhle přes noc zrelativizovány a celá společnost rozvrácena ve svých kořenech.*“

Uvědomujeme si, že historie se může opakovat, hodnoty, na kterých stojí evropská civilizace i samotná výchova k umění jako zobrazování světa v jeho komplexnosti, jsou znovu a znovu ohrožovány různými formami barbarství a tuposti, silami chaosu, které vždy rafinovaně nalézají nové převleky. Kultura a umění vždy byly protivahou

surovosti moci, vyprázdněné ideologii.

Zatím poslední držitelka titulu *doctor honoris causa* Agnieszka Holland to shrnula v závěru svého proslovu lapidárně: „*Zdá se, že historie se točí v kruhu. Že očkování druhou světovou válkou a holocaustem již přestává působit. Že lidstvo se znovu ubírá na temnou stranu – na stranu nenávisti, vyloučení, autoritářství a pohrdání. Brutální síly a měkkého zbabělství. Mohou tomu filmaři a umělci nějak zabránit? Pochybuji. Ale nemáme jiné východisko než to dál zkoušet. I kdyby to měl být jediný hlas na poušti.*“

Seznam oceněných čestným titulem *honoris causa* Akademie múzických umění v Praze skutečně obsahuje symbolické poselství. Vypovídá o tom, že neexistuje umění, které by mohlo být vyvázáno z politického kontextu, že umění, pokud se ke společenským otázkám nevyjadřuje přímo, se k nim vždy vztahuje nepřímo díky pozadí, na kterém vzniká.

Přeji knize, aby našla čtenáře, ke kterým bude bytostně promlouvat, a přeji čtenářům, aby našli v promluvách čestných doktorů AMU povzbuzení a příležitost k vnitřnímu rozhovoru s velkými osobnostmi kulturního života, z nichž mnohé již nejsou mezi námi.

doc. Jan Hančil

rektor AMU

Praha, 17. listopadu 2018

PREFACE

This year, Czech society is reminded of a number of important anniversaries – “the eights” – which determined the direction of our modern history and entire periods of development. On this occasion, AMU is publishing a book of speeches by individuals who accepted the honorary title of *doctor honoris causa* from the hands of the rector of the academy. The aim is to show how these milestones have influenced our lives. AMU will also proudly take part in another anniversary, “the nines”. Next year, this anniversary will mark a full thirty years since the students and pedagogues of AMU, together with other artists, had the courage to initiate the most significant social transformations of the last half-century.

The honorary doctorate plays a specific part in university life. Together with the title of professor, the honorary doctorate is the highest appraisal of life and work which the university (and in the case of the professorship, also the president of the republic) can award. Unlike a professorship, which is the final ranking goal of professional development, the honorary doctorate has a more symbolic function. In this context, however, the word symbolic does not mean “less relevant” or “merely superficial”. Quite the opposite. This symbolic function allows us to demonstrate on the individual example of the life and work of an outstanding artist the various forms which reaching the apex of the profession can take – what legacy we can pass on. This is the second function of this act – motivational: it accents the qualities and values which the university wants to communicate both within the academic community and towards society at large.

Therefore, AMU awards honorary doctorates as a result of much deliberation, as attested to by the fact that in twenty-two years, only seventeen artists have been awarded the title, hailing from the four art forms which AMU aims to develop: theatre, film, music, and dance.

To the Honour of the Muses. Honorary Doctorates Awarded by the Academy of Performing Arts in Prague 1996–2017 will offer its readers a reminder of the fates and artistic and ideological battles of these estimable men and women, two elements often indelibly linked in unique legacies. The first doctorate, awarded to Václav Havel, was proof of that. He set a paradigm which has persisted – with alterations – until now. Many of these recipients have studied at AMU. Some of them did not finish their studies due to political interventions. These were always people who influenced their cultural *polis*. Their stance was engaged even if they did not enter into politics directly, and politics in turn entered *their* lives. It was “the eights” that pushed them to leave the country in order to become ambassadors of Czech culture abroad (Miloš Forman, Jiří Kylián, and – without emigrating – Otomar Krejča) and thus engender civic positions in their works that would have led to their persecution at home (Karel Husa). Among these artists, we will find those who, with extraordinary virtuosity, care, deeply considered and chiselled technique, method, and topic, cultivated the artistic sensibility of generations of listeners and audiences, making extraordinary contributions to the development of our performance tradition (Josef Suk, Jan Švankmajer, Radovan Lukavský, Zuzana Růžičková, Ladislav Smoček, Jiří Bělohlávek). Many of those who have accepted the honorary degree are foreigners with strong links to Czech culture and art. They were influenced by it and their positions and works then influenced Czech artistic life (Charles Mackerras, Oleg Tabakov, Norodom Sihamoni, Woody Vašulka, Yuriy Borisovich Norstheyn). In many cases, the groups outlined above overlap.

In their speeches, the recipients often reminisce on the effect historical developments had on their lives, pointing to the continuity of cultural development (often violently interrupted). Their

life stories present paradoxes of our modern history and the destructive influence of totalitarian ideologies, they warn against current developments in certain fields, and they often prophetically capture topics that have only recently resurfaced. For an example, let us consider this meditation on theatre and politics by Václav Havel: *"The great sense which meaning has for the dramatic and the theatrical in politics is something ambiguous and deceptive. Whoever has this meaning can rouse society to great and generally praiseworthy acts, they can nurture democratic political culture, courage, and responsibility, but they can just as well mobilise our worst instincts and passions, fanaticise the masses and lead them right into hell. [...] But this is not simply about Nazism or communism. Even today, we could point out a number of rulers who use an enormous theatrical and dramatic arsenal to awaken a blind and stupid nationalism. [...] Where is the line? Where does legitimate respect for national independence, history, and symbolism end, and the devilish game of pied pipers, black magicians, and crowd hypnotists begin? Where do we draw the line between the admirable art of speaking passionately in public and godless demagoguery, or simply a filthy lying clown?"*

The rhetorical questions posed here by an enquirer more qualified than most do not have clear answers. Today, however, they seem more pressing than they were twenty-two years ago.

Another recipient of the honorary degree, the violin virtuoso Josef Suk, also delivered a chilling statement in his speech: *"The values which for centuries played a part in creating European civilisation, and of which music was one of the most beautiful fruits – the music we worked in – suddenly became relative overnight, all of society uprooted"*.

We realise that history can be repeated, the values on which European civilisation stands – as does art education itself as an image of the world in its complexity – are time and time again threatened by various forms of barbarism and stupidity, the forces of chaos which always find cunning new costumes. Culture and the arts, however, were always a counterbalance to the brutality of power and empty ideology.

The most recent *doctor honoris causa*, Agnieszka Holland, summarised the situation laconically in the conclusion of her speech: *"It seems history is spinning in a circle. That the vaccine of World War II and the Holocaust is losing effectiveness. That humanity is once again headed for the dark side – the side of hatred, exclusion, authoritarianism, and contempt. Of brutal power and soft cowardice. Can filmmakers and artists stop this? I doubt it. But we have no other option than to keep trying. Even if it were the only voice in the desert"*.

The list of recipients of honorary doctorates from the Academy of Performing Arts in Prague really does contain a symbolic legacy. It attests to the fact that there is no art which could be unbound from its political context, that art, if it does not speak directly to societal questions, always relates to them indirectly given the background on which it is created.

I hope that this book might find readers to whom it will speak deeply, and I wish for these readers to find encouragement and an opportunity for internal dialogue with these great figures of cultural life, many of whom are sadly no longer with us.

doc. Jan Hančil

rector of AMU

Prague, November 17, 2018

Akademie Múzických umění v Praze
The Academy of Performing Arts in Prague
Divadelní fakulta / Theatre Faculty (DAMU)
Filmová a televizní fakulta /
Film and TV School (FAMU)
Hudební a taneční fakulta /
Music and Dance Faculty (HAMU)

2000

Karel Husa / 46
Jiří Kilián / 58

1996

Václav Havel / 14

2002

Otomar Krejča / 68

1998

Miloš Forman / 28

2003

Jan Švankmajer / 80
Josef Suk / 90

1999

sir Charles Mackerras / 38

2005

Radovan Lukavský / 102

2008

Oleg Pavlovič Tabakov / 114

2015

Ladislav Smoček / 158

2010

J. V. Norodom Sihamoni / 122

2016

Jiří Bělohávek / 170

2011

Zuzana Růžičková / 130

Woody Bohuslav Vašulka / 142

2017

Agnieszka Holland / 178

2014

Jurij Borisovič Norštejn / 150

*Slibuji, že budu mít vždy v dobré paměti
Akademii múzických umění v Praze, na které jsem dosáhl
čestné hodnosti doktorské.
Nikdy této Akademii neodepřu pomocí své umělecké a lidské autority
svou radu ani jinou duchovní podporu.
Budu i nadále pokračovat cestou umění v rozvíjení kultury
a humanismu v zájmu blaha a prospěchu lidí.*

*I promise to always bear in good memory
the Academy of Performing Arts in Prague, at which I achieved
the honorary title of doctor.
I will never deny this Academy my advice or other spiritual support
through my artistic and human authority.
I will continue the path of the arts in developing culture and humanism
in the interest of the welfare and benefit of humankind.*



1996



VÁCLAV HAVEL

(1936–2011)

český dramatik, esejista, disident
a později politik – devátý a poslední prezident Československa
a první prezident České republiky

Magnificence, pane rektore, vážené shromáždění.

Divadelní fakulta Akademie múzických umění využívá své akreditace na nejvyšší – doktorský stupeň vysokoškolského studia a navrhuje Vám Magnificence, aby v 50ti leté historii Akademie, kterou v tyto dny slavíme – byl poprvé udělen titul doctor honoris causa českému dramatikovi Václavu Havlovi. Chválit tohoto doktoranda znamená nosit sovy do Athén – ale přece – přijměte krátké laudatio, kterým složím úklonu jeho práci a vyjevím důvod našeho rozhodnutí.

Ať už je v tomto zprohýbaném století vývoj umění jakkoli dynamický a plný novotvarů, postavit dramatický text zůstává vrcholem písemnictví. A v něm má neodsunutelné místo tvorba Václava Havla, a to vztahováno k Evropě i ke světu. Koroze totalitního režimu v 60. letech byla masivním podílem umělecké tvorby a v jejím očištném proudu to byly i první hry Václava Havla, které demontovaly režim u jeho podstaty, když ukazovaly, že nemá existenciální rozměr, že člověka vyprazdňuje a že znehybnil dějiny. V mnoha velkých postavách a situacích a obrazech svých her vytvořil s velkou imaginací monstra, která v sobě zhušťují potvornost a pitvornost doby, i lidí obecně.

Třebaže jsou témata Havlových her filosoficky důsažná a vážná, obsahují andělský prvek – jeden z půvabných rysů naší národní kultury i povahy – humor. Samozřejmě úměrný časům a záměrům – tedy načernalý, trpký výsměchem, nesmlouvavý k blbství – ale humor světlý svou katarzí, protože dává víru, že myšlení je nepřemožitelné, mizérie světa léčitelná a pastviště lotrů omezené...

A to je jeden ze zdrojů energie Havlových textů a projev jeho autorské i lidské svobody a nepodlehlosti, které si za svůj život nedal vzít.

z laudatia prof. Miloše Horanského
(1994–1997 děkan DAMU)

PROSLOV VÁCLAVA HAVLA

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa

Akademii múzických umění v Praze

4. října 1996

Pane rektore, dámy a pánové, vážení kolegové, četl jsem před časem v jedněch novinách studii nazvanou „Politika jako divadlo“. Byla to docela přesvědčivá a dost zdrcující kritika veškerého mého politického počínání. Její základní ideou bylo v podstatě konstatování, že politika je vážná věc a nepatří do ní nějaké legrácky z oblasti tak veskrze nadstavbové, jakou je divadlo. Považuji za dost pravděpodobné, že v některých věcech měl autor pravdu, protože vím, že v prvních měsících svého prezidentování jsem opravdu nejednou měl nápady vsutku spíš divadelně či dramaticky zajímavé než politicky prozíravé. Přesto si myslím, že v něčem naprosto zásadním se autor velmi mýlil a že osudově nepochopil ani prapůvod a smysl dramatu a divadla, ani celou jednu důležitou dimenzi politiky.

Zajisté pochopíte, proč chci právě já, kterého osud vyvrhl ze dne na den ze světa dramatu do světa vysoké politiky, využít dnešní slavnostní chvíle k několika poznámkám o dramatické a divadelní dimenzi politiky.

Zdá se – a soudobé výzkumy nejdávnější historie lidského rodu tomu nasvědčují – že jednou z hlavních věcí, jež vedly k lidskému sebeuvědomění, byl nový obraz světa, který se před našimi prapředky otevřel v dobách, kdy se napřímili a stali se dvounohými. Tehdy se totiž jejich okolí začalo naprosto nově strukturovat a posléze proměňovat v to, co dnes nazýváme světem. Z dosud nestrukturovaného okolí se začalo zvolna vynořovat jakési „nahore“ a „dole“, jakési „vlevo“ a „vpravo“, jakési „daleko“ a „blízko“; tehdy začalo být patrné, že slunce vychází jinde, než kde zapadá, nicméně že jeho pohyb po obloze, a tím i střídání světla a tmy má jakousi pravidelnost a logiku.

Tento proces strukturace okolí ve svět byl de facto začátkem lidského povědomí o prostoru

i čase, dnes bychom řekli o časoprostoru, jako o něčem, co v sobě skrývá určitý řád. Už v těchto dobách, jak tvrdí jeden významný autor, tedy v dobách prvního lidského sebeuvědomování ve světě a prvního vnímání světa jakožto světa, začal člověk myslet nábožensky. Je to víc než pochopitelné: jak jinak si mohli naši předchůdci vykládat fakt, že svět není pouhým terénem pohybu a zdrojem potravy, ale že má svůj tajemný řád, než předpokladem určitého místa, odkud je tento řád určován, či bytosti, která ho tvoří? Ne zcela srozumitelný, ale v každém případě důmyslný řád věcí musí být přece výsledkem jakési vůle, nemohl vzniknout jen tak! A pakliže tu je jeden či více tajemných vesmírných partnerů, jak by mohl člověk nehledat způsoby, jimiž by s ním či s nimi mohl komunikovat?

Vědomí časoprostorové struktury, kompozice, řádu – a tudíž i odchylek z řádu či jeho poruch – patří tedy neodmyslitelně k lidskému bytí jakožto bytí ve světě a provází ho od samého jeho zrodu, o nějž se ostatně významně zasloužilo; bez tohoto vědomí si lze stěží představit sebe si uvědomující bytost, to jest člověka.

Toto vědomí je východiskem lidské spirituality a religiozity, která patří k člověku, jak se zdá, déle, než se donedávna soudilo. Dovolím si k tomu připojit tvrzení, že právě toto vědomí je i východiskem či prazákadem dramatu i divadla, a že tedy jakýsi pocit dramatická či divadelna, lze-li to tak říct, patří rovněž k člověku od dob, kdy začínal být člověkem. A to bez ohledu na fakt, že dlouho nešlo o samostatné kulturní úkazy či dokonce umělecké žánry. Jinými slovy: to, co dnes rozumíme dramatem a divadlem, je jen jedním z mnoha pozdních kulturních projevů naprosto fundamentální lidské zkušenosti světa a zkušenosti člověka se sebou samým ve světě. Člověk prostě od dob, kdy začal chápat, že něco

může být dříve a něco později, že se něco může opakovat, že mohou být souvislosti mezi různými úkazy, že časoprostor, a tudíž i svět jsou určitým způsobem členěny, začal tím vlastně zakoušet dramaticko. A ve chvíli, kdy začal určitými rituály komunikovat se silami odpovědnými podle jeho mínění za řád světa, začal si vlastně s divadlem. Protože co jiného je drama, než pokus o koncentrované uchopení světa zprostředkovaný uchopením jeho časoprostorové logiky? Anebo nejsou základní dramatické fáze od expozice až po katarzi zaklety snad už v samotném rytmu střídajících se ročních období? A co jiného je divadlo, než pokračovatel magie jako pokusu rituální řeči komunikovat se skrytými silami, které svět řídí? A napsal-li Aristoteles, že každé drama či tragédie musí mít svůj začátek, střed a konec a že následující v nich musí vyplývat z předchozího, pak tím vyjádřil přesně to, o čem tu mluvím. Totiž že drama je určitým zvláštním pokusem o uchopení logiky časoprostoru, a tím samotné logiky bytí.

Svět jakožto zkušenost strukturovaného okolí má prostě bytostně dramatickou dimenzi a drama není ničím jiným, než výrazem naší touhy tuto dramatickosti ve zkratce uchopit. Vždyť každá hra, byť by trvala pouhé dvě hodiny, zpřítomňuje či chce zpřítomnit celý svět a cosi o něm říct.

A co to je vlastně politika?

Tradiční definice praví, že to je starost o věci veřejné, péče o ně a jejich správa. Starat se o věci veřejné, pečovat o ně a spravovat je znamená ovšem zcela logicky starat se o člověka a o svět, v němž žije. A to znamená člověku rozumět a vnímat všechny dimenze jeho sebepochopení ve světě. Neumím si představit, jak by toto mohl politik dělat, aniž by vnímal i dramatický rozměr tohoto lidského sebepochopení, tedy dramatickosti jako jeden z bytostných aspektů světa, jak ho člověk vidí, a tím i jako jeden z základních nástrojů lidské komunikace. Politika, která nemá začátek, střed a konec; expozici a poslůz katarzi; gradaci, napětí a sugestivitu; především však onen přesah, který z konkrétní hry o konkrétních lidech dělá výpověď o světě jako celku; politika, která toto všechno nemá, je podle mého pevného přesvědčení politikou vykastrovanou, jednonohou, bezzubou, a tudíž špatnou. Čímž samozřejmě neříkám, že já sám – jako objekt kritiky zmíněného článku – takovouto politiku úspěšně dělám či dělat umím. Říkám tím pouze, jaká politika se mi jeví jako smysluplná: je to politika, která ví, že není jedno, co následuje po čem, a že všechno

musí mít svou posloupnost a řád, a která si také uvědomuje, že občan – aniž musí teoretizovat tak, jako já v tuto chvíli – po čertech dobře vnímá, zda politické jednání má svůj směr, svou strukturu, svou časoprostorovou logiku, svou gradaci, a tudíž i svou sugestivitu, či zda nic z toho nemá a je pouhým nestrukturovaným reagováním na nahodilé impulsy, které život přináší.

Divadlo i drama jsou časoprostorovými znaky. V omezeném prostoru jeviště, v omezeném čase, s omezeným souborem postav či rekvizit vypovídají cosi o světě jako celku, o historii, o lidském bytí a pokoušejí se – jako jeden z dědiců pradávných rituálů – nazřením světa a jeho řádu na tento svět působit. Divadlo má zkrátka vždycy povahu znaku a ovšem i zkratky. Nesmírnou bohatost a nevzpytatelnou členitost bytí vtěluje do lapidární šifry, která sice vše po jevové stránce zjednodušuje, ale která se zároveň pokouší vytěžit z materie veškerenstva to nejpodstatnější, vpravdě esenciální, a zasáhnout zprávou o tom lidskou bytost. Něco podobného dělá ovšem myslící bytost od rána do večera, když mluví, bádá, píše, přemýšlí. Divadlo je tudíž jen jedním ze způsobů, jímž se uskutečňuje naprosto bazální lidská schopnost zobecnění či porozumění skrytému řádu věcí. Vždyť vše, co řekneme – a platí to i o této mé úvaze –, je zároveň beznadějným zjednodušením věcí a zároveň pokusem vyjmout z jejich nepřehledného běhu něco podstatného, co nemusí být při prvním pohledu zřejmé.

Dramatický či divadelní znak se vyznačuje ovšem ještě dalšími věcmi. Například určitým specifickým typem nedoslovenosti či významové mnohoznačnosti, kdy do konkrétního scénického děje je vždy vtěleno obecnější poselství, ale toto poselství není přímo verbalizováno, prostě jen z divadelního činu tak či onak vyzařuje či je v něm pociťováno. Dále se vyznačuje tím, že má vždy charakter časoprostorově omezené události. Jinak řečeno, je to člověkem organizovaný kousek života, který si klade za cíl říci něco o životě vůbec. Důležitá je ovšem i kolektivita divadelního zážitku: divadlo vždy předpokládá určitou komunitu, která ho společně zakouší a jejíž zážitek je právě touto okolností významně předurčen.

Tyto všechny věci, vám jako divadelníkům notoricky známé a pro vaše uši téměř banální, mají ovšem svůj protějšek i v politice. Jeden můj přítel kdysi řekl, že politika je „koncentrované vše“. Je to právo, ekonomika, filozofie i psychologie. A je to nutně také divadlo. Divadlo jako systém znaků

oslovující lidskou bytost jako celek, oslovující ji jako člena komunity a vypovídající skrze mikro-událost, do níž je vtělen, něco o velké události života a světa a uvádějící určitým způsobem do pohybu lidskou představivost i senzibilitu.

Neumím si představit politiku, která by mohla být natrvalo úspěšná, aniž by si tyto věci uvědomovala.

Pokusím se toto tvrzení ilustrovat několika příklady.

Především už sama oblast státní a historické symboliky, s níž musí politika přirozeně pracovat, má povahu dramatických či divadelních znaků. Státní hymna, vlajka, vyznamenání, státní svátky a tak dále, to všechno přece samo o sobě – jako vizuální jev – mnoho neznamena, nicméně svět významů a asociací, které jsou v lidských myslích těmito znaky vyvolávány, je velmi důležitým nástrojem společenského sebepochopení, pocitu společenské identity a kontinuity, ba co víc, tyto symboly státnosti jsou dokonce určitým způsobem svázány s takovými věcmi, jako je národní hrdost, ochota bránit vlast či vděčnost společnosti k těm, kteří pro ni něco vykonali.

Ale nejde samozřejmě jen o sféru těchto vnějších znaků. Politika je nabitá znaky i v mnoha jiných ohledech. Přijede-li německý prezident krátce po revoluci do Prahy právě 15. března, v den výročí nacistické okupace, pak nemusí toho mnoho říct a sám tento fakt mluví jasnou řečí, podobně jako přijedou-li k nám francouzský prezident a britská ministerská předsedkyně v době výročí Mnichova. A setkávají-li se pravidelně – snad poprvé v dohledné historii tohoto regionu – v malých středoevropských městech nejvyšší představitelé všech dnešních středoevropských států, pak i kdyby si vůbec nic neřekli, má sám fakt jejich setkávání veliký význam politického znaku.

Přiznám se dokonce, že větší část mého pracovního dne je zaplněna právě účastí na této znakové politice: vždyť s mnoha lidmi, ať z domova či z ciziny, s nimiž se setkávám, se nesetkávám proto, že právě v ten den s nimi musím cosi naléhavého projednat, ale prostě proto, abychom se setkali a aby sama tato holá událost cosi vyjadřovala. Neskrývám, že mi to občas trochu vadí, nicméně velmi dobře si uvědomuji, že to je integrální součást politiky a že by byl čirý nesmysl se určitým setkáním vyhýbat jen proto, že nepotřebuji s dotyčným zrovna něco konkrétního prohodit. Všechny tyto a další politické znaky – a ve výčtu

různorodých příkladů bych mohl dlouho pokračovat – se mnoha svými vlastnostmi vskutku podobají víc divadlu než čemukoliv jinému. Mají svou nedoslovenost, významovou rozstřenost, svou sugestivitu, jsou lapidárními zkratkami dotýkajícími se vždy – byť neexplicitně – jakési podstatné souvislosti, mají i svůj rituální a tisíckrát vyzkoušený, osvědčený a všemi přijatý rámec.

Aby ovšem to či ono politické jednání jako znak vůbec působilo a svou veledůležitou roli tak sehrávalo, musí se o něm vědět. Zvláště dnes, v éře masových médií, platí, že to, co nemá příslušnou publicitu, pokud možno v televizi, se vlastně nestalo.

Kdokoli by pochyboval o významu časoprostorové architektury v politice i o významu politických znaků či rituálů, nemůže už popřít ten typ přítomnosti dramatická a divadelna v politice, který je skryt v její soudobé závislosti na médiích. Žijeme v době, kdy se například americkým prezidentem nemůže stát člověk, který zároveň není schopen stát se televizní hvězdou; žijeme v době, kdy politici mají své zvláštní agentury pro tvorbu svého mediálního image; v době, kdy se mnozí politici neobejdou bez učitelů televizního vystupování a přednášení projevů; v době, kdy se nejeden z nich stává přímo otrokem médií a usmívá se víc na kamery než na lidi a i děti hladí po vláskách především a hlavně tehdy, když je snímán kamerami, a to se ještě při tom staví tak, aby to bylo z hlediska kamer nejlepší. Jiní zase tráví podstatnou část svých životů s vlivnými novináři, protože vědí, že důležitější než věc, o kterou jim jde, je způsob, jak o ní ti či oni tvůrci veřejného mínění napíší. A tak se vlastně všichni politici, včetně těch, kteří ohruňují nos nad divadlem jakožto pouhou součástí nadstavby či dokonce jen ozdobou či kořením života, tedy něčím, co nemá v politice co pohledávat, stávají vlastně bezděky herci, dramatiky, režiséry či estrádními umělci.

Ať už si o tom všem myslíme cokoli, jakousi svéráznou přítomnost dramatického umění v politice aspoň v této věci musíme uznat všichni.

Velký význam, který má smysl pro dramaticko a divadelno v politice, je ovšem věcí velmi dvojsmyslnou a ošidnou. Kdo tento smysl má, může probouzet společnost k velkým a veskrze bohulibým výkonům, může v ní pěstovat demokratickou politickou kulturu, odvahu i odpovědnost, ale stejně dobře může mobilizovat v lidech ty nejhorší pudy a vášně, fanatizovat davy a vést

je do pekel. Za všechny příklady stačí v této souvislosti vzpomenout jediný: totiž nacistický smysl pro sugestivní podívané. Vzpomeňme gigantických sjezdů NSDAP a všech pochodňových průvodů a dalších ceremoniálů, jimiž byly provázeny, vzpomeňme plamenných řečí Hitlerových a Goebbelsových, vzpomeňme na nacistický kult germánské mytologie, vzpomeňme Göringových uniforem. Stěží se lze setkat se zruďnějším využitím politické divadelnosti. A kolik lidí to dokázalo svého času oslovit! Ale nejde jen o nacismus či o komunismus. I dnes – a dokonce v Evropě – by bylo možné ukázat na mnoho vládců, kteří využívají celého ohromného divadelního a dramatického instrumentária k tomu, aby probouzeli slepý a tupý nacionalismus, jehož zákonitým koncem jsou války, etnické čistky, krutosti koncentračních táborů a genocida.

Ano, bez divadelna a dramatična se politika neobejde. Ale právě dramatično a divadelno v politice může být i tím nejúčinnějším nástrojem její zvrhlosti.

Kde je hranice? Kde končí legitimní respekt k národní svébytnosti a historii či ke státní symbolice a začíná ďábelská hra krysařů, černých mágů a hypnotizérů davů? Kde končí obdivuhodné umění vroucně promluvit k veřejnosti a kde začíná bohapustá demagogie či prostě prolhaná šaškárna? Jak rozpoznat, kdy porozumění pro dramatickou strukturu lidského bytí a pro přirozenou potřebu lidí kolektivně prožívat určité integrující rituály se začíná proměňovat ve sprostou manipulaci, útok na lidskou svobodu a začátek cesty do obecného neštěstí?

Obávám se, že moderní věda nedisponuje exaktními metodami, jak tuto hranici rozpoznat. A tak nezbývá, než spoléhat na tak neexaktní veličiny, jako je zdravý lidský rozum, smysl pro míru, vkus, cit, instinkt, svědomí a odpovědnost.

A zde narážíme na velký rozdíl mezi divadlem jako uměleckým žánrem a divadelní dimenzí politiky. Bláznivé představení nějakých fanatiků patří k pluralitě kultury, nikoho příliš neohrožuje a spíš naopak tuto pluralitu stvrzuje či spoluvytváří prostor svobody. Bláznivé představení fanatických politiků však může uvrhnout do nekonečného neštěstí milióny lidí.

A tím se dostávám ke svému obligátnímu tématu, totiž k tématu zvláštních nároků na svědomí a odpovědnost, které klade právě politika. Ale to

je už téma jiné, než kterého jsem se chtěl dnes dotknout.

Proto končím, děkuji vám za poctu, které se mi dnes dostalo, jakož i za pozornost, kterou jste mi věnovali.

VH





Václav Havel
(1936–2011) Czech playwright,
essayist, dissident, and politician
– ninth and last president
of Czechoslovakia and the first
president of the Czech Republic

Your Magnificence Rector, Dear Assembled. The Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts has used its accreditation for the highest – doctoral – degree of higher education to suggest to Your Magnificence that for the first time in the Academy's fifty-year history, which we are now celebrating, we award the title of doctor honoris causa to the Czech playwright Václav Havel. To praise him is akin to bringing owls to Athens, but even so, please accept this short laudatio, with which I pay tribute to his work and explain the reasoning behind our decision.

However dynamic and full of new forms the development of art has been in this unstable century of ours, the creation of a dramatic text remains the culmination of literature. And in this the work of Václav Havel holds an irreplaceable position, both in relation to Europe and the world. The corrosion of the totalitarian regime of the sixties was, in massive share, due to art, and in this purifying current Václav Havel's first plays broke apart the regime at its basis, showing as they did that it had no existential dimension, that it depleted Humanity and paralysed history. In many great figures, situations, and scenes of his plays, he used his fantastic imagination to create monsters which are a condensation of the very monstrosity and distortion of the time and common persons.

Though the themes of Havel's plays are philosophically vital and serious, they contain an angelic element – one of the charming features of our national culture and character – they contain humour. Naturally commensurate to the times and purpose – in other words, black, full of bitter derision, merciless to idiocy – but endowed with light humour through its catharsis, because it gives faith in the fact that thinking is unconquerable, the misery of the world curable, and that the pastures of scoundrels have their limits...

from the laudatio of prof. Miloš Horanský
(Dean of DAMU 1994–1997)

Speech by Václav Havel,
dr.h.c. AMU
October 4, 1996

Dear Rector, Ladies and Gentlemen,
Distinguished Colleagues,

Some time ago I read a newspaper article titled "Politics as Theatre". It was a persuasive and rather devastating criticism of everything I have tried to do in politics. Its basic premise was that in the serious realm of politics there is no place for frivolities from a realm as superfluous as theatre. The author may have been right on some points; I am well aware that in the early months of my presidency, some of my ideas had more theatrical flair than political foresight. I believe, however, that he was quite wrong on one fundamental issue, and that he utterly misunderstood both the primeval origin and meaning of theatre, and a crucial dimension of politics.

You will certainly understand why – as I was thrust virtually overnight from the world of theatre into the world of high politics – I might wish, on this august occasion, to offer a few observations on the theatrical dimension of politics.

It seems – and current research into the most ancient history of the human race corroborates this – that one of the principal origins of human self-awareness was the new image of the world that appeared to our forebears when they stood up and began to walk on two feet. From a hitherto unstructured environment, the world as we know it gradually emerged. It now had an "above" and a "below", a "left" and a "right", a "near" and a "far". People began to realize that the sun rises and sets in different places, and they recognized a regularity and a logic in its movement across the sky, and in the ensuing patterns of darkness and light. This coming into being of a structured world marked the beginning of our awareness of space and time or of space-time, as we would now say – as something that obeys a certain order. It was also then, as noted by a prominent author, as humanity first came to be aware of its own being and of the world as world, that we first began thinking in a religious sense. This is more than understandable: where else could our ancestors have found an

or props, theatre says something about the world as a whole, about its history, about human existence. As a descendant of ancient rituals, it explores the world in order to influence it. Theatre is always in the nature of a symbol, and also of abbreviation. In theatre, the immeasurable wealth and unfathomable complexity of Being are compressed into a concise code which, while a simplification, attempts to extract what is most essential from the substance of the universe and to convey this to its audience. This, in fact, is what thinking creatures do every day when they speak, study, write, or meditate. Theatre is simply one of the many ways of expressing the basic human ability to generalize and comprehend the invisible order of things. Anything we say, including my present remarks, is a combination of hopeless simplification and an attempt to draw from the tangled web of things and events something essential that may, at first sight, have remained hidden.

Theatre has other features as well. It possesses a special ability to allude to and convey multiple meanings. A specific action shown on stage always radiates a broader message, without necessarily being expressed in words. Furthermore, it happens within a limited time and space. In other words, it is a fragment of life organized in a way meant to say something about life as a whole. The collective nature of a theatrical experience is no less important: theatre always presupposes the presence of a community – actors and audience – who experience it together, and this sharing is an important part of the experience.

All these things, banal and obvious though they may seem to theatre people such as yourselves, have their counterparts in politics as well. A friend of mine once said that politics is “the sum of all things concentrated”.^{1*} It encompasses law, economy, philosophy, and psychology. Inevitably, politics is theatre as well – theatre as a system of symbols addressing us as a whole, as individuals and as members of a community; and testifying, through the specific event in which it is embodied, to the great happening of life and the world, and enhancing our imagination and sensibilities.

I cannot imagine a politics aiming at long-term success without an awareness of these things.

Let me give you a few examples.

The national and historic symbols which politics employs are in the nature of theatrical symbols. National anthems, flags, decorations, national holidays, and so forth do not mean much in and of themselves as visual phenomena, but the meanings and associations that they evoke are important instruments of a society's understanding of itself, an important means of creating an awareness of social identity and continuity. More than that, these symbols of statehood are linked with sentiments like national pride, readiness to defend one's country, or society's gratitude to those who have rendered it distinguished service.

Beyond that, politics is charged with symbols in many other less visible respects as well. When the German President came to Prague, shortly after our Velvet Revolution on March 15, 1990, the anniversary of the Nazi occupation of the Czech lands, he did not have to say much because the fact of his visit itself on such a day spoke volumes. It was equally auspicious when the French President and the British Prime Minister arrived at the time of the anniversary of the Munich Agreement. And when – for perhaps the first time – the highest representatives of all Central European countries began to meet regularly in small towns throughout the region, this fact alone would have been an important political sign, even if these meetings had produced no talks at all.

I admit that I too engage in symbolic politics; often I meet different people during my working day – fellow citizens or foreign delegations – not because I have something urgent to discuss with them, but simply that we might meet, for the very fact that we have met conveys a message. I do not hide the fact that I sometimes find this somewhat of a imposition. On the other hand, I am well aware that this kind of encounter is an integral part of politics and that it would be foolish to avoid certain meetings simply because I had no particular agenda to discuss at the time.

I could give you a much longer list of examples, but in many respects, all these and other symbolic political acts resemble theatre more than anything else. They too involve allusion, multiplicity of meaning and suggestiveness; they too portray an abridged reality, while making an essential connection without being explicit. They too have a universally accepted ritual framework that has stood the test of time.





1998



MILOŠ FORMAN

(1932–2018)

česko-americký režisér, scénárista a herec

Miloš Forman pozorně se svými spolupracovníky analyzuje vnější projevy a kořeny českého strejcovství, zápecnictví, intolerance, z nichž se ve stresových situacích rodí rasismus, nacionalismus, pocit vlastní neomylnosti, nadřazenosti a autoritářství, jak to konstatuje Galina Kopaněva, „ložiska duševní ubohosti, z nichž pramení všechny druhy fašismu a stalinismů“, jak napsal Vratislav Effenberger.

Z tohoto pozorování a záliby pro pozorování reprezentačních lidských typů a jejich idiolektů v konkrétních příbězích a situacích, často analyzujících estetickou kategorii trapna se postupně rodí zobecňování až k Hoří, má panenka, což je vlastně alegorie, v níž sbor dobrovolných hasičů symbolizuje KSČ s jejími deklarovanými pozitivními záměry a negativními způsoby realizace.

I proto je tento Formanův film nejsarkastičtější a s nejvyšším obsahem esteticky ošklivých prvků, byť právě odstup mezi konkrétním a obecným umožňuje, ještě i zde, klíč komediální a tudíž humor i smích, byť s mrazením v zádech. Jak řekl tehdy autor: „Tam, kde se zabývám někým, kdo je slabší než já, tam nemohu být krutý, ale tam, kde napadám něco, co je stokrát silnější než já, tam je určitá zloba nebo krutost snad dovolena.“

z laudatia prof. Jana Bernarda, CSc.

(1993–1999 děkan FAMU)

PROSLOV MILOŠE FORMANA

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa

Akademii múzických umění v Praze

16. ledna 1998

Pane prezidente, pane rektore, páni děkani, dámy a pánové, recept na nesmrtelnost, ať už je autor novelista, básník, dramatik nebo filmař, je velmi jednoduchý: říkej pravdu, ale nesmíš nás při tom nudit. Kdo se drží této formule, má úspěch zaručen. Otázka zní: proč je tedy devadesát devět procent našeho snažení tak zaručeně smrtelných? Odpověď je prostá: říkat pravdu a nenudit je velice těžké. Pravda, totiž, je z dramatického hlediska většinou nesmírně nudná. Právě proto, že to je jenom pravda.

Nesmysl a lež jsou pro čtenáře nebo pro diváky daleko zajímavější a atraktivnější. Obzvláště když obsahují jistou logiku. Když dovolíte, dám vám příklad, který rád cituji: kamarád mi jednou dal na vybranou: buďto si nechám vysvětlit proč dvě stě padesát a padesát je tři sta, anebo mi může vysvětlit proč dvě stě padesát a padesát je: dvě stě devadesát.

A já se domnívám, že když vám dám na vybranou tyto dvě alternativy, že se rozhodnete stejně jako já: to, že dvě stě padesát a padesát je tři sta mě nezajímá, to vím. Já chci vědět, proč dvě stě padesát a padesát může být dvě stě devadesát. A nechci slyšet žádnou dětinskost.

Kamarád přikývl a řekl: Počítej se mnou: 3 turisté si najali v motelu jeden pokoj. Recepční jim sdělil, že cena pokoje je tři sta korun. Sáhli do kapsy a každý z nich zaplatil stokorunu. Když odešel z pokoje, recepční si uvědomil, že pokoj, který jim dal, nestojí tři sta, ale pouze dvě stě padesát korun. Dal tedy pikolíkovi pět desetikorun, aby je hostům vrátil. Jenomže pikolík, mazanej kluk, si řekl: hosti nevědí nic, na tom se dá vydělat. Strčil do kapsy dvě desetikoruny a vrátil jim pouze zbylých třicet korun. Každý z hostů dostal tedy nazpět desetikorunu, což znamená, že každý z nich zaplatil za pokoj nikoliv sto, ale devadesát

korun. 3 hosté tedy zaplatili třikrát devadesát, což je dvě stě sedmdesát, ke kterým připočteme těch dvacet korun, které si pikolík strčil do kapsy, a vyjde nám – dvě stě devadesát! A nikoli tři sta! Což má, k mému překvapení, jistou absurdní logiku.

Proč tady ale o tom mluvím? Já jsem zvědavý jestli si někdo z vás říká to, co jsem si řekl já, a co si dost často říkám, když jdu z kina:... byla to blbost, ale... pobavil jsem se.

Samozřejmě, tvrdit, že dvě stě padesát a padesát je dvě stě devadesát, je nesmysl. Ale představte si, že bych spotřebovaný čas využil k tomu, abych vám tady vykládal, že dvě stě padesát a padesát je tři sta. To už by tady teď seděl ze slušnosti jenom pan prezident a možná moji dva synové. Kouzlo zajímavého nesmyslu nikdy neselže. Sice nám zpravidla nezíská tu nesmrtelnost, ale můžeme na něm vydělat spoustu peněz.

Mě teď zajímá, jestli je možné, aby se mohla vydělat spousta peněz také na pravdě. A já se tady nestydím mluvit o penězích, přestože jistý český poslanec kdysi v parlamentě prohlásil, že my, emigranti, jsme většinou odcházeli nikoli z politických důvodů, ale abychom si, jak pravil: „zvýšili svoji životní úroveň.“

Pan poslanec to jistě myslel dobře, jako takovou morální výčitku, ale neuvědomil si, že zaprahá do protisměru, když kárá. Neuvědomil si, že by prospěl věcem obecným více, kdyby vysvětlil, že životní úroveň národa se nezvýší dekretem parlamentu, nebo dobrou vůlí pana prezidenta a vlády – že životní úroveň národa se zvýší pouze tehdy, když si každý občan zvýší svou vlastní životní úroveň sám. A učiní-li tak navíc prací poctivou, bez chytračení a podfukaření, zvýší tím nejen životní, ale i kulturní úroveň národa.

Má vůbec pravda v našem zkomercializovaném světě naději na úspěch nejen umělecký, ale i finanční? Já si myslím, že ano. Ale jenom v případě, je-li to pravda, která nenudí. Musí to být pravda, která překvapí. A toho se dá, podle mého názoru, docílit trojím způsobem.

Ten první, obávám se, je nejtěžší, ne-li nemožný. Totiž překvapit diváka, nebo čtenáře, pravdou zcela novou, nikdy před námi ještě nikým nevyslovenou. Na rozdíl od exaktních věd, které to činí dnes a denně, je pravděpodobně nemyslitelné, že bychom se o lidské duši dozvěděli ještě něco, co by nám o ní neřekli již staří Řekové, Římané, nebo Shakespeare. Přejdeme tedy ke druhému způsobu jak překvapit pravdou.

Je to způsob málo používaný, ačkoliv je ze všech tří alternativ nejjednodušší, poněvadž nevyžaduje tolik originality jako způsob třetí, ke kterému se dostaneme za chvíli.

Jde o pravdu, která nás překvapí tím, že někdo měl odvahu ji vyslovit.

Jde o pravdu, kterou jsme vygumovali z paměti, protože ji nechceme slyšet, poněvadž je nám nepříjemná, trapná, ponižující, ostudná atd. Pravidlé vyprávění takovýchto příběhů je vzácné nejen proto, že vyžaduje odvahu, ale hlavně proto, že riziko úspěchu nejen finančního, ale i občanského je u podobných příběhů dosti vysoké. Posel, přinášející zprávy, které nechceme slyšet, není příliš vítán a způsoby jak takovému poslu znepříjemnit život jsou nepřeberné. Navíc, vyprávění takovýchto příběhů zpravidla nutí autora, ať chce či nechce do role politika, poněvadž musí hájit nejen svoji práci, ale také pojetí svobody pro svoji práci. A to není, věřte mi, v žádné společnosti příliš populární.

Takže nejrozšířenějším a nejbezpečnějším způsobem jak překvapit pravdou a při tom mít naději nejen na umělecký, ale i finanční úspěch je způsob třetí: spokojit se s pravdou starou, známou, ale vyprávět ji novým a originálním způsobem. Problém je v tom, že na to, jak tohle dokázat, ještě nikdo nikdy žádný zaručený recept nevymyslel a pravděpodobně nevymyslí.

Čili: suma sumárum, ti kteří chtějí své diváky a čtenáře pobavit pravdou, to mají zatraceně těžké, ale jde to.

Na pravdě se dá vydělat. Nejen nesmrtelnost, ale i peníze. A to je velice důležité, poněvadž o skutečné svobodě se dá mluvit jedině tam, kde se dá vydělat i na pravdě.

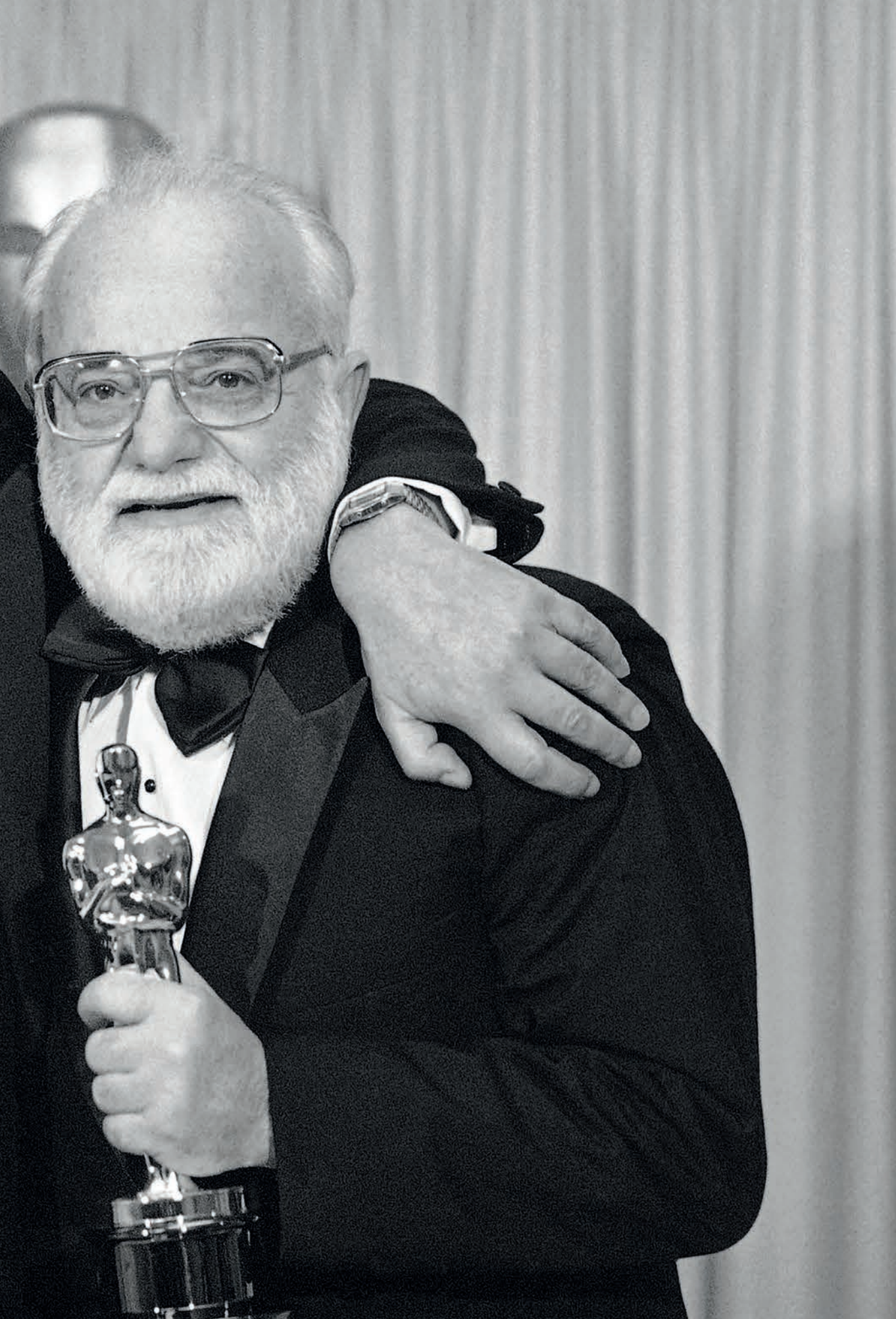
Já jsem velice poctěn vaším doktorátem, právě proto, že jde o školu uměleckých směrů. Zatím co vysoká učení exaktních věd nás zavádějí do říše čísel a formulí, kterými se snaží vysvětlit, co je život, múzická umění se již po staletí snaží zjistit, v čem je jeho smysl. A dokud někdo skutečný smysl života neobjeví, tak já se spokojím s výkladem, že smyslem života je: hledat ho. To znamená: žít ho a „kecat“ o něm.

Já jsem hrdý na to že patřím do této komunity a proto přijímám váš doktorát velmi rád.

Děkuji vám.

MF





Miloš Forman
(1932–2018)
Czech-American director,
screenwriter, and actor

As Galina Kopanyeva put it, Miloš Forman, along with his collaborators, carefully analysed the external manifestations and the roots of Czech small-mindedness, familiarity, and intolerance which, in high-stress situations, turn into racism, nationalism, a feeling of one's own infallibility, superiority, and authoritarianism or, "the cogs of spiritual wretchedness from which all forms of fascism and Stalinism arise", as Vratislav Effenberger once wrote. From this analysis and from his fondness for observing representative human types and their idiolects in specific stories and situations, often analysing the aesthetic category of awkwardness, there gradually arises a generalisation leading all the way to Hoří, má panenko, which is in fact an allegory in which the voluntary firefighter squad symbolises the Communist Party with its declared positive aims and negative means of implementation. For these reasons among others, Forman's film is by far the most sarcastic and contains the highest percentage of aesthetically ugly elements, although it is the distance between the specific and the general which allows, even here, for comedy and therefore laughter, though a rather cold laughter nevertheless. As the author himself put it: "Where I am concerned with someone weaker than myself, I cannot be cruel. But where I challenge someone who is a hundred times stronger than I am, perhaps a certain anger or cruelty is permitted".

from the laudatio of prof. Jan Bernard, CSc.
(Dean of FAMU 1993–1999)

Speech by Miloš Forman,
dr.h.c. AMU
January 16, 1998

Ladies and Gentlemen,

The prescription for immortality, whether it applies to novelists, poets, playwrights, or filmmakers, is very simple: tell the truth, but tell it in a way that isn't boring.

Anyone who follows this formula is assured of success, which begs an obvious question: if it's all that simple, why do most of our efforts show distinctly mortal results?

The answer is plain: it's very difficult to tell the truth without being boring. When it comes to drama, the truth is usually spectacularly boring precisely because it's only true. Lies and nonsense are a great deal more interesting and captivating for an audience.

If I may, I would like to give you an example of this, which I am fond of quoting. A friend of mine once gave me a choice: he would either explain to me why two hundred fifty plus fifty makes three hundred, or else he would show me how two hundred fifty plus fifty makes two hundred and ninety.

Faced with these two alternatives, I imagine that you would have made the same choice as I did. I already knew that two hundred fifty plus fifty adds up to three hundred, but I was intrigued by the notion that two hundred fifty plus fifty could wind up being two hundred and ninety. And I was not interested in hearing something whimsical.

My friend nodded and said: All right, so let's calculate together. Three tourists decided to rent a hotel room. The receptionist told them that it would cost them three hundred crowns, so they each put down a hundred crowns. After they headed to their room, the receptionist realized that he had made a mistake. Their room didn't rent for three hundred. It went for only two hundred and fifty crowns. He called the bellhop, handed five ten-crown bills to him, and asked him to return them to his guests. The bellhop, being a quick study, figured that no one would be the wiser if he pocketed two of the five ten-

crown bills, so he gave the guests only thirty crowns.

Here then is the final accounting for the episode: every guest got a ten crown bill back, which means that each one of them had paid not a hundred, but only ninety crowns for the room. The three guests together paid a total of two hundred seventy crowns for the room. The bellhop pocketed another twenty crowns, which makes for the grand total of two hundred and ninety: Not three hundred!

And the whole thing, much to my surprise, has its own, strange logic.

But why do I bring this up here? I just wonder if right now some of you may not be saying to yourselves what I often say to myself on the way from the movies: well, it was pure baloney, but I had fun. Obviously trying to prove that two hundred fifty plus fifty is two hundred ninety is crazy. But how would you like it if I had used all that time to show you that the addition comes out to three hundred? I am afraid that if I did that, only Mr. President, and maybe my two sons, would still be sitting here now, and they would have stayed around only out of sheer politeness.

The charm and magic of captivating nonsense has never disappointed anybody. It may rarely make the stuff of immortality, but you can make a great deal of money on it.

What I would like to know, however, is whether you could make a lot of money off the truth as well.

You see, I am not embarrassed to talk about money here, even though a certain member of the Czech Parliament has once declared that we, the Czech emigres, have generally left our country not for political reasons, but simply out of greed. As he put it, we merely wanted “to raise our standard of living”. I am sure that our Parliamentarian was brimming with good intentions and that he only meant to teach us a lesson in ethics, even though he was in fact sticking the cart before the horse. A nation's standard of living is not going to be raised by some legislative decree or by the good will of the President – a nation's standard of living goes up only when every individual citizen raises their own standard themselves. And if they can

do that by means of honest work, then they will raise not only the material, but also the cultural standards of their people.

But coming back to the original question: can telling the truth in our commercialized world bring not only an artistic, but also a financial, reward? I would think that it can, provided that it's the kind of truth that doesn't bore you. It has to be the sort of truth that surprises. And this, in my opinion, can be done in one of three ways.

I am afraid that the first approach is the most difficult, if not utterly impossible. This first way is to startle the audience with a brand new kind of truth, a truth that has never been stated before. In contrast to the natural sciences, where such truths are announced every day, it's probably unthinkable to imagine that we can learn something new about the human soul, something which has not already been observed by the old Greeks, Romans or Shakespeare.

The second approach toward getting at a surprising truth is rarely taken, even though it happens to be the easiest of our three ways. It doesn't require a huge charge of originality. It's the sort of truth that shocks simply by the fact that someone had the courage to say it.

This is the kind of truth that we have eased from our minds, that we don't want to hear about, because it's too unpleasant, embarrassing, humiliating, shameful, and so on. The telling of a story which contains this kind of truth requires not only personal courage, but is also financially risky. The messenger who brings bad news is rarely welcomed and, as many of you still recall, there are many ways in which their life could be made miserable.

Moreover, the stories with this kind of truth often push the author into the political arena. They wind up not only defending their particular story, but also the framework of freedom which has allowed them to speak their truth. And this, believe me, doesn't make you popular in any society.

And so the easiest and the most common way of telling a surprising truth, the one that allows for both the artistic and the financial success, is the third approach: you settle for telling an old, familiar truth and try to tell it in a new, original way. There is only one problem here. No one has

ever come up with a foolproof prescription on how to make this work nor is anyone ever likely to come up with it.

Therefore, to sum up my remarks, those who want to captivate their audiences with truth have a very hard task before them, but it is not an impossible one.

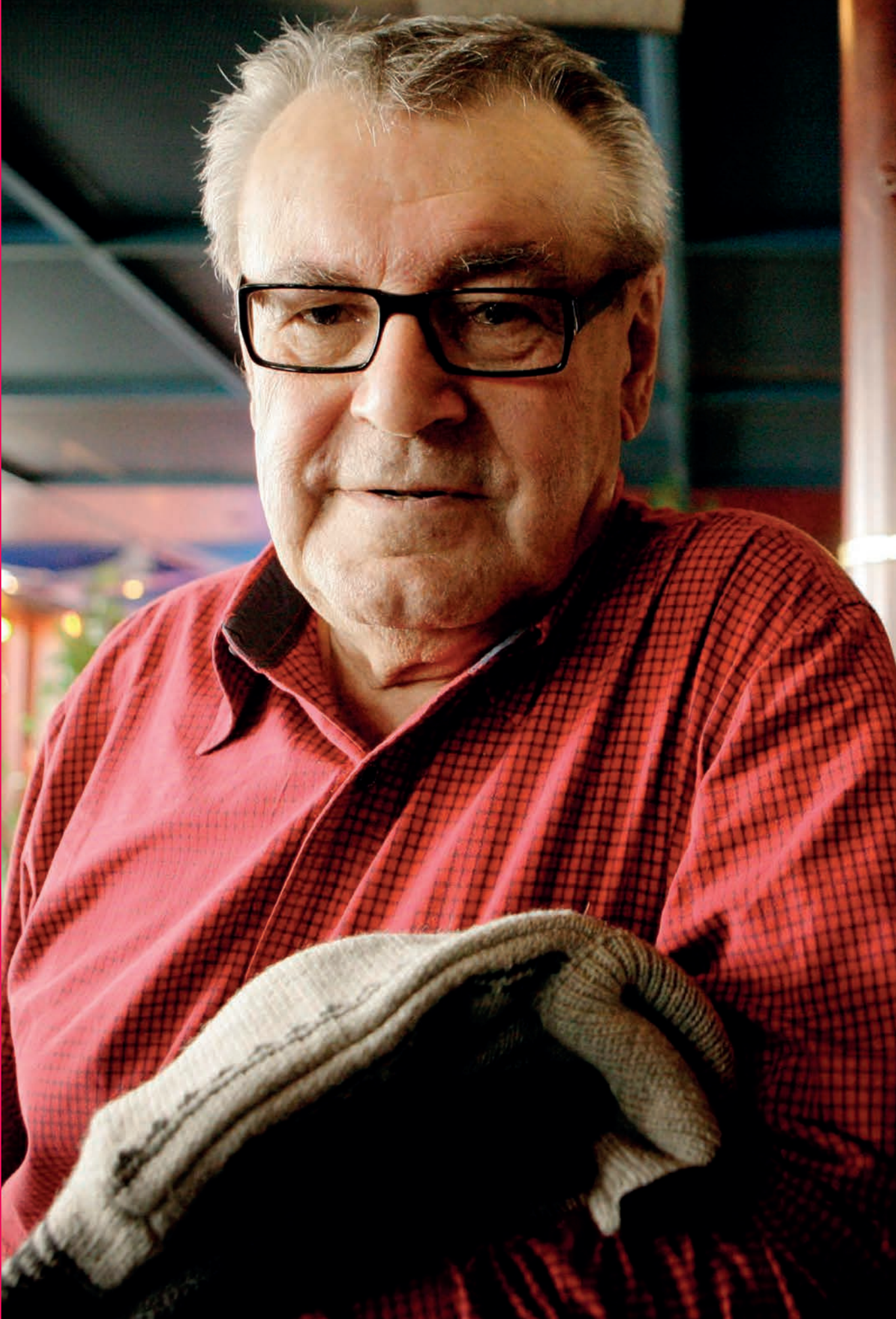
The truth is something from which you can earn not only immortality, but even money. And this is significant, because the only society that's truly free is a society where even truth can be made profitable.

I feel very honoured to be awarded a doctorate by you, precisely because this honour is given by an art institution.

While the universities of exact sciences take us into the realm of numbers and formulas, with which they try to capture life, the arts have always sought to find some meaning for our lives. And until somebody discovers the true meaning of life, I will be quite content to believe that the only meaning of life rests in the very search for this meaning. And as far as I am concerned this simply means to live fully and to talk about life. Which is exactly what we happen to be doing here tonight.

I am proud and happy to belong to such a community, and this is why I accept your doctorate with pleasure. Thank you.

MF



1999



SIR CHARLES MACKERRAS

(1925–2010)

britský dirigent a hudební skladatel australského původu,
žák Václava Talicha

...sir Charles zasvětil celý svůj život hudbě a potažmo orchestru – ať již symfonickému či opernímu. Dovolte mi malý příměr: orchestr je jako včelí roj shromážděný kolem královny. Co vlastně přebírá dirigenta do královského roucha? V čem spočívá ona výzva, která kolem něho sešikuje hudebníky – členy orchestru?

Při rozboru uměleckých výkonů sira Charlese objevujeme, že umí proměňovat paprsek zvuku v duchovní zákon, tak jako když se zahradníkovi pod rukama rozpuknou růže. S interpretačním uměním Charlese Mackerrase je to jako s milostným dopisem, který nelze koupit, musí být zbudován velkým citem, pak může otevřít lidské slzy i srdce. Mackerras pojímá hudbu jako gejzír tisíců obrazů, které svazují též materiál různým způsobem. Přijímá ji jako lásku, která je především tichým nasloucháním.

Pak nadejde chvíle, kdy v ní dospěje k čemusi, co není pouze ten či onen detail, nýbrž ona sama. Je schopen obdarovat nás okamžikem, kdy se hudba stane modlitbou, ke které není co dodat. Tyto momenty jsou velkou slavností, pro kterou je připraveno a dovršeno vše, co je třeba pro vznik nové kvality prožitku. Je to radost z překročení prahu, při kterém se semeno promění v travu, slavnost, skrze kterou se kráčí k jednotě. Nejdříve nám sir Charles ve svých uměleckých kreacích dává tuto jednotu nazřít. Teprve z této pozice vytváří svůj vlastní obřad. Obřad vnitřní horoucnosti, kterou dovede uchopit jako kořist.

z laudatia prof. Ivana Kurze
(1997–2000 děkan HAMU)

PROSLOV SIRA CHARLESE MACKERRASE

u příležitosti udělení titulu *doctor honoris causa*

Akademii múzických umění v Praze

14. května 1999

Dámy a pánové,

před jednapadesáti lety jsem studoval na HAMU, a kdyby se v Československu v únoru 1948 neudál komunistický puč, má žena a já bychom jistě zůstali v Praze déle, a snad bych býval už tehdy získal titul doktora. Můžete si představit, jaká je to dnes pro mne čest obdržeti čestný doktorát, po takové dlouhé době a bez toho, abych musel dělat zkoušky!

Praha se stala opravdu mým druhým domovem. Od roku 1960, během různých období komunistické éry, jsem se sem vracel na koncerty, opery, natáčení a hudební bádání. Je to pro mne opravdu radost pracovat nyní – od roku 1989 – ve svobodné republice. Ještě v roce 1989 jsem dirigoval *Mou vlast* na Pražském jaru, posledním za komunistů. O přestávce jsem byl se svou ženou představen Gustávu Husákovi. Tento hřích jsem si odpýkal v roce 1991, když jsem dirigoval *Dona Giovanniho* v nově přestaveném Stavovském divadle za přítomnosti Václava Havla. Ve stejnou dobu byly ve Stavovském hrány dvě z jeho her.

Jak jsem se dostal do zlaté Prahy? Promiňte mi, jestli někteří z Vás tuto historku již slyšeli. Vy jistě všichni znáte píseň *Život je jen náhoda*. V roce 1947 jsem po dlouhé mořské cestě z Austrálie dorazil do Londýna. Seděl jsem v jedné kavárně a díval se na partituru Dvořákovy *Symfonie d-moll* (tehdy číslo 2, dnes číslo 7). Přisednul si ke mně jeden pán a hned povídal: „Vidím, že studujete hudbu mé země“. Pan Weisslitzer (amatérský cellista) se právě vrátil ze schůze Svazu anglo-československého přátelství a řekl mi, že Britská rada nabízí 6 stipendií pro studium v Praze. Doporučil mi, abych se pokusil získat jedno z těchto stipendií, obzvláště proto, protože v Praze působí velký dirigent Václav Talich.

V Londýně neměl žádný z velkých dirigentů čas pro mladého, neznámého Australana. Většina hudební Evropy byla zničena válkou. Přestože okupace Prahy byla strašná, většina budov byla zachována, oproti zničení takových kulturních měst jako Vídeň, Lipsko, Drážďany, Mnichov a mnoho jiných. Stipendium jsem dostal – těch ostatních pět bylo určeno pro slovanskou historii a jazyky. Nesmí se zapomínat, že v roce 1947 byla Karlova universita jediným velkým centrem učení ve slovanském světě, které nebylo pod komunistickou nadvládou.

Pro mladého Australana, který neměl osobní zkušenost s válkou, byla cesta vlakem přes válkou rozbitou Evropu otřesným zážitkem. Oproti tomu něco radostného: můj první sním ve švýcarských Alpách! Museli jsme vynechat Německo a cestovat přes Švýcarsko a Rakousko, až jsme dorazili k československé hranici. Byli jsme velmi vzrušeni, když jsme slyšeli první slova česky: „horké párky a pivo“ – tři slova, která jsme už znali! Než jsem odjel z Anglie, absolvoval jsem několik lekcí češtiny, protože jsem byl varován, že moje slabá němčina, kterou jsem znal z operních libret, by nebyla v Praze vítána.

V Londýně bylo sice jídlo stále na lístky, ale Praha za okupace a též za velkého sucha v létě roku 1947 strašně utrpěla. Mléčné výrobky skoro neexistovaly a ovoce a zeleniny bylo málo. My jsme dostávali jídelní balíčky od našich rodičů v Anglii a dokonce od rodičů v Austrálii. Také z Dušníků od přátel, kteří měli statek, jsme dostávali mléčné výrobky. Po takzvaných „únorových událostech“ tito přátelé o svůj statek přišli. Jelikož jsem tenkrát byl trapně tenký, dostal jsem povolení k půl litru mléka týdně. Že jsem byl tenkrát tak tenký, si asi můžete těžko dnes představit, ale mám fotografii s Talichem, která to může dokázat!

Stejně jako v Anglii, ani v Praze neměli pro mne šéfdirigenti čas. Mladý Rafael Kubelík byl právě jmenován šéfdirigentem České filharmonie. Václav Talich, umělecký ředitel Národního divadla a nově založeného Českého komorního orchestru mne pozval, abych navštěvoval jeho zkoušky, kdykoliv budu chtít. Na těchto zkouškách jsem se hodně naučil a můj život se stále měnil. Obzvláště se změnil, když jsem Talicha slyšel dirigovat *Káťu Kabanovou* v Národním, několik týdnů po mém příjezdu do Prahy. Nejenom, že jsem byl úplně ohromený krásou a originálností hudby, ale i dramatickou silou tohoto díla. Během deseti měsíců v Praze jsem viděl tři různé inscenace *Káti* a další čtyři Janáčkovy opery. U každého nového představení jsem byl nadšen rozmanitostí dosud neznámého skladatele. Slyšel jsem Kubelíka dirigovat *Sinfoniettu* a u klavíru jsem studoval celou partituru *Tarase Bulby* s mladým Jarmilem Burghauserem. Byl jsem odhodlaný se dozvědět co nejvíce o tomto překvapujícím skladateli. Ale až v roce 1960 jsem byl pozván do Brna, abych studoval Janáčkovy rukopisy. Někteří z vás budou vědět, jak je to těžké číst jeho rukopisy. Měl ve zvyku kreslit notovou řádku od ruky a často bylo nemožné rozluštit, zda nota je na lince nebo v mezeře! Trvalo to mnoho let, než jsme s pomocí mnohých muzikologů získali přesné vydání Janáčkových oper, včetně *Její pastorkyně* a *Z mrtvého domu* v původních verzích.

Začátkem roku 1948 Talich onemocněl a jeden čas byl v nemocnici. Právě v tu dobu se komunisti chopili vlády a Talichův starý nepřítel – Zdeněk Nejedlý, ministr kultury, zbavil Talicha všech jeho hudebních míst a zlikvidoval Český komorní orchestr. Později hudebníci Českého komorního orchestru pracovali s Talichem tajně a pořádali koncerty zdánlivě bez dirigenta, ačkoliv zkoušky probíhaly s Talichem.

Neštěstí tohoto velkého umělce se stalo mým štěstím. Talich bydlel ve své vile v Berouně a nemohl číst kvůli problému s očima. Ale byl rád, když mohl mnoho a mnoho hodin diskutovat o partiturách s mladým Australanem. Navštěvoval jsem ho často a po mém odjezdu z Prahy jsem s ním zůstal v písemném styku.

Chtěl bych skončit citátem z Talichova dopisu, který obsahuje rady, kterými jsem se pokoušel řídit po celý svůj hudební život:

„My (dirigenti) totiž jsme takový zvláštní konglomerát sebevědomí a pokory, nebojácnosti a strachu (to první potřebujeme ve styku s ensemblem,

se kterým máme studovat, toho druhého je třeba v tichu vlastní pracovny, kde nás velikost uměleckého díla zavazuje ke skromnosti), že každé přebujení jedné z těchto kontrastních vlastností ohrožuje činnost dirigentovu. Přeju Vám tedy, aby Váš rovný růst nebyl zhyzděn ani přílišným hříchem sebevědomí, ani hrbem bázlivé upejpatibility.“

ChM





Sir Charles Mackerras (1925–2010)

**British conductor and composer
of Australian descent / origin,
the disciple of Václav Talich**

Sir Charles has dedicated his entire life to music, and especially to orchestras – both symphonic and operatic. Allow me to illustrate: an orchestra is like a swarm of bees gathered around the queen. What is it that gives the conductor his royal garb? In what lies the challenge of finding musicians – orchestra members – positioned around him? When we study the performances of Sir Charles Mackerras, we discover that he can change a ray of tones into spiritual law in the same way a gardener can make a rose bloom. Interpreting the art of Sir Charles Mackerras is like interpreting a love letter; it cannot be bought, but rather is built on a profound feeling that is able to open human hearts and tears.

Sir Mackerras seizes music like a geyser of thousands of pictures, binding the same material differently. He accepts music as a form of love which rests above all in quiet listening. Then the moment arrives when he reaches something that is not merely a detail, but rather music itself. He is able to create moments when music becomes a prayer, when there is nothing left to add. These moments are a great feast for which everything needed for a new level of enjoyment is prepared and consummated. It is the joy from crossing the threshold where a seed turns into grass, a feast through which we reach unity. Sir Charles allows us to see above all this unity in his art. From this position he then creates his own ceremony, a ceremony of inner passion which can be grasped as a trophy.

from the laudatio of prof. Ivan Kurz
(Dean of HAMU 1997–2000)

Speech by Sir Charles Mackerras, dr.h.c. AMU May 14, 1999

Ladies and Gentlemen,

Years ago I was studying in Czechoslovakia when the February Czech Coup occurred. If it hadn't been for this, I would certainly have remained in Prague, and perhaps even received my doctorate back then. You can imagine what a great privilege it is for me today to be given an Honorary Doctorate after all this time, and without having to pass an exam to achieve it!

Prague has truly become a second home to me, for I have been returning here for concerts, operas, recordings and musicological research throughout the various forms of Communism. What a pleasure it has been to continue working in the new Republic, free since November 1989. That very year I conducted Smetana's *Má vlast* (*My Country*) at the last Spring Festival under Communist rule. At intermission, my wife and I were taken to meet the Communist boss, Gustáv Husák. I was able to atone for this sin in 1991 when I conducted Mozart's *Don Giovanni* at the newly renovated Estates Theatre during the year of 1991 in the presence of Václav Havel. Two of his plays were being performed in the repertoire with *Don Giovanni* at what was, at that time, the Estates Theatre.

So how was it that I came to this Golden City? Forgive me if you have heard this story before. I'm sure you all know the Czech popular song *Life's All Chance* (*Život je jen náhoda*). In 1947, having just arrived in London after a long sea voyage from Australia, I was sitting in a cafe looking at a score I had just bought of Dvorak's *Symphony in D minor* (Then no. 2 – now no. 7). A gentleman came over, sat next to me, and immediately remarked, "Ah, I see you are studying the music of my country". Mr. Weisslitzer (an amateur cellist) had just come from a meeting of the Anglo-Czechoslovak Friendship League and told me of six scholarships being offered by the British Council to study in Prague. He suggested I should apply, particularly as there was a great conductor in Prague – Václav Talich. In London, no eminent conductor seemed to have time for a very young, unknown Australian. Most of musical Europe was largely destroyed by the war. Prague, despite the horrors of occupation, had been spared the destruction suffered by such artistic centres as Vienna, Leipzig, Dresden, Munich, and many others. I applied for and was awarded

one of the six British Council Scholarships. The other five went to students of Slavonic history and language. We should not forget that in 1947, Charles University was the only great seat of learning in the Slavonic world not already under Communist rule.

For a young Australian who had been spared any personal experience of the War, travelling by train through wartorn Europe was an overwhelming shock. The snow I saw in the Swiss Alps was the first snow I, at the age of 21, had ever seen, and served as a happy contrast to the preceding images. We had to avoid Germany and travelled a roundabout route through Switzerland and Austria and finally over the Czech border. How excited we were that the first words we heard in Czech were “horké párky” and “pivo” (hot sausages and beer), three words which we did in fact already know! I had had a few lessons in Czech prior to leaving England, as I was warned that my limited German (largely gleaned from opera libretti) would not be welcome!

Food was still rationed in London, but Prague had suffered terribly under the occupation and also from a very severe drought in the summer of 1947. Dairy products were almost non-existent and fruit and vegetables were very scarce. We were fortunate to receive periodic food parcels from our parents in England and Australia and also some dairy products from friends who had a farm in Dušníky. After the “February events” (as they were called) in 1948, these friends were robbed of their farm. With the help of a medical certificate, I was able to get half a litre of milk per week because I was so thin! This must be difficult for you to imagine now, but I have a photo taken with Talich which proves this point!

I was disappointed that here in Prague the major conductors had no time to teach – as in England. The young Rafael Kubelík, newly appointed to the Czech Philharmonic, and Václav Talich, Artistic Director of the National Theatre and of the recently formed Czech Chamber Orchestra, invited me to attend as many rehearsals as I wanted. I learned a great deal from Talich’s fascinating rehearsals, and of course my life was permanently changed when I heard him conduct *Káťa Kabanová* in the National Theatre, only a few weeks after I had arrived in Prague. Not only was I utterly staggered by the beauty and originality of the music, I was also entirely overwhelmed by the dramatic force of the work. In the course of our ten months in Prague, we

saw three different productions of *Káťa*, as well as four more of Janáček’s main operas. At each new performance I grew more and more impressed with this composer, hitherto unknown to me, with his incredible variety of fascinating operatic subjects. I heard Kubelík conducting the *Sinfonietta*, and I studied the full score of *Taras Bulba* at the piano with the young Jarmil Burghauser. I was determined to find out as much as possible about this astonishing composer, but it was not until 1960 that I was invited to Brno to study his manuscripts. Some of you know how difficult it is to read Janáček’s manuscripts. He had the habit of drawing his own staves free-hand, and sometimes it is almost impossible to decipher the crucial fact of whether a note is on a line or a space! It has taken me many, many years in collaboration with several musicologists to produce accurate editions of Janáček’s operas, including *Jenůfa* and *Zápisky z mrtvého domu* (*From the House of the Dead*) in the original Czech. Early in 1948, Talich became ill and was in the hospital for some time. It was then that the Communists took over and Talich’s old enemy, Zdeněk Nejedlý, the Minister of Culture, dismissed Talich from all his musical positions and liquidated the C.K.O. Later, the musicians of the C.K.O. worked secretly with Talich and gave concerts apparently without a conductor, although entirely rehearsed by him. This great man’s misfortune was to be my gain. He now lived in his country villa in Beroun, unable to read because of eye problems, but delighted to discuss scores for many hours with this young Australian. I visited him frequently and kept up correspondence even after I had left Prague.

I would like to end by quoting from a letter which Talich wrote to me in 1949. Throughout my career I have tried to follow its wise advice.

“We conductors are namely a sort of conglomeration of self-confidence and humility, intrepid courage and fear. (We need the first in our associations with the ensemble we are working with and we need the second in the quiet of our own workroom, where the greatness of a work of art commits us to modesty.) Any exaggeration of one or the other of these very different qualities threatens the work of the conductor. My wish for you is for the course of your artistic growth to not be neither disfigured by the sin of overbearing conceit nor the hump of timidity and shyness”.

ChM

2000



KAREL HUSA

(1921–2016)

americký hudební skladatel a dirigent
českého původu

Osudovým úkazem, jenž prošel životem miliónů obyvatel naší modré planety, je okupace. Násilné vniknutí na území, jež je chráněno geografickými, duchovními i morálními hranicemi. Násilné vniknutí, které je provázeno bezohledností, hrubostí a nadřazeností agresora, často za zbabělé účasti ostatku světa. Ponížení statisíců čestných, poctivých, talentovaných lidí, z nichž mnozí v sobě nosili dispozice stát se chloubou nejen svého národa, ale potažmo celého lidského pokolení. Okupace může mít i jinou podobu. V té pak méně gramotná část národa eliminuje a pozvolna likviduje duchovní potenciál, aby nakonec nastolila moc povolaných proti vyvoleným...

Okupační zvrát Mistr Karel Husa prožil.

Jeho Hudba pro Prahu 1968 dosáhla více jak 10 000 provedení a počet stále vzrůstá v celém světě. Autor v ní dokázal geniálně vyjádřit protest proti porušování lidských práv. V době srpnové okupace v Praze nebyl, nicméně v sobě nesl obdobný sled událostí: Mnichov 1938, mobilizaci a celonárodní odhodlání bránit suverenitu země. Hudba pro Prahu 1968 je protestem proti ustupování a kapitulaci před zlem, jehož agresivitu se přinášejí jako oběti – území, svrchovanost, svoboda, čest, solidarita. V klamně naději, že se agresor nasytí a zastaví. Těmito slovy charakterizoval onen stav český filosof Karel Kosík.

z laudatia prof. Jiřího Hlaváče
(2000–2006 děkan HAMU)

PROSLOV KARLA HUSY

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa

Akademii múzických umění v Praze

20. října 2000

Vaše Magnificence, Spectabiles, Honorabiles,
vážené dámy, vážení pánové, milí hosté!

Děkuji panu děkanovi za krásný projev, kterého si velice vážím. Doufám, že si tak vysoké ocenění alespoň částečně zasloužím. Jsem hrdý na to, že je mně uděleno právě v Sále Bohuslava Martinů, kterého vítr zavál do Francie a do Ameriky mnohem dříve než mne. Jeho touha po poznávání a jeho hudba mně imponovaly, dirigoval jsem s radostí jeho skladby – volné věty s neuvěřitelným dojetím – viděl jsem v nich Poličku a skladatelovu nevýslovnou, ale tehdy bohužel neuskutečnitelnou touhu vrátit se domů. A též další věc nás, mne a Bohuslava Martinů, spojovala: naše manželky – Francouzky.

Tolik vzpomínek se vybavuje, je to jako filmový žurnál: dětství v Bubenči, kde otec pracoval v družstvu invalidů a kde jsem všude viděl lidi s protézami místo jedné nebo i obou nohou – byli to vojáci z první světové války. A tehdy, kolem roku 1925 se říkalo: „Válka už nikdy nebude!“... Potom přišla na řadu realka na Strossmayerově náměstí, tragické roky 1938 a 1939, několik týdnů na technice, pohřeb Jana Opletala a zavření vysokých škol. Najednou pro mne nastala prázdnota...

Pomáhal jsem otci v obchodě, učil se malovat a zase jsem vzal do rukou housle, na které jsem začínal hrát předtím. Nebyl jsem ale na výši, necvičil jsem přes tři roky. Neuvěřitelnou náhodou jsem byl představen panu profesorovi Jaroslavu Řídkému, který se krátce podíval na tři mé skladbičky, napsané když mi bylo asi třináct let k domácímu muzicírování pro mne jako houslistu a sestru, jež se učila hrát na piano. Pan profesor Řídký mně tehdy brknul několik tónů na klavír, hluboké i hodně vysoké, a řekl, že můj sluch je v pořádku. Pak dodal: „Miláčku, když budete dě-

lat úkoly z harmonie, udělám z vás komponistu.“ Můj otec byl člověk praktický a zeptal se po roce pana profesora, jestli mám talent. Profesor Řídký mu odpověděl: „Nevím ještě, zda má talent, ale měl byste ho raději na Pražské konzervatoři, nebo v německé muniční továrně?“

V roce 1941 jsem složil zkoušky na konzervatoř. Profesor Řídký ze mne, jak mi slíbil, udělal skladatele. Chtěl především, abychom psali „čistě“: partitura musela být vždy profesionálně zpracována. Komponování mne začalo okouzlovat.

Po druhé světové válce a po absolutoriu konzervatoře jsem byl přijat na Akademii múzických umění a na podzim 1946 jsem odjel na stipendium francouzské vlády do Paříže. Myslel jsem, že tam zůstanu tak dva nebo tři roky.

Moje maminka, o které nemohu mluvit dlouho – příliš by mne to došlo – jednou předpověděla celý můj život: v osmi letech mi koupila housle, pak mluvila o tom, že až vyhraje v loterii, odjedeme spolu do Francie a odtamtud do Ameriky, kde měla tři sestry. V tom jejím smělém projektu byl ale malý háček: ona totiž nikdy los do loterie nekoupila.

Záhy po příjezdu do Paříže jsem si uvědomil, jak výborně mne profesor Řídký na studia připravil: mnoho zahraničních studentů odjinud nebylo zdaleka tak pečlivě technicky vybaveno jako já.

Chtěl bych zde dodat, že české partitury patří k těm nejlepším. Po celou dobu svého učitelování jsem dával jako příklad skvělé instrumentace Sukova *Zrání*. A kdyby byla bývala *Moderní instrumentace* Jana Rychlíka a Jarmila Burghausera z roku 1969 přeložena do angličtiny, byla by to i dnes jedna z nejlepších učebnic na světě.

V Paříži jsem studoval u Arthura Honeggera

a později mne pozvala na své semináře také Nadia Boulanger. Pokračoval jsem i ve studiu dirigování na pařížské konzervatoři a na École normále po předchozí výborné technické pražské přípravě ve třídě profesorů Metoda Doležila a Pavla Dědečka.

V roce 1949 mně tehdejší československé úřady odmítly prodloužit pas platný jen pro Francii a rozkázaly, že se musím do měsíce vrátit, jinak ztratím svou dosavadní státní příslušnost. Rozhodl jsem se, že se nevrátím. Věděl jsem, že bych nemohl volně cestovat a chtěl jsem poznat svět. Profesori Honegger a Boulanger mně velice pomáhali, mé skladby se začínaly provozovat nejen ve Francii, ale po celé Evropě a měl jsem také různé možnosti dirigovat.

Po provedení mého I. kvartetu v Bruselu na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v roce 1950 jsem byl pozván do Darmstadtu a do Donaueschingen. To byly tehdy „laboratoře hudební avantgardy“. Byť byli i tací, kteří tyto laboratoře považovali za „dekadentní“ (to slovo jsme již znali od Goebbelse s jeho „entartete Kunst“). V té době se v Darmstadtu a Donaueschingen skutečně koncentrovaly nové proudy, tam se tehdy probouzelo nové hudební myšlení. I velký francouzský skladatel Olivier Messiaen tam zavítal.

Již při svém někdejší studiu malířství jsem si říkal: „Proč by umělci jako Monet nebo Picasso, kteří ovládali tak bezvadně klasické řemeslo, proč by ti najednou začali malovat svá nová díla nezvyklými, netradičními technikami, kdyby nevěřili, že takto jejich tvorba se stane účinnější a přesvědčivější? A proč Schönberg, který napsal tak skvělá romantická díla jako *Die Verklärte Nacht* a *Gurre-Lieder*, která byla přijímána s nadšením, proč by ten se najednou dal na scestí?“ A dvanáctitónová teorie také mně pomohla hledat nové možnosti a snad i nalézat postupně nový osobitý styl.

V roce 1953 jsem byl pozván, abych nahrál pro Club du disque v Paříži suitu z Bartókova *Zázračného mandarína*. Tato nahrávka, první v celé Evropě, mi pomohla k dirigentskému hostování.

Ztratil jsem již dříve podle československých úřadů svým rozhodnutím neuposlechnout a nevrátit se svou původní státní příslušnost. Stal jsem se exulantem. Řešení takové situace není lehké. Ztratíte svůj domov, své drahé, musíte začít

znova, od píky. Cizina na vás nečeká, naopak: má tisíce skladatelů a dirigentů, vaše diplomy nestačí, někdy ani neplatí. V té době mi byli velmi nápomocni oba moji učitelé, již tím, že ve mne věřili, i když já jsem někdy sebedůvěru ztrácel. Potom jsem se také skoro stal francouzským státním příslušníkem, i díky tomu, že jsem se v roce 1952 oženil s francouzskou občankou.

Ale v roce 1954 jsem dostal nabídku, abych učil na Cornellově univerzitě v americkém státu New York. „Mademoiselle Boulanger“ to podpořila, i když mi zároveň sdělila, jak lituje, že mne Evropa ztrácí. Myslel jsem, že se po třech letech vrátíme, ale americká univerzita mi nabídla definitivní jmenování a tak jsme zůstali v Ithace do dneška. V roce 1959 jsme já i má žena s celou rodinou získali americké občanství.

Všechny naše čtyři dcery vystudovaly na Cornellově univerzitě, já jsem kromě působení na této významné škole byl též lektorem na velké Ithaca College, kde v minulosti krátce učili také Otakar Ševčík a Jaromír Weinberger. Cestoval jsem po celé Americe, po Evropě i Asii a všude jsem se jako dirigent snažil uvádět ty nejlepší české, americké i své vlastní skladby.

V roce 1968 jsem v Praze nebyl, ale léta okupace nacistickým Německem mně z paměti nevymizí nikdy, takže když Brežněvův Sovětský svaz se čtyřmi ze svých satelitů v srpnu 1968 napadl moji rodnou zemi, napsal jsem *Hudbu pro Prahu 1968*. Při koncipování této skladby se mi vybavily vzpomínky na nacistický vpád do Prahy – otřesný zážitek mého mládí v době studia na střední škole; zvláště silně jsem znovu prožíval nezapomenutelné chvíle z koncertu České filharmonie (někdy kolem roku 1940–41), při němž jsem si poprvé uvědomil neotřesitelnou sílu hudby: při provedení Smetanova cyklu *Má vlast* byl po páté básni, po „Táboru“, tak nekonečně dlouhý potlesk, že dirigent nemohl začít „Blaník“. My jsme tehdy manifestovali proti okupantovi! Oba tyto případy, ten nacistický v roce tisíc devětset třicet devět i ten srpnový „Sixty Eight“, chápu jako frapantní porušení lidských práv, těžké mezinárodní zločiny: každý národ, i ten nejmenší, má přece právo na svobodu! Chtěl jsem v této skladbě vyjádřit i jiné své pražské zážitky: zvuk zvonů a obraz zahrady, z nichž mně ve vzpomínkách často zaznívá právě jako symbol svobody slavičí zpěv. Když mne později Alun Jones, ředitel Luisvillského baletu nadhodil jako námět na balet Euripidovy *Trojanky*, ihned jsem

přijal; neboť to, co se stalo ve čtyřicátých letech v Lidicích, ve francouzském Oradouru a jinde, se i dnes děje porůznu ve světě a také do budoucna hrozí nebezpečí dalších Lidic, dalších Oradourů!

Po třetí jsem manifestoval ve skladbě *Apoteóza naší planety*: proti nebezpečí lidské arogance vůči přírodě, proti bezohlednosti ve vztazích člověka k člověku! A chtěl jsem hudbou varovat před možností zhouby naší krásné planety Země, před nebezpečím nukleární tragédie. Doufám, že ke katastrofě, jejíž hrůznou vizi jsem se pokusil svou hudbou vyvolat, nikdy nedojde.

Mé ostatní skladby jsou symfonie, koncerty, kvartety, sonáty, prostě hudba bez jakékoliv manifestace – jak se říká: muzika.

Češtinu jsem si uchoval díky četbě básníků, hlavně Halase, Holana, Zahradníčka, Nezvala, Seiferta a ponejvíce Březiny; a samozřejmě dopisováním s rodinou. Ze skladatelů pouze Jan Hanuš, drahý přítel, mi psal od roku 1946 až do dneška. Psal i v těžkých dobách, kdy jsme oba věděli, že dopisy jsou kontrolovány. Za to jsem mu nesmírně vděčen. Byl to rovněž on, kdo mně zasílal partitury českých skladeb a informoval mne o české a slovenské hudbě. Byl jsem totiž žádán univerzitou, abych kupoval českou hudbu pro knihovny, takže jsem ji, doufám, podle možností dobře znal.

Na počátku devadesátých let jsem si s velkým zájmem přečetl studii doktora Jaromíra Havlíka v časopise *Hudební věda* (ročník 1993, čl. 1 a 2); po přečtení jeho analýzy mé první symfonie a poslechu *Dramatické* symfonie Miloslava Kabeláče (1960), o níž se Havlík v souvislosti s mou pařížskou kompozicí z roku 1953 zmiňuje, byl jsem přímo fascinován, jak blízko k sobě obě tyto skladby mají; nejen kompoziční technikou a výstavbou, ale především myšlenkově. S Kabeláčem jsem se přitom osobně setkal jen jednou v životě, letmo, krátce před svým odjezdem do Paříže. S jeho tvorbou se v posledních letech postupně důkladně seznamuji a stále více si tohoto soudobého českého skladatele vážím.

Česká hudba je světový fenomén; vždyť který malý národ se může pochlubit tak geniálními skladateli jako Smetana, Dvořák, Janáček, Martinů, a mnoha vynikajícími skladateli dalšími? Česká republika není přitom větší než jeden z nejmenších z padesáti států amerických, Connecticut. Neméně je ceněno české reprodukční

umění. České orchestry, ansámby, kvarteta a sólisté jsou ve světě elitou, což je pro dnešní konkurenci nesmírně důležitý fakt. Musíme si toho vážit, ale musíme také pokračovat v provádění české hudby v cizině. Bude nejvíce záležet na mladých, aby v té „štafetě“ pokračovali, aby propagovali českou soudobou hudbu, jako jsme to dělali my, starší. Nemůže to být jinak: my žijící skladatelé píšeme o dnešku, který známe: jsme „kronikáři v notách“! Vždy to tak bylo: v Bachově hudbě slyšíte filosofii a nábožnou víru, v Beethovenovi a Smetanovi revoluci, v Debussyho nádherných barvách máte „Impression“ Francie, cítíte ty malíře a básníky, tu krásnou, kultivovanou dobu.

Naše doba je neuvěřitelná: na jedné straně krásná, úžasně pokroková, vynalézavá a nová, na druhé straně barbarská: mnoho lidí trpí, v mnoha zemích neexistuje svoboda, přibývá válek. V roce 1918 to vyjádřil krásně anglický voják – básník, který byl před koncem války zastřelen: „Básník nemůže víc, než varovat!“ To platí i pro skladatele a jiné umělce. Američtí umělci hrají českou hudbu velice často a americké publikum ji s nadšením přijímá. Nezapomeňte ale, že také Amerika, moje adoptovaná zem, má své velké skladatele, např. McDowella, Ivese, Barbera, Coplanda, Bernsteina a jiné. Snažte se i vy hrát a zpívat jejich díla, i vy čeští koncertní umělci!

Závěrem: na Prahu jsem vždy myslel a také nadále na ni myslím. Dokonce se mně o ní zdálo: procházel jsem se ve snech nejednou pražskými ulicemi, ale nevěděl jsem, jak se dostanu zpět domů – do Ameriky – ke své rodině. (Jak dobře rozumím Franzi Kafkovi!) Nejčastěji jsem se ve snech zastavoval na rohu ulic Karlovy a Husovy! Nenazývá se tohle „narcismus“?

Ještě jednou vám děkuji za tak krásnou poctu! Přeji z celého srdce vše nejlepší vám všem, české hudbě velkou budoucnost jako hudbě světového významu, mé rodné zemi trvalou svobodu.

Na brzkou shledanou!

Všeobecně řečeno, věřím, že každá země, byť ta nejmenší, má právo být svobodná. Svobodné Československo bylo okupováno dvakrát; v letech 1938–39 a v roce 1968 neospravedlnitěm násilím tak, jako byly a ještě stále jsou malé země na tomto světě. Svoboda je univerzální cíl, kterého na této planetě musíme dosáhnout.

KH







Karel Husa
(1921–2016)
American composer
and conductor of Czech heritage

Occupation: a fateful phenomenon which has passed through the lives of millions of inhabitants of our blue planet. Violent entry into land protected by geographic, spiritual, and moral borders. Violent entry accompanied by inconsiderateness, coarseness, and the superiority of the aggressor, often along with the cowardly participation of the rest of the world. The humiliation of hundreds of thousands of honest, honourable, talented people, many of whom had the disposition to become the pride not only of their nation, but by extension of all of humankind. Occupation can also come in another form: the less literate part of the nation gradually eliminates its spiritual potential in order to eventually establish the rule of the appropriate ones over the chosen ones...

Maestro Karel Husa lived through an occupation.

His Music for Prague 1968 has been performed over ten thousand times and the number continues to grow around the world. In this piece, the author managed to brilliantly express his protest against the violation of human rights. He was not in Prague at the time of the August occupation, but he carried within himself a similar course of events: Munich 1938, mobilisation, and a national determination to defend the sovereignty of the country. Music for Prague 1968 is a protest against a retreat from and capitulation to evil, whose aggression is presented with further offerings – territory, autonomy, freedom, honour, solidarity. All in the false hope that the aggressor will be sated and deter. These were the words with which Czech philosopher Karel Kosík used to characterise this state.

from the laudatio of prof. Jiří Hlaváč
(Dean of HAMU 2000–2006)

Speech by Karel Husa,
dr.h.c. AMU
October 20, 2000

Your Magnificence, Spectabiles, Honorabiles,
Ladies and Gentlemen, Dear Guests!

I would like to thank the dean for his beautiful speech, which I cherish enormously. I hope that I have at least partially deserved such an honour. I am proud that it has been awarded to me here, in the Bohuslav Martinů Hall, named after a man whose life took him to France and America much sooner than myself. His desire for knowledge and his music made a huge impression on me, and I was glad to conduct his pieces, the free movements, with incredible emotion. I saw Polička in them and the composer's unspeakable, but also, at the time, impossible desire to return home. And there is another similarity connecting me to Bohuslav Martin: our wives, who are both of French origin.

So many memories come up, it's like a film journal: my childhood in Bubeneč in Prague, where my father worked in a handicapped team, where I would constantly see people with prosthetics in place of one or both legs – soldiers from the First World War. And back then, around 1925, people used to say: "There will never be another war"... Then it was high school on Strossmayer Square, the tragic years 1938 and 1939, a few weeks at the technical university, Jan Opletal's funeral, and the shutting down of the universities. For me, all of a sudden emptiness began...

I helped my father in the shop, I studied painting, and I took up the violin once again – I'd begun playing it earlier. I was no virtuoso, as I hadn't practised for over three years. Through an incredible coincidence, I was introduced to professor Jaroslav Řídký, who quickly looked over three little pieces which I had written when I was thirteen, for the purposes of music-making at home, for myself on violin and my sister, who was learning to play the piano. Professor Řídký strummed a few tones on the piano, both low and very high, and said my hearing was fine. Then he added: "My dear, if you do your harmony homework, I'll make you into a composer". My father was a practical man and so, after a year, he asked the professor whether I was talented. Professor Řídký replied: "I don't

yet know whether he is talented, but would you prefer to have him at the Prague Conservatory, or in a German ammunition warehouse”?

In 1941, I passed the entrance exam for the conservatory. As promised, professor Řídký made me into a composer. More than anything else, he wanted us to write “cleanly”: the score had to be professionally worked out every time. Composing began charming me.

After the second world war, once I had finished the conservatory, I was accepted at the Academy of Performing Arts, and in 1946, I left for Paris on a stipend from the French government. I thought I would stay for two or three years.

My mother – of whom I cannot speak for long lest I get too emotional – once predicted my entire life: when I was eight, she bought me a violin, and then she spoke of how we would win the lottery and go to France together, which we would then leave for America where she had three sisters. There was a small catch in her bold project: she never bought a lottery ticket.

Immediately upon my arrival in Paris, I realised how well professor Řídký had prepared me for my studies: many of the foreign students from elsewhere were not nearly as technically prepared as I was.

Here, I’d like to add that Czech scores are among the best. Throughout my teaching career, I presented Suk’s *Zrání* (*The Ripening*) as an example of excellent instrumentation. And if *Moderní instrumentace* (*Modern Instrumentation*), written by Jan Rychlík and Jarmil Burghauser in 1969, had been translated into English, it would still be counted today as one of the best textbooks in the world.

In Paris I studied with Arthur Honegger, and was also later invited to classes by Nadia Boulanger. I continued my studies in conducting at the Paris Conservatoire and the École normale following my excellent technical training in Prague in the classes of professors Metod Doležil and Pavel Dědeček.

In 1949, the Czechoslovak authorities refused to extend my passport – valid only for France – and ordered me to return in the following month, at risk of losing my citizenship. I decided I would not return. I knew I would not be allowed to

travel freely and I wanted to discover the world. Professors Honegger and Boulanger helped me a great deal: my pieces were beginning to be played not only in France, but all around Europe, and I also had various opportunities to conduct.

After the performance of my 1st quartet in Brussels at the festival of the International Society for Contemporary Music in 1950, I was invited to Darmstadt and Donaueschingen. At the time, these were the “laboratories of the musical avant garde”. There were those, of course, that considered these laboratories “decadent” (we’d known that word since Goebbels and his “entartete Kunst”). In those days, Darmstadt and Donaueschingen really did bring together the new streams – that was where new musical thought was awakened. The great French composer Olivier Messiaen visited as well.

When I was studying painting, I was already asking myself: “Why would artists like Monet or Picasso, who had such a mastery of traditional craft, suddenly start painting their works with unusual, non-traditional techniques if they didn’t believe that this would make their work more effective and convincing? And why would Schoenberg, who wrote such excellent romantic works as *Die Verklärte Nacht* and *Gurre-Lieder*, which were accepted with enthusiasm, suddenly stray off the path”? And the twelve-tone technique helped me too, to find new possibilities, and hopefully also to find a new, personal style.

In 1953, I was invited to record the suite from Bartók’s *Miraculous Mandarin* for the Club du disque in Paris. This recording, the first made in Europe, helped me to receive invitations for various guest appearances as a conductor.

According to the Czechoslovak authorities, with my decision to disobey and not return, I had already lost my original citizenship. I became an exile. Finding a solution to a situation like that is not easy. You lose your home, your loved ones – you have to start all over again. Abroad is not waiting for you, quite the opposite: it is brimming with thousands of composers and conductors. Your diplomas are not enough – sometimes, they are not even valid. At the time, both my teachers were very important to me, beginning with the fact that they trusted me even when I began losing faith in myself. Then I almost became a French citizen, also thanks to the fact that I married a French citizen in 1952.

But in 1954, I received an offer to teach at Cornell University in New York state. “Mademoiselle Boulanger” supported me, simultaneously expressing her grief at the fact that Europe would lose me. I thought we would return after three years, but the American university offered me tenure, and so we have remained in Ithaca to this day. In 1959, me, my wife, and our entire family received American citizenship.

All four of our daughters graduated from Cornell University. In addition to my teaching at this important institution, I was also an instructor at the great Ithaca College, where Otakar Ševčík and Jaromír Weinberger also taught for brief periods. I travelled around America, Europe, and Asia, and wherever I went, I tried to conduct the best Czech and American pieces, as well as my own music.

I was not in Prague in 1968, but the years of Nazi occupation will never disappear from my memory, so when Brezhnev’s Soviet Union and four of its satellite states invaded my country of birth in August 1968, I wrote *Music for Prague 1968*. When conceiving this piece, I was flooded with memories of the Nazis’ incursion into Prague – a devastating experience in my youth; during my high school studies. With particular strength, I relived the unforgettable moments from a Czech Philharmonic concert, some time in 1940 or 1941, during which I realised for the first time the unshakeable power of music: during a performance of Smetana’s cycle *My Country*, the fifth poem – “Tábor” – was followed with an applause so interminably long that the conductor could not begin “Blaník”. We were protesting against the occupier! I understand both these invasions – the Nazi one in ‘39 and the one in August ‘68 – as blatant violations of human rights, as heavy international crimes: after all, every nation, no matter how small, has a right to freedom! In this piece, I also wanted to express other Prague experiences: the sound of bells and image of gardens, in which the song of a nightingale often resonates in my memories as a symbol of freedom. Years later, when Alun Jones, director of the Louisville Ballet, suggested Euripides’ *Trojan Women* as a subject for a ballet, I accepted immediately: what happened in the Czech village of Lidice in the 1940s, in Oradour in France, and elsewhere, is still happening around the world today, and the threat of another Lidice, another Oradour, forever looms over the future.

My third protest was in *Apotheosis of this Earth*: against the danger of human arrogance towards nature, against inconsiderate behaviour in relationships between person and person! With my music, I wanted to warn against the possibility of the demise of our beautiful planet Earth, against the danger of a nuclear tragedy. I hope the catastrophe whose horrendous vision I tried to conjure up with my music will never take place.

My other pieces are symphonies, concerts, quartets, sonatas – simply put, music without protest. As we say: *muzika*.

I held on to my Czech thanks to reading poetry, especially Halas, Holan, Zahradníček, Nezval, Seifert, and particularly Březina, and, of course, through correspondence with my family. Of the composers, only Jan Hanuš – a dear friend – has written to me from 1946 up until today. He continued writing through difficult times, when we both knew the letters were being read by someone else. I am immensely grateful to him for that. It was he who sent me Czech scores and informed me about developments in Czech and Slovak music. I was asked by the university to buy Czech music for the libraries, so I hope I knew it well, given the circumstances.

At the beginning of the 1990s, I read a paper by doctor Jaromír Havlík in *Hudební věda (Musicology)*; 1993, articles 1 and 2) with great interest. After reading his analysis of my first symphony and listening to Miloslav Kabeláč’s *Dramatic symphony* (1960), which Havlík mentions in connection to my Parisian piece from 1953, I was fascinated by how close these compositions are – not only in terms of compositional technique and structure, but especially in terms of ideas. I had only met Kabeláč once in my life, briefly, before leaving for Paris. In recent years I have been thoroughly acquainting myself with his work, and I have more and more respect for this contemporary Czech composer.

Czech music is a world phenomenon – what small nation can boast composers of such genius as Smetana, Dvořák, Janáček, Martinů, and many other excellent authors? The Czech Republic is smaller than one of the smallest American states, Connecticut. The Czech interpretative tradition is also in high regard. Czech orchestras, ensembles, quartets, and soloists are among the world’s elite, which is an immensely important

fact given today's competition. We must value this fact, but we must also continue performing Czech music abroad. It is up to younger generations to continue this tradition, to champion Czech music as we once did. It can be no other way: us living composers write of today, the today we know – we are “chroniclers in tones”! It was always thus: in Bach's music, you hear philosophy and faith, revolution in Beethoven and Smetana, while in Debussy's beautiful colours you get an “impression” of France, you feel the painters and poets, that beautiful, cultivated time.

Our times are incredible: on the one hand beautiful, amazingly progressive, inventive, and new, on the other, barbaric: many people suffer, many countries have no freedom, wars are on the increase. An English soldier-poet who was shot before the end of the war expressed this beautifully in 1918: “The poet can do nothing but warn”! This is also true of composers and other artists. American artists play Czech music often and the American public accepts it with enthusiasm. But do not forget that America, my adoptive country, has its great composers too, including McDowell, Ives, Barber, Copland, Bernstein, and others. Try to play and sing their works too, Czech concert artists!

In conclusion: Prague was always on my mind and so it remains. I even dream about it: countless times I walked through the streets of Prague not knowing how I would get back home – to America – to my family. (How well I understand Franz Kafka!) Most often I would stop on the corner of Karlova and Husova street! Is this not called “narcissism”?

Thank you once more for this beautiful honour! With my entire heart, I wish you all the best, a great future to Czech music as a music of global importance, and permanent freedom to my country of birth!

See you soon!

Generally put, I believe that every country, no matter how small, has the right to be free. Free Czechoslovakia was occupied twice – in 1938–39 and in 1968 – with unjustifiable violence, just like small countries were and still are occupied around the world. Freedom is a universal goal which we must reach on this planet.

KH

2000



JIŘÍ KYLIÁN

(1947)

český taneční choreograf,
tanečník a fotograf

Dějství čtvrté (osud)

V lednu 1978 zazvonil v Kyliánově kanceláři telefon. U aparátu byl americký impresárió Joseph Wishy. Chtěl vědět, zda choreograf už někdy slyšel jméno skladatele Janáčka a zda náhodou neslyšel něco o skladbě s názvem Sinfonietta. Když byl ujištěn, že je Kylián plný Janáčkovy hudby a že zmíněná skladba patří k jeho nejmilejším, požádal jej Wishy, aby postavil na tuto hudbu krátký balet pro letní festival v Charlestonu. Kylián nadšeně souhlasil.

Choreografie se rodila přirozeně, jakoby sama od sebe. Dekorace Waltra Nobbeho – krajina, ve které může každý najít kousek toho svého „doma“ – a jeho kostýmy se později staly legendárními. Do Ameriky soubor přijel první týden v červnu a byl plný očekávání. Jak zjistili na místě, dostali se na velmi prestižní a významnými osobnostmi zaplněný festival k uctění Janáčkovy památky.

Také ovšem zjistili, že jejich Sinfonietta je až na úplném závěru neuvěřitelně dlouhého a únavného večera. Všichni předpokládali, že bude malý zázrak, když na jejich vystoupení zůstanou v sále nějakí diváci.

To co následovalo, nečekal nikdo. Sál byl naplněn k prasknutí až do konce představení. Sotva se znovu ozvaly tóny závěrečných fanfár Sinfonietty, stáli již všichni diváci v sále a do bouřícího potlesku se ozývalo nekonečné „bravo“. Tento triumf otevřel Nizozemskému tanečnímu divadlu konečně dveře do vytouženého New Yorku a dále do celého světa. Onen úspěch ovšem patřil hlavní měrou Mistru Janáčkově a Mistru Kyliánovi.

z laudatia prof. Jiřího Hlaváče

(2000–2006 děkan HAMU)

PROSLOV JIŘÍHO KYLIÁNA

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa

Akademii múzických umění v Praze

15. prosince 2000

Vážení přátelé, příznivci, autority, rodino, kritikové!

Dovolte mi vyjádřit vřelý dík za to, že jste se po mnoha letech rozpomenuli na popelku všech uměleckých disciplín, na tanec. Ale já vás chápu.

Tanec je takové zvláštní zvíře, které se nějakou neblahou okolností nedostalo zavčas do archy Noemovy a bylo nuceno se plácát potopou, kde by jistojistě utonulo, nebýt osvěcených a posvěcených lidí, kteří se o záchranu tohoto zvířete zasloužili.

Když jsem byl v letech, kdy se velmi mladý muž musí rozhodnout čím být nebo nebýt, nebyla mi tato skutečnost vůbec jasná. Tak jako mi na-prosto nebylo jasné přání mého otce, aby se, pro kristapána, jeden z jeho synů (jsme dva!) nestal vojákem nebo, nedej bože, baleťákem. Člověk nikdy nemá ponoukat osud – tudíž můj bratr se stal důstojníkem a já šel k baletu. (Disciplíny mimochodem velmi podobné.) Po tomto osudném rozhodnutí, které jsem pojal ve velmi útlém věku (bylo mi asi 10 let) následovalo přijetí do přípravy Národního divadla. Tehdy jsem měl poprvé možnost stát na jevišti. Což bylo něco naprosto úžasného. Přijetím na konzervatoř se situace podstatně změnila. Tam šlo skutečně do tuhého, a naše třídní učitelka Zora Šemberová byla jistě vyrobena z takového tuhého těsta. Vštěpovala nám (i proti naší vůli) základy umělecké disciplíny. A protože já jsem od přírody moc velkou disciplínu neměl, mé nadšení pro tento způsob práce nebylo vždycky takové, jak by si moji učitelé přáli. Jenže Zora Šemberová je člověk a učitel zvláštního charakteru, její veškerou lásku k pravdivosti kumštu lze shrnout do jedné věty. Zora by pro kumštýřskou pravdu dovedla nejenom zemřít, ale i zabít. Vždycky jsem si Zory velmi vážil, přestože jsme spolu někdy válčili. Jsem jí vděčen za všechno, co mě naučila, a za vše, co pro mne udělala.

V době studií jsem byl členem Vysokoškolského uměleckého souboru, kde byl uměleckým vedoucím a choreografem František Pokorný. Nikdo mě nepřesvědčil o kráse a důležitosti choreografie tak silně jako on. Jeho fantazie, jeho nadšení a jeho vášeň pro tanec a pro choreografii byla velmi strhující. Pro mne osobně to znamenalo oddat se choreografii až do konce života. Toto jsem Františkovi nikdy do očí neřekl, tak se to alespoň teď snažím dohnat. Bohužel se musím přiznat, že jenom velmi zřídka mluvím o vynikajících lidech, kteří se nám přes náš houževnatý odpor pokoušeli vštípit něco, co by nám snad v budoucnu bylo ku prospěchu. O Míle Urbanové, Věře Urbánkové, Zdeňkovi Doležalovi, Nataše Rybinové a mnohých jiných. A to vše pod legendárním vedením ředitele pražské konzervatoře pana Dr. Václava Holzknechta, o němž jsme si s obrovskou chutí vyprávěli nádherné peprné anekdoty.

Na konzervatoři mezi lety 1962–1967 mi byla poprvé umožněna choreografická práce. A pozitivní kritika PhDr. Dany Pasekové mi otevřela dveře k dalším uměleckým úspěchům. Jednu z mých prvotin uviděla britská ministryně kultury Jenny Lee, která byla v Praze při příležitosti otevření výstavy Henryho Moora v zahradě Šternberského paláce v roce 1966. I stal se zázrak. Britská rada mi udělila jednoroční stipendium ke studiu na Anglické královské škole. Jestliže někdo z vás náhodou zabloudil do Londýna koncem šedesátých let, dá mi jistě za pravdu, že Londýn v tomto časovém období byl středem evropské kultury. Každý, kdo v kumštu něco znamenal, jel do Londýna, aby to ukázal. V té době byl v Londýně na návštěvě také John Cranko – slavný choreograf stuttgartského baletu. Nikdy mě neviděl tančit, ale nabídl mi angažmá do Stuttgartu se slovy: „Bude se ti tam líbit, tam vždycky svítí slunce.“ Jel jsem se tam podívat na Velikonoce – lilo 4 dny – bez přestání.

Ve Stuttgartu jsem strávil 7 let, setkal jsem se svou nastávající Sabinou, (která je mou nastávající už asi 30 let), tam mi bylo poprvé umožněno pracovat s profesionály. Moje první choreografie se jmenovala *Kommen und gehen* a mými protagonisty nebyl nikdo jiný než Marci a Haydée a Richard Cragun. Úspěch byl obrovský – kritika (od jistého pana kritika) zničující – moje ctěná máti byla samozřejmě přítomna a také patřičně rozezlena. A ona, ve svém spravedlivém hněvu, dovede být strašná. Jenomže tento spravedlivý výbuch hněvu na sebe musel nechat čekat celých deset let. Tehdy jsem byl už dávno ředitelem Nizozemského tanečního divadla. Přijeli jsme do Stuttgartu hostovat s velmi přesvědčivým programem:

1. *Žalmová symfonie* – Stravinskij
2. *Symfonie D-dur* – Haydn
3. *Sinfonietta* – Janáček.

No, takový docela úspěšný symfonický program. Úspěch byl dokonalý – a maminka zase přítomna. Bezprostředně po představení – mejdan v baletním sále – po boku mé maminky já – a první gratulant – onen kritik. Maminčin spravedlivý hněv, který musela zadržovat po deset let, byl jako zlomení biblické sedmé pečeti. Tento hněv se apokalyptickým způsobem z úst mé matky snesl na hlavu tohoto nešťastníka. – Za půl roku zemřel. – Ano, to je moje maminka, která mě částečně svou líbezou chválou a částečně dobře míněnou nehoráznou kritikou vede ke kvalitativnímu zlepšení mých děl.

Co bych vám ještě měl vyprávět ? ! ? O založení dvou dalších složek našeho souboru – NDT II + III. První jako most mezi školou a divadlem, druhá jako most mezi divadlem a smrtí. Anebo o vystoupení všech tří skupin na Edinburském festivalu tohoto roku za doprovodu České filharmonie, nebo jedno vystoupení NDT v Praze v roce 1980... nebo o premiéře *Sinfonietty* v Charlestonu v roce 1978... nebo o *Arcimboldovi* v Praze v tomto roce ... nebo o návštěvě u australských domorodců. Nezapomenutelných zážitků bylo mnoho, a doufám, že ještě bude. Na to teď, bohužel, nebo bohudík není čas.

Přesto mi ale dovolte ještě několik slov o významu a pozici tance a choreografie v dnešní době. Tanec je nedílnou součástí našeho globálního uměleckého citění a je současně neodmyslitelnou složkou jakékoli lidské sociální struktury. Tanec je také nejstarším uměleckým výrazem lidstva. Má schopnost vyjádřit nejenom city, pocity, vztahy a rozpoložení, ale i víceméně abstraktní roviny lidského bytí, a to vše nesmírně osobním a osobi-

tým způsobem. V tanečním projevu je zakódována možnost zachytit nejdetailejší hnutí lidského citu. Je v něm zakotvena možnost citlivě reagovat na stav lidské společnosti a aktivně spolupracovat na jejím pozitivním vývoji.

Úkol nás – choreografů – je nesmírně jednoduchý a zároveň nekonečně složitý. Náš nástroj je lidské tělo. Mechanická část našeho těla je kostra, která se skládá z 206 kostí a 586 kloubů. Tento nástroj nám teoreticky umožňuje vytvořit nekonečné množství póz a pohybů. V lidském mozku se odráží nekonečnost vesmíru. Tento velmi komplikovaný přístroj nám umožňuje realizovat naše nejodvážnější fantazie. Naším úkolem je tyto dva póly našeho bytí harmonicky sjednotit, aby nám pomohly vyjádřit to, co chceme našemu publiku sdělit. To, co definuje naše umělecké schopnosti, je ale náš výběr z tohoto nepřehledného množství možností. Jenom to, co je naprosto nezbytné a esenciální k vyjádření toho, co máme na srdci, je nutno upotřebit. Michelangelo říkal, že všechny tvary jeho sochy jsou v kameni jenom zaklety, a že on jenom musí odstranit přebytečný materiál. Kámen úrazu je ale v tom, aby člověk odškrábal ten správný materiál.

K tomu, aby si mladí tvůrci uvědomili to bohatství, které je nám k dispozici a k tomu, aby se jim umožnilo zvolit správná řešení daných problémů, k tomu je zapotřebí vyškolit vysoce kvalitní učitele, kteří mají nejen vynikající odborné znalosti, ale jsou také schopni citlivě reagovat na individuální kvality svých studentů. Potřebujeme učitele, kteří dovedou podnítit tvůrčí fantazii svých učňů. Takových učitelů je dodnes na celém světě žalostně málo a já upřímně doufám, že tato instituce, která mi dnes prokazuje tuto čest, nebude šetřit ani námahy, ani finančních prostředků k vyškolení nejlepších učitelů, docentů, doktorů, profesorů, mentorů a rektorů, kteří se nebojí vzít na sebe zodpovědnost za duševní hygienu příští generace. Je nutno si uvědomit, že my jsme zodpovědní za dějiny budoucna.

Ke konci jenom malou poznámku na téma „kde domov můj“. Podle mého názoru je domov tam, kde člověk najde dobré přátele, dobrou práci a prostředí, které mu umožňuje tuto práci optimálně vykonávat. Je to zvláštní ironie života, ale tuto otázku si patrně také kladl autor naší hymny *Kde domov můj* František Škroup, který dlouho žil, pracoval a zemřel v Rotterdamu jako rytíř Rádu Oranžského a jako ředitel tamního divadla.

Děkuji vám za vaši pozornost.





Jiří Kylián
(1947)
Czech choreographer,
dancer, and photographer

...ACT IV (FATE)

In January 1978, the phone rung in Kylián's office. American impresario Joseph Wishy was on the line. He wanted to know whether the choreographer had heard about the composer Janáček and if he hadn't, by any chance, heard anything about a piece titled Sinfonietta. When Kylián assured him he was full of Janáček's music and that this piece was among his favourites, Wishy asked him to create a short ballet to this music for the summer festival in Charleston. Kylián agreed with excitement. The choreography was born organically, as if of its own accord. The decorations by Walter Nobbe – a landscape in which everyone could find a bit of their own "home" – and his costumes later also became legendary. The ensemble arrived in America in the first week of June, full of expectations. As they discovered upon arrival, they had made it to a very prestigious festival full of important figures, all there to honour Janáček's memory. They also discovered, however, that their Sinfonietta was at the very end of an incredibly long and tiring evening. Everyone predicted that it would be a miracle if any spectators remained in the hall for their performance. Nobody was expecting what happened. The hall remained packed until the end of the evening and no sooner had the repeated closing fanfares of the Sinfonietta died away before the entire hall was up on its feet, infinite "bravos" ringing out into thunderous applause. This triumph finally allowed the Netherlands Dance Theatre coveted access to New York and thereby the world. This success, however, was mostly down to Maestro Janáček and Maestro Kylián.

from the laudatio of prof. Jiří Hlaváč
(Dean of HAMU 2000–2006)

Speech by Jiří Kylián,
dr.h.c. AMU
December 15, 2000

Dear Friends, Supporters, Authorities, Family,
and Critics!

Let me express my warm thanks for the fact that after many years, you remembered the Cinderella of the arts – dance. But I understand.

Dance is this strange animal that somehow did not make it onto Noah's Ark in time. Forced to wade through the flood in which it would surely have perished were it not for the enlightened and holy persons who took part in saving this animal.

When I was of the age at which a young man must decide what he will and will not become, this reality was not apparent to me at all. I equally failed to see the wish of my father, that one of his sons (there are two of us!) would not – for Christ's sake – become a soldier or, God forbid, a ballet dancer. One should never tempt fate, so my brother became an officer and I joined the ballet. (Two disciplines, incidentally, that have much in common.) This fateful decision, made at an early age (I was about ten years old), was followed by enrolment in the National Theatre ballet school. That was when I got my first opportunity to stand on stage. It was something utterly fantastic. Everything changed with my admission to the conservatory. That was when things started thickening up, and our class tutor, Zora Šemberová, was certainly made from a thick dough. She instilled in us (often against our wishes) the essentials of artistic discipline. And because by my nature I did not have very much discipline, my enthusiasm for this work method was not always of the magnitude my teachers would have desired. But Zora Šemberová is a person and teacher of a strange character – all her love for the truth of art can be contained in one sentence. Zora could not only die for the truth of art – she could also kill. I always had immense respect for Zora, although we were sometimes at war. I am grateful to her for all she taught me and all she did for me.

During my studies, I was a member of the University Art Ensemble, where František Pokorný was artistic director and choreographer. No one convinced me of the beauty and importance of

choreography as much as he did. His fantasy, his enthusiasm, and his passion for dance and choreography were riveting. For me personally, it led to a devotion to choreography that lasted for the rest of my life. I never said this to František personally, so I'm trying to catch up now, at least. Unfortunately, I must admit to speaking only rarely about the excellent people who – despite our resilient resistance – tried to instil in us something that might be of benefit in the future. Míla Urbanová, Věra Urbánková, Zdeněk Doležal, Nataša Rybinová, and many others. All this at the conservatory legendarily led by its director, Dr. Václav Holzknecht. We would recount beautiful risqué anecdotes about him to each other with much zest.

The first time I was allowed to choreograph was at the conservatory between the years 1962 and 1967. Positive responses from PhDr. Dana Paseková opened doors to further artistic successes. British minister of culture Jenny Lee was in Prague for the occasion of the opening of a Henry Moore exhibition in the garden of the Sternberg Palace in 1966, and she happened to see one of my first pieces. A miracle happened. The British Council granted me a one year scholarship to study at the Royal Ballet School. If any of you happened to wander into late '60s London, you will surely agree that at this time, London was the centre of European culture. Everyone who meant something in the arts went to London to show this was the case. John Cranko was visiting London at the time too – a famous choreographer from the Stuttgart ballet. He never saw me dance, but he offered me a position in Stuttgart, adding that I'd "like it there, the sun is always shining". I went to have a look around at Easter. It rained for four days without stopping.

I spent seven years in Stuttgart, I met my fiancé Sabina (who has been my fiancé for about thirty years), and it was the first time I got the opportunity to work with professionals. My first choreography was titled *Kommen und gehen* and my protagonists were none other than Marci and Haydée and Richard Cragun. The success was immense – the critique (by a certain Mr. Critic) was devastating. My dear mother was of course present and adequately angered. In her rightful rage, she can be terrible. But this explosion of rage had to wait a full ten years. At that point, I had long been the director of the Netherlands Dance Theatre. We came to Stuttgart with a very convincing programme:

1. *Symphony of Psalms* – Stravinsky
2. *Symphony in D major* – Haydn
3. *Sinfonietta* – Janáček

Quite a successful symphonic programme. The success was complete – and my mother, once again, present. Immediately after the performance – a party in the hall – me at my mother's side – and the first well-wisher – that critic. My mother's just rage, which she had held back for ten years, was like the breaking of the biblical seventh seal. This rage was brought down apocalyptically from my mother's lips onto that poor devil's head. – He died half a year later. – Yes, that is my mother, who partly through her loving praise and partly through well-intentioned but monstrous critique leads me to improve the quality of my works.

What else should I recount?!? The establishment of two other components of our ensemble – NDTII + III. The first as a bridge between school and theatre, the second as a bridge between the theatre and death. Or about the performance of our three groups at the Edinburgh festival this year, accompanied by the Czech Philharmonic, or about an NDT performance in Prague in 1980... or the premiere of the *Sinfonietta* in Charleston in 1978... or *Arcimboldo* in Prague that same year... or my visit to the Australian Aborigines. There were many unforgettable experiences, and I hope there are many more to come. Woefully – or thankfully – there is no time for that now.

Even so, allow me a few words on the meaning and position of dance and choreography in today's world. Dance is an integral part of our global artistic sensibility and is also an inherent component of any human social structure. Dance is also the oldest artistic expression of humanity. It has the capacity to express not only emotions, feelings, relationships, and moods, but also more or less abstract levels of human existence, and all this in a supremely personal and distinctive manner. The possibility to capture the most detailed movements of human feeling is contained in expression through dance. Within it is anchored the opportunity to react sensitively to the state of human society and actively cooperate on its positive development.

Our task as choreographers is stupendously simple and also infinitely complex. Our instrument is the human body. The mechanical part of our

body is the skeleton, which is composed of 206 bones and 586 joints. In theory, this instrument allows us to create an infinite number of poses and movements. The infinity of the universe is mirrored in the human brain. This very complicated device allows us to realise our most courageous fantasies. Our task is to harmonically unite these two poles of our existence in order to help us express whatever it is that we want to communicate to our audience. What defines our artistic abilities is our selection from this immense array of possibilities. Only that which is absolutely essential and indispensable to express what is in our hearts must be used. Michelangelo said that all the shapes of his sculpture are enchanted into the stone, and he must only get rid of the excess material. The problem lies in scraping away the right material.

In order for young artists to realise the richness which is available to us, and in order to allow them to opt for the right solutions to the given problems, to this end we must educate teachers of high standards who have not only excellent expert knowledge, but are also able to react with sensitivity to the individual qualities of their students. We need teachers who can stimulate their students' creative fantasy. To this day, there are sadly few teachers of this kind around the world, and it is my sincere hope that the institution which pays me this honour today will not spare efforts or finances to create the best teachers, lecturers, doctors, professors, mentors, and rectors, unafraid to take on themselves responsibility for the spiritual hygiene of the upcoming generation. It is necessary to realise that we are responsible for the history of the future.

Finally, a small note on the question of "where my home is". I am of the opinion that home is where one finds good friends, good work, and an environment that allows him to carry this work out in optimal conditions. It is a strange irony of life that this question was also asked by the author of our national anthem, *Kde domov můj* (*Where My Home Is*), František Škroup, who lived, worked, and died in Rotterdam as a knight of the Order of Orange-Nassau and director of the local theatre.

Thank you for your attention.

JK



2002



OTOMAR KREJČA

(1921–2009)

český divadelní režisér, herec a zakladatel

Divadla za branou

Vlastně od počátku tak Krejča prosazuje v divadle vědomí a ovšem i realizaci jistého mravního a profesionálního řádu: sledujeme-li Krejčovu dráhu až dodneška, můžeme se snad odvážit říct, že v době zhroucení tradičního řádu ve světě chce vytvářet takový řád v divadle a na divadle. Činí to ani ne tak jako následovník osvícenců, tedy intelektuálů přinášejících do divadla, tohoto místa spojovaného obvykle se zábavnou podívanou a bohémstvím, ideál, který by mělo šířit (i když pro své „intelektuálství“ se zdál v tomto prostředí nápadný): nezapomínejme ale, že tento velký režisér je rolnický syn, tj. člověk z rodu hospodářů spjatých s odvěkým řádem přírody a tvrdou prací na její kultivaci, s prací podloženou vědomě uchovávanou zkušeností (kulturní zkušeností) celých staletí.

Proto může Krejčův přístup k divadlu v době, která je kromě jiného i dobou zániku venkova (venkova v tradičním smyslu) působit až podivínsky (vzpomeňme na jeho obranu Divadla za branou II, jejíž východiska se od Krejčových gymnasiálních tezí opravdu příliš neliší).

O žádné podivínství ovšem nejde, nýbrž o důležitou tradici (intelektuálně rozvíjenou tradici), bez jejíhož pěstování by bylo chudší nejenom divadlo, ale i život, má-li být životem kulturním.

Navrhujeme-li dnes udělit Otomaru Krejčovi čestný doktorát, činíme to nejenom pro jeho nepominutelné umělecké zásluhy, ale i proto, abychom si připomněli tuto tradici, zvláště také pro české umělecké školství tak důležitou, jejímž je Otomar Krejča v českém divadle vrcholným představitelem.

z laudatia prof. Jaroslava Vostrého

(1993–1995 rektor AMU)

PROSLOV OTOMARA KREJČI

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa

Akademii múzických umění v Praze

24. května 2002

Vaše magnificence pane rektore, Spectabiles,
Honorabiles, vážené dámy, vážení pánové,

děkuji vám – vzrušeně a dojatě – , že jste přijali pozvání na toto veřejné slavnostní zasedání Umělecké rady AMU.

Laudator temporis acti, profesor Jaroslav Vostrý, charakterizoval tvorbu obou divadel, která jsem měl čest v Praze řídit, i můj osobní podíl na ní zřetelně, znale a uznale. Děkuji mu za to. Zdálo se mi, jako by mě svou charakteristikou zbavoval zároveň i určité distance a restituoval můj status – jak se v divadelních kruzích vyvinul zejména v posledních poněkud vyprázdněných a bezprizorných osmi letech.

Cítím se tu tváří v tvář počtě, které si velmi, velmi vážím, rovněž velmi, velmi nesvůj. Mám totiž radost a přál bych si, aby mě strážný duch této chvíle neopouštěl až do konce dní, které si divadlo ještě ode mne vyžádá. Ale neměl jsem vlastně ve svém divadelním životě nouzi o chvíle podobně souladné, jako je tato. Chodíval jsem se totiž, jak jsem jen mohl, dívat na reprízy našich inscenací a dost často jsem byl na jevišti i v hledišti svědkem pohnutlivých událostí.

Moje paměť tyto zážitky střeží jako veliký poklad, který mi všichni tvůrci představení – a to byli většinou opravdu všichni členové divadla – připravili. Neříkával jsem jim to, abych si je nepokazil. Až dnes jim všem děkuji, a vzpomínám na ty, kteří už odešli.

Laudatio připomíná, že od studentských let dodnes zaměřuji své síly vlastně na totéž: na určitý typ divadla a samozřejmě na všechno, co s tímto typem souvisí. Jeví se to tak i mně. Ani jeden z titulů, které jsem doma nebo venku režíroval, jsem nedělal z oportunních důvodů, nikdy jsem

se z pout té celoživotní souvislosti nedokázal vyvázat.

Na dobu „malin nezralých“ se dnes ohlížím do velké dálky, přes mnohá desetiletí. A už tím souslovím mi do pohledu vstupuje čas, poznamenaný jevištěm.

Z těch dávných dnů ne-smyslového poznání, chápání bez závazku racionality, ke mně doléhají věty juvenilního tušení, bezděčné jistoty, nevědomé, trochu nesnesitelné sebedůvěry. Ale tatáž slova, tytéž teze mají pro mne dnes – když se přes rampu času pokouším vnímat, jak byla „inscenována životem“ – docela jinou tvářnost a méně holý smysl než v době, kdy z dvojrozměrné podoby na papíře teprve začínala vstupovat do dějící se hry.

Symbolika podobenství o návratu ztraceného syna je propastná.

Když maliny dozrávají, opouštíme my, mladší synové, rodný dům a pouštíme se směrem, kterým nás to táhne. Nevědomě směřujeme za instinktivním poznáním, za snem, zákonem, za řádem, stálostí, za jistotou – za stejnou zřejmostí v metafyzice, jakou nabízí systém matematických konstrukcí. Záhadná iracionalita však houstne, sdružuje se, koaluje s přízemně pragmatickým rozumem; zjišťujeme, že život je nenapravitelný nesoulad (kdyby jen nesoulad!), že usilování lidského ducha o dosažení pevných koordinát je marné, nevypočitatelnost stálá, že před osudem neutěčeme. Že i ti filosofové, kteří vysílají proti trýznivé vládě nejistot anděly dobroty, lásky a víry, prozatím nikdy nepochodili. Základem lidského světa zůstává nejistota. Zvažování úhrnu života rozumem nevychází nikdy načisto, beze zbytku: něčeho se buď nedostává, anebo něco přebývá.

Až se jednoho dne zastavíme – na orbitu, ztraceně v prázdnu, v jakémsi apogeu, co nejdál od země, mezi velmi jistou nejistotou a velmi nejistou jistotou.

V mládí vnukala jistotu intuice, nebo spíš nepouštěla nejistotu ke slovu. Dnes zbyla ze všech stran diskurzivním poznáním prověřovaná staronová skutečnost: divadlo dramatu.

Živelně, bez vědomé intence, mě od raného mládí přitahovala literatura. S postupujícím věkem jsem se, nevím jak, ocitl v zajetí divadelních her; těch, co vycházely v novinách na vystříhování, nebo porůznu pro ochotníky v brožovaných sešitech. Pak jsem jednou četl hru o ničem: nic se v ní nestalo, ani žádnou hlavní postavu neměla, ale roztřásla mě zvláštním dojetím, nešla mi z hlavy. Začal jsem si pak všimnout jmen autorů. Od té doby mě po celý život váže k některým dílům dramatických básníků závislost, které zcela podléhám.

„U divadla“ jsem měl netušené štěstí; mohl jsem nahlédnout do historického terénu evropského divadla dramatu, časově ohraničeného takovými dramatickými básníky, jakými byli Aischylos v letech jeho vystavování a Beckett v době, kdy se začala rýsovat i možnost „konce hry“. V takových dimenzích ztrácí důležitost a mizí ze vzpomínek i veškeré svíravé, veškeré časné limity správců patrimonie české kultury.

Aischylova tragédie *Prosebnice* se v Syrakusách na Sicílii hrála v autorově režii před půltřetím tisíciletím za vlády Hiéróna I., pověstného ochránce básníků.

Beckettův text *Čekání na Godota*, původně nazvaný pouze *Čekání*, inscenoval před půlstoletím v malém pařížském divadle Théâtre de Babylone reprezentant „nového divadla“ Roger Blin.

Aischylos, dramatik svrchované básnické a morální síly, uvádí na jeviště svět smyslu, řádu a mravu. Násilí v něm bude potrestáno; původci násilí budou za své viny pykat.

O dva a půl tisíce let později traktuje Beckett rozpad individua až po ztrátu identity, strach a znechucení ze světa, ze života bez hodnot; rozehrává hrůzu ze světa, který ztrácí smysl, absurditu lidské existence, kterou nic nemůže absolutně zdůvodnit. Prostor Beckettova světa se scvrkl na čekání, prožívané dvakrát v čím dál bezvýhodnější podobě.

Měl jsem možnost inscenovat Aischylovy *Prosebnice* v Teatro Greco, kde se každý druhý rok koná festival, na místě jejich prvního uvedení. Pro 15 000 diváků existují původní místa k sezení. Hrát se začíná, jako tenkrát, za denního světla; když se pak slunce noří do moře, rychle se tmí – a padesát řeckých dívek-exulantek zpívá řeckému králi zoufalou prosbu o azyl – soumrakem vane metafyzická úzkost, ducha jímající, horror animum subit; v iritujícím tajemném zplošťujícím přísvitu, provokujícím mýtus hrůzy, se vladař běží radit se svým lidem, které ze dvou řešení vybrat: zda hněv bohů, anebo válku s Egypťany. A další, hlubší horor jímá duši – jaká pravda se tu hledá? Není řešení neřešitelného tragédie? Není tragédie určitý druh „dění pravdy“?

Čtyřikrát obnovená inscenace *Čekání na Godota*, hry dosud hrávané v malých komorních prostorech jako nespoutaná intelektuální fraška, měla na festivalu v Avignonu premiéru na Cour d'Honneur s hledištěm pro bezmála 4 000 diváků. Ukázalo se však, že „dění pravdy, jež tkví v uměleckém díle“, dokáže ovládnout tak velký prostor, jak je schopna prostoupit kvalita hereckého výkonu.

O *Třech sestrách*, druhé inscenaci Divadla za branou, napsala Jana Patočková, že „opravdové herecké tvorby je v představení... mnohem více, než je v našich divadlech zvykem“ a zároveň poznamenala, že „nároky, které v našem divadle klademe na herce, působí ovšem i na kritéria diváků“. Tak přesná a přísná charakteristika autentického vztahu jeviště s hledištěm, herecká tvorba nahlédnutá jako faktor, který formuje kritérium diváka, byla sotva kdy v divadelní kritice formulována tak rigorózním způsobem: jako fenomén životaschopnosti divadla. Kdo by však tehdy tušil, že opomíjení tohoto oživujícího zákona divadelní symbiózy, nevšímavost ke vzájemné podmíněnosti neustále obnovované herecké tvorby s kvalitativní rozlišovací schopností diváckou, může divadelnictví dovést až na pomezí bezprizornosti.

Dnešní masový člověk dostává na své otázky záplavu apartně sřížených odpovědí. Čím více ale uklidňujícího šumu, tím znepokojivější ticho se za ním rozevírá.

Odborné, výstižné odpovědi, plné vyhlídek a přece na nic v konečném důsledku neodpovídají. Existence, život, vědomí, duch, svoboda, všechny základní aspekty bytí zůstávají stále stejnou, do odvěké dramatické dichotomie rozepjatou hádankou.

Velký dramatik se obírá otázkami, na které neexistuje konečná odpověď. Budí tak nové, zásadně neuzavřené tazání. Oživuje zvědavost. Oživuje život.

Přírodní vědy nejsou vázány lidskou dimenzí, principy světa lidských smyslů a kategoriemi, na nichž lpí lidský duch. Vědec, zejména od chvíle, kdy realizoval procesy, které se v domově člověka, v přírodě, nedějí, opustil skutečnost lidského světa. Pravou skutečností mu není člověk, ale proces, který uvádí do chodu, proces lidskou řečí lidskému světu často nesdělitelný. Mefistofelové dnešních Faustů vládou neodolatelnou démonií: jak v oblasti mentálních konstrukcí, tak v přírodních vědách nabízejí důkazy pro jakékoli hypotézy.

Sférou umělce zůstává pevný střed kruhu, po jehož obvodu se vše řítí do neznámé budoucnosti. Umělec o tom nic netvrdí, ale na všechno se táže. Prožívá své tazání a žije jím.

Jaké prostory rozevírá, co zanechává v paměti divadlo, které se osvobodilo z vážného soužití s dramatikem, z principu zlehčuje a komolí jeho zvěst, podřizuje dramatickou báseň tomu, co koho právě napadne? Co zbylo z projektů hereckých komun, které šly ještě dál a pokoušely se splétat z momentálních nejprivátnějších osobních zkušeností jevištní happeningy (v nichž teprve masmediální informace objevila umělecký čin)?

Proces, který již mnohde začíná narážet na vnitřně zakomponované a stěží překročitelné hranice, je na českých jevištích, zdá se, dosud pevně přítomen v důsledku přetrvávající hybris, přesvědčené, že hybnou silou divadla je „jak“ a „kdo“, nikoli básníkovo „co“.

Měl jsem to štěstí, že jsem se mohl dělně setkat i s některými z dalších nejdůležitějších dramaturgů evropské provenience a pokoušet se je transponovat do aktuálně přítomné, jevištně konkrétní podoby; dělo se tak doma i v zahraničí, v domech divadel národních s velkým i malým „en“. Každé z těchto představení se snažilo nahmatat, co je evropská divadelní kultura, a poukazovalo – již a právě tím – na číhající dehumanizaci mezilidských vztahů, civilizační barbarství, na univerzální slepotu a nedostatek stoudnosti světa, kterému je stále lhostejnější, že umělecké dílo je obrazně živé a oživující, neboť je potenciálně prostorem, v němž se odehrává, vystupuje ke zjevnosti pravda.

Jevištní dílo pak je živé v doslovném smyslu. Právě tak jako my žije jen ve svém čase, pokud představuje, poukazuje, vyjevuje – kdy se děje. Je neopakovatelnou událostí.

Laudatio hovoří, přesvědčivě a vstřícně, o „tušení jakéhosi až mrazivě ‘objektivního’, tj. básnického řádu věcí, vznikajícího uprostřed a ze subjektivního, tj. každodenního chaosu“. Až tam mě tedy dovedla zprvu bezděčná intence, vymezující právo překroku z každodennosti života na svrchované jeviště, schopné stát se prostorem rezonujícím na záblesky „básnického řádu věcí“? Kdybych se měl znovu vydat po oblouku těch nevratných pětadesáti let, přes všechny otřesy by pro mne evropské divadlo dramatu zůstalo uměleckým druhem, nadaným jedinečnou schopností zpřítomňovat a sdílet „dění pravdy“ a onoho řádu, který není naším produktem ani majetkem, ale v podstatném ohledu nás všechny přesahuje.

OK







Otomar Krejča
(1921–2009)
Czech theatre director,
actor, and founder of Theatre
Behind the Gate

From the very beginning Krejča pushed for a knowledge and of course an implementation of a certain moral and professional order in the theatre. If we observe Krejča's career to the present day, perhaps we could say that at a time when the traditional order of the world is collapsing, he wants to create this order in the theatre. And on the stage. He does so not so much as an heir of the Enlightenment, i.e. intellectuals who bring into the theatre – this space usually connected with entertainment and bohemianism – an ideal which it should aim to spread (though its "intellectualism" has made it highly conspicuous in this environment). Let us not forget, however, that this great director is a peasant's son, i.e. a man from a lineage of farmers connected to the age-old order of nature and the hard work of its cultivation, their work supported by the consciously preserved experience – cultural experience – of entire centuries. This is why Krejča's approach to theatre in a time which – among other things – is a time of the demise of the countryside (in the traditional sense) can seem almost eccentric (think back to his defence of Theatre Behind the Gate II, whose approaches really did not change much from Krejča's high school theses). This is no eccentricity, however: rather, it is an important tradition (an intellectually developed tradition) without which the theatre would be poorer, and so would life, if it is to be a cultured life. If we propose today to award an honorary doctorate to Otomar Krejča, we do so not only due to his significant artistic achievements, but also in order to remind ourselves of this tradition, so important for Czech artistic education in particular, of which Otomar Krejča was a prime exponent in the Czech theatre.

from the laudatio of prof. Jaroslav Vostrý
(Rector of AMU 1993–1995)

Speech by Otomar Krejča
dr.h.c. AMU
May 24, 2002

Your Magnificence Rector, Spectabiles,
Honorabiles, Dear Ladies, Dear Gentlemen,

I thank you – with excitement and emotion – for accepting the invitation to this festive public meeting of the Artistic Council of AMU.

Laudator temporis acti professor Jaroslav Vostrý characterised the work of both the theatres I had the honour of managing in Prague – as well as my personal involvement in them – with clarity, erudition, and appreciation. I thank him for that. It seems to me that his characterisation has rid me of a certain distance and reinstituted my status as it developed in theatrical circles in the preceding empty and somewhat aimless eight years.

Face to face with this honour – which I truly and deeply value – I feel immensely uncomfortable. Nevertheless, I am happy and wish that the guardian angel of this moment would stay with me for the rest of the days the theatre will demand from me. But in fact, there was no lack of moments similarly harmonious to this one in my theatrical life. Whenever I could, I would visit performances of our productions, and, very often, I witnessed moving events both on the stage and among the audience.

My memory guards these experiences as a great treasure, prepared for me by all the creators of the production – usually all those involved in the theatre. I used to withhold this from them so as not to spoil them. I only thank them today, remembering those who have left.

The laudatio recalls that since my student years up until this day, I have focused my abilities on essentially the same subject: a certain kind of theatre, and of course, everything related to it. It seems the same to me. None of the titles I directed – both at home and abroad – did I do for opportunistic reasons. I could never free myself from the shackles of lifelong continuity.

I look back on the times of the "unripe raspberries" from a great distance; over several decades. And with that phrase, time enters the view, marked by the stage.

From those ancient days of non-sensory knowledge, of understanding without the commitment of rationality, words of juvenile premonitions reach me, of unwitting certainty, of unconscious, somewhat insufferable self-confidence. But those same words, those same theses today – when I try to sense, over the ramp of time, how they were “staged by life” – have for me an entirely different form and a less bare sense than at a time when two-dimensional shapes on paper were only beginning to enter into the play in progress.

The symbolism of the parable of the return of the prodigal son is abysmal.

When raspberries ripen, we, the younger sons, leave our house of birth and go wherever feeling takes us. Unconsciously, we aim for instinctive knowledge, for a dream, for law, order, constancy, certainty – for the same apparentness in metaphysics offered by the systems of mathematical constructions. Mysterious irrationality, however, thickens, unites, coalescing with shallow, pragmatic reason; we discover that life is an incorrigible incongruity (if only it were nothing more than incongruity!), that the striving of the human soul to reach stable coordinates is in vain, that unpredictability is constant, that we cannot escape fate. That even those philosophers who sent the angels of goodness, love, and faith against the agonising rule of uncertainty have so far never succeeded. Uncertainty remains the foundation of the human world. Contemplating the sum of life through reason never comes out clean; without a remainder: something is always either lacking or superfluous.

Until one day we stop – in orbit, lost in emptiness, in some kind of apogee, as far from the Earth as possible, between a very certain uncertainty and a very uncertain certainty.

In youth, intuition suggested certainty, or rather – it held back uncertainty. Today, a renewed reality has been screened by reason from all sides: the theatre of drama.

From an early age, I was elementally, without conscious intention, attracted to literature. I don't know how, but as I grew older, I was captured by plays; those that came out in the papers for one to cut out, or published for amateur theatre companies in little paperbacks. Then I happened to read a play about nothing: nothing happened,

it had no main character, but it moved me in a strange way and refused to exit my mind. I then started to notice the names of the authors. From that moment and for the rest of my life, an addiction has bound me to some works of the dramatic poets, and I wholly succumb to it.

I had unexpected luck “at the theatre”: I could look into the historical terrain of the European theatre of drama, bordered in time by such dramatic poets as Aeschylus (in the years of its emergence) and Beckett (at a time when the “end of the play” became a possibility). In these dimensions, all the constricting and temperate limits of the guardians of Czech cultural patrimony lose their importance and fade from memory.

Aeschylus' tragedy *The Suppliants* was performed in Syracuse in Sicily, directed by the author, two and a half millennia ago during the reign of Hieron I, famed protector of poets.

Beckett's *Waiting for Godot*, originally titled simply *Waiting*, was produced a half-century ago in a small Parisian theatre, Théâtre de Babylone, by Roger Blin, a representative of the “new theatre”.

Aeschylus, a playwright of towering poetic and moral force, brings a world of meaning, order, and morality onto the stage. Within it, violence will be punished and the originators of violence will suffer for their crimes.

Two and a half thousand years later, Beckett writes about the falling apart of the individual, a loss of identity, fear of and disgust for the world and a life without values. He plays out the horror of a world losing its meaning, the absurdity of human existence which can never be absolutely validated by anything. The space of Beckett's world shrinks down to waiting, experienced twice in a progressively more desperate form.

I had the opportunity to stage Aeschylus' *Suppliants* at the biennial festival at the Teatro Greco, at the site of its first performance. The original seating is still available, and fits fifteen thousand spectators. The play begins, as it did back then, when the sun is still up – as it submerges into the sky, dusk falls quickly. And fifty exiled Greek girls sing a desperate plea for asylum to the Greek king. Metaphysical anxiety wafts through the twilight, gripping the

soul, *horror animuni subit*; in the mysterious, irritating, and flattening half-darkness, provoking the myth of horror, the ruler runs to consult his people on which of the two alternatives he should choose: either the wrath of the gods or war with the Egyptians. And another, deeper horror grips the soul – which truth is being sought here? Is the solution of the insoluble not tragedy? Is tragedy not a certain kind of the “happening of truth”?

The production of *Waiting for Godot* (renewed three times), of a play thus far given mostly in small, chamber spaces as an unbridled intellectual farce, was premiered at the festival in Avignon on the Cour d'Honneur with an auditorium that could seat four thousand spectators. But it came to pass that the “happening of truth, which resides in the work of art” can control as large a space as can be permeated through the quality of the acting.

Jana Patočková wrote of *The Three Sisters*, the second show of Divadlo za branou (Theatre Behind the Gate): “There is much more of the true art of acting than is common in our theatres,” also noting that “the demands we make of our actors in the theatre also influence the criteria of the audience”. Such a precise and strict characterisation of the authentic relationship of the stage and the auditorium, acting seen as a factor forming the audience's criteria, was seldom formulated in theatre criticism in such a rigorous manner: as a phenomenon of the viability and vitality of theatre. Who could have known back then that neglecting this life-giving law of theatrical symbiosis, an indifference to the mutual conditionality of constantly renewed acting with the audience's capacity for qualitative distinction, could lead the theatre to the borders of irrelevance.

Today's mass humans receive a flood of stylishly cut answers to their questions. The more calming noise there is, the more disturbing the silence opening up beyond it becomes.

These are all expert, precise answers, full of prospects, and yet they fail to conclusively answer anything. Existence, life, consciousness, spirit, freedom – all the elemental aspects of being remain the same riddle stretched across the age-old dramatic dichotomy.

The great dramatist is concerned with questions that have no final answer. He thus awakens new, crucially open-ended investigations. Giving life to curiosity. Giving life to life.

The natural sciences are not bound by the human dimension or the principles of the world of the human senses and the categories to which the human spirit is attached. Scientists, especially since they have begun coming to terms with processes not taking place in the home of mankind – in nature – have left the reality of the human world. The true reality for them is not the human, but the processes they have set in motion, processes often impossible to transmit to the human world in human language. The Mephistopheles of today's Fausts rules as an irresistible demon, both in the area of mental constructions and in the natural sciences, offering proof for any hypothesis.

The sphere of the artists remains the solid centre of the circle on whose borders everything plummets into an unknown future. The artist says nothing of it but asks about everything, living through their own questioning while living it.

What are the spaces opened up by theatre, what is left in the memory of a theatre that has freed itself from a serious cohabitation with the dramatist, in principle lightening and mutilating their message, subordinating the dramatic poem to whatever anyone comes up with at some point? What is left of the projects of actors' communes, which went even further and attempted to weave happenings for the stage (in which only mass-media communication discovered an artistic act) from the most private of their momentary personal experiences?

The process – which on many occasions begins to reach the limits, internally composed and difficult to cross – seems to be securely present on the Czech stage as a consequence of the persistent hubris, convinced that the moving force of theatre is the “how” and the “who”, and not the poet's “what”.

I had the good fortune in my profession to come into contact with some of the most important dramas of European provenance and attempt to transpose them into a currently present, concretely staged form. This took place both at home and abroad, in the houses of national theatres both with a capital “N” and without.

2003



JAN ŠVANKMAJER

(1934)

filmový režisér, animátor a výtvarník

Nepředvídatelné obrazy Jana Švankmajera

Jan Švankmajer kdysi řekl, že film má oproti divadlu tu výhodu, že „si může na diváky počkat“ – nepomijí totiž tak rychle a beznadějně jako divadlo, může dojít plného a autentického uznání i s jistým odkladem. Díky tomu lze poznávat i časově odlehle fáze Švankmajerovy tvorby, v níž se divadlo propojilo s filmem.

Nad divadelními inscenacemi, na kterých pracoval před desítkami let, se zavřel čas. Uchovalo se pár fotografií a více či méně matných vzpomínek. Divadlo je nicméně trvalou součástí Švankmajerova života, protože se stalo místem, v němž došlo k prvním dvěma určujícím setkáním jeho života a tvorby: jako čtyřicetiletý čerstvý absolvent oboru loutkářství na DAMU se setkal s Emilem Radokem a o dva roky později se opět díky divadlu seznámil se svou životní partnerkou Evou. Z podstaty těchto setkání vyplývá, že trvají dodnes a stále přinášejí inspiraci a překvapení. Z těchto setkání se také živí neustálý, více či méně viditelný pohyb Švankmajerovy tvorby – pohyb, jenž vede k jednotě.

z laudatia PhDr. Michala Breganta
(2002–2008 děkan FAMU)

PROSLOV JANA ŠVANKMAJERA

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa

Akademii múzických umění v Praze

16. května 2003

Vážený pane rektore, páni děkani, vážení kolegové, dámy a pánové,

dovolte mi, abych zde, při této pro mne tak vzácné příležitosti, přednesl malou apoteózu loutkového divadla. Loutky jsou totiž pevně zakotveny v mé mentální morfologii, a proto se k nim ve svém životě a tvorbě stále vracím jako k něčemu, co pro mne znamená určitou jistotu ve vztahu k okolnímu světu. Obyčejně se k nim uchyluji ve chvílích určitého ohrožení. Vytvářím tak totiž své Golemy, kteří mě mají ochránit proti pogromům reality.

Když mi bylo osm let, dostal jsem od otce k Vánocům loutkové divadlo: tak jako existují určující setkání s osobnostmi, která znamenají fatální změnu v našem životě, tak analogická setkání existují i s předměty nebo prostředím, která do konce života nebo aspoň na dlouhou dobu ovlivní naše myšlení, naši tvorbu, náš život.

A právě takovým určujícím setkáním byl dar loutkového divadla. Bylo to klasické rodinné divadlo s litografickými kulisami nalepenými na překližce a pak lupenkovou pilkou vyřezanými. S rolovací červenou oponou, s loutkami na drátě a nitích, se sádrovými hlavičkami, nožičkami a ručičkami pestře omalovanými. A k tomu útlé knížečky s loutkovými hrami od Schweigstila a jiných. Od té doby lze celou mou tvorbu poměřovat tímto setkáním. Vlastně vše, co dělám, je loutkové divadlo. Moje filmy, grafika, koláže, keramika, objekty, vše má kořeny v infantilním pohledu na svět, který na sebe vzal podobu loutkové scény se symetricky řazenými kulisami a postavíček pověšených na nitích. Samozřejmě, že během času dostal tento vztah symbolický význam. Svět loutkového divadla je pro malé dítě alternativním světem ke světu dospělých. Sem může vnášet a řešit zde problémy, s nimiž si ve skutečném

životě neví rady. Navíc je to svět, který ovládá, a tudíž svět jako stvořený pro realizaci jeho imaginativních snů. Je to prostor pro realizaci „ne-možného“, neslučitelného s „dobrou výchovou“. Jaká obrovská možnost všemožných kompenzací.

S loutkovým divadlem máte pocit, že můžete čelit celému světu a mstít se mu. Neboť jak praví smaragdová deska Herma Trismegista: „Co je nahoře, je i dole“, čili: co je dole (loutkové divadlo), je i nahoře (reálný život). Díky dětské zkušenosti s loutkovým divadlem jsem vlastně dnes schopen realizovat i ty zdánlivě nerealizovatelné sny. A to je možná největší „přínos“ tohoto určujícího setkání.

Poslední trik pana Schwarcevalda a pana Edgara, Rakvičkárna, Don Šajn, Něco z Alenky, Lekce Faust, tam všude jsem vzdal hold této infantilní obsesi. Ale i jedno z mých oblíbených témat, vlastně téma nejfrekventovanější, totiž téma manipulace, má svůj původ v této dětské hračce, neboť dítě-loutkář brzy pozná, že je vlastně schopno pomoci nití nejen loutkami pohybovat, ale že je schopno určovat i osudy postav, které jednotlivé loutky představují. Ze je tudíž pánem jejich osudu. A odtud už je jen krůček k myšlence, zda i my nejsme takto někým fatálně vedeni, někým manipulováni podle jeho rozmaru. A tak se dítě-loutkář vlastně záhy dostává k základním otázkám lidské existence, jako jsou odevzdanost a poslušnost na jedné straně a svoboda a vzpoura na straně druhé. Když si pak tento infantilní vztah k loutkovému divadlu (a ke světu) přenesete do dospělosti, zjistíte, že vlastně všechno, co jste si vymysleli při svých dětských hrách, do puntíku funguje v dospělém životě, jenže postavám nejdou od rukou nitě a z hlavy drát, ale jinak se chovají, jako by je měli; když ale nad jejich hlavami nevidíte žádnou ruku „vodiče“, začnete ji hledat jinde. A dojdete k poznání, že tato ruka

může mít nejrůznější tvary: od televizní obrazovky přes billboard u silnice až po policejní uniformu.

Loutka a nitě nebo vodící drát jako analogie údělu člověka a jeho spojení s něčím, co je nad ním a co určuje jeho osud, jsou známy z různých náboženství a mýtů:

Například Platón v *Zákonech* píše: „Pomysleme si, že každý z nás, živých tvorů, je boží loutka, sestrojená buď jako hračka bohů nebo jakoby k nějakému vážnému účelu; to totiž nedovedeme poznat, ale tolik víme, že ty city, které v nás jsou jako nějaké dráty nebo nitě, nás táhnou a vlečou, protože jsou mezi sebou protivných směrů, k protivným jednáním, kde právě je rozhraničena dobrost a špatnost.

Mircea Eliade ve své studii *Provázky a loutky* píše: Jeden Lepša z Maria-Basti vypráví: „Když člověk ve snu spatří, že se k němu z nebe snáší nit, musí toto znamení pochopit jako příkaz nebes, aby se stal šamanem. Ti, kdo byli takto vyvoleni, musí poslechnout a věnovat se postání šamana.“

A na jiném místě téže studie: „Jak jsme viděli, není provázek jenom názorný prostředek ke spojení nebe a země, ale také klíčový obraz, a v hloubání o kosmickém životě, lidské existenci a údělu představuje metafyzické poznání a v širším smyslu tajné poznání a magické schopnosti.“

Dítě-loutkář je tedy vlastně šamanem, bohem a stvořitelem, Velkým hybatelem, ale i soudcem nad osudy postav, kterými manipuluje. Jeho činy jsou nesouditelné, jsou absolutní. To zcela vyhovuje mé „nekrofilii“, tj. potřebě zacházet s neživými věcmi jako s živými a vyhnout se tak zraňujícím vztahům. A je lhostejné, jestli věci ožívujeme pomocí tradičních nití, nebo filmovou animací.

Filmová animace, ale i vedení herců je magickým rituálem. Podobně jako ožívujete neživou hmotu a tím ji transmutujete v něco jiného, tak i herec se musí metamorfovat ve filmovou postavu. Nemůže ji jen hrát. Při filmové režii se stále pohybujete na vratkém území magie. Všechno je stejně důležité: Herec, loutka, rekvizita, prostředí, kostým..., všechno je a zároveň není, čím se zdá být. Vše se stává objektem magické operace a manipulace, vše se vlastně stává „loutkou“, kterou musí režisér pomocí neviditelných nitek ovládat. Animace, ať už loutek, věcí nebo herců,

není jen jejich uvedení do pohybu, ale musí jít v pravém slova smyslu o jejich oživení. Rabín Low oživoval Golema vložením magického, oživovacího šému pod jeho jazyk, my k tomu dnes potřebujeme složitou techniku, ale princip je tentýž.

Přitom je zvláštní, že loutkové divadlo nese pro většinu lidí pejorativní nádech: nic než pimprlové divadlo. Zvláště v oblasti umění je hráno jako něco „neplnohodnotného“. Snad tento postoj pramení z toho, že lidoví loutkáři napodobovali ve svých představeních velké divadlo, a to srovnání vycházelo komicky. Snad tu hraje svou roli právě okolnost, že loutkové divadlo je nejčastěji spojováno s dětskými hrami a většina dospělých se dívá na dětství jako na něco překonaného, jako na něco, co bylo jen jakousi přípravou na dospělost, a mají proto pro loutkové divadlo jakožto symbol dětství v nejlepším případě shovívavý úsměv. Jak je vidět, i v případě loutky má „nízké“ a „vysoké“ k sobě „nekonečně“ blízko.

V šestnácti letech jsem byl přijat na Vyšší školu uměleckého průmyslu v Křižovnické ulici. V oddělení „Malé scény“ u prof. Landera jsem navrhoval a vyráběl loutky a kulisy. Ve dvaceti jsem přešel na DÁMU, na loutkářskou katedru, kde jsem tyto loutky navíc i vodil, režíroval a vymýšlel pro ně akce. V šestadvaceti jsem založil v divadle Semafor skupinu divadla masek, kde jsme ke klasickým loutkářským technikám přidali ještě černé a luminiscenční divadlo a herce v masce. Ve třiceti jsem natočil první loutkový a trikový film.

Díky svému vztahu k loutkovému divadlu jsem nikdy nezabouchl dveře za svým dětstvím. Zde také pramení indikativní princip, na němž je postavena veškerá moje tvorba, ostatně nejen tvorba. Díky loutkovému divadlu mohu říci, že nepovažuji dětství za něco, co už mám dávno za sebou.

Vážený pane rektore, přijímám tento čestný doktorát jako satisfakci pimprlovému divadlu.

JŠ





Jan Švankmajer
(1934)
film director, animator,
and artist

The unpredictable images
of Jan Švankmajer

Jan Švankmajer once said that unlike theatre, film has the advantage that “it can wait for its audience” – it does not decay as quickly and hopelessly as theatre; it can achieve full and authentic recognition even with a certain delay. Thus, we can acquaint ourselves with temporally distant phases of Švankmajer’s work, in which theatre met film. Time has now engulfed the theatre productions he worked on decades ago. A few photographs have survived, along with somewhat dulled memories. Nevertheless, theatre is a constant component of Švankmajer’s life. After all, it became the site of the first two encounters which determined his life and work: at twenty-four, fresh out of puppetry at DAMU, he met Emil Radok, and two years later – again thanks to the theatre – he met his lifelong partner, Eva. It is essential to these encounters that they continue to this day, continually bringing inspiration and surprise. These encounters also feed the constant movement, more or less visible at various times, of Švankmajer’s work – a movement leading to unity.

from the laudatio of PhDr. Michal Bregant
(Dean of FAMU 2002–2008)

Speech by Jan Švankmajer,
dr.h.c. AMU
May 16, 2003

Dear Rector, Dear Dean, Dear colleagues,
Ladies and Gentlemen,

Allow me here, at an occasion so precious to me, to put forth a small apotheosis of puppet theatre. Puppets are in fact firmly anchored in my mental morphology, which is why I continually return to them in my life and work as something which has for me a **type of certainty** in relation to the world. I usually take refuge in them at times when I feel threatened. That is how I create my Golems, who are to protect me from the pogroms of reality.

When I was eight years old, I received a puppet theatre from my father as a Christmas present: just like there are defining meetings with persons who mean a fatal change in your life, there are also analogical meetings with things or environments which influence our thinking, work and life for the rest of our days, or at least a very long time.

And this gift of a puppet theatre was precisely that kind of encounter. It was a classic family theatre with lithographic sets stuck onto plywood and cut out with a fretsaw.

It had a roll-down red curtain and puppets on wire and string, with plaster heads, feet, and hands painted in bright colours. And to accompany it, slim volumes of puppet plays by Schweigstill and others. Since that moment, my entire oeuvre can be measured against this encounter. In fact, everything I do is puppet theatre. My films, graphic work, collages, ceramics, objects, everything has its roots in an infantile view of the world taking on the form of a puppet stage with symmetrically arranged set pieces and characters hung on threads. Of course, over time, this relationship has acquired a symbolic meaning. For the small child, the world of puppet theatre is an alternative to the adult world. Here, they can introduce and resolve problems they have no way of dealing with in real life. Furthermore, it is a world they control, and therefore a world made for the realisation of their imaginative dreams. It is a space in which to realise the “impossible”, to realise what is incompatible with a “good

upbringing". What an enormous opportunity for all kinds of compensation.

With the puppet theatre, you feel like you can face the world and take vengeance upon it, because as Hermes Trismegistus' Emerald Tablet says: "As above, so below", i.e.: as below (puppet theatre), so above (real life). Thanks to childhood experiences with puppet theatre, today I am capable of realising even those dreams which seem impossible to realise. And that, perhaps, is the greatest import of that defining encounter.

The Last Trick, The Coffin Factory, Don Juan, Alice, Faust – in all of these, I paid tribute to this infantile obsession. But another one of my favourite themes, in fact the one which appears most frequently – manipulation – also has its origin in this children's toy, as the child-puppeteer soon discovers that they can not only use strings to move the puppets but that they can also **determine the fate of the characters** represented by the puppets. That they are the master of their fates. And from this point, it is only a small step to wondering whether we ourselves are not fatally led around, manipulated by someone according to their every whim. And so the child puppeteer quickly arrives at the elementary questions of human existence, such as devotion and obedience on the one hand and freedom and rebellion on the other. When you transfer this infantile relationship to puppet theatre (and the world) into adulthood, you discover that everything you came up with during your children's games works to the letter in adult life, only the characters have no strings attached to their hands and no wire coming out of their heads, but otherwise, they behave as if they did. When you fail to see the puppeteer's hand above them, you start searching for it elsewhere.

And you reach the realisation that this hand can have the most varied of shapes: from the television screen to a billboard by the side of the road to a police uniform.

The puppet and string as analogies of humanity's lot and their connection to something higher than themselves determining their fate are well-known to us from various religions and myths.

Plato, for example, writes in *The Laws*: "May we not conceive each of us living beings to be a puppet of the Gods, either their plaything only,

or created with a purpose – which of the two we cannot certainly know? But we do know that these affections in us are like cords and strings, which pull us different and opposite ways, and to opposite actions; and herein lies the difference between virtue and vice".

In his study *Strings and Puppets*, Mircea Eliade writes: "A certain Lepša from Maria-Basti recounts: 'When one sees a string coming down to them from heaven in a dream, one must understand this sign as a command from the heavens to become a shaman. Those who were thus chosen must obey and apply themselves to the calling of the shaman'".

And elsewhere in that same essay: "As we have seen, the string is not only an illustrative means to connect heaven and earth, but also a key image, and in contemplating on cosmic life, human existence and its lot, it represents metaphysical knowledge and more widely secret knowledge and magical capabilities".

The child puppeteer is thus, in fact, a shaman, god, and creator, the Prime Mover, but also a judge of the fate of the characters he manipulates. His deeds are beyond judgement, they are absolute. That is entirely convenient to my "necrophilia", i.e. my need to deal with inanimate objects as if they were living and thus escape hurtful relationships. And it is beside the point whether we give life to things through traditional string methods or film animation.

Film animation, but also leading actors, is a magical ritual. Just like you animate inanimate matter and thus transmute it into something else, so the actor must metamorphose into a character in a film. They cannot simply play it. In film directing, you are constantly operating on the slippery surface of magic. Everything is of equal importance: the actor, the puppet, the prop, the setting, the costume... everything is and simultaneously is not what it seems. Everything becomes the object of magical operation and manipulation, everything, in effect, becomes a "puppet", which the director must control using invisible threads. Animation – whether it concerns puppets, things, or actors – is not merely setting them in motion, but must also involve their animation or vitalisation in the true sense of the word. Rabbi Löw animated the Golem by placing a magical, life-giving Shem under his tongue. Today, we need complex technology, but the principle remains the same.

It is strange that puppet theatre holds pejorative connotations for most people: no more than pümpernickel theatre. Particularly within the arts, it is played as something “inadequate”. Perhaps this position stems from the fact that folk puppeteers would imitate the grand theatre in their productions, and the comparison came off as comical. Perhaps the fact that puppet theatre is most often connected to works for children plays its part, as most adults view childhood as something obsolete, as something that was but a preparation for adulthood, and so the most they can offer puppet theatre as a symbol of childhood is a benevolent smile. We can see that in the case of the puppet, too, the “low” and the “high” is “infinitely” close.

When I was sixteen, I enrolled at the College of Applied Art in Křížovnická street. At the “Small Stage” department under prof. Lander, I designed and constructed puppets and sets. When I was twenty, I transferred to the puppet department at DAMU where I would also lead these puppets, direct them, and come up with situations for them. At twenty-six, I established a group for the theatre of masks at the Semafor Theatre, where we supplemented classic puppetry techniques with black and luminescent theatre and actors in masks. At thirty, I made my first puppet and special effects film.

Thanks to my relationship to puppet theatre, I never slammed the door on my childhood. This is also where the indicative principle is born – my entire oeuvre is based upon it, and not just my oeuvre, for that matter. Thanks to puppet theatre, I can say I don't consider childhood something I have dispensed with.

Dear rector, I accept this honorary doctorate to the satisfaction of pümpernickel theatre.

JŠ



2003



JOSEF SUK

(1929–2011)
český houslista

G, D, A, E – čtyři struny naladěné v intervalu kvinty. Ale též dokonalé řešení tvaru, akustických parametrů i estetického vjemu. Alchymie houslařů i houslistů, kteří chtějí už po staletí přivést na svět tón plný krásy, oduševnělosti, síly i zvláštního třpytu. Tón, který se zaryje do paměti, do srdce i do historie.

České houslařské umění reprezentují jména Homolka, Kulík, Strnad, Eberle, Helmer, Patočka, Vávra, Špidlen.

České houslové umění pak jména Slavík, Ondříček, Kubelík, Kocian, Příhoda.

A po nich – Josef Suk.

Geny mu určily cestu, kterou započal pradědeček Antonín Dvořák a po něm pak dědeček Josef Suk. Po prvním převzal violu, vroucnost a touhu po hudebním Nebi na Zemi. Po druhém housle, potřebu komorní hry a neokázalost. Bezmeznou pracovitost mu vštěpovali rodiče i učitelé. A sudičky mu daly navrch optimismus, zdraví, veselou mysl a touhu pracovat ve prospěch hudebního odkazu.

Každý interpret si neustále odpovídá na spoustu otázek. Mohu? Smím? Je toto cesta naznačená skladatelem? Mám v sobě dost vnímavosti, citlivosti, odvahy i skromnosti?

Kolikrát se takto ptal Josef Suk?

z laudatia prof. Jiřího Hlaváče
(2000–2006 děkan HAMU)

PROSLOV JOSEFA SUKA

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa

Akademii múzických umění v Praze

13. června 2003

Vaše Magnificence pane rektore, Spectabiles, Honorabiles, vážené shromáždění!

Děkuji za laudatio pana děkana Hlaváče, kterého si upřímně vážím. Předstoupit před vás při této výjimečné příležitosti, kdy se mně má z rozhodnutí vedení Hudební fakulty Akademie múzických umění dostat tak významného ocenění mé celoživotní činnosti, je pro mne věru velmi nesnadné. Za dlouhá léta své umělecké kariéry jsem si uvylk předstupovat před publikum na nejrůznějších pódiích s nástrojem v ruce a oslovovat své posluchače hudbou. Tím spíše jsem trochu zaskočen a v rozpacích, má-li se zde mé dnešní vystoupení sestávat pouze ze slov.

Důvodů k těmto rozpakům je přitom hned několikero. Nahlíženo zvenčí, dostalo se mně už v samotném okamžiku narození vzácného daru, jako málokterému z mých kolegů. Bez mého vlastního sebemenšího přičinění mi šťastný osud dopřál, že jsem se narodil v rodině, kde měla hudba v několika generacích své domovské právo a byla alfou i omegou mých předchůdců. Sama skutečnost, že jsem nesl velké jméno mého vzácného dědečka, kterého jsem měl ještě tu čest – byť jenom v dětském věku – osobně poznat, byla svým způsobem pro celý můj další život Božím požehnáním, ale také svého druhu i jistým prokletím. Nemluvě vůbec o tom, že sám Josef Suk spojil od konzervatorních studií svůj umělecký i lidský osud se svým učitelem a poslěze tchánem – s jedním z největších génů, které tato země dala české hudbě – s Antonínem Dvořákem. Jestliže jsem tedy od nejranějších let vlastního hudebního snažení slýchal zejména ve svém okolí o šťastných okolnostech tohoto rodového spríznění, věřte mi – a dosud jsem o tom málokdy takto otevřeně hovořil na veřejnosti – že pro mne samotného byla tato rodinná tradice něčím velmi nesnadným. Od samého počátku,

kdy jsem dostal od svého tatínka housle, na mne doléhal onen zavazující pocit očekávání, dostojím-li přáním a nadějím, které do mne vkládali moji rodiče a tehdy ještě i žijící dědeček. Tento velký závazek naplnění rodové tradice poté vroubil po všechny další dny celou mou vlastní uměleckou dráhu: na jedné straně přede mnou možná pootvíral některé brány a cesty, na druhé ovšem znamenal také ne vždy lehké břímě.

Po prvních lekcích, kterých se mi dostalo od mého láskyplného otce, profesí zemědělského inženýra, nicméně srdcem i duší zapáleného muzikanta a výtečného, byť jen amatérského houslisty, jsem se z jeho popudu octl v desíti letech tváří v tvář před Mistrem Jaroslavem Kocianem. Pokračovatel české houslové školy, nositel slavného odkazu Jana Kubelíka, sám odchovanec a později asistent Otakara Ševčíka a v té době – vedle už v cizině žijícího Váši Příhody – dozajista největší český houslista, se poté stal na dlouhá léta až do smrti mým vlastním učitelem. Pod jeho vedením jsem pronikal do velkého a krásného tajemství houslové hry, učil se složitým zákrutům nástrojové techniky, ale současně jsem mohl čerpat z Kociánova vlastního interpretačního umění a zblízka poznávat jeho ušlechtilý způsob tvoření tónu, opřený o vytříbenou intonaci, jedinečnou prstovou i smykovou techniku a přímo rudimentární cit pro rytmus. Pro moji pozdější kariéru mělo nemenší význam, že jsem přitom mohl těžit z poznání Kociánovy interpretace základních pilířů houslové literatury, bezpočtukrát naslouchat jeho okouzujícímu podání Bachových koncertů, sólových sonát i partit, jeho přímo minucióznímu témbrovému i dynamickému odstihování hlasů bachovského polyfonního přediva, stejně jako náládovému a výrazovému rozlišení jednotlivých tanců, přednesových meditací a široce proudících allegrových vět. Obdobně jsem mohl mnohokrát ocenit Kociánovo velkorysé a zároveň hluboké

podání Beethovenovy hudby a konečně sám později následovat jeho příkladu v oněch oblastech, které jako první český houslista přivedl právě on k takové dokonalosti a svrchované umělecké přesvědčivosti – ve Smetanových duech *Z domoviny*, v houslových dílech jeho učitele Antonína Dvořáka a pochopitelně ve *Fantazii* i komorních skladbách mého děda.

Zdaleka v neposlední řadě bylo nezanedbatelným přínosem mých učednických let pod ochrannými a laskavými křídly Jaroslava Kociana také poznání jeho vzácných lidských vlastností, skromnosti a umělecké kázně, které jsem si od něho odnášel do života jako zářný vzor a jemuž jsem se sám snažil nezpřonevěřit.

Jestliže takto zdůrazňuji vliv a zároveň pocit vděčnosti, jímž jsem dodnes povinován svému učiteli, činím tak záměrně právě na této akademické půdě. Přirozeně nemohu nezmínit ani své další pozdější učitele prof. Norberta Kubáta a prof. Karla Šnebergera na pražské Konzervatoři i oba pedagogy, pod jejichž vedením jsem krátce studoval také na tomto ústavu, shodou okolností rovněž odchovance Jaroslava Kociana – prof. Marii Hlouňovou a prof. Alexandra Plocka.

Toto období už spadalo a překrývalo se s počátky mé vlastní umělecké činnosti. Ještě v průběhu přelomového a v mnoha ohledech pro náš národ tragického roku 1948 jsem měl to vzácné štěstí vystoupit jako sólista v rámci výměnných konzervatorních koncertů v Bruselu a Paříži, na samém začátku padesátých let jsem se s veškerou vehemencí své tehdejší mladistvé energie ponořil do pěstování komorní hry. Zprvu nakrátko jako primárius Pražského kvarteta a potom na řadu let v Sukově triu.

V těchto souborech jsem po boku svých tehdejších starších kolegů, jako nezapomenutelného Ládička Černého, Alfréda Holečka, Jana Panenky či dosud svěžího Miloše Sádla i svých věkových vrstevníků Saši Večtomova, Josefa Chuchry a mne zvláště milého, dlouholetého uměleckého partnera Josefa Hály, postupně pronikal do oboru, který se stal skvělou a v tolika směrech užitečnou ouverturou k mé vlastní sólistické dráze a jemuž jsem i poté zůstal věrný.

Byla to ovšem také doba tíživé atmosféry uměle rozděleného světa, která přinesla naší zemi tolikerou bolest a dosud ještě nezacelené rány. Hodnoty, které po staletí spoluvytvářely evrop-

skou civilizaci, a k jejímž nejkrásnějším plodům patřila i hudba, které jsme se věnovali, byly náhle přes noc zrelativizovány a celá společnost rozvrácena ve svých kořenech. Idoly, neřku-li přímo zbožňovanými modlami byli najednou naší přirozenosti zcela vzdálení vůdcové odjinud, oficiálně sankcionovanými prioritami se staly poučky utopického učení, které na čas převrátily staré pravdy, v nichž jsme byli vychováni, a které dokonce v našem vlastním oboru přinesly tragický pokus o zpochybnění hudebního odkazu mého praděda. To vše nešťastnou shodou okolností v době, kdy jsem navštěvoval právě tento ústav, což nakonec také způsobilo, že jsem musel z Akademie předčasně odejít. A ještě mnohem později – v důsledku těchto okolností jsem své zkušenosti nemohl jako pedagog zúročit zde, nýbrž na Hochschule für Musik ve Vídni. Proto také přijímám dnešní ocenění a cti, které se mi jeho udělením dostalo, nejenom jako svým způsobem osobní satisfakci, ale zároveň i potvrzení nezvratných změn, kterých se naše země a vlastně my všichni dočkali.

V mém věku ovšem už převažuje nad těmito stinnými tóny především uspokojení, které mě moje práce každodenně přinášela a naplnila celý život smysluplným obsahem. Díky ní jsem mohl důvěrně poznat galerii velkých umělců z rodu Fritze Kresilera, Jaschy Heifetze, Isaaca Sterna, Mischy Elmana, Arthura Grumiauxe, Leonida Kogana, Davida Oistracha či Henryka Szerynga, omezím-li se pouze na ty, s kterými mne spojoval náš společný nástroj. S mnohými mne spoutalo dlouhodobé osobní přátelství a s některými z nich jsem mohl nejednou stanout také na jednom pódiu a těšit se ze vzájemné spolupráce.

V této souvislosti bych rád vzpomenul také dirigenty Sira Georga Soltiho, George Szella, Wolfganga Sawallische a samozřejmě Karla Ančerla a Václava Neumanna. Mnohé krásné a pro mne nezapomenutelné chvíle přineslo také dlouholeté partnerství se Smetanovým kvartetem. Při odlišnosti každého z nás jsem přitom mohl čerpat z podnětů, které taková spolupráce přinášela při hledání onoho symbolického klíče k rozšířování poselství, které je v hudbě obsaženo. A také – stále se znovu učit pokoře, která neodmyslitelně patří k interpretačnímu umění, a již jsme všichni povinováni tvůrcům oněch hodnot, které se snažíme zprostředkovat svým posluchačům. Pro mne osobně bylo nevýslovným štěstím, že jsem přitom všem mohl svým skromným dílem přispět také k poznávání české hudby, která je nám všem

tolik drahá a je jednou z nejpřednějších součástí duchovních pokladů našeho národa.

Vaše Magnificence, Spectabiles, Honorabiles, vážené dámy, vážení pánové!

Za svůj život a půlstoletí umělecké činnosti se mi dostalo doma i v cizině řady poct a uznání. Věřte, že čestného titulu, uděleného Akademií múzických umění, si hluboce vážím a přijímám ho s vědomím, že je současně také oceněním těch, kteří se mnou po léta spolupracovali a pomáhali zhostit se úkolů, které jsme si z vlastní vůle předsevzali. Dovolte mi při této vzácné příležitosti také vzpomenout a poděkovat mé celoživotní družce, jejíž laskavé porozumění bylo pro mne na této cestě důležitou oporou.

JS







**Josef Suk
(1929–2011)
Czech violinist**

G, D, A, E – four strings tuned in fifths. But also a perfect solution of the shape, acoustic parameters, and aesthetics. The alchemy of violin makers and violinists, who have spent centuries trying to bring into this world a tone full of beauty, spirit, strength, and a strange sparkle. A tone that will bore deep into our memory, our heart, and our history.

If the Czech art of violin-making is represented by names such as Homolka, Kulík, Strnad, Eberle, Helmer, Patočka, Vávra, Špidlen, then the Czech art of violin playing is represented by Slavík, Ondříček, Kubelík, Kocian, Příhoda. And after them – Josef Suk.

His genes determined his path, starting with his great-grandfather Antonín Dvořák and his grandfather Josef Suk. From the first, he inherited the viola, fervour, and a desire for musical Heaven on Earth. From the second: the violin, a need for chamber playing, and modesty. His limitless work ethic was instilled in him by his parents and teachers. And in addition to all that, Fate gave him optimism, good health, a cheerful mind, and a desire to work for the benefit of the musical legacy.

Every performer must constantly answer a number of questions of his own. Can I? May I? Is this the path set out by the composer? Do I have in me enough perceptiveness, sensitivity, courage, and modesty? How many times must Josef Suk have asked these questions?

from the laudatio of prof. Jiří Hlaváč
(Dean of HAMU 2000–2006)

**Speech by Josef Suk,
dr.h.c. AMU
June 13, 2003**

Your Magnificence Rector, Spectabiles,
Honorabiles, Dear assembled!

My thanks go out to Dean Hlaváč, whom I sincerely respect, for his laudatio. To stand before you in this exceptional moment, when I am to receive, following a decision of the directorship of the Music Faculty of the Academy of Performing Arts, such a significant recognition of my life's work, is truly very difficult for me. Over the long years of my artistic career, I have become accustomed to appearing in front of audiences on the most varied of stages, instrument in hand, and speaking to my listeners through the language of music. If my performance today is to be composed only of words, I am all the more taken aback and uneasy.

There are several reasons for this uneasiness. Seen from the outside, I had already been graced with a valuable gift at the moment of my birth, which precious few of my colleagues had the good fortune to receive. Without any contribution from me, fortunate fate granted me birth into a family in which music had already lived for several generations. It was the alpha and the omega of my predecessors. The fact that I bore the name of my exceptional grandfather, who I even had the honour – if only as a child – to meet personally, was, in a way, a divine blessing for the remainder of my life, but also a certain curse. Not to mention the fact that in his conservatory days, Josef Suk linked his artistic and private life with that of his teacher and later father-in-law, one of the greatest geniuses which this country has given Czech music, Antonín Dvořák. If I heard around me, from the very first years of my musical endeavours, about the fortuitous circumstances of this family association, believe me – up to now, I have seldom spoken of this publicly with such candour – that for me personally, this family tradition was a very difficult affair. From the very beginnings, marked by my father's gift of a violin, a constricting feeling of expectancy hung over me: would I fulfil the wishes and hopes my parents and grandfather had for me? This great commitment of fulfilling the family tradition then lined out the rest of my artistic

career: on the one hand, it might have opened a lot of doors and paths, but it also meant an often difficult burden to bear.

I received my first violin lessons from my loving father, an agricultural engineer by profession, but an avid musician in heart and soul, and an excellent – if amateur – violinist. At age ten, I stood face to face with Maestro Jaroslav Kocian (the meeting was instigated by my father). A successor of the Czech school of violin playing, a bearer of the famous legacy of Jan Kubelík, himself a pupil and later assistant of Otakar Ševčík, he was the greatest living Czech violinist, except perhaps Váša Příhoda, who was already living abroad. For the many years before his death, he became my teacher.

Under his tutelage, I entered into the world of the great and beautiful secrets of violin playing and studied the complicated twists and turns of instrumental technique. At the same time, I could draw on Kocian's own interpretive artistry, and familiarise myself up close with his graceful method of tone production, resting on refined intonation, unique fingering and bowing technique, and a rudimentary feeling for rhythm. For my later career, it was of no small importance that I could draw on knowledge of Kocian's interpretation of the founding pillars of the violin literature. Countless times, I would listen to his enchanting rendition of the Bach concertos, solo sonatas and partitas, his minute timbral and dynamic shading of the voices of Bach's polyphonic textures, as well as his discernment of the mood and expression of the individual dances, the declamatory meditations and the wide flows of the allegro movements.

Personally, I had countless occasions on which to appreciate Kocian's generous but also deep rendition of Beethoven's music, and later follow his example myself in those areas in which he became the first Czech violinist to reach such perfection and towering artistic persuasiveness: Smetana's duos *From My Homeland*, the violin works of his teacher Antonín Dvořák, and, understandably so, my grandfather's *Fantasia* and chamber pieces as well.

Last, but certainly not least as far as the benefits of my years of apprenticeship under the protective and kind wings of Jaroslav Kocian go, was my being acquainted with his inestimable human qualities, modesty and artistic discipline, which

I carried into life as a gleaming example which I attempted not to let down.

If I thus emphasise the influence and also the sense of gratitude which I still owe to my teacher, I do so intentionally on academic ground. Naturally, I cannot forego mention of my later teachers, prof. Norbert Kubát and prof. Karel Šneberger at the Prague Conservatory, and both the pedagogues under whose leadership I studied briefly at this institution, coincidentally both pupils of Jaroslav Kocian – prof. Marie Hlouňová and prof. Alexandr Plocek.

This period overlaps with the beginnings of my own artistic activity. During the critical – and in many ways, tragic for our nation – year of 1948, I had the precious good fortune to perform as a soloist at the conservatoire exchange concerts in Brussels and Paris. In the early 1950s, I applied all the vehemence of my youthful energy to developing my skills in chamber music. First for a brief period as the first violin of the Prague Quartet, and then for a number of years in the Suk Trio.

In these ensembles, side by side with my older colleagues, which included the unforgettable Ladislav Černý, Alfréd Holeček, Jan Panenka, or the still lively Miloš Sádlo, as well as my peers Saša Večtomov, Josef Chuchro, and – particularly dear to me – my artistic partner for many years, Josef Hála, I gradually entered the field which became an excellent and in many ways useful overture into my own solo career, and to which I remained faithful.

But it was also a time when we felt the heavy atmosphere of an artificially separated world which brought our country so much pain and wounds which have yet to heal. The values which played a part for centuries in creating European civilisation, and of which music was one of the most beautiful fruits – the music we worked in – suddenly became relative overnight. All of society was uprooted. Rulers from elsewhere suddenly became our idols, or even sanctified icons, entirely distant from our nature, the axioms of a utopian thought became officially sanctioned priorities, for a time overthrowing the old truths we were brought up with, and which even, in our own discipline, brought tragic attempts to call into question the musical legacy of my great-grandfather. All this, unfortunately, took place when I was attending this institution,

which eventually forced me to leave the Academy prematurely. And much later, as a result of these circumstances, I could not put my experiences to use as a pedagogue here but had to do so at the Hochschule für Musik in Vienna. This is why I accept this award and the honour that comes with it not only with personal satisfaction but also as a confirmation of the irreversible changes which our country – and all of us – have lived to witness.

At my age, these dark overtones are dwarfed by the satisfaction my work brought me every day, filling my life with meaningful content. It gave me the opportunity to get to know a gallery of great artists such as Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, Isaac Stern, Mischa Elman, Arthur Grumiaux, Leonid Kagan, David Ostrakh, or Henryk Szeryng, if I limit myself only to those with whom I shared an instrument. With many, I was bound by long personal friendships, and I also had the good fortune to share the stage with some of them multiple times, rejoicing in our collaborations.

In this context, I would also like to mention conductors Sir Georg Solti, George Szell, Wolfgang Sawallish, and of course Karel Ančerl and Václav Neumann. My long-standing partnership with the Smetana Quartet has also brought many beautiful and unforgettable moments. Given how different each of us was, I could draw on the impulses which such a collaboration brought in searching for the symbolic key to deciphering the legacy inscribed within the music. And also: again and again to learn humility, which is inseparable from the art of interpretation, and which binds us all to the creators of those values we attempt to transmit to our listeners. For me personally, it was unspeakable good fortune that I could contribute with my modest oeuvre to the recognition of Czech music, music which is so dear to us all and which is one of the foremost components of the spiritual treasures of our nation.

Your Magnificence, Spectabiles, Honorabiles,
Dear Ladies, Dear Gentlemen!

During the course of my life and half a century of artistic activity, I have been bequeathed with a number of honours and acknowledgements. Believe me when I say that I deeply appreciate the honorary title awarded to me by the Academy of Performing Arts, and I accept it with the knowledge that it is also a recognition of those who worked with me for many years, helping me

grapple with tasks we chose of our own free will to take on. Allow me, on this cherished occasion, to also mention and thank my lifelong partner, whose kind understanding was an important source of support for me on this journey.

JS

2005



RADOVAN LUKAVSKÝ

(1919–2008)

český herec, divadelní pedagog a recitátor

„Dnes musí herec vsadit do hry sebe celého... herec svým výkonem, každou svou výpovědí o postavě vypovídá také sám o sobě, otevírá-li nitro postavy, dává nahlédnout sám do sebe.“ To je jádro, podstata, Lukavského zásadního přesvědčení o jeho vlastním poslání a postavení herce-profesionála, jenž chce vždy a za všech okolností být věrný svým zásadám. Jeho cílem je tvorba postavy, při níž plně respektuje váhu fiktivního literárního subjektu. Na druhé straně je stejně tak hluboce a pevně, neústupně přesvědčen, že herec má – a musí – uchopit tento fiktivní literární subjekt tak, aby z něho učinil svým nejosobnějším vkladem obraz člověka, jenž umí a může vstoupit do své přítomnosti. K tomu zavazuje herce etika jeho povolání, jež je „etikou občana. Znamená to, že vším, čím je herec zavázán sám sobě, svému umění a tvůrčímu kolektivu, tím vším je také zavázán celé společnosti..“

z laudatiae prof. Jana Císaře, CSc.

(1970–1972 děkan DAMU)

PROSLOV RADOVANA LUKAVSKÉHO

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa
Akademií múzických umění v Praze
3. června 2005

Vaše Magnificence pane rektore, ceterique domini rectores, profesores, Spectabiles, Honorabiles, dámy a pánové, všichni vážení a milí hosté!

V této mimořádné a mnou zcela nečekané chvíli mám před sebou dva úkoly: především poděkovat Umělecké radě Akademie múzických umění za vysokou poctu, kterou mě vyznamenala udělením nevšedního titulu doctor honoris causa – což tímto činím s veškerou hlubokou úctou, upřímně a rád – a zadruhé: abych tu v rámci ustáleného řádu pronesl „doktorskou řeč“.

Snad si dovedete představit, jakou reakci může takový požadavek vyvolat v hlavě normálního herce. V herecké paměti zavíří různé citáty, jako: „rozum mi zůstal stát...“, „těch nemám slov, jež řekl bych...“, ale také se vynoří slova antického řečníka Perikla, která jsem kdysi interpretoval, a který, když se ocitl zřejmě v podobné situaci, dokázal najít i správné východisko: „Poněvadž to však staří uznali za dobré, musím se i já tím zvykem řídit a snažit se vyhovět přání a očekávání každého z vás co nejvíce.“

Vypůjčuji si tedy pro svůj úvod tato jeho slova, ale předem se omlouvám: snažit se mohu, ale slíbit to nemohu, že splním očekávání každého z vás. Má základní pozice je přece jen jiná. „Doktor“ znamená „vir doctus“, „učený muž“ – učenec – ale já se nikdy necítil být „učencem“, vždycky jsem se cítil být „učedníkem“. K tomu mi, prosím, dovolte připojit osobní vzpomínku:

V pětačtyřicátém roce jsme na konzervatoři výuku herectví pro nedostatek pedagogů museli zahájit „studentskou svépomocí“ – vedoucí hereckého oddělení doktor Haller totiž svolal nás, žáky nejvyššího ročníku a každému přidělil skupinu právě přijatých posluchačů prvního ročníku a začali jsme učit. A mne mimo to – k mé velké

radosti i velikém prospěchu – přidělil jako asistenta profesorovi Jiřímu Plachému, jehož jsem byl předtím žákem. V příštím roce pak většina mých spolužáků odešla ze školy do různých – i mimo-pražských angažmá – mně pak doktor Haller řekl: „Nedá se nic dělat, budeš muset učit už samostatně.“ A tak jsem dostal svůj první ročník. Tím ovšem začala nejen má učitelská, ale i má učednická léta – začal jsem se pít po každém poučení o herectví, abych – jako právě začínající herec Vinohradského divadla s minimem vlastních zkušeností – měl svým jen o málo mladším žákům vůbec co předat.

Ovšem souběžnou a jistě i hlubší motivací této snahy poučit se a poučit i jiné bylo i bytostné přání doktora Hallera, kterým žilo jeho neúnavné úsilí připravit a založit hereckou vysokou školu – přání, které této škole při jejím vzniku dal do vínku, přání, „aby herci byli lidé vzdělání“!

Samotnému umění se ovšem, jak víme, učit nedá. „Vysoká škola umění je stejný nonsens, jako vysoká škola ctnosti“, říká Jacques Maritaine. Čemu se tedy dá učit?

Tento vztah umělecké praxe a teorie byl ovšem vždycky předmětem diskusí a sporů. Tvorba a teorie tvorby – umění a vědění – to je tedy také téma, které mi připadlo jako vhodné, když jsem přemýšlel, o čem bych mohl z tohoto místa promluvit.

Ovšem chtě nechtě se v mé paměti ještě znovu hlásí o slovo Perikles, který ve své chvále athénské demokracie, kromě jiného uvádí: „Milujeme krásu, zachovávající střídmost – a milujeme vzdělání, nepropadající změkčilosti.“ Krása a vzdělání jsou tedy hodnoty vysoce ceněné už v kolébce evropské kultury – a dodnes k nim nepochybně patří. Krása a vzdělání! Umění a vědění!

Nuže: O hereckém umění a vědění. Nejprve snad si tedy všimněme, co sama věda zjišťuje o svém vztahu k umění, co všechno je spojuje na společné cestě za kultivací člověka – a čím se navzájem liší: vědecké zkoumání postupuje od reality k myšlenkové abstrakci – umělecký tvůrčí proces od představy k dílu, od abstraktní vidiny k realitě. Jsou to tedy dva protichůdné procesy a nemohou probíhat v mozkových drahách současně.

Z tohoto obecného zjištění lze snad na první pohled vyvodit, že co je protichůdné, se navzájem vylučuje – a pak je tedy umělec ze vztahu k vědě a k vědění vyvázán. Ale není tomu tak. Tak jako vědec při svém zkoumání potřebuje fantazii, tak taky umělec pracuje fantazií, ale i zkoumáním usměrňuje a koriguje to, co tvoří, a může při tom pocítit zájem či dokonce potřebu vědět něco o tvorbě samotné. Oba procesy se tedy nevylučují, ale naopak doplňují.

Mé exkurze za vědění začaly pochopitelně u notoricky známých teoretiků herecké tvorby, jako je autor *Hereckého paradoxu* Denis Diderot a jeho pokračovatel Bertolt Brecht. Silně mě ovšem tehdy oslovil ze strojopisného samizdatu jejich protipól K. S. Stanislavskij. Základním východiskem veškeré teorie pro mne totiž bylo Aristotelovo zjištění, že principem všeho dramatického umění je jednání – a že herec svým jednáním zobrazuje lidské jednání. Od psychologů víme, že motorem každého jednání je motivace. A to všechno upřesnil Stanislavskij svým tvrzením, že hlavou a páteří hereckého výkonu je hlavní úkol a průběžné jednání. Nikdo to nepopírá, nikdo s tím nepochybně souhlasí, ale kolik herců toho ve svých výkonech důsledně dbá, kolik režisérů to od nich důsledně žádá, kolik kritiků to v hereckém výkonu rozeznává a jako jedno z podstatných kritérií důsledně uplatňuje?

Zcela mimořádné pro mne ovšem bylo setkání s knihou Otakara Zicha *Estetika dramatického umění*. Četl jsem a zíral jsem. Bylo v ní všechno, všechno podstatné: základní principy herecké tvorby jako třeba: princip kontinuity herecké postavy, případně vědomé využití diskontinuity k ryze herecké komice, princip dramatického napětí – na rozdíl od epického, a další a další přesně formulované teze až k onomu jedinečnému vrcholovému závěru, ve kterém – jako první v uměnovědě – proklamoval svébytnou existenci dramatického díla v jevištní podobě, na němž se vedle autora podílí tvůrčím způsobem také režisér i herec, takže jde o zcela novou uměleckou ka-

tegorii. Jenomže! Dovolte mi teď prosím připojit malý záběr ze života.

Na mezinárodní konferenci o kritice, která se kdysi v Praze pořádala, byly kritizovány zejména ty kritiky, které se dlouze rozepisují o autorovi a jeho životním díle, pak analyzují danou dramatickou předlohu a až na konec a jaksi na okraji se zmiňují o samotném představení, o jeho režii a hereckých výkonech. Někteří zahraniční delegáti pak žádali, aby bylo kritikům konečně jasně řečeno, že divadelní inscenace není především dramatická literatura, ale nové dílo, které z ní pouze vychází. Přihlásil jsem se tehdy o slovo a ujistil nespokojené předřečníky, že tato otázka je v evropské uměnovědě dávno vyřešena, a to díky českému vědci Otakaru Zichovi, který ve své *Estetice dramatického umění* vymanil jevištní dílo z područí literatury a prokázal jeho svébytnost coby nového uměleckého druhu. Ohlas a probuzený zájem o našeho Zicha byl u zahraničních hostů nelíčeně živý a my Češi, počínaje těmi u předsednického stolu, jsme na něj byli nelíčeně hrdí. A dokonce to přispělo k tomu, že se Zichova kniha, v té době nedostupná, díky oživenému zájmu dočkala nového vydání.

A zcela na okraj mohu snad připojit i živou a vděčnou reakci celého herectva, když nás na jedné velké odborářské schůzi čs. televize ve smlouvách řadila mezi tak zvané „reprodukční umělce“ – a tím i do honorářově nižší kategorie, a mně to nedalo, abych nepřipomněl, Otakar Zich že definuje herectví jako „umění tvůrčí“ – a toto vědecké zjištění by snad mělo být rozhodující. Když se pak toto vyšší zařazení skutečně projevilo na honorářích, mezi herectvem se uznale říkalo, že přece jen ta teorie může být i k něčemu dobrá.

Tak se tedy žití strom někdy zazelená, i když teorie je stále šedivá.

Žádný vědní obor se nemůže uzavřít sám do sebe a tak i Otakar Zich čerpal podněty i poznatky z jiných oborů. Například v Jungově psychologii našel pojem „zaměření“, označující „stav duševní připravenosti jednat určitým směrem“, a rozpoznal v něm mateřskou buňku hercova tvůrčího rozpoložení. Samo se nabízí srovnat toto „zaměření“ s „hlavním úkolem role“, který – spolu s „průběžným jednáním“ – pokládá Stanislavskij za „hlavu a páteř hereckého výkonu“.

V *Dějínách fyziky* mi třeba historie objevu radia, kterou tu nebudu rozvádět, leccos napověděla

o „nezanedbatelných maličkostech“, které právě mohou vést až k takovým objevům. Leccos mi objasnil výklad Theillarda de Chardina o „zavřených a otevřených systémech“ v přírodě, t.j. o molekulárních shlucích s možností pouhého vrstvení, ale schopných vytvořit i krásný krystal – a o živých buněčných tkáních schopných samostatného růstu: jaká podobnost jak s různými typy herecké tvorby, tak s různými typy práce režiséra s hercem! S radostí jsem přijal Maritainovu definici krásy jako jednu z nejnabádvějších: „Krása je jiskření inteligence na hmotě duchem rozvřeně.“ Zaujalo mne i zjištění v Říčanově *Psychologii osobnosti*, že „člověk je soubor společenských rolí“, otvírající mi téma vrozené herecké vlohy. A „teorie hry“ v Ashbyho *Kybernetice*, mluvící o „řízených systémech mezi startem a cílem“, jako by mluvila i o hře herců a koncepci hry a role. Významně mi pomohla Mrkvičková studie *Člověk v akci*, objasňující motivace lidského jednání a zejména původ trémy v přirozeném lidském pocitu „jsem viděn – jsem souzen“. *Krásna tma* od slovenského filmologa Ivana Stadtruckera navozuje myšlenku na styčné body mezi herectvím a teorií informací a upozorňuje na jeden z důležitých „informačních kanálů“ mezi hercem a divákem, jímž je napodobivý pud, který překračuje hranice psychologie do oblasti parapsychologie. Právě proto mě před lety zaujala i útlá knížka vydaná Akademií věd s názvem *Psychologie hypnózy a sugesce* – v době, kdy sám pojem „hypnóza“ byl u nás tabu. Její autor, J. Hoskovec, navštívil některé evropské a americké speciální laboratoře, kde se hypnóza a sugesce experimentálně studuje a podával zde stručnou zprávu o základních poznatcích v tomto oboru.

Zvědavě jsem v ní tenkrát zalistoval a četl: „Svalové napětí má vliv na chování a prožívání ... proto je také možné výcvikem uvolňovat svaly a cévy a tím ovlivňovat afektivitu“.

To nebyl citát ze Stanislavského kapitoly o „svalovém uvolnění“ usnadňujícím proces prožívání – ale Kretschmerův aktivně hypnotický trénink, založený na jednotě psychického a somatického. A zajímavě se tu dodávalo, že „je to metoda vhodná pro osoby s vyšší nebo alespoň průměrnou rozumovou úrovní“.

Také Schultzův autogenní trénink, který vychází z poznatků hathajógy, je založen na ovlivnitelnosti duševních stavů tělesnými a naopak. A pozor: rozhodující složkou je při tom představivost! A:

„Osoby, které mají tuto schopnost vyvinutou, jsou například schopny denního snění až k extázi..., jsou schopny soustředit se na práci tak, že vůbec nevnímají okolí, při zubolékařském zákroku necítí bolest...“ atd.

Nejen že ze zkušenosti víme, že i herce na scéně v roli přestává bolet zub nebo hlava, ale nemůžeme se vyhnout ani dojmům, že tu vůbec čteme o věcech herecké práci velmi blízkých: o psychofyzických vazbách, o síle představivosti a soustředěné pozornosti – či chcete-li: o „tvůrčím stavu“ nebo „zaměření“ ... Já osobně měl vždycky podezření, že hercův tvůrčí stav se nějak dotýká této oblasti, ale tak očividné podobnosti mě vzrušovaly.

Tato oblast velmi zajímala i Stanislavského, který doufal, že hlubší poznání lidské psychiky přinese i další rozvoj a netušené prostředky herecké psychotechniky. Proto stojí za zmínku ještě jeden pohled tímto směrem, který uvádí Stanislavskij velice skromnou poznámkou „o neviditelném psychickém styku“, o kterém říká: „je to něco mezi herci a diváky, co cítím a znám ze skutečnosti, ale pro co nemám teoretickou formuli ani jasný výklad. Věda tyto neviditelné proudy jistě brzy prozkoumá...“ Tímto prouděním – „vyzařováním“, jak to nazývá Stanislavskij – musí herec mimo jiné naplnit také hlediště, „a proto hrát ve velké prostora není nesnadné jen tím, že je třeba přidat na hlase a zvýraznit pohyb. To se dá zvládnout bez obtíží. Nesnadné je vyzařování!“ Hle, v čem může být rozdíl pro herce, kteří hrají v malých nebo velkých divadlech.

Ale od chvíle, kdy byla tato naděje vyslovena, věda skutečně i tímto směrem pokročila.

Dnes víme, že mozek sestává z 10 až 15 miliard neuronů, a každý neuron obsahuje malý elektrický náboj. Tím se vytváří na povrchu mozku určité elektrické pole, jehož potenciál závisí na činnosti mozku a lidské aktivitě.

To vše už může měřit encefalograf. Můžeme tedy mozek pokládat za bioelektrický agregát, který vysílá své příkazy jednotlivým buňkám, nebo také – po vzoru radiofonie – za radiostanici, která má svůj vysílač a přijímač a která kromě slyšitelných a viditelných signálů mezilidské komunikace vysílá i neviditelné a neslyšitelné metesignály. Tyto metesignály jsou téhož charakteru jako radiové vlny.

Pak ovšem účinek hereckého výkonu závisí i na těchto vysílaných metasignálech, na tomto „záření“, které zachycují lidské přijímače v hledišti. Tím se dá vysvětlit jak mimořádný účinek některých hereckých osobností, kterým stačí vejít na scénu a aniž co řekly či udělaly, zaujmou diváky už svou pouhou přítomností, tak i sám mimořádný a ničím nenahraditelný fakt živého kontaktu jeviště s hledištěm, který je možný jen v divadle. Protože jen v divadle je možné vzájemné vysílání i příjem metasignálů, jen v divadle je možné přímé a vzájemné „vyzařování“. A tak jako se bioelektrické agregáty na jevišti v souhře herců mohou spojit a znásobit svůj účinek do hlediště, tak se i agregáty v hledišti propojují a vzniká velký společný přijímač, který zesiluje účinek na každého diváka mnohonásobně. Proto nemůže divák doma před obrazovkou, ale ani v kině, zažít něco tak silného jako v divadle.

Nabízí se ovšem otázka: jak může herec působit na sílu svého „vyzařování“ – může svůj potenciál a vlnový rozsah zvětšovat a rozšiřovat? To zatím nevíme. Víme jen, jak si můžeme už dnes připravit podmínky pro dosažení svého osobního maxima: je to svalové uvolnění, dokonalá koncentrace a přesné sebezaměření.

Mnozí ovšem dosud jaksi ze zásady odmítají všechno, co souvisí s rozumem a věděním, protože stále zakládají své umění především na citu. Těm je možno připomenout slova, která Brecht adresoval svým hercům: „Doporučuji vám obzvlášť nedůvěřovat lidem, kteří pod jakoukoli záminkou rádi vyloučit rozum z umělecké práce. Nás nutí city k nejvyššímu vypětí rozumu – a rozum očišťuje naše city.“

Pokud naše herectví bude hledat možnosti svého dalšího vývoje, pak jednou z takových možností nepochybně je i zvyšování průměrné hladiny profesionálních znalostí – opřených o poučení, která nám může nabídnout věda. Umění pracuje v kráse – proto i patřičné vědění je krásné.

RL





Radovan Lukavský (1919–2008)

Czech actor, theatre pedagogue,
and reciter

"Today, the actor must put all of themselves into the play... with their performance, with each of their statements on the characters, they also speak of themselves. If the core of the character is opened, they also let us look into their own person". That is the core, the essence of Lukavský's essential conviction about his own mission and position of the actor-professional, who wants always and under all circumstances to be faithful to his principles. His aim was to create a character fully respecting the weight of the fictitious literary subject. On the other hand, he is equally deeply, firmly, and unyieldingly convinced that the actor should – and must – grasp this fictitious literary subject in a way that, through his own most personal input, makes it into an image of a human which can enter into its present. The actor is thus bound by the ethics of their profession, which is "the ethics of the citizen. It means that everything binding the actor to themselves, to their art and the creative collective, all of this also binds them to all of society".

from the laudatio of prof. Jan Císař, CSc.
(Dean of DAMU 1970–1972)

Speech by Radovan Lukavský, dr.h.c. AMU June 3, 2005

Your Magnificence Rector, ceterique domini rectores, Profesores, Spectabiles, Honorabiles, Ladies and Gentlemen, Dear and Esteemed Guests!

At this extraordinary and wholly unexpected moment, I have two tasks in front of me: primarily, I must thank the Artistic Council of the Academy of Performing Arts for the honour which it has granted me with the award of the extraordinary title of doctor honoris causa. I do so with deep respect, honesty, and pleasure. And secondly, to present my "doctoral speech" as part of the established order.

Perhaps you can imagine the reaction this request could bring about in the head of a normal actor. A number of quotations swirl around in the actorly mind, such as "my reason stood still...", "I have not words which I could say...", as well as the words of the ancient rhetor Pericles, which I once performed, and who – probably once he found himself in a similar situation – managed to find the correct solution: "However, since our ancestors have set the seal of their approval upon the practice, I must obey, and to the utmost of my power shall endeavour to satisfy the wishes and beliefs of all who hear me".

For my opening, then, I borrow these words of his, but I apologise in advance: I can try, but cannot promise to fulfil each of your wishes. My basic position is, after all, different. "Doctor" means "vir doctus"; "learned man" – a scholar – but I never felt myself to be a "scholar", but rather always a "disciple". Allow me here to append a personal memory:

In 1945, due to a lack of pedagogues, we had to inaugurate the teaching of acting at the conservatory with "student self-help" – the director of the acting department, doctor Haller, called upon us, students in their final year, and allocated to each of us a group of recently enrolled first years. And so we began teaching. Additionally, to my great joy and benefit, I was made an assistant to professor Jiří Plachý, with whom I had previously studied.

The following year, most of my fellow students left to join ensembles both in Prague and outside

who have developed this capacity are capable of daydreaming until they reach an ecstatic state... they can concentrate on work to a complete exclusion of their environment, they don't feel pain during a visit to the dentist", etc.

Not only do we know from experience that an actor on stage and in character will often forget about their tooth pain or headache, but we also cannot avoid the impression that we are reading about matters very close to the acting profession: about psychophysical connections, about the power of imagination and concentrated attention – or, if you prefer, about the “creative state” or “focus”. Personally, I always suspected that the actor's creative state touches on this area, but these clear similarities excited me.

This area was also of great interest to Stanislavski, who hoped that a deeper knowledge of the human psyche would also bring further developments and unsuspected means to the actor's psychotechnique. Thus, this direction of thought merits one more look, introduced by Stanislavski with a very modest note about the “invisible psychological contact”, of which he says: “It is something between the actors and the audience, something I feel and know from experience, something for which I have no theoretical formula or clear explanation. Science will surely soon explore these invisible streams...” With these streams – “radiations”, as Stanislavski calls them – the actor must fill the audience, “and so playing in large spaces is not only difficult in that one must amplify one's voice and magnify one's movement. That is easy. The difficult part is the radiations”! That's where the difference can lie for an actor between playing in a small or a large theatre.

And since the moment this hopeful statement was uttered, science really has moved in this direction.

Today, we know that the brain consists of ten to fifteen billion neurons, and every neuron contains a small electrical charge. This creates a certain electrical field on the surface of the brain, the potential of which depends on the operation of the brain and the activity of the human.

All this can be measured using an encephalograph. We can consider the brain, then, as a bioelectrical aggregate, sending its commands to individual cells, or, following the example of radiophony, as a radio station with its transmitter

and receiver, and which in addition to audible and visible signals of interpersonal communication also sends out invisible and inaudible metasisignals. These metasisignals are of the same character as radio waves.

Therefore, the effect of an actor's performance also depends on these metasisignals, this “radiation”, which the human receivers in the audience take in. This explains both the extraordinary effect of certain actors who need only to walk onto the stage, and without saying or doing anything captivate the audience's attention only through their presence, and the exceptional and irreplaceable fact of the live contact with the audience itself, possible only in the theatre. Because only the theatre allows for the mutual transmission and reception of metasisignals, only the theatre allows for direct and mutual “radiation”. And just like bioelectrical aggregates on the stage can connect and multiply their effect in the interplay of multiple actors, so the aggregates in the audience connect, creating one common receiver, multiplying its effect on each individual audience member many times. This is why an audience member cannot experience something as strong as the theatre at home in front of the screen, nor in the cinema.

The question arises: how can an actor influence the strength of their “radiation” – can they increase and widen their potential and wave range? We don't know yet. What we know today is how we can prepare the conditions to achieve our personal best: muscle relaxation, perfect concentration, and precise self-focus.

Many, however, continue to refuse in principle everything connected with reason and knowledge, because they continue to base their art on feeling. We can remind them of the words Brecht used to address his actors: “I recommend in particular that you don't trust those who on any pretence suggest you exclude reason from artistic work. Emotions force us to the greatest exertion of reason – and reason cleanses our emotions”.

If our acting is to search for options of its further development, then one of these options is doubtless the increase in the average level of professional knowledge, based on information which science can provide. Art deals in beauty – and so the appropriate knowledge is also beautiful.

RL

2008



OLEG PAVLOVIČ TABAKOV

(1935–2018)

ruský herec, režisér, divadelní manažer
a pedagog

Právě tento životodárný duch vždycky vyznačoval herectví Olega Tabakova, kterému při vědomí jeho poslání nikdy nechyběla, ba přímo ho spoluzakládala, svobodná a často přímo nezbedná hravost. Právě na tomto základě a v tomto duchu, obnovujícím původní Stanislavského tradici, si Tabakov s ansámblem Činoherního klubu výtečně porozuměl. A při té příležitosti bylo také možné si znovu uvědomit, že vedle vizionářské perspektivy, kterou poskytuje Stanislavského tradice a která se naplno rozvinula u Grotowského, existuje i její jiná možná perspektiva.

Totíž perspektiva ansámblového komediantského divadla, které odnepaměti pomáhá nacházet lidem v sobě samých novou sílu k životu, a to díky možnosti a schopnosti vyrovnat se s nástrahami a nepříteli potěšujícími vlastnostmi tohoto života pomocí smíchu. Smíchu, který může být velmi hlasitý, ale i němý a smísený s hořkými slzami. Toho smíchu, jehož synonymem není nic jiného než věčně se obnovující lidská tvořivost. Nesetkává se právě tady možná neplodnější tradice českého divadla s tradicí, jejímž vynikajícím představitelem je Oleg Tabakov se všemi svými slavnými hereckými postavami?

z laudatia prof. Jaroslava Vostrého
(1993–1995 rektor AMU)

PROSLOV OLEGA PAVLOVIČE TABAKOVA

u příležitosti udělení titulu *doctor honoris causa*
Akademií múzických umění v Praze
21. října 2008

Vážené dámy a pánové! Drazí přátelé!

Událost, jako je ta dnešní, má slavnostní a částečně i obřadní charakter. A proslov, který se při takové příležitosti obvykle pronáší, bývá stejného rázu. Člověk, který má tu čest stát se doktorem *honoris causa*, se musí klanět, děkovat a dávat své nadšení patřičně najevo.

Samozřejmě děkuji všem, kdo se podíleli na rozhodnutí udělit mi tento čestný titul. Jsem, jak pravděpodobně víte, ruský herec, který hraje v divadle i ve filmu více než půl století. Za svůj život jsem dostal mnoho různých vyznamenání v různých zemích, od různých vlád i politických režimů. Odměnu ve formě potlesku dostávám pokaždé když hraji, a vím, že tyto odměny mají různou hodnotu. Někdy lidé křičí „bravo“, ale to mě z nějakého důvodu netěší tolik. Méně často říkají „děkuji“ a to si pamatuji o poznání déle. Možná právě proto, že jsem herec, dovolím si překročit rámec obvyklé děkovné řeči, a sehraji zde poněkud jinou roli – takovou, jakou mi dovoluje můj věk, profese a místo, kde se právě nacházím.

Praha pro mě znamená víc než jen město. Možná proto, že i geograficky se nachází ve středu Evropy, bylo zde vždy dost místa pro všechny. Pro Evropany, Američany, Rusy, pro ty kdo měli peníze, i pro ty, kdo sem přijeli, jako já kdysi poprvé, s nepatrnými sovětskými dietami v kapse. Toto milé město člověka hýčkalo, pomáhalo, dávalo najíst, dávalo možnost setkat se s publikem, jaké není v žádném jiném městě na světě (snad kromě Moskvy). Praha v mém životě sehrála takřka jakýkoliv přelomovou roli. Právě zde, v Činoherním klubu, jsem měl v době Pražského jara tu čest zažít něco, co se podaří málokterému herci. Celý měsíc, prakticky každý den, jsem spolu s mými českými přáteli hrál v Gogolově hře *Revizor*.

Já jsem hrál rusky, oni česky, ale navzájem jsme si skvěle rozuměli a stejně skvěle nás chápalo i publikum. Větší úspěch, opravdový úspěch, ne kdy lidé křičí bravo, ale kdy říkají děkuji, jsem ve svém životě nezažil.

Někdy přemýšlím o nestálosti osudu. Jakým způsobem se v určitý moment ocitneme na vrcholu, jak funguje náš rozum, uvědomuje si proud, který nás unáší? Jsem vděčný svému osudu a době, v níž jsem vyrostl a žil.

Jsem velice rád, že jsem se narodil v Saratově, na Volze a poznal jsem tak život v ruské provincii. Bez toho bych nedokázal zahrát Chlestakova. Jsem velice rád, že mým prvním učitelem herectví byla Natálie Josefovna Suchostavová, manželka českého vzdělance, profesora Josefa Suchostava, který učil a vychovával saratovské studenty.

Měl jsem veliké štěstí, že jsem vystudoval herectví v divadelním Studiu MCHATu a začal se jím zabývat v letech po Stalinově smrti.

Ještě větší štěstí jsem měl, že v letech tzv. sovětského tání, prvního pokusu dát socialismu lidskou tvář, jsem se stal hercem divadla Sovremennik, prvního svobodného ruského divadla, které vzniklo z vlastní vůle po smrti Stalina.

V roce 1968 jsem měl mimořádné štěstí. Přijel jsem do Prahy v okamžiku rozkvětu ducha vašeho národa. Probíhal zde ještě jeden pokus udělat něco s režimem, ve kterém jsme tehdy žili. Praha tehdy byla téměř nejvýznamnějším centrem evropské i světové scény – jako kdysi Moskva ve 20. letech. Pracovali zde Otomar Krejča, Alfréd Radok, Josef Svoboda, výtvarník Vychodil, Evald Schorm, fungoval Činoherní klub pod vedením Jardy Vostrého a Honzy Kačera. Atmosféra

byla plná svobody, hledání, přetváření celkového charakteru divadla. Na Prahu jsme tehdy hleděli s nadšením. Myslím si, že můj tehdejší Gogolův hrdina zaujal Pražany z několika vážných důvodů. V něčem se shodoval s tím, co publikum očekávalo, s dobou, ve které jsme my i vy tehdy žili. Koho jsem tam tehdy hrál, jakého člověka, jaký výjev? Chlestakov je přeci veliký lhář, který je připraven lhát věčně. A proč lže, z jakého důvodu? Za koho se chce vydávat? Chlestakov je připraven vydávat se za toho, za koho je právě třeba. Chcete abych byl levičák? Prosím. Chcete pravičáka – okamžik. Nebo se mám držet středu – není problém. Mohu být jemný – jestli si žádáte, hrubý – když bude třeba. Sex symbol – když mi to dovolí, impotent – když nařídí. Talentovaný – je-li to nezbytné, neschopný – jestli rozkážou. Je to prázdnota, kterou doba přebarvuje podle svého. A zdá se mi, že to je lidské téma, které nezmizelo společně s onou epochou. Naopak, když se v srpnu 1968 ve Zlaté Praze stalo to, co se stalo, mnozí lidé začali žít podle zásad mého Chlestakova. A i dnes se mi zdá, že se člověk málo změnil. Přizpůsobuje se okolním podmínkám, může předstírat cokoli, a někdy to probíhá tak strašně rychle, že se až nestačíš divit. A není to něco vnějšího. Je to jakési vnitřní zřízení člověka, které je dáno naší sociální podstatou. Chlestakov v určité míře je v každém z nás. Je i ve mně, jinak bych ho zahrát nedokázal.

Pamatuji si větu z jedné recenze, která tehdy vyšla v Praze: „Oleg Tabakov by mohl zopakovat Mozartovo: Mí Pražané mi rozumějí.“ Jde o porozumění napříč politickými systémy, přes všechny překážky. Tak funguje divadlo, tak se projevuje umění.

Mnoho let už se zabývám pedagogikou. Vychoval jsem několik generací herců, kteří dnes pracují v mém divadle, i v Moskevském uměleckém divadle, jehož vedení jsem se ujal na začátku tohoto století, po smrti zakladatele divadla Sovremennik a mého učitele Olega Jefremova. Snažil jsem se pracovat i se studenty v Praze. A proč to dělám? Z jednoho prostého důvodu – se mnou život neskončí. Chci, aby pokračoval prostřednictvím mých žáků. Chci, aby divadlo které miluji, divadlo o lidech a pro lidi, nechřadlo, nezanikalo, ale bylo živeno novými hereckými talenty. Nevím, jak čas naloží s novou generací herců u vás v Česku i u nás v Rusku. Jestli jim pomůže, tak jako nejspíše pomohl mně, nebo je naopak přivede do slepé uličky a nezbude než znovu začít Pražské jaro nebo jaro moskevské. Má životní

zkušenost mi napovídá, že nemá smysl propadat zoufalství a beznaději. Jsme schopni čelit jakýmkoliv okolnostem a přitom zůstat lidmi. Jak se to dělá? Různě. Češi dali světové literatuře Švejka – to je přeci také příklad toho, jak i uprostřed sebevětšího idiotismu zůstat člověkem. Švejka jsem bohužel zatím nehrál, ale třeba si ho ještě zahraji.

Když jsem zde v roce 1968 hrál Chlestakova, naučil jsem se jednu českou větu. Samozřejmě existuje i v ruštině, ale já jsem si zapamatoval, jak ji říci česky: „Neříkám sbohem, říkám na shledanou!“

A na závěr, z celé své duše, zcela neobřadně, děkuji za čest, kterou jste mi dnes prokázali.

OPT





**Oleg Pavlovich Tabakov
(1935 – 2018)
Russian actor, director, theatre
manager, and pedagogue**

It was his life-giving spirit which always characterised the acting of Oleg Tabakov: with the knowledge of his mission, there was never lacking – indeed, it was foundational – a free and often directly mischievous playfulness. It was on these foundations and in this spirit, renewing Stanislavski's original tradition, that Tabakov found such understanding among the ensemble of the Činoherní klub. And on that occasion, it was also possible to realise once again that there is another perspective apart from that provided by Stanislavski's tradition and its fully developed version in Grotowski. That is the perspective of the ensemble comedic theatre, which has since time immemorial helped people find within themselves new life forces thanks to the possibility of dealing with the pitfalls and displeasing aspects of this life through laughter. That laughter can be very loud, but also mute and mixed with bitter tears. That laughter whose synonym is nothing other than eternally renewed human creativity. Is this not the meeting point of the most fruitful tradition of Czech theatre with the tradition of which Oleg Tabakov, with all his famous characters, is an excellent exponent?

**from the laudatio of prof. Jaroslav Vostrý
(Rector of AMU 1993–1995)**

**Speech by Oleg Pavlovich
Tabakov, dr.h.c. AMU
October 21, 2008**

Ladies and Gentlemen! Dear Friends!

An event such as today's has a festive and also in part a ceremonial character. And the speech usually delivered at such an occasion is of the same nature. Someone who has the honour of becoming a doctor honoris causa has to bow, thank, and display their excitement in the appropriate manner.

Of course I thank all those who took part in the decision of awarding me this honorary title. I am, as you probably know, a Russian actor, who has performed for theatre and film for more than half a century. During my life, I have received a number of various honours in various countries, from various governments and political regimes. I am rewarded by applause every time I act, and I know that these rewards have different values. Sometimes, people shout "bravo", but for some reason, this doesn't please me quite as much. Less often, they say "thank you", and I remember that much longer. Perhaps because I am an actor, I will allow myself to overstep the boundaries of the usual thanksgiving speech, and play a somewhat different part – one which my age, my profession, and the location in which I find myself now allows me to play.

For me, Prague means more than a city. Perhaps because it is geographically located in the centre of Europe, there was always enough space here for everyone. For Europeans, Americans, Russians, for those who had money, and for those who came here – like I once did – with minute Soviet allowances in their pocket. This pleasant city pampered, helped, fed, and allowed one to meet the audience, an audience the likes of which you won't find anywhere else in the world (perhaps except Moscow). Prague played a critical part in my life. It was here, at the Činoherní Club, during the Prague Spring, that I had the opportunity to experience something that few actors accomplish. For an entire month, I would join my Czech friends in Gogol's *Government Inspector*. I spoke Russian, they spoke Czech, but we understood each other perfectly, as did the audience. I have never experienced a greater or realer success than when people do not shout bravo, but instead say thank you.

Sometimes, I think about the fickleness of fate. How do we find ourselves at the top at one moment, how

2010



JEHO VELIČENSTVO NORODOM SIHAMONI

(1953)

Král Kambodže

Pod názvem tančící král se v Evropě obecnstvu, vzdělanému v historii tance, vybaví nesporně Ludvík XIV., král Slunce, jenž se svými dvořany tančil téměř dvacet let v Paříži.

Ale nemusíme se vracet do 17. století. Také 21. století může uprostřed Evropy hostit tančícího krále, kterému ještě navíc nedělá potíže vyslovovat záludnosti naší češtiny, slova bez samohlásek, jako například „skrz krk“, neboť češtinu „trénoval“ od svých devíti let v Praze. Norodom Sihamoni hovoří perfektně česky, pak také plyně francouzsky, což je řeč jeho matky, khmersky, anglicky a rovněž rusky, ale především hovoří mezinárodním jazykem tance.

z laudatio prof. Boženy Brodské

(1955–2016 dlouholetá pedagožka

a přední evropská historička baletu na HAMU)

PROSLOV JEHO VELIČENSTVA NORODOMA SIHAMONIHO, KRÁLE KAMBODŽE

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa
Akademií múzických umění v Praze
19. března 2010

Vážený pane rektore, páni děkani, dámy a pánové, všichni vážení a milí hosté, je pro mne velice významné být zde, v Praze, v této výjimečně krásné historické budově a chvíli.

Pokládám za velkou čest přijmout čestný doktorát Akademie múzických umění. Jsem touto poctou velmi dojat. Bylo to právě zde, kde jsem v sedmdesátých letech studoval. Se studiem na této prestižní akademii se pojí nejkrásnější zážitky mého mládí. Byla to právě tato škola, která mi dala nejen vzdělání, ale i celkově formovala mé názory na kulturu a umění.

Pociťuji velikou radost, že jsem mohl již podruhé ve své funkci navštívit zemi, kde jsem prožil šťastné období života. Jsem velmi vděčný rodičům, že mne poslali studovat právě do bývalého Československa, do Prahy. Čím více času od té doby uplynulo, tím větší mám jistotu, že tato volba byla pro mě nejlepší. Nejednalo se o náhodu. Moji rodiče mají velmi vřelý vztah k umění. A pokud si vzpomínám, tatínek měl v Praze světovou premiéru svého filmu. Bylo to jen několik kroků od místa, kde právě stojím, v kině U Hradeb u Karlova mostu, zde na Malé Straně.

S radostí, pokorou a upřímně proto děkuji panu rektorovi, profesorům a všem členům Akademie múzických umění za udělení čestného doktorátu. Přijímám čestný doktorát nejen jako osobní poctu, ale hlavně jako symbol dlouhotrvajícího přátelského vztahu mezi Českou republikou a Kambodžským královstvím. Je to symbol rozvíjející se spolupráce mezi našimi zeměmi, mezi dvěma bohatými kulturami a jejich společnými

hodnotami, jako jsou demokracie, mír, pokrok a spravedlnost. Spojuje nás i odhodlání podporovat porozumění a důvěru, které jsou zásadní pro udržení našeho vzájemného přátelství. Vždyť to bylo právě zde, v těchto místech, kde jsem pochopil význam pohybu jako univerzálního dorozumívacího prostředku mezi lidmi bez ohledu na jazyk a národnost. Zde jsem získal hluboké taneční znalosti a dovednosti, které posílily mou víru v toto nádherné a jedinečné umění.

Postupně jsem pod vedením profesorů objevoval harmonii, kterou tanec a hudba přinášejí. Tanec považuji za okno do světa nadčasové obrazotvornosti a neustále mě naplňuje úžasem možnost tancem vyjádřit nespoutanou složitost, krásu a smysl života. Celé mé studium na akademii, pedagogické schopnosti a zkušenosti mých profesorů – to všechno vytvořilo výborné základy pro můj vstup do aktivního profesního a občanského života. Studium na této akademii mi pomohlo stát se sám sebou. Setkával jsem se s nadanými lidmi, kteří rozvíjeli nejen mé poznání, ale i vztah ke kultuře a umění. Na akademii jsem se naučil umění setkávání. Zde jsem pochopil jeho význam, nenahraditelnost a důležitost pro další pozitivní vývoj mladého člověka. Všechny tyto znalosti, které jsem během studia na Akademii múzických umění získal, byly klíčové pro mou následující pedagogickou činnost v Paříži.

Na Akademii múzických umění jsem pochopil nenahraditelný význam kultury a umění jako mocných nástrojů pokroku a rozvoje pro život člověka jako jedince, ale i národy a lidstvo jako celku. Jsem přesvědčen, že vzdělání je nejen klíčem

ke svobodě, ale též neúčinnější cestou, jak aktivně řídit svůj vlastní osud. Je to základní kámen, na kterém lze vystavět spravedlivější společnost. Věřím, že kultura a umění hrají dominantní roli v naplnění a obohacení naší mysli, ovlivňují způsob našeho myšlení a vytvářejí nekonfliktní prostor pro dialog a toleranci mezi lidmi.

Při této výjimečné události bych rád znovu vyjádřil svou nejhlubší vděčnost všem profesorům, kteří působili – a působí – na této prestižní akademii, za otevřenost, trpělivost, moudrost a zkušenosti – vlastnosti, díky kterým nám pomohli vytvořit si pevnou základnu do dalšího života. V tomto ohledu bych zde rád jmenovitě vzdal čest své drahé zesnulé paní profesorce Olze Páskové. Nenaučil jsem se od ní pouze umění tance, ale paní profesorka mně také pomohla pochopit význam vlastností, jako jsou odvaha, poctivost, pokora a důslednost. Za tento úžasný dar jsem jí nesmírně vděčen. Před několika lety jsem navštívil Prahu naposledy. Procházel jsem se ulicemi Malé Strany a zaplavovaly mě vlny dojmů a vzpomínek. Samozřejmě jsem se zastavil mimo jiné i před budovou této akademie. Říká se, že studentská léta jsou nejkrásnějšími roky v životě člověka. V mém případě to tak opravdu bylo. V duchu jsem se loučil s mně tak známými místy, která se hluboce vryla do mého srdce a do mé paměti. Nevěřil jsem, že mi bude v nejbližších budoucích letech dopřáno opět je spatřit. Díky čelným představitelům Akademie múzických umění stojím opět zde, na akademické půdě. Opět jsem v mé milované a nádherné Praze, kde jsem prožil svá žakovská a studentská léta. České republice jsem velice zavázán a velmi obdivuji její rozvoj, jakož i její nebývalou schopnost pečovat o kulturní dědictví a kvalitu života.

Vážený pane rektore, vážení profesori, páni děkani, dámy a pánové, všichni vážení a milí hosté, dovolu, abych vám poděkoval za vaše vřelé přijetí. Nikdy nezapomenu na tento krásný a jedinečný den.

Děkuji za vaši milou pozornost.

NS





His Excellency Norodom Sihamoni, King of Cambodia (1953)

Upon hearing of the “dancing king”, European audiences educated in the history of dance will certainly think of Louis XIV, the Sun King, who spent almost twenty years dancing with his courtiers in Paris. But we need not return to the 17th century. In the 21st century too, in the centre of Europe, we can host a dancing king, one who does not even struggle to pronounce the tricky corners of our language – words without vowels such as “skrz krk” – as he “trained” his Czech in Prague from the age of nine. Norodom Sihamoni speaks impeccable Czech as well as fluent French – which is his mother’s language – Khmer, English, and also Russian, but first and foremost, he speaks the international language of dance.

from the laudatio of prof. Božena Brodská
(Leading European dance historian at HAMU
1955–2016)

Speech by Norodom Sihamoni, King of Cambodia, dr.h.c. AMU March 19, 2010

Your Magnificence, Spectabiles,
ladies and gentlemen, dear guests,

It is very meaningful and important for me to be here, in Prague, in this exquisitely beautiful building at this exceptional moment.

It is an immense privilege and honour for me to receive an Honorary Doctorate from the Academy of Performing Arts in Prague, and I am truly moved by this honour. It was exactly in this location that I studied during the 1970s. Some of the most beautiful experiences of my youth are associated with my period of study at this prestigious Academy. It was this very institution that gave me not only access to education, but formed my opinions on culture and art in general. To my extreme delight, I have been able to visit this country – a country where I spent a happy period of my life – for the second time in my official capacity. I am very grateful to my parents that they chose the former Czechoslovakia for my education. The more time that has passed since that decision, the more convinced I am that this was the best choice for me. And this was not a random choice, either.

My parents have a very warm relationship to the arts. If I remember it right, even my father’s film had its world premiere in Prague. It was only a stone’s throw from where I am standing right now, in the U Hradb cinema by the Charles Bridge, right here in Malá Strana. Therefore, I would like to thank with great pleasure, humbly and honestly, his Magnificence, as well as the professors and all members of the Academy of Performing Arts for conferring upon me this honorary degree.

I am accepting this honorary Honorary Doctorate in particular as a symbol of the long-standing friendly relationship between the Czech Republic and the Kingdom of Cambodia. It is a symbol of the developing cooperation between our countries, their rich cultures and their shared values such as democracy, peace, progress and justice. We are also connected by our dedication to promote understanding and trust, which are so fundamental to sustaining our mutual friendship.

It was in this very place that I again realized the importance and meaning of movement as a universal means of communication between all people, transcending language and nationality.

Furthermore, I acquired here a deep knowledge and training in dance, which strengthened my faith in this marvelous and unique art form. Thanks to my professors I was gradually able to discover and explore the harmony evoked by dance and music. I consider dance a window to the world of timeless imagination. The capacity of dance to express the unbridled complexity, beauty and sense of life never ceases to amaze me.

All my studies at the Academy, the pedagogical skills and experience of its professors, contributed to creating an excellent foundation for entering active professional and public life. My studies at this Academy have helped me to become who I am now. I met very talented people here who helped me develop and to refine not only my knowledge but also my relationship to culture and the arts. The Academy taught me the art of the encounter. I started to comprehend its meaning and irreplaceable nature, and its importance for the further development of a young person. All the knowledge that I acquired throughout my studies at the Academy of Performing Arts was crucial for my subsequent pedagogical career in Paris.

It was at the Academy of Performing Arts that I started to fully perceive the importance of culture and art as powerful tools of development and progress, not only in a life of an individual but also for nations and humanity as a whole. I am convinced that education is not only the key to freedom, but also the most efficient way to take control of one's destiny. It is the cornerstone that a more just society can be built upon. I also firmly believe that culture and art play a dominant role in fulfilling and enriching our mind, as they influence the way we think and create a peaceful space for dialogue and tolerance among people.

On this exceptional occasion, I wish to reiterate my deepest gratitude to all the professors who have worked at this prestigious Academy for their openness, patience, wisdom and experience – characteristics which help us to establish a solid foundation for our future.

In this regard, I would specifically like to pay homage to my late professor Olga Pásková. I not only acquired from her the knowledge of dance, but “paní profesorka” (Mrs. Professor) also instilled in me the meaning of courage, honesty, humility and rigour. I am enormously grateful to her for this wonderful gift.

I last visited Prague a few years ago. I was strolling the streets of Malá Strana and was flooded by impressions, feelings and memories. Of course I also stopped by in front of the building of this Academy. Student years are said to be the most beautiful in one's life. I can only confirm this from my personal experience. In my thoughts I was saying goodbye to those familiar places that are deeply engraved into my heart and memory. I didn't believe that it would be possible for me to see them again in such short a time.

Thanks to the head representatives of the Academy of Performing Arts I am now standing here again on the academic premises. I am in my beloved beautiful Prague, where I spent my childhood and adolescence.

I am very grateful to the Czech Republic. I highly admire her significant progress and her extraordinary ability to preserve cultural heritage and quality of life.

Your Magnificence, Spectabiles, ladies and gentlemen, dear guests, let me thank you for your warm welcome. I will never forget this wonderful and unique day.

Thank you very much for your kind attention.

NS

2011



ZUZANA RŮŽIČKOVÁ

(1927–2017)

česká klavíristka, cembalistka a hudební pedagožka

Znám ji jako vtipnou glosátorku problémových situací, jako přemýšlivého člověka snažícího se hledat řešení v bezvýchodných momentech, jako laskavého pedagoga a náročného posluchače, jako jistotu v bouřlivých časech i jako vděčného pozorovatele klidného života kolem. Jako bytost, která umí podat ruku...

Dedikace pro Zuzanu Růžičkovou:

*Ta ruka, co cejch jí vtiskla krutá zlovůle,
pak postavila chrám Božího odpuštění
pro všechny zatracené mocí a krutostí.*

*Bach, Couperin, Martinů či Kalabis
jí předávali projekty i sny a ona
do nich zvolna ukládala celé poznání.*

*Poznání, že každý kráčí za svým koncem,
jenž není cílem cesty, ale počátkem kroku,
z něhož už není návratu do světa dětství*

*a dětských nadějí, jako když stavíš chrámy
pro všechny velkodušné, v nichž pomodlí se
i ti, co vírou pohrdali stejně jako lidskostí.*

z laudatia prof. Jiřího Hlaváče
(2000–2006 děkan HAMU)

PROSLOV ZUZANY RŮŽIČKOVÉ

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa

Akademie múzických umění v Praze

10. listopadu 2011

Vážené dámy, vážení pánové, ctění hosté,

přijměte, prosím, můj vřelý dík za tuto vzácnou poctu, i Vy, pane kolego, za tak krásné, až nezasloužené laudatio. Přijímám je s pokorou a trochu s rozpaky, protože vzhledem k okolnostem jsem naší škole nemohla poskytnout ani zlomek toho, co bych si byla přála.

To, co tato fakulta přináší, je úzký osobní vztah studenta a učitele i odpovědnost, kterou cítíme za každého svého žáka, ze kterého se nezdědka stává náš kolega. Naši učitelé žijí dále v nás a každý z nich v nás zanechal nesmazatelnou stopu.

Dovolte, prosím, abych na tomto místě vzpomněla toho, který mne vedl po celou dobu mého studia na této škole – pana prof. Františka Raucha. Něco – ale ne vše – jsem si vypůjčila z vlastních vzpomínek v knížce, kde jsem neopomněla ani ty další, kteří mne formovali – profesory K. P. Sádla, Dr. Kredbu, Dr. Reinbergera.

Prof. Rauch se mne uvolil připravit k přijímací zkoušce na HAMU v roce 1947, na žádost krajan z Plzně, ředitele tamní Městské hudební školy a velké české hudební osobnosti Bohdana Gsöllhofera, který mne vedl od roku 1945 až do roku 1947.

Jestliže Bohdan Gsöllhofer nebyl nadšen úkolem mě vyučovat, když jsem po čtyřech letech v koncentračním táboře stála na úplném začátku, byl František Rauch Gsöllhoferovou prosbou nadšen ještě méně, ale na rozdíl od něho to dal zcela nepokrytě najevo.

„To chcete začínat takhle sešlá věkem?“ zeptal se ironicky. Jakkoli to znělo paradoxně, své opodstatnění to mělo. Připravit ke zkouškám na AMU pianistku téměř dvacetiletou, s minimem hoto-

vého repertoáru a žádnou koncertní zkušeností, navíc v době, kdy se na vysokou školu hlásila řada osobností známých už z koncertního života, jakými byli Jan Panenka, Zdeněk Jílek, Jiří Hubička, Jaroslav Jiránek, Anna Máchová, Eva Glancová a četní další, to věru nebyl žádný med. Nebýt Gsöllhofera a určitého soucitu s mou minulostí, asi by se mi byl pan profesor raději vyhnul.

Tím ale soucit skončil. Hodiny v bytě na Letné byly sice zkušeností nad jiné krásnou, ale také mučivou. Rauch byl nemilosrdný kritik jak sebe samého, tak svých žáků a pro mladého člověka byly jeho sarkasmy jako rány bičem. Měl teorii, že čím dříve adept umění pohlédne na dno propasti, nad kterou se bude celý život pohybovat, tím lépe. Žák, který odcházel z jeho hodiny, si byl jist pouze jedním: že nic tak neschopného, hloupého a vcelku odporného se na tomto světě ještě nenarodilo a že by od něj plným právem ani ten nejprašivější pes ani kůrku nevzal. Domnívala jsem se dlouho, že se to týká jen mne, až do chvíle, kdy jsem zastihla staršího a zkušenějšího spolužáka, jak se s chvěním rozhoduje, zda roztřesenou rukou stiskne zvonek u dveří této mučírny. Přesto jsme všichni Raucha obdivovali, nechyběli jsme na žádném z jeho koncertů a byli jsme hrdí na to, že jsme jeho žáky. Zhubla jsem za necelý rok o třináct kilogramů.

Tatam byla buclatá, po lágru stále hladová a vykrmovaná holčička. Rauch byl spokojen: „Krev a pot, tak to má být!“

Jednou se moje maminka, která celou tu mou dobrodružnou cestu zpátky k hudbě sledovala a s neskutečnou obětavostí, ale i s velikou úzkostí podporovala, vydala do Prahy poptat se, jak to se mnou vypadá. „To jste si také mohla zavolat,“ uvítal ji Rauch ve dveřích, „podívejte se, je to pohledné děvče, vdá se a bude manželovi hrát po večeři.“

Ach, kéž bych byla tehdy směla nahlédnout do budoucnosti, kdy jsem Františka, později už jako kolegu a kamaráda škádlii svým nářkem: „Františku, špatně jsi to viděl, manžel moje hraní po večeri nechce poslouchat!“

Tenkrát to ale mělo k legraci daleko. Seděly jsme s maminkou sklesle a zoufale a přemýšlely, co dál. Vzdát to? Zvolit přece jen maturitu, filozofii, lingvistiku? Stojí vůbec za to jít ke zkouškám po tak zdrcující prognóze pana profesora?

Zkoušky, k nimž jsem v září 1947 šla roztřesená jako osika, dopadly nakonec dobře. Z jistého pohledu až příliš dobře. Kromě Raucha o mne překvapivě projevíli zájem ještě další dva profesori. Laskavá paní profesorka Ilona Štěpánová-Kurzová mi byla dobrým andělem strážným po celou dobu dalšího studia, ač jsem se do její třídy nakonec nedostala. Ale zájem přišel i ze strany zcela nečekané: od profesora Albína Šímy. Tento současník Jana Heřmana, senior a předseda klávesové katedry, měl ovšem právo prvního výběru, a tak jsem byla zapsána do jeho třídy.

Pro erudovaného pianistu, který už pracuje pouze na otázkách interpretace, by to byla nepochybně výhra v loterii. Pan profesor, který učil doma, v krásném měšťanském prostředí, byl nesmírně vlídný a svým postojem k hudebním skladbám navozoval jedinečnou poetickou atmosféru plnou tvůrčího ducha. Já jsem ale stále naléhavěji cítila, že potřebuji ještě zásadní technický, tónový a úhozový dril, jakému nás podroboval Rauch. A tak jsem se po roce studia odhodlala k zoufalému kroku: požádala jsem o přestup. Děkan Metod Doležil, který mne rozhořčen pozval na pohovor, nakonec pochopil, stejně jako profesor Šíma. Mně tak drzý krok vůbec nebyl vlastní, ale bojovala jsem zase jednou o hudbu. A tak jsem v druhém roce studia (1948–1949) opakovaně přistála u Rauchových dveří. Ostatně, pan profesor Šíma pak stejně brzy přestal učit.

Nemluvě o tom, že rok 1948 byl pro všechny nelehký, byl nesnadný i pro mne. Čekala na mě státnice (nyní magisterská zkouška) a Rauch byl pokud možno ještě pesimističtější než dřív. Kromě toho, k mému velikému trápení, mne stále nechtěl pustit na koncertní pódium. Jak mi sám později vyprávěl, musel v tom dokonce zasáhnout K. P. Sádlo, k němuž jsem chodila na výuku komorní hry.

Potkali se na schodech. „Proč tu Růžičkovou nenecháš hrát?“ „Nevím, jak je na tom s nervy po tom koncentráku, a pak, ty ruce...“ „Ruce nejsou všechno,“ odušil lakonicky KaPeS a šel dál. Za měsíc jsem hrála poprvé v Malém sále Rudolfiny. Úspěšný koncert i státnice pak Rauchův vztah ke mně zásadně změnily.

V létě jsem směla dojíždět na hodiny do Štáhlav, kde měli Rauchovi vilu. Jezdila jsem těch osmáct kilometrů z Plzně na kole a často jsem si pana profesora musela najít někde v mlází u řeky, kde se oddával své velké vášni, rybaření. „Zuzano, tady máte hrách a jděte se projít kolem řeky“, poručil k večeru po hodině pan profesor. A já šla po pytlácku vnadit kapry.

Jedním z největších privilegií bylo, když nás pan profesor vzal s sebou na fotbal. Mne ale jenom jednou a nikdy víc! Moje otázky týkající se smyslu a pravidel hry jím hluboce otřásl.

Veselé příběhy by ale v žádném případě neměly překrýt to hlavní, že totiž profesor František Rauch byl veliký pianista a umělec. Jeho překrásný, kultivovaný, i v největší síle měkký zvuk a dokonalá technika ho bezesporu řadily na jedno z nejvyšších míst mezinárodního žebříčku. Nemluví tu jen o české hudbě, o jedinečných kreacích smetanovských či nováckovských, ale vzpomínám také na výjimečný a neopakovatelný cyklus jeho dvaatřiceti Beethovenových sonát. Smetanova síň byla vždy do posledního místečka vyprodaná a my žáci jsme chodili poslouchat na místa k stání. A což jeho Schumann, Chopin, Schubert a premiéry soudobých děl, Jiráka, Axmanna a mnoha dalších!

Dodnes nechápu, proč Rauchův věhlas nedosáhl zaslužených mezinárodních rozměrů, podobně jako u jeho současníků z vídeňské či polské školy, jimž se přinejmenším vyrovnal. Politika v tom nebyla, spíš nedostatek propagace jak ze strany koncertní agentury, tak nahrávacích firem. Vždyť takový komplet Beethovenových skladeb by byl ve své době jistě vzbudil ohromný zájem! Jako tak často, neumíme rozpoznat velký zjev a dát mu náležitý rámec. Dnes už mladí pianisté pomalu ani nevědí, kdo to byl, ač by na vysoké škole jinde v Evropě jeho obraz či busta byly na čestném místě. Jsme národ nevděčný, nesebevědomý a s krátkou pamětí. Ráda bych skončila ještě jednou úvahou a prosbou. Často dnes naříkáme nad úpadkem zájmu o tzv. vážnou hudbu. Není tomu tak zcela.

Prof. Hlaváč jednou na Concertinu připomněl, že publikum v pražských sálech vydá za jeden večer asi tolik, kolik bylo Beethovenových posluchačů za rok. Pravda, máme zas o mnoho početnější populaci, a myslím si, že počet milovníků hodnotné hudby příliš nekolísá a pohybuje se stabilně v rozmezí 1–3 procenta. Je to málo? Možná... Ale vzpomeňte si na každý živoucí organismus. Převládá ovšem velké množství vody. Ale k životu také nezbytně potřebuje velmi malé množství toho, čemu říkáme stopové prvky – možná to jedno až tři procenta, nevím přesně. Bez nich organismus chřadne, a dnes mu je i uměle a „za peníze“ dodáváme. Proto moc a moc prosím představitele tohoto národa – všechny, nejen ty za kulturu zodpovídající – nezanedbávejte tyto „stopové prvky“, jakkoli se Vám zdají politicky či komerčně málo významné. Chřadnoucímu organismu se špatně vládne a „panem et circenses“ bez Sofokla a Eurípida by nebyly Řím udržely.

Ještě jednou mnohokrát děkuji!

ZR







**Zuzana Růžičková
(1927–2017)
Czech pianist, harpsichordist,
and pedagogue**

I know her for her humorous comments on problematic situations, as a thoughtful person who attempts to find solutions in desperate situations, kind pedagogue, demanding listener, certainty in tempestuous times, and an appreciative observer of everyday life passing calmly by. And as a being that knows how to offer a helping hand...

Dedication for Zuzana Růžičková

*That hand, branded by cruel evil,
then built a cathedral of Divine Forgiveness
for all those damned by power and cruelty.*

*Bach, Couperin, Martinů, or Kalabis
passed her their projects and dreams and she
gradually stored her knowledge inside them.*

*The knowledge that everyone walks to their ends,
which is not the end of the journey, but the beginning of a step
from which there is no return to the world of
childhood*

*and childhood hopes, as in building cathedrals
for all the great-hearted, in which even those
who scorned faith as they did humanity can pray.*

from the laudatio of prof. Jiří Hlaváč
(Dean of HAMU 2000–2006)

**Speech by Zuzana
Růžičková, dr.h.c. AMU
November 10, 2011**

Dear Ladies, Dear Gentlemen, Esteemed Guests,

Please accept my warm gratitude for this precious honour, and you, my dear colleague, for such a beautiful, almost undeserved laudatio. I accept these with humility and a small feeling of embarrassment, because given the circumstances, I wasn't able to offer our school even a fraction of what I would have wished.

What this faculty brings is a close personal relationship between the student and the teacher, and a responsibility felt by us teachers for each one of our students, for whom it is not uncommon to become fellow staff members. Our teachers live on inside us and each of them has left an indelible mark on us.

At this point, please allow me to remember the person who led me during the entire course of my studies at this institution – prof. František Rauch. Some of this – but not everything – I have borrowed from my own memories which have been recorded in a book, in which I do not neglect the others who have formed me: professors K. P. Sádlo, Dr. Kredba, and Dr. Reinberger.

In 1947, prof. Rauch agreed to prepare me for the HAMU entrance examination. He did so upon request from his fellow Pilsen native, the director of the Municipal Music School there, and the great Czech musical figure, Bohdan Gsöllhofer, who was my teacher from 1945 to 1947.

If Bohdan Gsöllhofer was unenthusiastic about the task of teaching me, as I stood at the very beginning of my path after four years in a concentration camp, František Rauch was even less enthused by Gsöllhofer's request. But unlike Gsöllhofer, Rauch made that abundantly clear.

"You want to start all decrepit with age like this"? he asked ironically. Although it sounded paradoxical, the statement had its reason. Preparing a just barely twenty-year-old pianist for the AMU exam who had a minimal repertoire and no concert experience was no bed of roses. Not to mention that this was at a time when many figures, already well known from concert life, were

applying to the academy, including Jan Panenka, Zdeněk Jílek, Jiří Hubička, Jaroslav Jiránek, Anna Máchová, Eva Glancová, and many others. If it weren't for Gsöllhofer and a certain feeling of pity for my fate, professor Rauch would have probably avoided me.

That was where the pity ended. Lessons in his flat in Letná were a beautiful experience, but also tortuous. Rauch was a ruthless critic not only to himself, but also to his students, and for a young person, his sarcasm was like a whip. He had a theory: the sooner the adept looks into the bottom of the pit above which they will hover their entire life, the better. A student leaving his lesson could only be sure of one thing: that there was never anything born in this world so incompetent, stupid, and wholly disgusting as themselves, and that even the dirtiest dog would be right not to take a piece of bread out of their hand. For a long time, I thought it was only me, but then I caught an older classmate shaking as he made up his mind whether his trembling hand would press the doorbell to this torture chamber. Even so, we all admired Rauch. We attended all of his concerts and were proud to be his pupils. Nevertheless, I lost thirteen kilograms in less than a year.

Long gone was the chubby little girl who had always been hungry after returning from the concentration camp, and therefore well fed. Rauch was satisfied: "Blood and sweat, that's how it should be!"

Once, my mother – who observed this adventurous journey of mine back to music and supported it with incredible selflessness, but also great anxiety – went to Prague to ask how I was faring. "You could have simply called", Rauch welcomed her in the doorway. "Look, she's an attractive young lady, she'll get married and play to her husband after dinner".

Oh, what I would have given to be able to look into the future back then, to when I would tease František, later a friend and colleague, with my laments.

"František, you got it all wrong, my husband doesn't want to listen to my playing after dinner!"

Back then, however, I was not in a joking mood at all. Me and my mother sat despondent and desperate, considering what to do next. Give

up? After all this opt for a high school diploma, philosophy, linguistics? Was it even worth going to the entrance exams after such a devastating prognosis from the professor?

The exams, which I took in 1947 shaking like a rattle, went well in the end. In a way, too well. Surprisingly, two other professors expressed an interest in me in addition to Rauch. The kind professor Ilona Štěpánová-Kurzová was a guardian angel to me for the rest of my studies, even though I never made it into her class. But there was also a wholly unexpected interest from professor Albín Šíma. As a senior professor and director of the keyboard department, as well as a contemporary of Jan Heřman, he had first choice, and so I was enrolled in his class.

For an erudite pianist who now works only on questions of interpretation, this surely would have meant winning the lottery. The professor, who taught at home in a beautiful bourgeois environment, was immensely kind, and his approach to the compositions induced a unique poetic atmosphere full of creative spirit. I, however, felt an increasingly pressing need for the crucially technical, tone, and stroke of the drills Rauch had subjected us to. And so after a year, I found the resolve to take a desperate step: I asked to be transferred. Dean Metod Doležil, who angrily invited me to speak to him in his office, finally understood, as did professor Šíma. This insolent step did not feel right at all to me, but once again I was fighting for myself. And so in my second year of study (1948–1949) I was back at Rauch's door. In any case, Professor Šíma stopped teaching soon after.

Of course 1948 was a difficult year for everyone, myself included. I was to have my state exam (now the master's exam) and Rauch was even more pessimistic than before, if that was even possible. Additionally – to my great dismay – he didn't want to let me onto the concert stage. As he himself later recounted, K. P. Sádlo, my teacher in chamber music, had to step in.

They met on the stairs. "Why won't you let Růžičková play?" "I don't know how her nerves are after the concentration camp, and then those hands"... "Hands aren't everything", K. P. said laconically and on he went. A month later, I played my first concert in the Rudolfinum Small Hall. The success of the concert and my exam radically changed Rauch's relationship to me.

In the summer, I traveled to Štáhlavy for lessons – the Rauchs had a villa there. I would ride the eighteen kilometres from Pilsen on my bicycle. I would often have to look for the professor somewhere by the river, where he would devote himself to his great passion: fishing. “Zuzana, here are some peas, go have a walk by the river”, the professor would command in the late afternoon after our lesson. And I would go bait the carp like a poacher.

One of the greatest privileges that could be bestowed on us would be for the professor to take us to a football match. But he only took me once, and never again! My queries concerning the sense and rules of the game shook him deeply.

In no case should these humorous anecdotes conceal the most important thing; professor Rauch was a fantastic pianist and artist. His beautiful, cultivated sound, soft even in the most forceful passages, and his flawless technique doubtlessly placed him among the highest ranks of the international elite. I am not speaking only of Czech music, of his unique recordings of Smetana and Novák, but also his exceptional and irreproducible cycle of the thirty two Beethoven sonatas. The Smetana Hall was always completely sold out and us students would go listen from the standing places. And what about his Schumann, Chopin, Schubert, and the premieres of contemporary works, Jiráček, Axmann, and many others!

To this day, I don't understand why Rauch's renown was never fully internationally appreciated, as was the case with his contemporaries from the Viennese or Polish schools, to whom he was at the very least an equal. There were no politics involved, more a lack of advertising from the concert agency and the recording companies. In its time, a complete Beethoven recording would surely have awakened huge interest! As we so often do, we failed to recognise a revelation and provide him with the appropriate framework. Today, young pianists barely know who he was, though at academies elsewhere in Europe, his painting or bust would be in a place of pride. We are an ungrateful nation with a lack of self-confidence and a short memory.

I'd like to end with one further reflection and plea. Today, we often lament the decline of

interest for so-called art music. This is not quite the case. Once at the Concertinum, professor Hlaváč noted that the audiences of Prague's concert halls were of the same size every evening as listeners of Beethoven in a year. Of course, we have a much larger population, but I think that the number of lovers of valuable music does not fluctuate much, staying within the range of one to three percent. Is it too little? Perhaps... But remember every living organism. Of course, water predominates. But in order to live, it also needs a very small amount of what we call trace elements – perhaps it's one to three percent, I don't know exactly. Without them, the organism languishes, and today, we even supplement these artificially and “for money”. Therefore, I ask you sincerely, representatives of this nation – all of you, not only those responsible for culture – do not neglect these “trace elements”, even if they seem of little importance politically or commercially. A languishing organism is difficult to rule and “panem and circuses” would never have sustained Rome without Sophocles and Euripides.

Once more, I thank you dearly!

ZR

2011



WOODY BOHUSLAV VAŠULKA

(1937)

**audiovizuální a experimentální umělec,
spoluzakladatel elektronického audiovizuálního umění
a videoartu**

V mezinárodním kontextu náleží Woody Vašulka k nejvýznamnějším pionýrům videoartu, elektronického a interaktivního umění. Účastnil se všech nejvýznamnějších světových přehlídek.

Jeho tvorba se soustřeďuje především na oblast zpracování obrazu, vnímanou jako specifický žánr umění videa, zkoumající samotné vlastnosti elektronického signálu.

Z množství Vašulkových průkopnických videí jmenujme alespoň ta, která jsou považována za klíčová pro výzkum jazyka elektronického zobrazování, např. Swan Lake (1971), Vocabulary (1973), Noisefields (1974), Artifacts (1980).

První souborná výstava Vašulkových se konala v roce 1975 v galerii Albright-Knox v Buffalu, v roce 1996 proběhla retrospektivní přehlídka v San Francisco Museum of Modern Art. V roce 1998 vystavoval Vašulka své opus magnum: The Brotherhood – komplex šesti interaktivních robotických instalací, konstruovaný pro NTT InterCommunication Center v Tokyu.

...

Mohu osobně dosvědčit, že „pokrmý“ z Woodyho kuchyně, ať už pocházejí z jeho domu postaveného ve stylu adobe v Santa Fe nebo z Elektronické kuchyně v New Yorku, byly vždy „gurmánské“.

z laudatia prof. akad. sochaře Tomáše Rullera

(1998–2000 děkan FaVU VUT Brno)

PROSLOV WOODYHO BOHUSLAVA VAŠULKY

u příležitosti udělení titulu doctor honoris causa
Akademie múzických umění v Praze
16. listopadu 2011

Vážený pane rektore, vážené dámy, vážení páno-
vé, milí hosté,

nejprve mi dovolu, abych Vám poděkoval za vaše pozvání a rozhodnutí ocenit moji celoživotní tvorbu. Je pro mne opravdu velkým potěšením dozvědět se, že studenti a umělecká rada AMU a FAMU se zajímají o můj výzkum zpracování elektronického obrazu. Pražská filmová akademie nese ve svém názvu též výraz „televizní“ a tento termín označuje proces přenosu elektronického obrazu. Já jsem se desítky let zabýval hlavně zkoumáním samotného videosignálu, ze kterého je tento pohyblivý obraz vytvářen.

Co mojí práci s elektronickým obrazem předchá-
zelo? Byla to dlouhá cesta z brněnského strojíren-
ství přes dvouletý armádní výcvik radiotelegrafisty
k přijímacím zkouškám na katedru filmového
dokumentu na FAMU. Seznámil jsem se tehdy
s klukem, který (podobně jako já) toužil stát se
filmovým režisérem, ale nebyl na FAMU přijat.
Paradoxní je, že já sice ano, ale nikdy jsem vlast-
ně celovečerní film nenatočil. Jemu se to nakonec
podařilo. Předtím sbíral zkušenosti v divadle,
později ve vězení, a dokonce ve funkci prezidenta.

Po absolutoriu na FAMU jsem se dostal do New
Yorku, kde jsem u Alexandra Hackenschmieda
pracoval jako editor velkoformátových filmů,
určených pro prezentace na výstavách a veletr-
zích. Směřoval jsem tehdy stále ještě k narativ-
nímu filmu a chystal se do Hollywoodu, kde už
jsem získal řadu kontaktů.

Zlom přinesla tehdy nová technologie uchovávání
obrazu na videomagnetofon, dokonce s možností
jeho okamžitého přenosu (což byla ona legendární
kamera Portapak firmy Sony). S mojí manželkou
Steinou jsme se brzy zapojili do radikální, sociál-
ně angažované umělecké scény v New Yorku.

Rozhodli jsme se založit uměleckou scénu,
nazvanou příznačně *Elektronická kuchyň* (později
zkráceně *The Kitchen*), kterou jsme společně
s dalšími kolegy otevřeli pro veřejnost v roce
1971, tedy právě před 40 lety. Scházela se tam
pestrá umělecká komunita napříč různými obory,
hlavně ti, kteří se nechali inspirovat výsledky na-
šich experimentů se zpracováním obrazu a zvuku.
Naše studio v Hotelu Central se stalo brzy velmi
oblíbeným, vystupovali tam lidé jako Philip Glass,
Bob Ashley, John Lennon, Herbie Hancock,
Laurie Anderson a řada dalších, později velmi
známých a inspirativních osobností. Definitivně
jsem se tehdy odklonil od zpracování pohyblivého
obrazu chemickou cestou a od narativního filmu
vůbec.

Zda je můj životní příběh vhodnou inspirací pro
studenty filmové akademie, sice nevím, ale
čestný titul od své alma mater s radostí přijímám.

WBV







**Woody Bohuslav Vařulka
(1937)
audiovisual and experimental
artist, co-founder of electronic
art and video art**

Woody Vařulka is one of the most significant pioneers of video, electronic, and interactive art. He has participated in all the most prestigious international biennales. His work mostly focuses on image processing seen as a specific genre of video art, exploring the properties of the electronic signal itself. Of the many pioneering videos Vařulka has made, let us name at least those considered crucial for the exploration of the language of electronic imaging, e.g. Swan Lake (1971), Vocabulary (1973), Noisefields (1974), or Artifacts (1980). The first large joint exhibition of the Vařulkas was in 1975 at the Albright-Knox Gallery in Buffalo. 1996 saw a retrospective in the San Francisco Museum of Modern Art. In 1998, Vařulka exhibited his opus magnum: The Brotherhood – a complex of six interactive robotic installations constructed for the NTT InterCommunication Center in Tokyo.

...

I can personally attest to the fact that the “meals” from Woody’s kitchen, whether they come from his adobe-style home in Santa Fe or the Electronic Kitchen in New York, were always gourmet.

**from the laudatio of prof. academic
sculptor Tomáš Ruller
(Dean of FaVU VUT Brno 1998–2000)**

**Speech by Woody Bohuslav
Vařulka, dr.h.c. AMU
November 16, 2011**

Dear Rector, Dear Ladies, Dear Gentlemen,
Dear Guests,

First, allow me to thank you for your invitation and your decision to appraise my life’s work. It is a great delight for me to discover that the students and the artistic council of AMU and FAMU take an interest in my research in the processing of the electronic image. The Prague film academy also bears the word “television” in its title, a term which denotes the process of transferring electronic images. For dozens of years, I have predominantly researched the video signal itself, which creates this moving image.

What preceded my work with the electronic image? It was a long journey from studies in mechanical engineering in Brno, through a two-year army training as a radio communications officer, to the entrance examination for the documentary film department at FAMU. There, I met a boy who wanted to become a film director (as did I), but he was not accepted. The paradox is that I was accepted, but never actually made a feature-length film whereas he, in the end, did. First he acquired experience in the theatre, later in prison, and then even in the position of president.

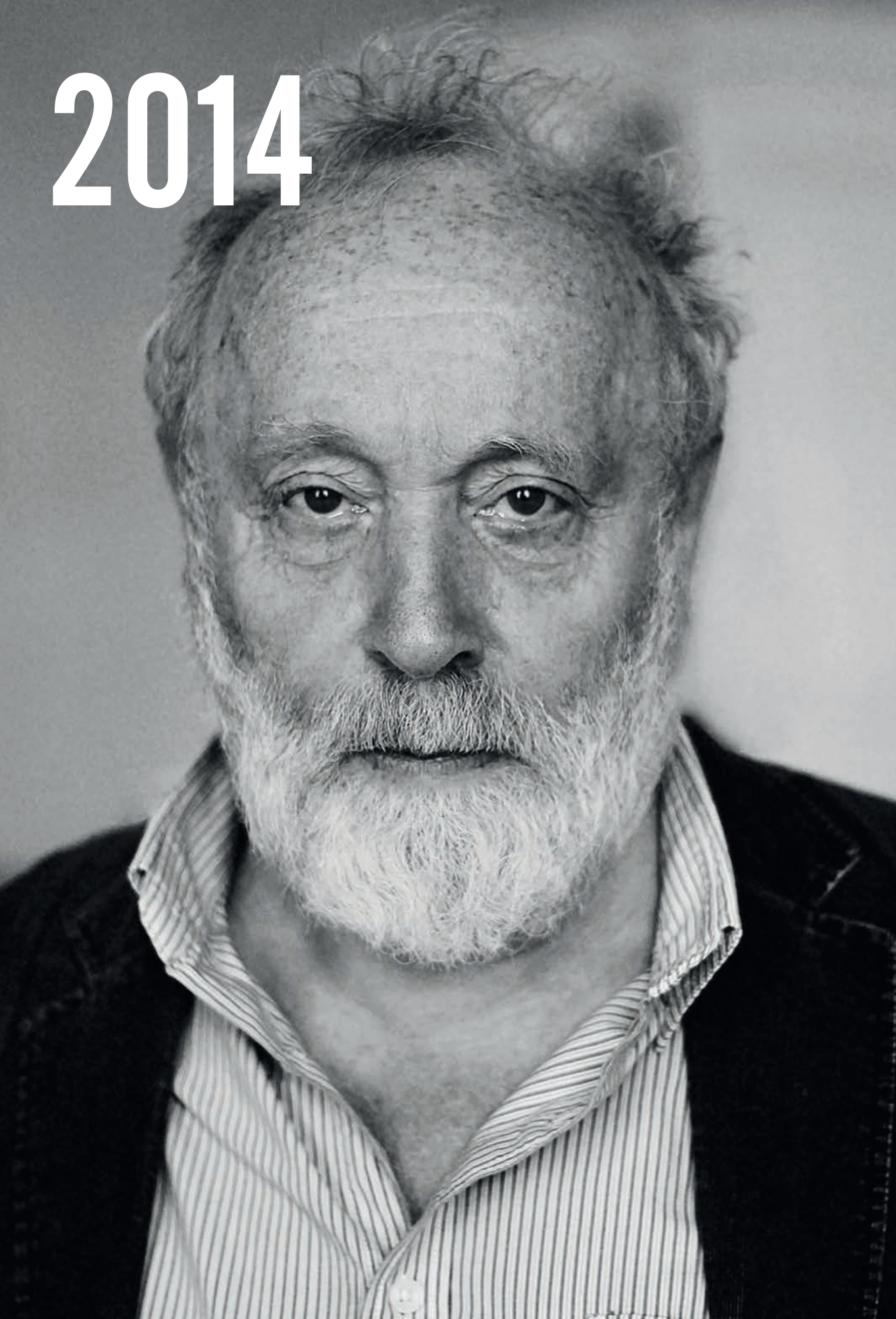
After graduating from FAMU, I went to New York, where I worked as an editor of large format films intended for presentations at exhibitions and expos. At the time, I was still heading for narrative film, and was planning to make my way to Hollywood, where I had acquired a number of contacts.

The breaking point came with a new technology: saving image on video cassette records (VCRs), which even allowed for the possibility of immediate transmission (that was the legendary Porta-pack camera made by Sony). My wife Steina and I soon became involved with the radical socially engaged art scene in New York. We decided to establish an art scene, aptly named *The Electronic Kitchen* (later shortened to *The Kitchen*), which – with the help of other colleagues – we opened to the public in 1971, precisely forty years ago. The Kitchen hosted a diverse artistic

community cutting across several disciplines, especially those who let themselves be inspired by the results of our experiments in the processing of image and sound. Our studio at the Central Hotel soon became very popular, hosting performances by artists such as Philip Glass, Bob Ashley, John Lennon, Herbie Hancock, Laurie Anderson and many other, later well known and inspirational figures. That was when I definitely turned away from processing moving images the chemical way, and from narrative film in general. I don't know whether my life story is an appropriate inspiration to students of the film academy, but I gladly accept this honorary title from my alma mater.

WBV

2014



JURIJ BORISOVIČ NORŠTEJN

(1941)

ruský animátor a režisér

Jurij Borisovič Norštejn není absolventem žádné vysoké umělecké školy. Jak vzpomíná, jeho učители byli: „...jeskyně v Altamiře a Lascaux, Spasení Andreje Rubljova, poslední Michelangelova socha Pieta Rondanini, Velázquezovy Dvorní dámy, Goyovo poslední období, Rembrandtův Návrat ztraceného syna, van Gogh, Musorgskij z ruky Repina, Pavel Fedotov, Chardin, Millet, ruská a evropská avantgarda, film Jeana Viga Atalanta, šestisvazek Ejzenštejna. Ale mými nejvýznamnějšími učiteli jsou moji vnuci a děti vůbec. Když se dívám na jejich dobromyslné úsměvy, něžná úzká ramínka lemovaná košílkami, vím, že veškeré světové umění má smysl pouze tehdy, když dokáže probudit lásku v našich srdcích.“

Přesto sám na mnoha vysokých školách učil a je čestným profesorem VGIKu.

Za své filmy obdržel nespočet cen na mezinárodních festivalech, je národním umělcem Ruské federace, nositelem Ceny Andreje Tarkovského, Ceny Vladimira Vsockého, francouzského Řádu umění a literatury, japonského Řádu vycházejícího slunce a dalších významných cen, premií a řádů.

z laudatia prof. Jiřího Kubíčka

(spoluzakladatel Katedry animované tvorby / 1990)

PROSLOV JURJE BORISOVIČE NORŠTEJNA

u příležitosti udělení titulu *doctor honoris causa*

Akademie múzických umění v Praze

6. května 2014

Vážení kolegové, přátelé!

Dnešní událost je pro mne velkou ctí.

Moje maminka se trápila, když jsem se po skončení školy několik let nemohl dostat na žádnou vysokou uměleckou školu. Jak by se asi divila, kdybych jí ukázal tento doktorský talár a řekl: „Vidíš, mami, nejsem úplný idiot, když to potvrdili dokonce v samotné Praze.“ Možná, že moje neschopnost skládat zkoušky je spjata s mou vrozenou plachostí, ostýchavostí a hlubokými pochybami. Tehdy jsem nevěděl, že právě tyto vlastnosti tvoří podstatu tvořivosti. A právě ony – tyto vlastnosti – jsou dobré, když jste v souladu s nimi i sám se sebou a můžete, jak dlouho chcete, přemýšlet a trápit se, a přitom nemusíte nikomu skládat účty. Muka lásky jsou vždycky silnější než happy end, ale, ať to zní jakkoli trpce, vyrovnat se s pocitem lásky může jedině dramatický vzrýv, který s neuvěřitelnou silou rozvíří vaši představivost a tehdy s pronikavou jasností přetváří neviditelné na viditelné.

V umění je nejobludnější ideologie. Je nebezpečná jako znak státnosti, který tvoří jedinou vedoucí sílu a není spojen s vlastní odpovědností. A zde se dostáváme k problému vzájemného vztahu etiky a estetiky. K čemu dojde, když umělecká specifika a předvízuální pocitové vnímání vezmeme v úvahu až nakonec a v první řadě se budeme řídit nějakou morální silou, která manipuluje tvůrčí energií? Pokud vás ovládá etika a otázky samotného umění se podřídí morálním pravidlům, etika se nevyhnutelně zvrhne v ideologii, vstřebává vlastnosti moci a dochází k devastaci umění, které z hlediska ideologie neodráží svět takový, jaký si ideolog představuje. Co ovlivňuje estetiku: nahromadění ohromného množství harmonických tónů, které se stanou vaším poznáním, vašim uměleckým jazykem, vaší schopností imaginace. A v tom je bezděčná odpověď na otázku, proč

dnes na tomto slavnostním shromáždění zazněla melodie mého dětství.

My čtyři – otec, matka, bratr a já – jsme bydleli v malém třináctimetrovém pokoji velkého komunálního bytu. Ale přísahám, že bych toto moje dětství nevyměnil za jiné, třeba sebekomfortnější. Představte si pokoj, uprostřed kterého visí u stropu světlo se stínidlem, maminka prostírá na stůl obrovský ubrus, ubrus se vznáší, nadouvá se jako plachta a pak se pomalu vlnami snáší, doslova loví vzdušnou rovnováhu, dopadá na stůl a kopíruje jeho tvary.

V zimě se v pokoji na šňůrách sušilo prádlo přinesené zvenčí a naplňovalo pokoj mrazivou vůní. Pokoj voněl chlebem, v neděli makovými buchty a preclíky. Tatínek za stolem usrkává horký, téměř vařící čaj z tenké sklenice a čte si. Bratr vybrnkává na houslích stupnice, za oknem panuje zimní noční nálada, v pokoji je teplo od kamen, já si kreslím a cítím, že to tak zůstane navždy. A to „navždy“ prochází celým naším životem, a když budeme mít štěstí, bude procházet i naším životem tvůrčím. Pokoj se naplňuje cvičeními od Schuberta, Paganiniho, Liszta..., ale do mého podvědomí se nejvíce zapsal zvuk gramofonových desek. Okouzlovala mě ta posvátná skříňka – gramofon, velká deska na talíři, detail jehly, pod níž se otáčí nekonečná černá plocha desky. Pochromovaná přenoska se rytmicky pohybuje a přes šumění desky zní židovská písnička *Varenički*, nebo zpěvy ze synagogy.

Tóny oživují a vracejí prostor tehdejšího života. Náš pokoj, ten vzdálený bod skrytý v hlubině času, mi připadá jako hudební křižovatka, na které má každý svou melodii. I když jsme žili společně, každý měl vlastní život, ale vzájemně jsme podporovali jeden druhého. A možná, že právě to je hlavní smysl bytí. Podstata není v úspěchu, ale v neustálém zájmu o každý jednotlivý detail

života, který může odhalit hluboký smysl obyčejných věcí. Podstata je v tom, aby člověk cítil vinu a odpovědnost i za skutky, které sám nezpůsobil. Hlavní je umět odlišit to špatné od dobrého. Můžeme zastávat názor, že „o vkusu není sporu“, ale čas sjednocuje taková chápání pravdy a krásy, že na ně můžeme ukázat prstem jako na zobecnělý pojem a náš vkus s tím nemá nic společného. Může se stát, že krásné je i pravdivé. Nejdůležitější je nenechat se zvébit lákadly a lstivými nástrahami, které nás přitahují dobrosrdečným úsměvem, ale ve skutečnosti usilují o to, abychom naletěli na padělek a nevšimli si, že jsme minuli originál.

Krásné není ukryto jenom ve sloupech Parthenonu, ale v kamenité cestě, po níž kráčíte se zkrvavenýma nohama a celou svou bytostí vnímáte cestu, která vás vede domů. Krásný není pouze dotek milovaných dlaní na vašem obličejí, ale také revmatické prsty vaší maminky, kulhavý pes i prkno omyté deštěm a vybělené sluncem i zaprášené listoví.

Ted' promlouvám k vám i k sobě: jsme šťastni, protože můžeme tvořit a žít tvorbou, jako bychom se prodírali trním.

Svět je plný různorodých zkušeností, ale obecná odpověď neexistuje. A přece jen, když držíte v náručí novorozeně, cítíte dojetí a smysl záporné zkušenosti je pro vás kladný možná i tím, že vás předem nutí zabývat se hlubokými obavami o osud vlastního dítěte, nebo přítele, anebo někoho, kdo je vám blízký. A když pociťujete hořkost a smutek nad budoucím osudem někoho blízkého, nevědomky si sami v sobě připouštíte, že existuje něco, kvůli čemu má smysl psát verše, točit filmy, skládat hudbu, žít, prostě pracovat.

Děkuji všem, kteří umožnili dnešní setkání, děkuji pedagogům i studentům AMU, mým českým přátelům a kolegům. Všem, kdo se zasloužili o vydání mé knihy *Sníh na trávě* v českém jazyce.

Přál bych si, aby někdo, kdo si bude v budoucnu prohlížet archivy z tohoto dnešního slavnostního setkání na AMU, závistivě podotkl:
„Ano, tehdy si byli všichni velice blízcí!“

Gaudeamus igitur! Vivat academia! Vivant professores!

Děkuji! Váš

JBN





**Yuriy Borisovich Norstheyn
(1941)
Russian animator
and director**

Yuriy Borisovich Norstheyn is not a graduate of any arts university. As he recalls, his teachers were "...caves in Altamira and Lascaux, Andrei Rublov's Salvation, Michelangelo's last statue the Pieta Rondanini, Velázquez's Las Meninas, late Goya, Rembrandt's Return of the Prodigal Son, van Gogh, Mussorgsky as drawn by Repin, Pavel Fedotov, Chardin, Millet, the Russian and European avant-garde, Jean Vigo's film Atalanta, and a six-volume edition of Eisenstein". But my most important teachers were and still are my grandchildren and children in general. When I look upon their good-natured smiles, tender narrow shoulders bordered by their shirts, I know that all the art in the world is only meaningful when it can awaken love in our hearts".

Despite this fact, he has taught at a number of universities himself, and is an honorary professor at VGIK.

He has received countless awards for his films at international festivals, is a People's Artist of the Russian Federation, a recipient of the Andrei Tarkovsky Prize, the Vladimir Vysotsky Prize, French Order of Arts and Letters, Japanese Order of the Rising Sun, and many other important awards, orders, and prizes.

from the laudatio of prof. Jiří Kubíček
(Co-founder of the Animation Department
FAMU / 1990)

**Speech by Yuriy Borisovich
Norstheyn, dr.h.c. AMU
May 6, 2014**

Dear Colleagues and Friends!

Today's occasion is a great honour for me.

My mother suffered a lot when, after finishing high school, I could not gain entry into any artistic university for several years. She would be surprised if I showed her this doctoral gown and said: "See, mom, I'm not a complete idiot even if they said so in Prague itself"! Perhaps my inability to pass exams had to do with my inborn shyness, diffidence, and deep self-doubt. At the time, I did not know that these qualities form the basis of creativity. And that these qualities are good if you are in harmony with them and yourself and can think and agonise for as long as you like without answering to anyone. The torments of love are always stronger than the happy ending, but, however bitter it sounds, only a dramatic scream can come to terms with a feeling of love, stirring up your imagination with incredible force, transforming the invisible into the visible with piercing clarity.

In art, ideology is the greatest monstrosity. It is dangerous as a sign of statehood which forms the only leading force and is not connected to personal responsibility. And here, we arrive at the problem of the mutual relationship of ethics and aesthetics. What happens when we consider specifically artistic matters and pre-visual emotional perception last, and first of all take into account a moral force which manipulates creative energy? If you are controlled by ethics and the questions of art itself are subjugated to moral laws, ethics will inevitably degenerate into ideology, absorbing the properties of power, leading to a devastation of the art which – seen from the vantage point of ideology – does not reflect the world as the ideology imagines it. What influences aesthetics: an accumulation of enormous amounts of harmonic tones that become your knowledge, your artistic language, your capacity for imagination. In turn, this statement contains the inadvertent answer to the question of why today, at this festive gathering, we have heard a melody from my childhood.

The four of us – my father, my mother, my brother, and myself – lived in a small room in

a communal apartment; thirteen square metres. But I swear I would not exchange this childhood of mine for anything, however comfortable it might be. Imagine a room in the middle of which hangs a shaded light bulb. Your mother lays out an enormous tablecloth which floats, soaring like a sail and then slowly descending in waves, literally chasing aerial balance, finally landing on the table and copying its shapes.

In winter, clothes brought in from the outside would dry on washing lines, filling the room with an icy fragrance. The room smelled of bread, on Sunday of poppy cakes and pretzels. My father would sit at the table reading, sipping hot, almost boiling tea from a thin glass. My brother would pluck out scales on the violin while a nocturnal winter mood reigned beyond the windows and the room was warmed by the fire. I felt like it would stay that way forever. This “forever” runs through our entire lives, and if we’re lucky, it will also run through our creative lives. The room was filled with etudes by Schubert, Paganini, Liszt... but what became most engraved in my subconscious was the sound of vinyl records. I was fascinated by this sacred box – the gramophone, the large disc on a plate and the detail of the needle, under which the infinite black surface of the disc span. The chromed cartridge moved in rhythm and over the crackle of the record, I heard the Jewish song *Varenichki* or Synagogue singing.

Those tones bring me back to the space of life at that time. Our room, that distant point hidden in the depths of time, now seems like a musical crossroads on which each of us has their own melody. Though we lived together, we each had our own lives. But we mutually supported one another. And perhaps that is the main point of existence. The essence is not in success, but in a constant interest in every individual detail of life which in turn reveals the deeper meaning behind ordinary things. The essence is that one should not feel guilt and responsibility for deeds one did not commit. The main thing is to be able to distinguish the bad from the good. We can be of the opinion that “there is no argument about taste”, but time unites the understandings of truth and beauty at which we can point a finger as a generalised term, and our tastes have nothing to do with it. It can happen that the beautiful is also true. It is of the greatest importance not to let ourselves be drawn in by enticements and deceitful traps which attract with a kind-hearted smile, but in truth try and make us fall for the

copy without noticing that we have missed the original.

The beautiful is not only hidden in the columns of the Parthenon. It is also in the stony path which you walk with bloodied feet, sensing the road which leads you home with your whole being. Beautiful is not only the touch of beloved hands upon your face, but also your mother’s rheumatic fingers, a limping dog, a wooden board washed down by the rain and whitened by the sun, and dusty leaves.

Now I speak both to you and to myself: we are happy because we can create and live from creation as if we were fighting through thorns.

The world is full of diverse experiences, but there is no universal answer. And even so, when you hold a newborn in your arms, you feel emotion, and the sense of a negative experience is perhaps positive for you in that it forces you to engage with deep worries about the fate of your own child, or a friend, or someone close to you. And when you feel bitterness and sadness over the future fate of someone dear, you unwittingly admit to yourself that something exists that makes it worthwhile to write verse, make films, compose music, live, simply put – to work.

I thank everyone who made today’s meeting possible. I thank the pedagogues and students at AMU, I thank my Czech friends and colleagues. I thank all those who played a part in publishing my book, *Snow on Grass*, in Czech.

I hope that someone in the future, looking through archives from today’s festive encounter at AMU, will enviously remark: “Yes, back then, they were all so close to one another”!

Gaudeamus igitur! Vivat academia! Vivant professores!

Thank you! Yours,

YBN

2015



LADISLAV SMOČEK

(1932)

český spisovatel, dramatik
a divadelní režisér

Po tom, co bylo řečeno, už snad není potřeba zdůrazňovat, že Smočkově originálnímu a (i v duchu mimu) také ironicky skeptickému a zásadně protiteatrálnímu vidění světa a lidí nevyhovuje jen třeba italské teatro grottesco nebo představitelé české frašky, ale dovede nově přečíst i Čechova, jak to dokázal Višňovým sadem ve své milované Plzni, kde řadu let pravidelně hostoval a kde uvedl i svou další hru Nejlepší den, jejímž prostřednictvím se vrátil ke svému určujícímu zážitku, jímž bylo osvobození Plzně Američany, když mu bylo 13 let.

Další rozšíření jeho inscenačního záběru představují v poslední době uvedení Tramvaje do stanice Touha, Před západem slunce a Živnosti paní Warrenové: jimi nejenom stále rozšiřuje svůj repertoár režiséra i repertoár Činoherního klubu, ale dál zpřesňuje svůj ojedinělý skepticky tolerantní pohled na lidskou přírodu.

Ladislav Smoček na DAMU nikdy neučil – stejně jako Alfréd Radok. Ale podobně jako Alfréd Radok umožnil také za dlouhá léta svého divadelního působení řadě posluchačů režie při jejich pozorovacích asistencích nahlédnout, jak lze režírovat s porozuměním jiným dramatikům, než je on sám, a právě díky tomu vytvářet z jejich předloh inscenace, jejichž autorem nemůže být nikdo jiný než Ladislav Smoček a které se už staly významnou součástí historie českého moderního divadla.

z laudatia prof. Jaroslava Vostrého
(1993–1995 rektor AMU)

PROSLOV LADISLAVA SMOČKA

u příležitosti udělení titulu *doctor honoris causa*

Akademie múzických umění v Praze

23. října 2015

Vaše Magnificence pane rektore, Spectabiles, Honorabiles, přítomné dámy, přítomní pánové,

pro mě je to významná chvíle – vážené a ctěné shromáždění – mám obdržet poctu, která mně má být udělena za mé celoživotní působení na poli divadla. Považuji za vhodné, abych se u příležitosti tohoto slavnostního aktu alespoň trochu pokusil říci něco o sobě, zejména o mých některých patrně vrozených dispozicích myslí, kdy určité impulzy myslí takřkajíc životně „určily“ můj celkový duševní postoj a měly vliv i na moji budoucí divadelní činnost. Chtěl bych se vlastně v těchto minutách pokusit trochu vysvětlit sám sebe, svůj počátek, a také vysvětlit, proč určité, možná pro někoho neobvyklé, aspekty mého nazírání se znatelně promítají do mého divadelního vyjadřování, především do mých divadelních her, které považuji za nejvýmluvnější svědectví své snahy vyjádřit mé chápání člověka a světa vůbec, které vznikly ve mně a mnou byly zformovány v tvar. – Všem nejprve předcházela má svatá, i když poněkud pošetilá a umíněná Touha po naprostém, tom nejdokonalejším Poznání; náhle probuzená touha, která se stala ve své době trvalou součástí mé myslí. Zvláště pak nadmíru intenzivní prožívání oné touhy a provokování mozku s vervou rozhodného raziče tunelu dobrat se co nejrychleji onoho Světla poznání, zdolat ten Vrchol, co nejdříve stát na něm, a tak vědět, kdo já vlastně jsem. Potřebu takového uspokojení jsem považoval tehdy za rozhodující pro svůj život, když už na světě existuji jako lidský tvor. Ukojit žízeň po tomto poznání. Svého času jsem věřil, že to je hlavní poslání lidstva, že je jedinci toto dáno jako nejvyšší cíl jeho snažení a že tu Ambici nese v sobě jako nejvyšší duševní potřebu obrovská část lidí na ploše světa.

Byl bych rád, vážení přítomní, kdyby se mi zdařilo, abyste v následujících minutách nemuseli

v sobě příliš mobilizovat zdvořilou trpělivost mě vyslechnout v pocitu, že se vlastně nevyjadřuji dostatečně k tématu divadla. Chci jenom připomenout, že to, co vzniklo ze mě na poli divadla, vzniklo právě z toho, o čem teď budu mluvit. Asi všichni víme, že každý z nás má v sobě něco jako vrozené duševní určení; určitý rozměr chápání, a tím pádem i strop svého chápání. Když jsem se kdysi octl na křižovatce cest a měl jsem se rozhodnout, kudy v životě dál, cítím, že to bylo právě to mé určení, které mě navedlo na cestu vedoucí k divadlu. Divadelní jeviště dokáže působit jako nezměrný filozofický prostor. Právě v nezměrných proměnách zde lze vyjádřit život člověka, člověka všech možných odrůd.

Jeviště, které je prázdné, vysílá vzrušující výzvu vyjádřit velikost lidského tvora i jeho malost, přes nádherný odlehčující smích, přes mrazivou krásu antického vyjádření jeho tragického údělu. Moje osobní „danost“ se tudíž promítá do veškerých mých výkonů určených pro jeviště. Je nutně přítomná ve veškerých mých počínech, ve snaze, byť marné, se dobrat maxima, v celoživotní snaze, která před malou chvílí doznala té nejpovolnější reflexe od kolegy a přítele již od vysokoškolských let, profesora Vostrého, který mému osobnímu chápání divadla hluboce rozumí od samého počátku. Nemohu, stejně jako mnozí jiní přede mnou, říci nic jiného, než že ona zaslíbená Jaroslavova reflexe mé divadelní činnosti je navíc překvapivě akcentována poctou, která vyzařuje zvláštní hodnotu v kategorii lidského duševna. Ačkoliv každý kandidát na tuto poctu je předem vyzkoušen o jejím zamýšleném udělení, pro mě zůstane tento čestný akt i tak překvapivý. Dovolte, abych vyjádřil své velké díky zejména i těm dalším povolaným, kteří touto poctou dali najevo, že porozuměli mé snaze na poli divadla a dali ono porozumění tak velkorysým způsobem najevo.

A co je tedy to hlavní, co si myslím, že je pro mě skutečně důležité říci? Je to následující konstatování. Nebyl jsem nijak dlouho na světě, když moje dosud máloletá hlavička zažívala občas zvláštní momenty v určitých chvílích, které vznikly náhle jako blesk. Jako bratři Wrightové, když se při pokusech se svým létacím strojem náhle odlepili od země, ale zase je to sneslo rychle na zem. V mém případě to byly vzletné momenty zvláštního nebeského úžasu – že JSEM, že všechno hmatatelné kolem JE. A co vlastně je to, že jsem a že Jsme a že všechno je.

V té době jsem ještě nechodil ani do první třídy. To občasné vynesení mé předškolní mysli do jiného prostoru, tento fakt vyvolával závratný povznášející údiv ze zvláštního poznání. Zejména návaly zvláštního prožívání vidění sebe, jak právě teď Já jsem a všechno právě teď Je. Stav magického úžasu vidět na vlastní bytí, úžasu, že vidím a chápu sebe tak trochu mimo sebe. Prožívání toho nepojmenovatelného rozměru vědomí mě Určilo. Vtělilo se do některých postav a situací mých her. Existuje tam. Nedávný převratný objev takzvané „božské částice“, údajně definitivní a už dál nedělitelné částice hmoty, potvrdil dávné tušení, že vše v kosmu je z jednoho těsta. Vše neživé i živé na této zemi včetně nás, kteří jsme právě teď tady. A Vesmír v procesu vývoje života na této zemi určil, že jsem vznikl jako člověk a ne třeba jako ryba, nebo nezůstal pouhým kamenem, či součástí nějaké skály. Skrze toto poznání nazírám celou skutečnost, a byť poněkud zezadu, i na divadelní dění. Chápu, že z pohledu prakticky myslícího člověka mohu být viděn jako poněkud pošetilá deformace. Ale to mé osobní, vlastně už v dětství vzniklé poznání prostě trvá. Je ve mně, i když převážně v dokonalém pozadí. Bylo mi, ať už bohudík, nebo bohužel dáno do vínku a dost vědomě mě provázelo v době mých divadelních studií. Potvrzuje to i útržek papíru z doby, kdy mně bylo dvacet let, to jest, kdy jsem byl šťastně přijat na tuto instituci, nesoucí ve svém názvu nádhernou myšlenku lidské múzičnosti. Na ten malý útržek papíru jsem si tehdy zapsal mimo jiné – cituji – „člověk se dobírá podstaty svého bytí“ – a jinde – „Umění a Věda si kdesi podávají ruce“ – to byl můj tehdejší soukromý nádherný nálezkový pro mé lidské směřování. Dospěl jsem tehdy k té formulaci po značně krvavém namáhání mysli. Po dobu studia na divadelní fakultě to byl také jistý základ mého sebevědomí a duševního bezpečí.

Už dávno vím, že dobrat se absolutního poznání člověku není dáno. Jediní se sebezázračněji

výkonnou myslí toho nejsou a nebudou schopni. Podvědomě chápeme vše živé mimo náš druh jako méněcenné, ale veškeré, i ty nejjednodušší organismy jsou nám vlastně příbuzné a až na mozek též nesmírně složitě a funkčně v mnoha ohledech chytré. A přesto můra létající kolem lampy nepochopí, že je to lampa stvořená člověkem, a mravenec nepochopí a neví, že existuje New York, pan Novák, okno i nesmírný Vesmír. Při dnešní příležitosti mluvím o zdánlivých odtažitostech výhradně, opakuji, výhradně proto, že to vše je mou rozhodující duševní součástí. Vnímám přes tuto svou duševní určenost svět včetně fenoménu divadla, coby povoláního a jedinečného vyjadřovatele kvintesence člověka na jevišti, od antických dob až po dnešek. Když člověk dokázal opustit Zemi a hleděl v ten první moment uchvácen na celou modrou kouli Země, jsa mimo ni, není divu, že mnozí stále věří, že my lidé představujeme vrchol možností Vesmíru. Že lidský mozek je to nejdokonalejší, co ve Vesmíru vzniklo. Ale je tomu opravdu tak? V mých hrách si některé postavy uvědomí při pohledu na nechápatelný můru lezoucí po skle, že my také máme svůj strop chápání a nedokážeme nikdy, opravdu nikdy, pochopit co je vesmírné vakuum, ve kterém se nacházela před „Velkým třeskem“ veškerá hmota. A hlavně odkud se ta hmota do té prázdnoty dostala, a především odkud se vzala? To je myslím zase TEN náš lidský strop chápání. Ano odkud se vzala? Jak vznikla a z čeho vznikl vznik toho vzniknutí?

Těší mě, že jsou diváci mých her, kteří chápou, že nejsme pány Vesmíru a že nikdy nepochopíme, odkud se Vesmír vzal, i bez toho, že některé postavy v mé hře se v určitých chvílích takto tážou. Já osobně cítím v tomto smyslu velkou pokoru, ale nikoliv méněcennost. Rád zůstávám na zemi. Je krásné jít po ulici zalité sluncem, kolem pílí auta našeho století, na modré obloze plují bílá mračna a na vteřinu si člověk uvědomí, že to všechno teď právě Je a je to právě teď ve vesmírném prostoru. Je krásné na Zemi milovat a být milován, je krásné chápat směšné a smát se a vytěsnit tak fakt, že závit lidského mozku dovedou vyprodukovat nejen lásku a soucit, ale také ty nejzvrálnější věci a proměnit je v činy. Že člověk dovede ve své mocichtivosti rozvrátit lidstvo. Všeobecná průměrná hloupost, průměrná chamtivost či žárlivost Istivě závistivého Ega plného průměrné nenávisti působí ovšem jako pouhá skvrnka na ušlechtilé kráse rozumu a citů živočicha druhu Homo Sapiens v porovnání s plynovými komorami a uťatými hlavami

nevinných lidí. Přesto naše biologické vymezení, včetně zázračného mozku, je ohromující výkon života na Zemi, vzbuzující můj úžas. A divadlo ve svých počínech již plně dokázalo vyjádřit nás lidi ve veškerých projevech, jakých jsme schopni. A ve vrcholných dílech dramatiků, jako je třeba Čechov, zcela úplně.

Divadlo všech epoch, stejně jako ostatní umělecká odvětví, reflektuje to, že lidé vždy čekali a čekají na jistý Moment. Na Moment definitivního vyčištění duše člověka. Na slibovanou spravedlnost a harmonii. Lidstvo hledí a zlobí se, vypěňuje, věří a doufá, vraždí, ale i přes vyjadřovanou skepsi a nevíru, čeká. Čeká na vyjasnění člověka. Celé dějiny čeká. Je to opravdu náš osudový úděl? Trvalý způsob naší existence? Mně ono moje osobní a pracně dosažené poznání, o kterém celou tu dobu mluvím, přináší jisté důležité uspokojení, jistý vnitřní mír a vyrovnanost. A hlavně, zůstat v této poloze není povinné. Není přece těžké to všechno vypnout. Dovolil jsem si právě teď vypůjčit a parafrázovat skvělý postřeh Jaroslava Vostřého, který kdysi napsal, že „Umění není povinné“. Jsou mnozí, kteří odmítají doopravdy vědět. Je jim lehčeji a je to pochopitelné a plně oprávněné a vlastně přirozené. Ale právě proto si uvědomuji, že doslova všichni jsme rozdílní jedinci. Je to s námi jako s otisky prstů. Miliardy otisků žijících lidí se zdají stejné. Ale nejsou. Ani jeden, včetně dvojčat, není stejný. Mám za to, že v jistém momentu života je důležité, aby nadaný jedinec začal naslouchat sám sobě, aby se snažil nalézt svou jedinečnost. Aby se zbavoval mlhy a krystalizoval jako skutečná osobnost. Aby nakonec dokázal vypátrat v sobě to své „původní“.

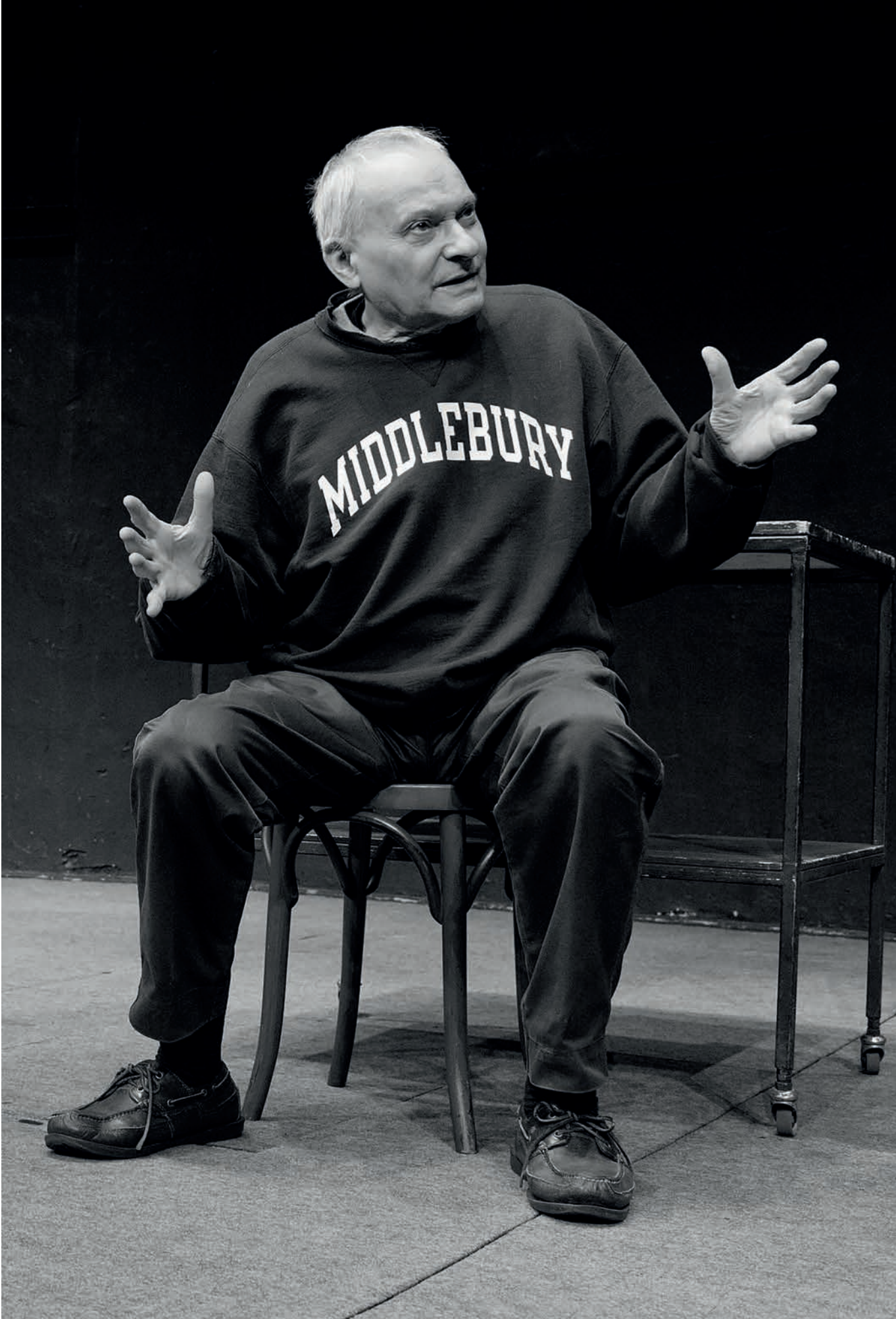
S odstupem dlouhého času si uvědomuji, že tato škola, DAMU, nás ve své době, přes nepříznivý režim, směřovala k opravdovosti. Byla silně proti umělecké lži. Stojím na půdě své Alma Mater; vnímejme alespoň na chvíli tuto kulturní instituci, coby jakousi bytost, která dala dnes aktem této pocty najevo, že mé někdejší přijetí nepovažuje za zcela mylné. Výsledky svého celoživotního působení považuji přese všechno za určité torzo, za jen velmi částečné uskutečnění existujících – ale mnou možná promarněných – možností. Je jen přirozené, že si to myslím. Jestliže toto torzo přesto vzbudilo v určitém okruhu jistý respekt, který vedl až k dnešní významné poctě, je to pro zbývající dny mé existence v divadelním světě a mé existence na Zemi vůbec, významné povzbuzení se zpětnou platností a umenšení

vědomí jisté marnosti mého snažení, při vědomí, že velká většina všeho na světě je odsouzena k zapomnění.

Uvědomuji si dnes intenzivněji než kdykoliv jindy, že jsem měl a mám svou Alma Mater, a jsem rád, že jsem ji ve smyslu nadějí, které po dlouhá léta přijímací komise vkládají do každého přijatého adepta, snad nezklamal. Pocta, Vámi mně udělená, potvrzuje tuto moji, doufám, ne příliš domýšlivou domněnku. Děkuji Vám. A děkuji také kolegyním a kolegům na různých jevištích mého života, kteří mně šťastně v tom mém snažení tak moc pomáhali. A v neposlední řadě díky vám, vážení přítomní, kteří jste obětavě vyslechli tuto mou úvahu, či spíše snad jakousi zpověď.

Děkuji za vaši pozornost.

LS







Ladislav Smoček (1932)

Czech writer, playwright,
and theatre director

After what has been said, I would hope it is unnecessary to emphasise that Smoček's original and ironically skeptical and essentially anti-theatrical (even in the spirit of miming) view of the world and people is not only adequate in Italian teatro grottesco or Czech farce, but also capable of producing new readings of Chekhov – for example The Cherry Orchard in his beloved Pilsen, where he was a regular guest. It was also there that he presented his next play, The Best Day, in which he returned again to a defining experience: the liberation of Pilsen by the Americans, which took place when he was thirteen. Recently, he has further expanded his range of productions, including A Streetcar Named Desire, Before Sunset, and Mrs. Warren's Profession: with these, not only does he extend his activities as a director and the repertoire of the Činoherní klub – he also continues specifying his unique sceptically tolerant view of human nature. Ladislav Smoček never taught at DAMU, just like Alfréd Radok. Like Radok, he also allowed many directing students over the years to come observe and assist, thus showing them how to direct with an understanding for playwrights other than himself. It was for exactly this reason that he turned their works into productions which could have been directed by no one other than Ladislav Smoček. These works have already become a part of the history of modern Czech theatre.

from the laudatio of prof. Jaroslav Vostrý
(Rector of AMU 1993–1995)

Speech by Ladislav Smoček, dr.h.c. AMU October 23, 2015

Your Magnificence Rector, Spectabiles,
Honorabiles, Dear Ladies, Dear Gentlemen,

For me, dear and esteemed assembled, this is a significant moment. I am to receive an honour for my lifelong work in the field of theatre. I consider it fitting that, at the beginning of this celebratory moment, I at least attempt to say something about myself, particularly about some of my seemingly inborn mental dispositions, thanks to which certain impulses of the mind “determined” – so to speak – my general spiritual outlook and influenced my future theatrical activity. In fact, during these few minutes, I would like to try and explain myself, my beginnings, and also explain why certain aspects – perhaps unusual for some – of my world view noticeably project into my dramatic expression, especially my plays, which I consider the most articulate testimony of my attempts at expressing my understanding of humanity and the world in general, which were born in me and were formed by me.

First came my sacred if somewhat foolish and stubborn Desire for total, utterly perfect Knowledge; a suddenly awakened desire which in its time became a permanent component of my mind – the exceedingly intense experience of that desire and the provocation of the mind with the verve of a decisive tunneller to reach as quickly as possible the Light of Knowledge, to surmount that Peak, to stand upon it as soon as possible and thus know who I actually am. At the time, I considered the need for such satisfaction as decisive for my life, seeing as I exist in the world as a human being. To quench the thirst for this knowledge. At one time I believed this was humanity's central task, that the individual is given this as the highest goal of their efforts, and that a large portion of the humans around the world carry this ambition in themselves as the highest spiritual need.

I would be very glad, dear guests, if I were successful and you did not have to mobilise inside yourselves too often a polite patience, hearing me out with the feeling that I am not in fact speaking enough on the topic of theatre. I want only to remind you that what was created in the

will not be capable of it. We subconsciously understand everything living outside our species as inferior, but all organisms – even the simplest ones – are in fact related to us. Except for their brains, they too are immensely complex and functionally clever in many respects. And yet a moth flying around a lamp cannot understand that this lamp was made by people, and the ant cannot understand or know that New York, Mr. Novák, and the vast Universe exist.

On today's occasion, I speak seemingly off-topic exclusively – I repeat, exclusively – because all this is a decisive spiritual component of myself. I see the world including the theatre through this spiritual determination of mine, as a qualified and unique expressant of the quintessence of the human on stage, from ancient times up to the present day. After humanity managed to leave the Earth and gazed enraptured in that moment at the entire blue ball of Earth, being outside it, it is no wonder that many still believe that we people represent the height of the limits of the Universe. That the human brain is the most perfect thing to have come about in the Universe. But is this really the case? In my plays, some characters, as they look at the uncomprehending moth crawling across the glass, realise that we also have our limits of understanding and that we can never, really, never understand what the cosmic vacuum in which all matter found itself before the “Big Bang” is. And especially from whence this matter entered the emptiness, and particularly where it came from? That, I think, is THE human limit of understanding. Yes, where did it come from? How was it created and where was the creation of this creation created?

I am glad that there are spectators of my plays who understand that we are not the lords of the Universe and that we will never understand where the Universe came from, and they would understand as much even if some characters in my play did not explicitly ask these questions. In this respect, I personally feel great humility, but not inferiority. I like staying on the ground. It is beautiful to walk on a street flooded by the sun, cars of our century speeding by, white clouds sailing across the sky, and for a second, realising that everything just now IS and is just now in cosmic space. It is beautiful to love and be loved on Earth, it is beautiful to understand the comical and to laugh and thus force out the fact that the human brain can produce not only love and compassion, but also the most atrocious

thoughts which turn into action. That humanity in its hunger for power can ruin humanity. General average stupidity, average greed, or the jealousy of a deceitful and envious Ego full of average hatred seems like only a small blotch on the noble beauty of reason and feeling of the Homo Sapiens creature in comparison to the gas chambers and the decapitated heads of innocent people. Even so, our biological demarcation, including the miraculous brain, is an astounding achievement of life on Earth, one which awakens my wonder. And theatre has managed to fully express us as people in all the expressions we are capable of. And in the paramount works of dramatists like Chekhov, it does so completely.

Theatre of all eras, just like other forms of art, reflects that people have always waited and still wait for a certain Moment. For a moment of the definitive cleansing of humanity's soul. For the justice and harmony they were promised. Humanity watches and becomes angry, fumes, believes and hopes, murders, but despite the vocally expressed scepticism and disbelief, it waits. It waits for the clarification of humanity. For all of history it waits. Is this really our fateful lot? The permanent manner of our existence? For me, this personal and laboriously achieved knowledge of which I have been speaking brings an important satisfaction, a certain internal peace and equanimity. And especially since remaining in this position is not compulsory. It is not difficult, after all, to turn it all off.

I have now borrowed and paraphrased an excellent observation of Jaroslav Vostrý's, who once wrote that “Art is not compulsory”. There are many who refuse to truly know this. They feel lighter and it is understandable, fully justifiable, and, in fact, natural. But this is precisely why I realise that literally all of us are different individuals. We are like fingerprints. The billions of fingerprints that all seem the same but are not. No two are the same, even twins. I believe that at a certain point in life, it is important for a talented individual to begin listening to their own self to try and find their uniqueness. To rid themselves of the mist and crystallise as a true personality. To finally find in themselves that which is “primary”.

With the hindsight of many years, I realise that in its time, this school, DAMU, has directed us to genuineness despite the unfavourable regime. It positioned itself strongly against artistic decep-

2016



JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

(1946–2017)

český dirigent a pedagog,

zakladatel Pražské komorní filharmonie / 1994

Tento sál, kde jsme se dnes sešli k slavnostnímu ceremoniálu, je pojmenován po Bohuslavu Martinů. Jeho hudba zní na pódíích celého světa a velkou zásluhu na jejím věhlasu má právě Jiří Bělohlávek. Tuto inspirativní osobnost měl vždy na paměti, a to i v době, kdy byl šéfdirigentem Symfonického orchestru BBC. Jsem si jist, že kdyby Mistr Martinů byl dnešní slavnosti přítomen, osobně by Jiřímu Bělohlávkovi poděkoval za to, co ve světě pro jeho dílo vykonal.

Vážená paní Anno Bělohlávková. Jiří Bělohlávek by pravděpodobně nemohl dosáhnout až ke hvězdám, kdyby neměl ono krásné rodinné zázemí. Být manželkou slavného dirigenta není vždycky úplně jednoduché. Violoncellista a dirigent Jiří Bělohlávek stále pracuje na rozšiřování svých dovedností. Na nahrávce z londýnského nahrávacího studia je slyšet ve skladbě Grand Grand Overture vysavač, který sir Malcolm Arnold předepsal do koncertního partu. Na vysavač tehdy hrál právě zde přítomný Jiří Bělohlávek. Zvládl to skvěle.

Vážený pane profesore, krásné zázemí, které jistě ve své rodině máte, máte i v širším slova smyslu tady na Akademii múzických umění, na své alma mater.

z laudatia prof. Vlastimila Mareše

(2010–2018 děkan HAMU)

PROSLOV JIŘÍHO BĚLOHLÁVKA

u příležitosti udělení titulu *doctor honoris causa*

Akademie múzických umění v Praze

22. února 2016

Vaše Magnificence pane rektore, Spectabilis pane děkane, Honorabilis paní promotorko, vážení členové akademické obce, vážení hosté, drazí přátelé,

dostává se mi velké cti, že budu dnes na půdě Akademie múzických umění slavnostně promován a bude mi udělen titul *doctor honoris causa*. Velmi si toho vážím, neboť chápu toto ocenění nejen jako uznání mé vlastní umělecké práce, ale též jako hold dirigentské profesi obecně.

Významný rožmitálský kantor Jakub Jan Ryba je veřejnosti dobře znám jako skladatel České *mše vánoční*, ale méně již jako filozoficky vzdělaný autor prvního česky psaného teoretického spisu, vydaného v Praze v roce 1817. Napsal v něm mj.: „Slovo Muzyka pochází od slova Musa... My Čechové muzyku po česku hudbou jmenujeme.“

Specificky české slovo hudba se na přelomu 18. a 19. století prosadilo do obecné mluvy a plně nahradilo dříve užívané slovo muzyka i v jazyce odborném a básnickém.

Hudba – pojmenování univerzálního umění, které nepotřebuje žádných tlumočnicků – pro mne zní doslova opojně. Již slavný řecký filosof Platon ve 4. století před naším letopočtem poznamenal, že hudba a rytmus nacházejí cestu k nejskrytějším místům duše. Ludwig van Beethoven řekl, že „hudba je vyšší zjevení než všechna moudrost a filosofie“.

A další z velkých skladatelů Hector Berlioz se vyznal, že „hudba je výrazem vášnivě i nešťastné duše“.

Mne provází hudba od nejútlejšího věku díky tatínkovi, který – ač profesí právník-soudce – byl znamenitým pianistou, a já jsem první hudební

vjemý mohl nasávat doma. Pro mého tatínka byla hudba celoživotní vášní a tuto vášň mi bezpochyby předal. Hudba je mi nejen světem, v němž se cítím bezpečně ukryt v náručí krásy, ale i milovanou profesí, díky níž mohu tento úžasný svět otevírat a zprostředkovávat druhým lidem.

Dovolte mi, abych při dnešní slavnostní příležitosti vyslovil malou úvahu na téma dvou výročí. Obě se nás týkají...

Zatímco můj věk se nebezpečně přiblížil stařec-kým sedmdesátinám, naše milá škola – Akademie múzických umění – bude oslavovat svoji mladistvou sedmdesátku. Čím vzniká ten rozdíl ve vnímání numericky stejného výročí? Pokusím se doložit důvody, které mne vedou k tomuto vidění věci. Zatímco životní běh jedince je nutně a nezvratitelně provázán s jeho fyzickým stárnutím a opotřebováním, trvání blahodárné instituce je neustále ožiováno střídajícím se obsazením jejího studentstva. Tato lidská obměna je úžasnou kvalitou přinášející trvalou regeneraci a obnovující pohled. To bylo vždycky největším lákadlem a stimulem pro moji pedagogickou činnost.

Zvídavost a mladické nadšení talentovaných mladých lidí jsou drogou, která zajišťuje i vysokověkým kantorům šanci nepodlehnout přirozené únavě.

Mé vztahy s Akademií jsou dlouhodobé a mnohovrstevné – datují se od mých studentských let (1966–72). Tehdy jsem měl příležitost užívat ovoce vědění mých drahých profesorů Roberta Brocka, Aloise Klímy, Josefa Veselky, Václava Neumanna a mnoha dalších. Studentský život měl na Akademii múzických umění kromě normálních běžných skutečností, charakterizujících jakýkoliv studentský svět a vlastních asi každému studentovi, ještě přidanou kvalitu – AMU měla

nenahraditelnou atmosféru uměleckého kvasu a tvůrčí svobody.

Tak mi zůstala Akademie v paměti, a proto jsem v roce 1995 neváhal a přijal pozvání k pedagogické činnosti.

A když mne o dva roky později jmenoval pan prezident Václav Havel profesorem, vrhl jsem se se vši vervou do formování dirigentské katedry. Měl jsem výborné kolegy (s pouze minimální profesní řevnivostí) a podařilo se nám rychle vytvořit dělný a fungující tým. Dovolte mi v té souvislosti s vděčností vzpomenout na zesnulé spolupracovníky, dirigenty Františka Vajnara a Josefa Kuchinku, a samozřejmě i na žijící a stále tvořící kolegy Radomila Elišku, Jiřího Chválu a Tomáše Koutníka.

V té době byly pro obor dirigování vytvořeny mimořádně příznivé podmínky umožňující nedocenitelnou praktickou přípravu studentů na jejich uměleckou dráhu. Každý adept dirigentského umění měl příležitost pravidelně, v každém studijním ročníku, řídit profesionální orchestr v řádném koncertu s celovečerním programem. Tato výsada pražské vysoké školy, která neměla v té době v Evropě obdoby, je ve skutečnosti jedinou možností, jak opravdu dovést posluchače dirigování do reálného prostředí dirigentské profese. A je samozřejmé, že tento výukový model vyžaduje nemalé finanční náklady.

Při nejrůznějších příležitostech jsem tuto výjimečnou kvalitu naší školy podtrhoval a vysoce oceňoval. Přesto se stalo, že pod vlivem tlaků různých skupin pedagogů i okolností si HAMU tuhle výjimečnost nechala proklouznout mezi prsty, když finanční prostředky, které ji zajišťovaly, byly použity pro jiné účely. To byla moje hořká chvíle ve vztahu k instituci a po marné snaze zvrátit ten neblahý vývoj a posun jsem pochopil, že moje role pedagoga AMU skončila. S potěšením slyším, že nyní se situace zase poněkud vylepšuje – doufám a přeji, aby tento trend byl trvalý...

Když pohlédnu zpět na těch 15 let aktivní pedagogické činnosti, plní se moje mysl radostí, protože celá řada mých bývalých odchovanců stojí pevně na vlastních uměleckých pozicích: Jakub Hrůša – stálý host České filharmonie, hlavní hostující dirigent Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra a designovaný šéfdirigent Bamberckých symfoniků, Tomáš Hanus – (můj absolvent z JAMU) je pravidelným oblíbeným hostem Mnichovské státní opery a designovaným šéfem

Welsh opery v Cardiffu, Tomáš Netopil – exceluje jako úřadující šéf opery v Essenu, Zbyněk Müller – úřadující šéf filharmonie v Košicích a zároveň dirigent Národního divadla v Praze, Marko Ivanović – úřadující šéfdirigent opery v Brně, a v neposlední řadě Ondřej Vrabec – můj momentální asistent v České filharmonii. Ovšem pozice samy o sobě by nebyly nic platné, kdyby nebyly spjaty s osobnostmi, pro něž jejich první ctižádostí je služba hudbě a skladatelům. To bylo ostatně moje credo po celou moji uměleckou dráhu a to jsem svým studentům vštěpoval jako hlavní kritérium, podle něhož bude jejich činnost vnímána a hodnocena. A jsem pevně přesvědčen, že právě tato kvalita stojí za těmi skutečně mimořádnými úspěchy mladé české dirigentské generace po celém světě.

Jestliže se může Akademie múzických umění pochlubit takovými výsledky, a vím, že i v dalších oborech nalezneme výrazné srovnatelné úspěchy, pak je jistě dobrý důvod, proč radostně oslavovat její jubileum a do příští sedmdesátky jí přát všechno nejlepší.

Děkuji vám za pozornost.

JB





Jiří Bělohlávek
(1946–2017)
Czech conductor
and pedagogue.
In 1994, he established
the Prague Chamber
Philharmonic

The hall we have gathered in today for this festive ceremony bears the name of Bohuslav Martinů. His music is played on stages around the globe, and Jiří Bělohlávek has played a considerable part in bringing it to the world. He always had this inspiring composer in mind, even when he was principal conductor of the BBC Symphony Orchestra. I am certain that if Maestro Martinů were present at today's celebration, he would personally thank Jiří Bělohlávek for what the conductor has done for his oeuvre around the world.

Dear Mrs. Anna Bělohlávková, Jiří Bělohlávek would probably not have been able to reach for the stars if he didn't have his beautiful home and family. Being the wife of a famous conductor is not always easy. Cellist and conductor Jiří Bělohlávek is always working on extending his capacities. On a recording made in a London studio of A Grand Grand Overture, we hear a vacuum cleaner, which sir Malcolm Arnold wrote directly into the score. Performing on this vacuum cleaner is none other than Jiří Bělohlávek. He did a marvellous job.

Dear professor, the same beautiful home and base you have in your family is also found – in an extended sense of the world – here at the Academy of Performing Arts, your alma mater.

from the laudatio of prof. Vlastimil Mareš
(Dean of HAMU 2010–2018)

Speech by Jiří Bělohlávek,
dr.h.c. AMU
February 22, 2016

Your Magnificence Rector, Spectabilis, Dean, Honorabilis Promotor, Esteemed Members of the Academic Community, Esteemed Guests, Dear Friends,

It is my great honour today to be festively promoted on the grounds of the Academy of Performing Arts, receiving the title of doctor honoris causa. I hold it in very high regard, as I understand this award not only as an appraisal of my own artistic labour, but also as a tribute to the conducting profession in general.

The important cantor in Rožmitál, Jakub Jan Ryba, is well-known to the general public as the author of the *Czech Christmas Mass*, but less so as a philosophically educated author of the first theory volume written in Czech, which was published in Prague in 1817. There he writes: "The word music comes from the word Muse... We Czechs call music *muzyka*".

The uniquely Czech word *muzyka* established itself in common parlance in the 18th and 19th centuries, fully replacing the previously established word "muzyka" even in academic and poetic language.

Hudba – the name for a universal art which needs no translators – sounds literally intoxicating to my ears. As early as the 4th century BC, the famous Greek philosopher Plato remarked that music and rhythm find their way into the most hidden-away corners of the soul. Ludwig van Beethoven said that "music is a higher revelation than all wisdom and philosophy".

And another great composer, Hector Berlioz, admitted that "music is an expression of both a passionate and miserable soul".

Music has accompanied me from a very early age, thanks to my father who, despite being a lawyer and juror by profession, was an excellent pianist. And so I could absorb my first musical experiences at home. For my father, music was a lifelong passion, and he certainly passed that on to me. Music is not only a world in which I feel safely hidden in the arms of passion, but also a beloved profession, thanks to which I can open and mediate this world to others.

Allow me, on today's festive occasion, to deliver a small meditation on the subject of two anniversaries. They both intimately concern us.

As my age dangerously approaches the old man's number (seventy), our dear school – the Academy of Performing Arts – will celebrate its *youthful* seventieth. What is it that creates the perceptual difference between these two numerically identical anniversaries? I will try to present the reasons I have for this perception. While the life of an individual is indelibly linked to their physical ageing and languishing, the duration of a beneficial institution is constantly renewed by the changing student body. This human renewal is a beautiful quality bringing constant regeneration and a renewed outlook. This was always the greatest attraction and stimulus of my pedagogical activity.

Curiosity and the youthful excitement of talented young people provides even aged pedagogues the opportunity not to succumb to natural weariness.

My relationships with the Academy are long-term and many-layered – they began in my student years, 1966 to 1972. Back then, I had the chance to partake in the fruit of the knowledge of my dear professors Robert Brock, Alois Klíma, Josef Veselka, Václav Neumann, and many others. In addition to all the usual realities which characterise any student world, life at the Academy had an added quality – AMU had an irreplaceable atmosphere of artistic ferment and creative freedom.

That's how the Academy remained stored in my memory, which is why in 1995, I did not hesitate and accepted an invitation to become a pedagogue here.

And when president Václav Havel named me a professor two years later, I applied myself fully to forming a conducting department. I had excellent colleagues (with only minimal professional rivalry) and we quickly managed to form an efficient and functional team. In this regard, allow me to mention with gratitude my deceased colleagues, conductors František Vajnar and Josef Kuchinka, and of course my living and working colleagues Radomil Eliška, Jiří Chvála, and Tomáš Koutník.

At the time, exceptionally favourable conditions were created for the conducting course, allowing for the invaluable practical preparation of the students for their professional careers. Every adept of the art of conducting regularly received the opportunity – in every year of study – to lead a professional orchestra in a full concert with an evening-length programme. This privilege of our university, which at the time had no parallel anywhere in Europe,

is in fact the only way to lead conducting students into the real environment of the profession. And it is a matter of course that this teaching model demands considerable financial investment.

On various occasions, I have emphasised and highly praised this exceptional quality of our school. Even so, it came to pass that under the influence of various groups of pedagogues and circumstances, HAMU let this rarity slip through its fingers, allowing the financial means that enabled it to be used for other purposes. This was my bitter moment in relation to this institution, and after vain attempts at reversing these detrimental developments, I understood that my time as an AMU pedagogue was over. I am delighted to hear that the situation now seems to be improving somewhat – I hope and wish for this trend to be permanent...

When I look back over those fifteen years of teaching, my mind is filled with joy, because many of these ex-pupils stand firmly in their own artistic positions: Jakub Hrůša – a permanent guest conductor with the Czech Philharmonic, principal visiting conductor with the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, and designated principal conductor with the Bamberg Symphony Orchestra. Tomáš Hanus (my student at JAMU) is a regular and popular guest of the Munich State Opera and a designated director of the Welsh Opera in Cardiff. Tomáš Netopil excels as the acting director of the opera in Essen. Zbyněk Müller is the acting director of the philharmonic in Košice and also a conductor with the National Theatre in Prague. Marko Ivanović – an acting principal conductor at the opera in Brno, and last but not least, Ondřej Vrabec, currently my assistant in the Czech Philharmonic. But of course, the posts themselves would be of no value if they were not linked to figures for whom the primary ambition is *service* to music and to its composers. That, after all, was my credo throughout my artistic career, one which I instilled in my students as the main criterion on which their activities would be perceived and judged. And I am firmly convinced that it is this quality that lies behind the truly remarkable success of the young generation of Czech conductors around the world.

If the Academy of Performing Arts can boast of such results – and I know we find comparable successes in other disciplines – there is certainly reason to celebrate its anniversary and wish it all the best for the following seventy years.

Thank you for your attention.

JB

2017



AGNIESZKA HOLLAND

(1948)

**polská filmová režisérka
a scenáristka**

Agnieszka Holland promovala na FAMU v roce 1971. Od té doby jsme mohli sledovat její jedinečnou režijní dráhu. Nebyla to pouť solitérního tvůrce. U režisérky vzešlé ze dvou kulturních okruhů – polského a českého – bylo pro nás obzvlášť zajímavé v jejích dílech nacházet odkazy, komentáře a někdy i zjevně formulované vzkazy naší domovině.

Začněme od nejvýraznějšího a zároveň nejmladšího z těchto poselství. Nikde jinde si totiž význam tvorby Agnieszky Holland pro českou kulturu a společnost neuvědomujeme tak jasně jako u krátké televizní série Hořící keř. Osudy statečné doktorky práv, která se nebojí následovat principy nezávislé justice navzdory politické zvlášti, se režisérce podařilo ztvárnit se sugestivitou v Čechách nevídanou. Pokud nás Čechy světově proslulý polský fejetonista Mariusz Szczygieł charakterizuje jako národ, v dobrém i zlém, neschopný patosu ve vztahu k vlastním dějinám, Agnieszka Holland ho dokázala ve zdravé míře vrátit tam, kam přirozeně patří. Za to, že přesvědčivě ukázala postoj odvážné ženy bez české posedlosti relativizací, jí náleží velký dík.

z laudatia Mgr. Zdeňka Holého
(od roku 2016 děkan FAMU)

PROSLOV AGNIESZKY HOLLAND

u příležitosti udělení titulu *doctor honoris causa*
Akademie múzických umění v Praze
23. březen 2017

V srpnu 1968 natáčel Jan Němec v Praze se zahraničním štábem jakýsi dokument. Když se v ulicích Prahy objevily sovětské tanky a tisíce vojáků v polních uniformách, Němec se společně se svým štábem stal autorem nejdůležitějších záběrů dokumentujících invazi vojsk Varšavské smlouvy do bezbranné země, jejímž jediným hříchem byla naivní víra v možnou demokratizaci sovětského socialismu. Němec pak z těchto materiálů sestříhal nejen film *Oratorium pro Prahu*, ale tyto záběry se již v průběhu samotné události objevily ve všech televizích, filmových kronikách a později ve stříhových dokumentech, aby se nakonec staly také součástí filmu Philipa Kaufmana – adaptace Kunderovy *Nesnesitelné lehkosti bytí*.

Němec pak nemohl v normalizovaném Československu dál točit a na rozdíl od svých kolegů Formana, Passera či i mě samotné nebyl schopen se ani prosadit v komerčně průmyslovém systému západních kinematografií. Neuměl si najít vlastní cestu a neuměl ani tamější producenty přesvědčit o vlastních vizích. A tak tento podle mě nejdůležitější představitel československé nové vlny strávil svá nejlepší tvůrčí léta natáčením svateb či jako Kaufmanův asistent. Osudy jeho talentovaných kolegů, kteří zůstali v Československu, však svědčí o tom, že o příliš mnoho nepřišel. Nikomu z nich se nepodařilo natočit nic, co by se vyrovnalo jejich předchozím snímkům.

Když jsem se v roce 1966 hlásila na katedru režie FAMU, měli jsme za úkol analyzovat Němcův druhý hraný film *O slavnosti a hostech*. Tento metaforický koktejl grotesky, realismu a senzualního surrealismu mě totálně uchvátil. Nezajímal mě však politický aspekt tohoto filmu. Politika se mi jevila jako něco vulgárního a nepodstatného. Samozřejmě jsem si byla vědoma cenzury a věděla jsem, že systém, v němž od narození žiji,

je lživý a nefunkční. Nechtěla jsem se ale účastnit nekonečných debat, které vedli mí rodiče-novináři na téma takových či makových politických tendencí ústředního výboru strany či o jejich různých frakcích, více či méně promoskevských. Když už politika, tak jedinečně shakespearovského nebo alespoň kafkovského stříhu, přinejhorším stříhu orwellovského. Tedy taková, která se týká univerzálních mechanismů, lidských osudů či odvěkého boje dobra se zlem, ale nikoli dočasná, narážkovitá, publicistická. A nejlepším únikem od vulgarity dočasné politiky bylo, alespoň podle mého tehdejšího přesvědčení, umění. Úkolem umělce, a tedy i filmaře (a tehdy měl film daleko větší umělecké ambice), mělo být budování světa a hledání formy, která nejlépe a novátorsky vystihne všechny, viditelné i transcendentální, úrovně skutečnosti.

Mé pohrdání politikou bylo natolik velké, že jsem si prakticky nevšimla politických změn, které se v Československu na počátku roku 1968 odehrávaly. Pražské jaro tak začalo bez mé účasti a teprve v dubnu, když jsem procházela ulicemi, jsem si všimla nějaké radostně probíhající manifestace, něčeho na způsob „second line“ v New Orleansu. V nevýrazné komunistické realitě mi připadala tato skupinka natolik lákavá, že jsem se k ní přidala, a dál jsem již jen šla, čím dál tím víc si vědoma toho, co se děje.

Ze všech těch skvělých českých filmů nové vlny, které jsem v té době viděla, na mě udělaly největší dojem dva Němcovy snímky – už zmíněný film *O slavnosti a hostech* a především *Démanty noci*. Neinterpretovala jsem je, jak jsem již zmínila, politicky, nýbrž jako čisté filmové exprese. Úvodní záběr *Démantů noci* – nekonečnou jízdu kamery doprovázející prchající chlapce – jsme analyzovali nesčetněkrát. Černobílé kontrastní záběry z ruky, expresionistické detaily tváří obou

herců, zvuk, rytmus, mlčení, stále se opakující návraty střepů vzpomínek či představ, to všechno vytvářelo jakousi totální filmovou realitu. Její historický kontext se mi ale jevil jako druhořadý. Jeho význam jsem docenila až v momentě, kdy politika vstoupila do mého života a kdy jsem pochopila, že účastníky velké historie jsou obyčejní lidé, kteří hrají různé role – buď odvážné, anebo zbabělé, role obětí či katů, svědků nebo aktivních hráčů. Historie se dotkla rovněž mne osobně a sama mne postavila před těžké volby. Nejednalo se ale o „Sophiiny volby“, a tak jsem si mohla bez většího hrdinství zachovat slušnost. Jejich cena byla nicméně dostatečně vysoká, abych si mohla uvědomit, že podobná životní zkušenost, a v jejím rámci obzvlášť zkušenosti politické, se může stát nezbytným fundamentem mých filmů.

Mezi takové zážitky, formující politické a existenciální zkušenosti, patří také činy Jana Palacha a Jana Zajíce. Tyto dvě „pochodně“, jejich desperátní odvaha a pocit mise, jakož i krátká sláva a úcta k prvnímu a společenské odmítnutí druhého, či lépe jeho ignorace (Zajíc se upálil necelý měsíc po Palachovi, ale v době rychle postupující normalizace o něm již nikdo nechtěl slyšet), byly pro mne patrně nejdůležitější lekcí o lidech, jejich odvaze a konformismu. Můj polský film *Horečka* z roku 1981 pojednává o polských teroristech bojujících proti carskému režimu na počátku 20. století jen zdánlivě. Mí krajané ho interpretovali jako předzvěst neodvratné porážky polské revoluce Solidarity, ale pro mne osobně byl především záznamem mé české zkušenosti o ztrátě iluzí. Mým druhým, již bezprostředním vyjádřením této zkušenosti se stal po letech *Hořící keř*. Natočila jsem to, co jsem viděla a prožila, ale talentovaný scenárista Štěpán Hulík, jemuž vděčím za tento film, se narodil až 15 let poté a pouze jeho intuice, představivost a empatie mu dovolily zachytit a vyjádřit podstatu tehdejších událostí.

Nedávno zemřel můj mistr a přítel Andrzej Wajda. Byl jedním z posledních filmařů, kteří zažili druhou světovou válku a kteří pohlédli do temné zadnice lidskosti. Díky spolupráci s Andrzejem, díky jeho vnímání světa a jeho filmům, ale také zásluhou toho, že jsem mohla být svědkem a spoluúčastníkem jeho občanského aktivismu, jsem pochopila, že tato jejich zkušenost jim dala všem (bezpochyby též Němcovi, i když byl ještě dítětem, či možná tím spíš) perspektivu, která chyběla generaci mé a všem dalším. Jistý druh hlubších znalostí o lidské povaze a mechanismech historie. Ty mohou vést na jedné straně

k depresi, nihilismu či k odklonu od svobody, anebo na straně druhé k odpovědnosti za současnost a za budoucnost. Tuto odpovědnost můžeme nazývat angažovaností. Významná polská filosofka Maria Janionová napsala o Wajdovi, že „točí filmy z budoucnosti“, neboť podstatou angažovanosti umělce není popis toho, co bylo, co je vzdálené a uzavřené, ale vycítění toho, co je skryto pod povrchem, co je ukryto, co se teprve může přihodit, co je nadcházejícím nebezpečím, co teprve zaklepe na naše dveře. Jan Němec se politicky angažoval v srpnu 1968, kdy použil kameru k záznamu velké historie, která se mu odehrávala před očima. Pro mě je ale důležitější překlad této velké historie do uměleckého jazyka, který užil v *Démantech noci*. Teprve později jsem pochopila, že to není jen vysoce umělecké stylistické cvičení či báseň o stavu šťvaného člověka, ale asi nejpoctivější umělecké zpracování holocaustu. Až když jsem se sama rozhodla točit další filmy o holocaustu – přesvědčená, že druhá světová válka nikdy neskončila, že to, co žijeme, je jen jakési její pokračování ukryté pod záminkou normalnosti a že válka v nějaké formě se může každou chvílí vrátit, tak jsem si na *Démanty noci* pokaždé vzpomněla. A když se mi podařilo v malé distribuci v Chicagu získat technicky nedokonalou VHS s *Démanty*, začala jsem ji před každou svou novou filmovou produkcí pouštět spolupracovníkům. Potom vyšla konečně lepší kopie na DVD a nakonec se mi povedlo vidět film znovu na plátně.

Možná se implicitně stal motiv holocaustu nejdůležitějším tématem mých filmů. Pro některé je přítomen i v mém posledním filmu *Přes kosti mrtvých*, kde se opět vrací motiv z *Démantů noci* – myslivci a šťvaná zvěř. „Lovečtí psi si ještě hrají na dvoře, ale zvěř jim neunikne, přestože se už teď žene lesy,“ napsal v jednom svém apokryfu Franz Kafka.

Zdá se, že historie se točí v kruhu. Že očkování druhou světovou válkou a holocaustem již přestává působit. Že lidstvo se znovu ubírá na temnou stranu – na stranu nenávisti, vyloučení, autoritářství a pohrdání. Brutální síly a měkkého zbabělství. Mohou tomu filmaři a umělci nějak zabránit? Pochybuji. Ale nemáme jiné východisko než to dál zkoušet. I kdyby to měl být jediný hlas na poušti.

AH





**Agnieszka Holland
(1948)
Polish film director
and screenwriter**

Agnieszka Holland graduated from FAMU in 1971. Since then, we have observed her unique directorial career. It was not the path of a solitary creator. With a director arising from two cultural spheres – Polish and Czech – it was particularly interesting for us to find references, commentaries, and sometimes overtly formulated messages to our homeland in her works.

Let us begin with the most striking and also the youngest of these dispatches. With no other work than the short television series Burning Bush do we realise the significance of Agnieszka Holland's work for Czech culture and society more. The fate of a young doctor of law unafraid to follow the principles of justice regardless of political despotism, was rendered by the director with a suggestiveness virtually unknown in the Czech Republic. If the world-renowned Polish author of feuilletons Mariusz Szczygieł characterises us – for better and worse – as a nation incapable of pathos in relation to our own history, Agnieszka Holland managed to return pathos – in healthy measures – to where it belongs. She deserves great thanks for convincingly depicting the position of a courageous young woman without the Czech obsession for making things relative.

from the laudatio of Mgr. Zdeněk Holý
(Dean of FAMU since 2016)

**Speech by Agnieszka Holland,
dr.h.c. AMU
March 23, 2017**

In August 1968, Jan Němec was shooting a documentary in Prague with an international crew when Soviet tanks and thousands of soldiers in field uniforms appeared in the streets, Němec and his crew shot indispensable footage documenting the Warsaw Pact states' invasion of a helpless country whose only sin was a naive belief in the possible democratisation of Soviet socialism. Not only did Němec make *Oratorio for Prague* from this footage – it was also shown as the events unfolded on TV channels around the world, as well as film chronicles and later editing documentaries. Lastly, the footage simply became a part of Philip Kaufman's film – an adaptation of Kundera's *Unbearable Lightness of Being*.

After that, Němec could not make any more films in normalisation-period Czechoslovakia, and unlike his colleagues Forman, Passer, or myself, he was also not capable of establishing himself in the industry system of western cinematography. He couldn't find his own way, nor could he convince the producers there about the importance of his vision. And so Němec – in my opinion the most important representative of the Czechoslovak new wave – spent his best creative years filming construction sites or acting as Kaufman's assistant. The fates of his talented colleagues who stayed in Czechoslovakia, however, suggest that he did not miss much. None of them made anything that measured up to their previous successes.

When I applied to the directing department at FAMU in 1966, we were set the task of analysing Němec's second feature, *O slavnosti a hostech* (*A Report on the Party and the Guests*). This metaphorical cocktail of grotesque, realism, and sensual surrealism completely enthralled me. I was not, however, interested in the political dimension of this film. Politics seemed something vulgar and unimportant. Of course I was aware of censorship and knew the system in which I had been born and in which I had lived all of my life was deceitful and dysfunctional. But I did not want to take part in the endless debates of my parents, who were journalists, on the topic of this tendency or another in the central party committee or its various factions, more or less pro-Moscow. If politics, then only of Shakespearean or at least Kafkaesque

character. At worst, Orwellian. That is a politics concerning universal mechanisms, human fate, or the age-old struggle between good and evil – not temporary, allusive, journalistic politics. And the best escape from the vulgarity of temporary politics – or at least according to my conviction at the time – was art. The task of the artist, and thus also the film-maker (and back then, film had much greater artistic ambitions), was to create worlds and find forms which fully and innovatively captured all levels of society both visible and transcendental.

My derision for politics was so great that I virtually did not notice the political changes which took place in Czechoslovakia around the beginning of 1968. The Prague Spring began without my participation, and only in April, as I was walking through the streets, did I notice a joyful protest reminiscent of a New Orleans “second line”. Within our bland communist reality, this group seemed so tempting that I joined them. Then, I simply walked on, all the time more conscious of what was taking place.

Of all the excellent Czech new wave films I saw at the time, I was most impressed by two of Němec's films – the aforementioned *O slavnosti a hostech* and especially *Démanty noci* (*Diamonds of the Night*). As I said, I did not interpret them politically, but as pure cinematic expression. We analysed the opening shot of *Démanty noci* – an interminable moving shot following two boys running – countless times. The black-and-white contrasting shots from a moving camera, the expressionist details of both actors' faces, the sound, the rhythm, the silence, the constantly repeating return of shards of memories or imaginations, all this created a kind of total cinematic reality. Its historical context, however, seemed secondary to me.

I only appreciated its meaning when politics entered my life and when I understood that the participants of History are ordinary people who are playing various parts – either brave or cowardly, the parts of victims or executioners, of witnesses or active players. History also touched me personally, presenting me with difficult decisions. This was not “Sophie's choice”, however, so I could hold on to my decency without much heroism. Nevertheless, their price was high enough that I could realise that a similar life experience, and within it, particularly, political experience, could become an integral foundation of my films.

Among the experiences which formed my political and existential experience are the actions of Jan Palach and Jan Zajíc. These two “torches”, their desperate freedom and their sense of mission, as well as their short-lived fame, society's respect for the first and rejection of the second, or, better put, indifference (Zajíc self-immolated less than a month after Palach, but at a time of progressing normalisation, no one wanted to hear anything about it), were, it seems, my most important lessons about people, their bravery and conformism. My Polish film from 1981, *Fever*, is only seemingly about Polish terrorists fighting the Tsarist regime at the beginning of the 20th century. My fellow citizens interpreted it as a premonition of the inevitable defeat of the Polish Solidarity revolution, but for me personally, it was most of all a record of my Czech experience in losing illusions. After many years, *Burning Bush* became my second, now direct expression of this experience. I filmed what I saw and lived, but the talented screenwriter Štěpán Hulík, thanks to whom I was able to make this film, was born fifteen years after the events. It was only his intuition, imagination, and empathy which allowed him to capture and express the basis of the events.

Andrzej Wajda, my master and friend, died recently. He was one of the last film-makers who lived through the Second World War and who peered into the dark backside of humanity. Thanks to my collaboration with Andrzej, thanks to his perception of the world and his films, but also thanks to the fact that I could be a witness and co-participant in his civic activism, I understood that this experience gave them all (and doubtless also Němec, although he was still a child; perhaps more so, then) a perspective which my generation and all the following generations lacked. A certain kind of deeper knowledge about human character and the mechanisms of history.

On the one hand, these can lead to depression, nihilism, or a turn away from freedom, or, on the other hand, a turn toward responsibility for the present and the future. We can call this responsibility engagement. The important Polish philosopher Maria Janion wrote of Wajda that he “makes films from the future”, because the basis of an artist's engagement is not their description of what was, of what is distant and closed, but feeling that which is hidden under the surface, which is hidden, which may still take place, which is a looming danger, will knock on our door yet.

Jan Němec became politically engaged in August 1968 when he used his camera to record History in the artistic language he used for *Démanty noci*. Only later did I understand that it was not merely a highly artistic stylistic exercise or a poem dealing with the state of a hunted person, but perhaps the most honest artistic treatment of the Holocaust. Later, when I decided to make films about the Holocaust myself – convinced that the Second World War had never ended, that what we were living in was merely a continuation hidden under the pretext of normality, and that the war, in some form or other, could come back at any moment – only then was my mind continually drawn to *Démanty noci*. And when I managed to acquire a technically imperfect VHS copy from a small distribution in Chicago, I began screening it to my collaborators before every new production. Then a better copy was published on DVD, and I later had the chance to see the film on screen again.

Perhaps implicitly, the Holocaust became the most important theme of my films. For some, it is also present in my last picture, *Pokot*, where a motif from *Démanty noci* returns once again – hunters and hunted animals. “The hunting dogs are still playing in the yard, but the animals will not outrun them, as they are already chasing through the woods”, wrote Franz Kafka in one of his apocrypha.

It seems history is spinning in a circle. That the vaccine of World War II and the Holocaust is losing effectiveness. That humanity is once again headed for the dark side – the side of hatred, exclusion, authoritarianism, and contempt. Of brutal power and soft cowardice. Can filmmakers and artists stop this? I doubt it. But we have no other option than to keep trying. Even if it is the only voice in the desert.

AH



Akademie múzických umění
Fakulta filmová a televizní
Praha 1, Smetanovo nábř. 2
F-1074/66

Děkanát filmové a televizní
j s t e p ř i j a t / a / do l. zk
na oboru film. a televiz. r e ž i
ve školním roce 1966/67, s podmínkou,
se česky tak
Termín zápisu a ostatní pot
Žádáme Vás o zaslání 3 Vašich fotografií

Za

AKADEMIE MÚZ
FAKULTA FILMOV

Vyřizuje:

Zimne

P.S. Naše ministerstvo školství dalo souhl
pokladu, že budete studovat na vlastní
stipendium a na ubytování v koleji.

V Praze dne 14.4.1966

S.

Agnieszka Holland

Fakulta AMU Vám oznamuje, že
ušebního ročníku denního studia

e
že složíte na své škole maturitu a naučíte
abyste mohla řádně studovat,
řebné pokyny dostanete včas.
malého formátu.

CKÝCH UMĚNÍ
Á ATELEVIZNÍ
Doc. Dr. O. Železný v. r.
proděkan

las k Vašemu studiu na naší fakultě za před-
ní náklad, t. zn., že nemáte nárok na

REDAKČNÍ POZNÁMKA

Kniha o čestných doktorátech Akademie múzických umění (dále jen AMU) je sestavena z jednotlivých slavnostních proslovů významných osobností, mezinárodně uznávaných umělců, kterým se škola rozhodla za jejich výjimečné zásluhy v oblasti umění udělit titul doctor honoris causa. Jména těchto osobností zapsaných již natrvalo v „pantheonu slávy“ naší i světové kultury spoluvytvářela i historii moderního, soudobého vývoje pražského vysokoškolského uměleckého prostředí s více jak sedmdesátiletou historií.¹ Tyto proslovy oceněných odrážejí jak jejich osobní životní momenty a vzpomínky, tak i řadu nadčasových myšlenek. Čest živí umění a zvyšuje jeho prestiž v každé společnosti – umění bylo a je její nedílnou součástí a poskytuje vzory našemu chování, našemu talentu a empatii v každodennosti i slavnostní chvíli, je a zůstane nedílnou součástí naší svobody.

Kniha přináší sedmnáct původních proslovů všech dosavadních oceněných čestných doktorů bez jakýchkoli dalších edičních zásahů, tak jak zazněly na slavnostních zasedáních umělecké rady AMU.² Každému proslovu předchází i vybraný úryvek z laudatia předneseného významným představitelem samotné školy.³

Redakce této knihy zaměřila pozornost především na samotná zamyšlení jednotlivých laudatů. V úvodu nalezne čtenář i promoční sponzi (slib) čestného doktora a současnou podobu

rektorské insignie – řetězu v detailu katény („důstojenství“ rektorského postu) i zavěšené medaile s vyobrazením tří tváří v symbolice propojení tří fakult AMU – DAMU (Divadelní fakulty), FAMU (Filmové a televizní fakulty) a HAMU (Hudební a taneční fakulty).⁴ Právě umělecký vizuál medaile řetězu je stejný i ve formě slavnostní medaile čestného doktora. Převzetím této medaile a diplomu pak stvrzuje počtění své „dr. h. c.“ (za jménem) svým podpisem v pamětní knize AMU. První čestný doktorát byl udělen 1996 v rámci oslav 50. výročí založení AMU a poprvé rovněž zazněly i slavnostní fanfáry pro tři trubky, čtyři trombóny, tubu a tympany, které zkomponoval pro AMU prof. Ivan Kurz.

Fotografické přílohy jsou ilustrační, ale dotvářejí onu dobovou ikonickou platformu osobnosti – byly použity snímky jak z archivů samotných osobností, čestných doktorů AMU, tak z archivních fondů AMU ve spolupráci s fotobankou České tiskové kanceláře podle platné legislativy autorských práv.

Rovněž bych chtěla zde poděkovat za vstřícnost Doc. Janu Hančilovi (Rektor AMU) a za spolupráci Mgr. Tereze Petákové (PR AMU), Mgr. Magdaléně Turkové (kancelářka AMU) a Mgr. Janu Hellerovi, Ph.D. a ing. Robertu Konopáskovi (NAMU). Dík patří i Michalovi Hladíkovi a grafickému studiu Heyduk, Musil & Strnad, kteří se zasloužili o grafický vizuál této výjimečné publikace.

Mgr. Marcela Suchomelová, Ph.D.

¹ AMU byla založena Dekretem prezidenta republiky, č. 127/1945 Sb. – srovnej FRANC, Martin a kol.: *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, NAMU Praha 2017, s. 336–341.

² V současnosti jsou zveřejněny tyto proslovy rovněž elektronicky na akademickém webovém rozhraní. Odkaz – <https://www.amu.cz/cs/vse-o-amu/historie-uspechy-a-oceneni/udelene-doktoraty-honoris-causa/> – aktualizace z 2. 1. 2018.

³ Základem byla původně redakce jak každého laudatia od zástupce akademické obce AMU, tak vlastního projevu vyznamenané osobnosti v malém, leč neprodejném brožuru, připravené pro pozvané hosty a veřejnost při daném slavnostním aktu. Jen v míře nepatrné byly připraveny i redakce v anglickém překladu.

⁴ Autorem rektorského řetězu (i slavnostních medailí) AMU je sklářský výtvarník, šperkař, glyptik, medailér, designer i pedagog Jozef Soukup (1919–2004). Autorem fotografie rektorské insignie je Michal Hladík (2018).

EDITORIAL NOTE

This publication about honorary doctorates awarded by the Academy of Performing Arts (AMU) is composed of the individual ceremonial addresses given by the internationally acclaimed artists to whom the school decided to award the title of doctor honoris causa for their extraordinary achievements in the arts. The names of these artists, now permanently inscribed in the Pantheon of both our culture and the world, have played important parts in the history of the modern, contemporary development of Prague's university arts environment, which has a tradition of over seventy years.¹ These speeches reflect on both their personal lives and memories and a number of timeless ideas. Honour nourishes art and increases its prestige in any society – art was and is an indelible part of society, providing models for our behaviour and our talent and empathy in quotidian and ceremonial moments. It was and will remain an indelible component of our freedom.

This volume presents seventeen original speeches as delivered by all the recipients of the honorary doctorates at the ceremonial gathering of the AMU artistic council, without any further editorial encroachments.² Every speech is preceded by a selected extract of the laudatio which was delivered by a notable representative of the school.³

In the editing of this volume, the focus was mostly on the thoughts of the laureates themselves. In the introduction, you will find the graduation sponzi (promise) of the honorary doctor, as well as the current form of the rector's insignia – the chain in the detail of the cathena (the “coat

of arms” of the Rector's position) and the hanging medals representing the three faces corresponding to AMU's three faculties: DAMU (the theatre faculty), FAMU (the film and television faculty), and HAMU (the music and dance faculty).⁴ The artistic design of the medal is the same as that of the one on the diploma. After accepting this medal and diploma, the laureate confirms their “dr. h. c.” (which goes after their name) by signing the AMU memorial book. The first honorary doctorate was awarded in 1996 on the occasion of the celebration of AMU's fiftieth anniversary. This was also the premiere of the festive fanfares for three trumpets, four trombones, tuba, and timpani, which professor Ivan Kurz composed for AMU.

The photographic supplements are illustrative, but they complete the iconic platform of the figures in their time – we used images from their own archives, but also from AMU's archives in collaboration with the photo-bank of the Czech Press Agency following current copyright legislation.

I would like to take this opportunity to thank Doc. Jan Hančil (Rector of AMU) for his helpfulness, and the following for their collaboration: Mgr. Tereza Petáková (PR AMU), Mgr. Magdaléna Turková (chancellor of AMU), and Mgr. Jan Heller, Ph.D. and ing. Robert Konopásek (NAMU). I would also like to thank Michal Hladík and the Heyduk, Musil & Strnad graphic studio, which are responsible for the graphic design of this extraordinary publication.

Mgr. Marcela Suchomelová, Ph.D.

¹ AMU was founded by the decree of the president of the republic no. 127/1945 Sb. – see also FRANC, Martin et. al.: *Dějiny Akademie múzických umění v Praze [History of the Academy of Performing Arts in Prague]*, NAMU Praha 2017, pp. 336–341.

² Currently, these speeches are also available in electronic form on the academic webpage. Link – <https://www.amu.cz/cs/vse-o-amu/historie-uspechy-a-oceneni/udelene-doktoraty-honoris-causa/> – updated 2. 1. 2018.

³ The foundation of this project was an edition of every laudatio by a member of the AMU academic community as well as the speeches themselves in a small – not-for-sale – brochure prepared for the invited guests and public at the ceremony in question. Only a few of these were also edited in English translation.

⁴ The author of the rector's chain (and the ceremonial medals) of AMU is the glass artist, jeweller, carver, medal-maker, designer, and pedagogue Jozef Soukup (1919–2004). The photograph of the rector's insignia was made by Michal Hladík (2018).



A múzám ke cti

**Čestné doktoráty udělené na Akademii
múzických umění v Praze**

To the Honour of the Muses

**Honorary Doctorates Awarded by the Academy
of Performing Arts in Prague**

1996–2017

Předmluva / Preface Jan Hančil

Koncept a redakční poznámka / Concept and editorial note Marcela Suchomelová

Překlad do angličtiny / English translation Ian Mikyska

Anglické korektury / English proofreading Ewelina Chiu

Grafický design / Graphic design Filip Heyduk (HMS Design)

Sazba / Typeset by Ondřej Fírek (HMS Design)

Vydalo / Published by Akademie múzických umění v Praze

Foto / Photos Michal Hladík, AMU, ČTK

Tisk / Printed by Indigoprint, Drtinova 557/8, Praha 5, 150 00

Náklad / Prints run 500

Počet stran / Pages 192

1. vydání / 1st edition

Praha 2018, 2026 / Prague 2018, 2026

ISBN 978-80-7331-772-0 (iPDF)