

NA MU

Rozhovory s pedagogy KATAP DAMU
o hlasu, řeči a jejich pedagogice

hlas
hlas
hlas



Mezi
Reči
a řečí

Mezi hlasem a řečí

Michal Čunderle
Mish Rais

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/>.

© Michal Čunderle, Mish Rais, 2026
© Akademie múzických umění v Praze, 2026

ISBN: 978-80-7331-801-7 (iPDF)

**Rozhovory s pedagogy KATaP DAMU
o hlasu, řeči a jejich pedagogice**

Obsah

Michal Čunderle: Předmluva	3
Jan Hančil: Učit se autoritě vypravěče	7
Tereza Janda Roglová: Být vnímavý vůči sobě	17
Ivana Vostárková: Pedagog má mít múzickou dispozici	28
Markéta Potužáková: Každý text si říkám nejprve sama pro sebe	39
Michal Čunderle: Zajímá mě dialog v praxi	43
Mish Rais: Doslov	54

Michal Čunderle:

Předmluva

Hlavním tématem souboru rozhovorů, které právě čtete, je řeč a výchova k řeči s přesahem k hlasu a hlasové pedagogice.¹ S kolegyněmi a kolegy z katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU je pro účely své disertace podnikla Michaela Raisová (vulgo Mish Rais).² Katedru založil v roce 1992 autor, herec, psycholog a pedagog Ivan Vyskočil (1929–2024). Ten byl nejenom formálním zakladatelem, ale také hlavním tvůrcem koncepce studia autorského herectví, které pojímal jako výchovu k tvořivé osobnosti. Předtím, v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století, než Vyskočil přešel se svým týmem na akademickou půdu, se zabýval pedagogikou autorského herectví na Lidové škole umění v Praze.³ Tím chceme říci, že Vyskočilova studijní koncepce se vyvíjela již dvacítku let před DAMU a také na DAMU procházela dalším vývojem. Rovněž je potřeba si připomenout, že Vyskočilovo učení se napájelo i jeho uměleckou praxí, především tedy Nedivadlem (1963–1990). V tomto českém experimentálním uskupení pěstoval divadlo jakožto setkání, divadlo jakožto dílnu, divadlo jakožto „otevřenou dramatickou hru“, divadlo ve stavu zrodu (*in statu nascendi*) atd.⁴ Jedním z klíčových prostředků a stylů Nedivadla bylo rovněž narativní divadlo. K tomu připočteme, že Ivan Vyskočil svou tvůrčí kariéru začal spolu s Jiřím Suchým slavnými text-appealy v kavárně Reduta, tedy produkcemi, v nichž hlavní roli sehrál princip „apelovat textem“, ať už vyprávěným, anebo zpívaným. Připomeňme také jeho úspěšné prozaické knížky založené na silném vyprávěčském gestu. A dodejme, že byl i v běžném kontaktu vášnivým vypravěčem, pábitem, dokonce můžeme bez nadsázky říci „gurmánem řeči“. Tím jsme vyjmenovali pár

¹ Studující i vyučující v běžné komunikaci užívají slov „řeč“ anebo postaru „přednes“. Oficiální název psychosomatické disciplíny zní Výchova k řeči, resp. Seminář řečového jednání.

² Raisová, Michaela. *Mezi řeči: Různé pohledy na pedagogiku přednesu (a hlasu) v českém a britském kontextu na základě vlastní zkušenosti*. Disertační práce. Praha: DAMU, 2020. Pasáž věnující se historii řečových disciplín na KATaP lze v editované verzi najít česky na <https://www.autorskeherectvi.cz/post/vivive-krouzeni-vynofovani-zanofovani-o-vychove-k-rci-na-katap-2021>, anglicky na <https://www.autorskeherectvi.cz/post/mish-rais-whirling-circling-emerging-submerging-about-speech-education-at-dacp-2024>.

³ Celý název školy zněl: Lidová škola umění – Specializované účelové studium – Kursy pro pracující. Byla založena v roce 1958 pod názvem Lidová konzervatoř. V roce 1991 byla transformována v Konzervatoř Jaroslava Ježka. Škola se nacházela v centru Prahy (Josefská ulice na Malé Straně), Vyskočilovými studenty byli dospělí lidé, šlo o denní studium, jakousi neformální, státem trpěnou alternativu vůči DAMU, neměla ovšem status vysoké školy.

⁴ Více viz např. Čunderle, Michal – Roubal, Jan. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001.

důvodů, proč v jeho učení měla výchova k řeči tak významné postavení. Samozřejmě s tou výminkou, že nejdůležitější psychosomatickou disciplínou je Dialogické jednání s vnitřním partnerem (dále dialogické jednání) – Vyskočilův specifický „vynález“ –, ale také Autorské čtení a Autorská prezentace: trio značkových disciplín, s nimiž se člověk na jiné škole hned tak nesetká. Mimochodem i v jejich názvech (dialog, čtení, prezentace) můžeme zaslechnout cosi z řeči.

Tvůrci koncepce, proč a jak učit řeč, byli tři lidé: zmíněný Ivan Vyskočil, jeho přítel spisovatel a překladatel Emanuel Frynta (1923–1975) a jeho žena, herečka a pedagožka Vítězslava „Ada“ Fryntová (1928–2015). Tento silný triumvirát pokrýval ve svém úhrnu jak praxi, tak teorii oboru. Nejpřesnější svědectví o tom podává Vyskočil ve svém laudatorním vyznání „Chvála přednesu“, který se týká: „[...] řeči. Té potřeby a toho umění věcně sdělit, věcně, sdělně spolu mluvit a odpovědně se domluvit.“⁵ Vyskočil zde nastiňuje historii přednesu na DAMU, upozorňuje na nevhodné pedagogické dispozice Ady Fryntové v tomto oboru a vymezuje se proti sebeprožitku ve prospěch věcného myšlení.

Teoretická východiska ke koncepci řeči a slovesnosti najdeme v esejích Emanuela Frynty *Zastřená tvář poezie*, které byly nejprve vysílány Československým rozhlasem (1969), kde je namluvil sám autor, a po Listopadu 1989 byly dvakrát publikovány knižně.⁶ Nejpodstatnější je v tomto ohledu esej „Odsouzení k poezii“, kde se Frynta zabývá klíčovým pojmem orální gesto, kterým dokladuje tělovost řeči. (Pro upřesnění dodejme, že sám Frynta pedagogicky ani na DAMU, ani na Lidové škole umění nepůsobil.)

Vítězslava „Ada“ Fryntová, bývalá Vyskočilova spolužačka z DAMU, působila na Lidové škole umění a poté i na katedře až do svého zesnutí v roce 2015. Bezpochyby patřila k nejvýraznějším a nejosobitějším tvářím našeho pracoviště. Díky ní a díky doc. Libuši Válkové (1935–2022), jejímž životním zájmem byla výchova k hlasu, získaly řečové a hlasové disciplíny renomé, které významně přesahovalo hranice DAMU. Fryntová byla bytostná praktička, což možná zapříčinilo, že po její hojné a vášnivé pedagogické činnosti zbyl bohužel jediný teoretizující text „O podstatě přednesu“.⁷ V něm hovoří o větě jakožto primární jednotce sdělení a vnímání.

Na zakladatelskou generaci navázali pedagogickou, ale i publikační aktivitou mladší následovníci a pokračovatelé, takže k dnešku je řeč kromě dialogického jednání

⁵ Viz Vyskočil, Ivan. „Chvála přednesu“ [online]. Ústav pro výzkum a studium autorského herectví. 28. 1. 2023 [cit. 20. 10. 2025]. Dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/chvala-prednesu>.

⁶ Viz Frynta, Emanuel. *Zastřená tvář poezie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993. Rovněž součást souborného autorova díla *Eseje*, vydaného v roce 2013. V současnosti připravuje Jakob Keller anglický překlad esejů „Odsouzení k poezii“ a „Hospodská historka“.

⁷ In: Čunderle, Michal – Slavíková, Eva (eds.). *Hlas, mluva, řeč / Řeč, mluva, hlas*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006. Dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/new-rec-mluva-hlas-2006>.

co do teoretické reflexe nejvydatněji obstaranou psychosomatickou disciplínou katedry. Vezměme to chronologicky podle data vydání. Autor těchto řádků, Michal Čunderle (1971), sepsal útluh esejistickou knížku *O řeči* (2012), v níž zachytil učení Vítězslavy Fryntové a zabýval se v různých variantách tělovosti řeči. Rok nato přidal *Dialogy řeči: Tucet studií o hercích a o řeči*, ve kterých analyzuje výjimečné řečové výkony (tehdy) současného českého divadla. Markéta Potužáková (1965) publikovala v upravené verzi svou disertaci s titulem *Psáno ústy, čteno ušima* (2013), kde srovnává přístup k přednesu ve francouzském a českém prostředí na základě své studijní i herecké zkušenosti v obou zemích. Irena Pulicarová (1978) ve své rovněž přepracované disertaci *K naplněnému sdělení* (2014) využívá nabytých zkušeností k analýze *sdělnosti a věrohodnosti v mluvním a osobnostním projevu současných českých kazatelů*. Přemysl Rut (1954) je autorem sedmnácti pozoruhodných portrétů českých osobností autorského zpěvu (od Karla Hašlera přes V+W či S+Š až třeba po Jiřího Bulise a Karla Plíhala). Knížka nese název *Parlando cantabile* a její titul i podtitul *od řeči ke zpěvu a zpět* vysvětluje, proč ho právem řadíme k našim pojednáním (i) o řeči. Tentýž autor spolu s Markétou Potužákovou doplnili pomyslnou knižní řadu *antologií textů o verši básnickém a dramatickém se zřetelem k tzv. přednesu* nazvanou *Téměř vždycky trapným dojmem* (2018). K nynějšíku prozatím posledním odborným příspěvkem na téma řeč z našich řad je zkraye zmíněná disertační práce Michaely Raisové *Mezi řečí* (2020), která vedle vývojových katederních souvislostí zaznamenává i autorčiny vlastní pedagogické experimenty.⁸

Závěrem zmiňme alespoň jednu, zato však klíčovou publikaci z hlasového oboru, jejímiž autorkami byly Libuše Válková a Eva Vyskočilová, a sice *Hlas individuality: Psychosomatické pojetí hlasové výchovy* z roku 2005. Jde o unikátní propojení pedagogiky hlasu s pedagogickou psychologií a v našem prostředí o vůbec první zásadnější postulování východisek psychosomatiky v práci s hlasem. Podstatná je rovněž zasvěcující předmluva Jana Hančila „Libuše Válkové výchova k hlasu“.

Podobně jako ve svých prvních dekadách procházela ověřováním koncepce výchovy k řeči, resp. koncepce autorského herectví, vyvíjelo se toto učení s příchodem dalších generací. Dokonce se můžeme domnívat, že následný vývoj nabral na jisté akceleraci. Pedagogické a výzkumné dědictví, které nám zanechali Ivan Vyskočil a jeho kolegové, je beze sporu jedinečné i univerzální a požívá na katedře značné úcty. Přes to všechno je však evidentní, že se leccos mění. Nejenom vyučující, ale ještě více studující a společnost jako taková. Postavení řeči v době mediální, globální, postdramatické, postfaktické, digitální, dezinformační – můžeme doplnit jiná adjektiva *ad libitum* – je naprosto jiné. Nikdy nebylo tak snadné vstoupit se svým hlasem a se svou řečí, zejména díky sociálním sítím, do veřejného prostoru. Tím ale také vzniká ohromná nadprodukce, ne-li inflace. Náš hlas a naše řeč je proto para-

⁸ Viz pozn. č. 2.

doxně někdy slyšet mnohem méně. Zároveň tato snadná dostupnost promlouvat ve veřejném prostoru znamená, že může mluvit každý bez ohledu na kvalitu, úsudek a odpovědnost. Navíc slýcháme promluvy, u nichž nedokážeme rozeznat, zda je mluvčím člověk, anebo AI. Nemá cenu nad tím lamentovat, má to své stinné i světlé stránky. Je ovšem potřeba nad tím přemýšlet, zvláště v souvislosti s naším učením, které se možná poněkud starosvětsky odvolává na sebepoznání, tělovou zkušenost, empatii, schopnost slyšet a odpovědět, potřebu domlouvat se, na autenticitu a etiku řeči... Co to v našich časech znamená, v čem a proč můžeme být srozumitelní, anebo nikoliv, v čem může být naše lpění na elementárních lidských hodnotách starým zbožím, anebo naopak žádanou exkluzivitou. Proč se i nadále zabývat řečí jako tím, co pořád ještě činí člověka člověkem. A co si s tím počít na škole a možná ještě více po škole a mimo školu.

Michal Čunderle

Jan Hančil:

Učit se autoritě vypravěče

Rozhovor proběhl v září 2019 a autorizován byl v srpnu 2025.

Jaká je tvoje studentská zkušenost s hlasem a přednesem?

Když jsem byl ve druhém ročníku na DAMU (1989), přestoupil jsem do denního studia dramaturgie na činohře, tenkrát to byla katedra režie-dramaturgie. Tam jsem trochu viděl, jak se studujícími pracují pedagožky hlasu a přednesu, respektive tento předmět byl pojmenovaný jako jevištní řeč nebo mluva. Některé přístupy jsem pokládal za škodlivé, a proto v okamžiku, kdy jsem přestoupil na vznikající katedru autorské tvorby a pedagogiky, kterou zakládal Ivan Vyskočil, uvítal jsem nabídku, zda bychom byli ochotni absolvovat takové základní školení v disciplínách, jako byly hlas a řeč. My jsme byli spíš nadšení, než že bychom se bránili. To byl ročník, ve kterém byli i Aleš Kisil, Vít Vencel, Renata Hlaváčková, Veronika Palcová. Přestoupili jsme asi v roce 1991. Byli jsme první ročník, respektive ur-ročník katedry autorské tvorby a pedagogiky.

Vítězslava „Ada“ Fryntová tehdy působila na katedře herectví, kterou před vznikem KATaP vedl Ivan Vyskočil. Ada Fryntová byla na katedře herectví velmi respektovanou pedagožkou, učila ročník vedený Jiřím Adamírou, ve kterém byli například Bára Munzarová, Ondřej Sokol, Petr Kubes, Sabina Remundová a další. Ten ročník byl velmi disponovaný a Fryntová s nimi pracovala skvěle. Nedocházel jsem do hodin s nimi, ale individuálně. Nepracovala se mnou klasickým způsobem, metodikou, ale pracovala na mém vlastním textu, na kterém se mnou předtím pracoval i Ivan Vyskočil. Nicméně s ním jsem se v určité chvíli zasekl, proto jsem šel za paní Fryntovou. Díky práci s ní, která byla v podstatě technická, jsem se odblokoval. Ukázala mi svoji metodu a pochopil jsem díky tomu spoustu věcí. Později jsem k paní Fryntové docházel do hodin a sledoval ji při práci.

Jak bys popsal metodu Vítězslavy Fryntové a v čem se lišila od předchozí zkušenosti na činohře?

Tzv. jevištní řeč nebo mluva byla dříve vedena po hříchu technicistním způsobem a často nerespektovala předávaný smysl. Ale pozor, netýká se to všech, mezi pedagožkami byly veliké rozdíly. Na některých studujících činohry se to projevovalo tak, že si osvojili určitý „činoherecký“ způsob vyjadřování, jak díkce, tak sdělování, který nekorespondoval s obsahem.

Máš na mysli deklamaci?

Takovou deklamaci, která možná byla správně po stránce otevírání hlasivek a vyslovování samohlásek a souhlásek tak, jak asi měly znít, ale která deformovala obsah a osobitost sdělení. Hodně se zdůrazňovalo, aby studující měli posazený hlas, ale mně to připadalo spíš jako ořezané hlasové spektrum. Paní Fryntová na to šla úplně jiným způsobem. Šla na to od smyslu, ale ten byl předáváný skrze její bytost. Vtělovala se do textu a myslela textem. Sama tomu říkala, že člověk má „říkat představu, jít za představou“. Ale ono je velmi těžké rozeznat, jaká představa to vlastně je. Je to představa obrazová? Tak jsem tomu zpočátku rozuměl, že člověk si něco představí a to má pak naplnit. Myslím ale, že to takhle ani paní Fryntová nemyslela. Možná měla spíš na mysli vnitřně-hmatovou, komplexní představu (nebo tušení), která dost často vyvěrá z okamžiku, z mnoha věcí najednou.

Je nesmírně důležité, že se při přednesu nespěchá. Jakmile studující svůj projev vystaví po věcné logice, do určité intenzity jej rozzije a nespěchá, jakmile se mu podaří zachovat si vnitřní klid, a přitom neztratit intenzitu, tak se mu začnou představy objevovat samy. Ať už jsou vnitřně-hmatové, díky aktivovanému aparátu těla, nebo jsou obrazové. Někdy v textu opravdu jsou obrazy, ale někdy tam také nejsou.

Sama paní Fryntová byla také předobrazem. Ona byla do jisté míry žánrově zařaditelnou figurou. Byla pedagožkou, která měla svébytnou personu jistého patricijského standardu. Byla v ní určitá kultura a ona využívala té kultury, která byla bytostná, v jejím případě ji prostupovala celou. Text sdělovala takovým způsobem, že z jejího sdělení vyzařovala autorita. Ta autorita se do jisté míry vztahovala na osobu vypravěče a umožnila tomu sdělování dodat věrohodnost, autenticitu, pokud se tomu tak dá říkat. Tou autoritou nemyslím autoritu osoby. Spíš to, že sdělující, vypravěč, si dostatečně věří, aby sdělované dokázal předat jako skutečnost.

Fryntová také pracovala s jistým okruhem textů, které různě variovala, inovovala, rozšiřovala. Ale vlastním prazákadem byly texty Poláčkových povídek a Němcových soudniček, Kafkovy a Hrabalovy texty. Pak to rozšiřovala na poezii, na Fryntovu a Hiršalovu poezii a překlady. Mám pocit, že pokud se držela poezie a prózy, která měla v sobě poetiku určité věčnosti, tak to velmi dobře fungovalo.

Pokud paní Fryntová pracovala s přípravnými texty, jako jsou kuchyňské recepty nebo společenský katechismus Jiřího Gutha-Jarkovského, šlo v podstatě o jakýsi výklad, kde se člověk učí autoritě vypravěče. Ve společenském katechismu jde o to, jak něco nějak má být, a pokud to tak není, tak se nad tím pohorší. Čili je tam taková autorita, které říkám patricijská, starosvětská, krásná. Autorita přirozená, nevnučovaná, ale nesená nějakým bytostným étosem, který byl u Fryntové přítomen. Když totiž Fryntová pracovala se studujícími na textech jiného typu, třeba romantických básních K. H. Máchy, tak už to tak přirozeně nefungovalo.

U Gutha-Jarkovského je žánr daný. Je to autoritativní promluva, která je usídlená v jistém životním stylu, epoše, s tím souvisí hodnoty, které by se skrz to měly

projevit. Nejde to dělat jinak – samozřejmě pokud se s tím nepracuje tak, že se vymezujeme vůči tomu žánru, ale to je něco jiného. Velmi zajímavý je v tomto směru Bachtin. Podle něj se v románu, zejména v komickém románu, v rámci jedné promluvy objeví spousta hodnotových systémů a ideologemat vtělených v jazykových vrstvách, se kterými si autor může hrát parodickými prostředky. Můžeme říct, že Guth-Jarkovský má v sobě ideologéma patricijského života, který ještě napodobuje šlechtu, je to vysoký měšťanský styl. „Když se k sobě budeme dobře chovat, budeme žít v harmonii, všechno bude mít řád a takhle to má být.“

Každý text má nějaké ideologéma. Bachtin rozlišuje promluvu autoritativní a promluvu vnitřně přesvědčivou. Ty dvě věci spolu souvisí – autoritativní promluva je často daná mocenským schématem a vnitřně přesvědčivá se vůči autoritě vymezuje a paroduje ji. Bachtin také mluví o gestu. Každá řečová rovina má své gesto, které je v ní zakódované, a to je důležité. Aby nebyl autorský herec monotónní a nudný, musí s tím pracovat. Autorští herci a herečky často pracovali s parodickým principem. Krásně to popisuje Hořínek u Vyskočila – v eseji o *Blbě hře*.⁹ Celý Voskovec s Werichem stojí na parodii – hovadnu, práci s hloupou autoritativní promluvou. Autorské herectví je na tom postavené. A samozřejmě jde o komedii, skrze kterou je možné sdělit velmi mnoho, včetně tragiky, to vidíme nejlépe na Čechovovi. Čistá tragédie nebo drama si s autorským herectvím moc nerozumí.

Jestli si dobře vzpomínám, paní Fryntová se studujícími pracovala například na textech ze Starého zákona.

Já jsem ten přednes Bible viděl jen zčásti. Tenhle styl, který bychom mohli do jisté míry nazvat jako realismus nebo žánrový realismus, se dá krásně uplatnit na absurdní divadlo, protože ta absurdita se odhaluje právě na základě autority nebo na základě nějakého jiného stylu, například u Vyskočila, Frynty, absurdních dramatiků, Kafky, tam to v podstatě stále funguje. Ale u romantické nebo vyloženě lyrické poezie tohle podle mě moc nefunguje. Tam hrají roli jiné věci, nevím přesně jaké, ale takové, které člověku umožňují položit se do stylu té básně, její zvukomalebnosti, tohoto proudu a neintervenovat moc svojí bytostností, s nějakým ještě dalším souborem hodnot. To se někdy dělo, docházelo k interferenci těchto dvou proudů a úplně to nefungovalo.

Přístup Ady Fryntové fungoval tehdy, kdy byli studující dostatečně osobití na to, aby si z její nabídky vzali to nejlepší, aniž by začali Adu Fryntovou napodobovat. Protože v ostatních lidech tenhle patricijský hodnotový systém nebyl. To, že se text sděluje, že člověk musí být neustále napojený, vnímat, jestli divák vnímá, jestli je opravdu v raportu, to je důležité a také přenositelné. Právě díky tomu si člověk může dát čas a nechat věci vznikat při samotném sdělování. Ale myslím, že

⁹ Hořínek, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.

to samo o sobě nestačí. Paní Fryntová se mi jednou zmínila, ačkoliv jsem to sám nezažil, že pracovala s improvizovaným rychlým čtením, například novin a jiného nepřipraveného textu, což je přístup, který má pěstovat intuitivní uchopení žánru.

Mimochodem, v knize *Twentieth Century Actor Training* je pasáž věnovaná Jacquesovi Copeauovi, kde je popsáno, jaký důraz kladl na přednes.¹⁰ Myslím, že je tam s přístupem Fryntové mnoho styčných bodů, ať už vědomých, nebo nevědomých. Nevím, zda s tím naši čeští pedagogové, kteří učili Fryntovou nebo Vyskočila (mám na mysli třeba Jiřího Plachého), přišli do styku, spíš vycházeli z tradice „vysokého“ českého herectví.

Když jsi mluvil o práci s představou, popisoval jsi, že sis nebyl jistý, zda se tím myslelo to, aby si člověk představoval obrazy v textu.

Myslel jsem tím, že když sděluješ text, necháš na sebe ten text působit tak, aby v podstatě ty obrazy vyvolal. Obrazy se podle mě tvoří až v prostoru mezi divákem a sdělejícím. Nemůžeš je vytvořit předem, protože by diváka zablokovaly. Můžeš pro ně připravit půdu – když sám doma zkoušíš s představou diváka. Pak ty obrazy vznikají díky momentu otevřenosti, ke které může dojít, jen když člověk ten text umí, věří mu, dá si čas na to, aby jej sdělil, a že to vznikne jako jiskra někde v tom meziprostoru.

Mluvíme tedy o kultivaci určité kondice, která se pěstuje na katedře na více rovinách pomocí různých disciplín? U všech disciplín, jako jsou přednes, dialogické jednání, výchova k pohybu a hlasu, je zdůrazňováno, že člověk si má dát tolik času, kolik potřebuje, aby se mohl tzv. naladit, najít tu správnou tělovou intenzitu. Když je člověk schopen se naladit a rozumí situaci, tedy komu, co a proč sděluje, vytváří si podmínky, aby to ono mohlo vzniknout a on si toho mohl všimnout a rozvíjet to v reálném čase.

Myslím, že zásadní je při tom enervace organismu – to také patří k velkému herectví. U zkušeného herce je enervace nebo motilita, jak tomu říká Declan Donnellan, probuzená, herec vnímá a rozehrává jemné impulzy. To, co my vnímáme jako ono velké opěvované herectví Hrušínského a Gabina, anebo Vyskočila, spočívalo v tom, že oni už nepotřebovali zvětšovat intenzitu a gesto. Ta enervace, motilita byly natolik přirozeně probuzené a přítomné v jejich organismu, že už nepotřebovali nic zvětšovat. Ale když se člověk teprve učí, pak je ověřování si většího gesta, tedy kolik ho unese, nakolik si může dovolit ho zvětšit, aby se nestalo lží, důležité. Když si tím člověk neprojde, uvízne v nápodobě nebo v civilismu, který nejde přes rampu.

Lidé si bohužel myslí, že co je civilní, je autentické, a to je omyl. Oni se musí dostat ke svému vlastnímu výrazu, který vypadá skoro stejně jako ten jejich civil-

¹⁰ Hodge, Alison (ed.). *Twentieth Century Actor Training*. New York, London: Routledge, 2002.

ní, který ale přes tu rampu jde, který nespěchá. Já jsem si paní Fryntové vždycky vážil a měl jsem k ní veliký respekt. Pro mě bylo velké potvrzení v předmětu herecké propedeutiky, kterou jsem se studujícími dělal, že i přes to, že velmi dobře viděla chyby, které tam byly, vycítila, že to, co se snažíme dělat, spočívalo právě v probuzení té nekaždodenní energie a zároveň ve snaze neztratit propojení s každodenností. Že tam byl ten dvojí pohyb. Ona to rozpoznala a vzala to. Toho jsem si velmi považoval, protože jsem si nebyl (a vlastně pořád nejsem) jistý, jestli to dělám dobře, byla to pro mě velká pomoc. Kolikrát jsem si říkal, že mě „zprdne“, a ona ne.

Jak bys popsal svoji práci s hlasem a řečí v hodinách autorského herectví?

Myslím, že vědomě pracuji se strukturou a žánry, které vznikají. Jsou to žánry, které se neustále přelévají. Pokud si člověk přinese text, má nějaký žánr. Já rád uvádím jako příklad studenta KATaP Pavla Zajíčka, který přinesl text o tom, jak zkoumal své kořeny, až je odhalil a padl. Zezačátku to vypadalo jako kravina, pak se to ale obestavělo jevištně, což ten žánr povýšilo a mohlo se to zesílit do absurdity, která evokovala a parodovala mudrctví samozvaných guruů. Vždycky jsem měl pocit, že schopnost pracovat s autoritou přednášejícího je strašně důležitá. Pokud na sobě lidé nepoznají tento pocit autorské vypravěčské autority, tak se jim některé věci dělají hůř. Zůstane to u nápodoby nebo civilismu. Zatím jsme ale nemluvili o tom, že je důležité, aby při tom všem byla hra.

Popsal jsi svoji zkušenost s přednesem a jevištní mluvou. Jakou máš studentskou zkušenost s hlasem a jak probíhalo tvoje setkání s Libuší Válkovou? Na KATaP výchova k hlasu a přednesu probíhá zvlášť a předpokládá se, že si student zkušenosti z obou disciplín propojí sám. Podařilo se ti to?

Než jsem přišel na katedru k Vyskočilovi, potkal jsem se s partou Američanů, kteří tady prezentovali hned po revoluci nějaké dílny a přinesli přístup Kristin Linklater. Takovou tu práci se samohláskami a brnkání slabikami o bránici apod. Já jsem to na sobě zkoušel, cvičil jsem si to a pak jsem se potkal s Libuší Válkovou. První setkání probíhalo tak, že jsme si každý měli připravit nějakou písničku, aniž by se nám řeklo, co to má být. Jediným kritériem byla lidovka. Já jsem měl rád, jak lidovky zpíval Matuška, tak jsem si vzal jednu z těch jeho. To jsem ale pěkně dostal! Paní Válková mne výrazně upozornila, že je to umělé, že je to nápodoba, a já jsem díky tomu začal chápat, že i to zpívání má jít přes člověka, vycházet z něho, a ne z vnějších impulzů. Potom jsem začal u Válkové pracovat, celkem asi dva semestry, bylo to takové to objevování dechového sloupce a bránice. Ke zpívání jsem se nedostal, ale k řeči ano. Zkoušel jsem si udržování dechového sloupce, kdykoliv jsem byl sám se sebou, což nebylo tak často, k téhle práci je potřeba určitá intimita. Ale zkoušel jsem si to třeba při jízdě autem. Válková ve mně objevila, že jsem vlastně baryton, což jsem do té

doby nevěděl. Pocit, že jsem baryton, jsem míval jenom druhý den ráno po večírku. Ale bohužel ta práce skončila příliš brzy. Takže jsem možnost si to projít víc do hloubky nedostal. Na hodiny jsem chodil s Ondřejem Zajícem, který měl krásný baryton, Válková ho taky často uváděla jako příklad. Já jsem byl využit spíš jako příklad odstrašující.

U mě v ročníku měla paní Válková také svoje „oblíbenec“, na kterých s gusem dokazovala, jak to nemá vypadat.

Ale paní Válková se uměla člověka dotknout nebo se do člověka vlomit a otevřít jeho hlas. Já jsem si od toho vždycky udržoval určitý odstup, protože mi bylo jasné, že pak beztak detailně pracuje s těmi, kdo jsou pro takovou práci opravdu disponovaní. Ono to také bylo dané žánrem. Nejsem přesvědčený o tom, že je to univerzálně přenosné. Je to dobré k otevírání a ověřování si nějakých principů, ale nejsem si jistý, jestli se to pak dá přenášet i jinam.

V čem podle tebe tedy spočívalo gros výchovy k hlasu podle Libuše Válkové?

Řekl bych, že v těch základech, které jsem poznal. Pak se to asi dá přenést i do nějakého zpěvního hlasu. Dle mého je důležité celkové organické tělové napojení v tom gestu. Myslím tím, když je gesto pojmáno jako něco jiného, než když člověk někam ukazuje rukou, když jen zaujímá nějaký tělový postoj. To nestačí. Tělové gesto je vedené nějakou aktivitou, vnitřně-hmatovou představou, jež má určitý význam, který se sděluje, a to musí být v souladu – pokud je, tak se tělo zapojí, odevzdá se tomu.

Samozřejmě je na člověku, profesionálovi, herci, aby se tyto podmínky naučil nastavovat sám. Aby nemusely přicházet zvnějšku. Amatér umí zareagovat na podnět, otevřít se a plně se odevzdat hlasu. Několikrát jsem si ověřil, že když je vnější impuls dostatečně veliký, jsem schopen ze sebe vydat takový hlas, že jsem tím zastavil autobus, který někoho přiskřípnul, když se rozjížděl. Ten impuls byl tak silný, že moje volání slyšel i řidič v autobuse. Ale to jsou přesně ty okamžiky, které jsou zvnějšku. Profesionál si musí umět navodit podmínky, aby to mohl reprodukovat i zevnitř, a za tím je strašná dřina. Tohle ovládnout je na několik let intenzivního tréninku. Myslím ale, že nejlepší trénink je stejně eklektický trénink, jak říká Brook. Při eklektickém tréninku je na člověku, aby si to poskládal sám. Když je příliš dlouho vedený nějakou silnou osobností, tak hrozí, že ji začne napodobovat a že z té osobnosti přijme příliš mnoho. Není to moc zdravé. Myslím, že je lepší, když je těch impulsů víc a on si vezme od každého něco. Ve svých amatérských letech jsem například kopíroval přednes Radovana Lukavského. Bylo to přínosné, protože jsem zvnitřku pochopil, jak staví strukturu věty, jak pracuje s kvalitou samohlásek, jak buduje význam akcentováním slabiky, ale zároveň bylo dobře, že jsem toho včas nechal, protože šlo o určitý styl, který byl rovněž vlastní hlavně jemu.

V předmluvě publikace od Evy Vyskočilové a Libuše Válkové *Hlas individuality*¹¹ píšeš, že Válková dokázala skvěle vést studující k tomu, aby se slyšeli. Jinými slovy, že přínos její pedagogiky spočíval v kultivaci funkčního slyšení.

Popravdě řečeno, je to už dávno, co jsem tu předmluvu psal, a navíc to pro mě tenkrát bylo dost čerstvé. Občas jsem se chodil dívat, jak pracuje se studujícími. Věřil bych spíš tomu, co jsem tenkrát ještě začerstva napsal, než co si o tom dnes pamatuji. Hlasem jsem se trochu zabýval, když jsem si studoval materiály o Royovi Hartovi, Grotowském a o jejich přístupech. Myslím si, že Válková vlastně z jiného pohledu dokázala otevírat nevídané hloubky, které v člověku jsou. Pokud se podaří takové otevření, je to bezedný zdroj. Ale člověk se tím musí zabývat a to pro každého není. Myslím si však, že hlas je energetický rezervoár. Energie může přes hlas proudit neuvěřitelným způsobem.

Ivan Vyskočil říkal, že Fryntová s Válkovou se pokoušely své hodiny propojovat. Ale nikdo mi to zatím nebyl schopen potvrdit anebo popsat, jak to probíhalo.

Je to tak. Bylo to právě v tom Adamírově hereckém ročníku. Pracovaly s nadanými herci a herečkami. Zatímco na Lidové konzervatoři a u nás na katedře byly většinou jinak nadané osobnosti, které nebyly primárně herci, s tímto ročníkem připravily pořad šansonů. Byli do toho zapojeni Sabina Remundová, Bára Munzarová, Ondřej Sokol a do toho přistupovaly studentky z katedry, které měly nějakou zkušenost z konzervatoře, a to byla skutečně profesionální práce.

Zmínil jsi, že ses těsně po revoluci setkal s přístupem Kristin Linklater. Ona parta Američanů měla její přístup k hlasu?

Byla to skupina herců, kteří přivezli inscenaci hry *Pravý západ* od Sama Sheparda v režii Mary Angiolillo. Jeden z nich prošel školou Kristin Linklater a udělal dílnu na AMU, které se tenkrát zúčastnila Eva Kröschlová, kterou to zajímalo. Myslím, že když se to dělá dobře, herec má pak hezky otevřený hlas.

Jednalo se o nějaká technická cvičení?

Ano, bylo to dost technické a hodně fyzické. Linklater propojovala hlas s fyzickými pozicemi. V podstatě něco jako jógové pozice, ve kterých se tvořily slabiky nebo rytmiizované vokály.¹²

¹¹ Válková, Libuše – Vyskočilová, Eva. *Hlas individuality: Psychosomatické pojetí hlasové výchovy*. Praha: NAMU, 2017, s. 10.

¹² Podobný je i přístup Patsy Rodenburg. Viz Rodenburg, Patsy. *The Actor Speaks: Voice and the Performer*. ondon: Methuen, 2005 [1997]. Částečný překlad jejích praktických cvičení z této publikace viz Raisová, Michaela. *Mezi řeči: Různé pohledy na pedagogiku přednesu (a hlasu) v českém a britském kontextu na základě vlastní zkušenosti*. Disertační práce. Praha: DAMU, katedra autorské tvorby a pedagogiky, 2020.

Spíš tedy šlo o nějaké pochopení a uchopení toho, co tělo dělá, když tvoří hlas, přes určité pozice. Podobně uvažuje Patsy Rodenburg.

Na té konkrétní dílně šlo o tohle. Ale když jsem pak její metodu studoval z knihy *Freeing the Natural Voice*, tak už jsem z toho moudrý nebyl. Je to postavené na příkladech v angličtině, to se dá těžko napodobit v češtině. Každý jazyk otevírá hlas jinak. Když jsem byl v Anglii dva měsíce v kuse, tak mě lidé nepoznávali po hlase v telefonu, protože jsem měl hlas posazený níž.

Prošel jsi na své stáži v Anglii nějakým tréninkem?

Žádným tréninkem jsem tam neprošel. Měl jsem ale možnost sledovat, jak se tam pracuje s přednesem. Na Central School of Speech and Drama byly ty praktické předměty a na Queen Mary and Westfield College ty teoretické. Součástí praxe byla i možnost docházet na předměty do CSSD a tam jsem pochopil, že se to dá celé dělat úplně jinak.

V čem byl hlavní rozdíl?

V daleko větší samostatnosti studujících. Dostali zadanou povídku nebo si ji vybrali a učitel opravoval a upravoval to, co si oni nastudovali a připravili. To by tady nebylo možné. Protože tady lidi neumí mluvit a sdělovat. V Anglii už na střední škole pracují se Shakespearem, docela přirozeně a bez nějakého hereckého školení. Oni se neučí divadlo. Oni se skrze divadlo učí Shakespeara a umí daleko přirozeněji sdělovat. Potom je možné na ně přenést větší odpovědnost. Vezmou si povídku, normálně ji přečtou a člověk má pocit, že je to docela dobré. Potom jsem chodil na kurzy komunikačních dovedností na CSSD v rámci celoživotního vzdělávání, nicméně o herectví a přednes jako takový tam moc nešlo a práci s hlasem jsem nezažil, byl jsem ponechaný sobě napospas. Ale bylo to zajímavé.

Ivan Vyskočil ve sborníku *Řeč, mluva a hlas*¹³ zmiňuje, že kvůli tomu, že jsme tu měli totalitní režim, došlo k potlačení přirozených projevů, například v hlasu a řeči. Když si náš kulturní kontext srovnáme s tím britským, řekl bys, že v tom tkví ty hlavní rozdíly, které jsi před chvílí popsal na ploše disciplíny přednesu?

Myslím, že to souvisí s jinou kulturou. Lidé v Británii se odmalička pohybují v kultuře, která je zaměřená na slovo. Britské herectví je tradičně herectvím slova. Na středních školách mají žáci rétoriku, učí se mluvit. To se tu u nás v Česku neučí. My jsme se setkali s mluvním cvičením až na gymplu. Schopnost prezentovat se se ale musí učit co nejdřív. Nejde o nějakou recitaci básniček, ale o to, aby si lidi sdělovali pravidelně a veřejně. Je celkem jedno co. Člověk vystoupí před posluchače,

¹³ Viz Čunderle, Michal – Slavíková, Eva (eds). *Řeč, mluva, hlas / Hlas, mluva, řeč*. Praha: AMU, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 2006, s. 7–8.

něco vysvětlí, sdělí, pojmenuje. S tím by se měl setkat už na základní škole. My jsme měli mluvnická cvičení jen díky osvětlenému učiteli na gymnáziu.

Sám jsi měl možnost pracovat s herci a herečkami na textu jako dramaturg v takovém tělesu, jakým je Národní divadlo. Jak je to s hlasem a přednesem a jejich údržbou v profesionálním souboru?

To je vždycky problematické. Když jsem tam byl já, působila tam i profesorka Zdenka Palková, ostatně tam působí stále. Herec či herečka se text učí, pak na něm pracuje s režisérem, buduje významové struktury, a pokud se do toho moc plete v tomhle procesu nějaký přednesový kouč, tak to úplně nefunguje, protože význam s hercem či herečkou buduje režisér. V divadlech někdy docházelo k přestřelkám mezi režiséry a hlasovými/řečovými koučkami, protože to dělaly jinak, než jaká byla režisérova představa. A pak, to jejich místo je spíše celkem oprávněně na konci, kdy čistí energii a kdy je tvar už usazený. Přínos Zdeny Palkové je v tom, že text vyčistí tak, aby tam nevznikaly nezáměrné šumy a projev šel po smyslu textu i jevištního tvaru. Ale není to pedagogická práce, je to spíš pomoc. Myslím, že profesorka Palková tam odvádí dobrou práci. Mě jako dramaturga hlavně zajímalo, aby to bylo po smyslu.

A jsme zase u porozumění žánru.

Jde o žánr. Když herec či herečka špatně akcentuje, tak to se mnou hýbe. Při herecké, kterou děláme my, na to není moc času. Na druhou stranu si myslím, že se to studující mají naučit někde jinde, v herecké spíš opravuju frapantní místa, když je to očividně špatně. Ale musím říct, že se mi velmi osvědčuje metoda paní Fryntové. Že je otázkami navedu k výraznému projevu a oni si zažijí ten aha moment, začnou chápat, co se má jak říct. Já však pracuji s malou skupinou a také nemá cenu akcentovat všechno, jde o to vystavět, podpořit nějakou situaci. Když se to dělá až moc po smyslu a po významu, tak pak akcentují úplně všechno. Některé věci se mají nechat jen tak projít, protože nejsou důležité, a jiné jsou. Diváci nemají ani kapacitu, ani sílu usledovat preakcentovaný přednes.

Pro tebe je tedy součástí práce s textem pochopit, kde je co důležité a kde přidat, kde ubrat?

To by si měli herci a herečky vystavět sami. Je to jejich práce, součást řemesla. Nejdřív se musí naučit vůbec akcentovat, ale pak si musejí umět vybrat, co zdůraznit a co ne. Protože oni jsou interprety, pracují se základním významem, který je v textu, a pak ho skrze sebe posouvají. Pochopení žánru textu je pro tuhle práci úplně zásadní.

Co by mělo být smyslem výchovy k hlasu a přednesu?

Myslím, že výchova k hlasu by měla zprostředkovat studujícím vědomé tělo. Kde se nacházejí opory, jak je možné pracovat s tělem, aby si v hlase nacházel opory, rezonance, aby si to osahali. To je důležité na začátku. Potom je možné jít cestou žánrů,

nabídné jim to oporu formy, aby se oni skrze to pokoušeli nacházet tyto elementy. Aby zpívání bylo vědomé. Aby věděli, co dělají. Aby to šlo z nich, aby nespěli k nápodobě. Toho lze dospět různými cestami, není jeden správný způsob, a ani se podle mě nemusí postupovat důsledně podle metody. Důležité je, že se to otevírá přes tělo, a k tomu lze dojít různými způsoby. Například když Eliška Vavříková z Farmy v jeskyni pracovala se studujícími z činohry na rusínských písních, tak se studující krásně otevírali. Mnozí měli pocit, že je to nemetodické, ale já myslím, že jde o nějaký konkrétní zážitek... a je lepší, ať si to každý přebere sám. Je dobré, když každý cítí odpovědnost sám za sebe a ví, že nikdo jiný to za něj nenajde. Důležité je přenést odpovědnost na studující. Vyžadovat po nich disciplínu. Pak si to ale musí zkombinovat sami.

Prof. Doc. Mgr. Jan Hančil (1962)

dramaturg, překladatel a pedagog

Vystudoval nejprve ložiskovou geologii na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy a působil jako geolog v Trutnově a Příbrami, dramaturg Domu kultury v Trutnově a noční hlídač. Po listopadu 1989 vystudoval i dramaturgii a autorskou tvorbu a pedagogiku na DAMU. Po absolutoriu pracoval jako tajemník ve Společnosti Franze Kafky, jako manažer a vedoucí provozu v Ypsilonce (kde založil spolu s Janem Schmidem a Jaroslavem Etlíkem Nakladatelství Studia Ypsilon) a jako dramaturg v Národním divadle (1997–2007).

Od roku 1994 vyučuje na DAMU, kde v letech 2006–2013 působil i jako děkan a následně byl do roku 2021 rektorem AMU. Ve své publikační činnosti se zaměřuje na teorii a pedagogiku herectví a divadla. V současné době učí dramaturgii na katedře činoherního divadla, herectví na katedře autorské tvorby a pedagogiky a je předsedou oborové rady doktorského studijního programu Drama, psychosomatika a autorství v pedagogice a sociální praxi.

Tereza Janda Roglová:

Být vnímavý vůči sobě

Rozhovor proběhl v září 2019 a autorizován byl v srpnu 2025.

Jakou jsi měla hlasovou zkušenost před příchodem na KATaP?

KATaP jsem začala studovat v roce 1994, nejprve bakalářské studium, pak magisterské. Předtím jsem studovala gymnázium, ale z toho jsem po dvou letech utekla. Koketovala jsem i se studiem na výtvarné škole, ale nakonec jsem se hlásila na konzervatoř, na operní oddělení, kam mě vzali rovnou do druhého ročníku. Pokračovala jsem studiem operního zpěvu na HAMU, absolvovala jsem jako magistr v roce 1992. Prošla jsem tedy víceméně vším, co se tu k opernímu zpěvu nabízelo.

Vždycky jsem byla na volné noze, nebyla jsem nikde zaměstnaná. Jako sólistka mám zkušenost s velkou operou, jak se Státní operou, tak s Národním divadlem, v obou jsem si sólově zazpívala. Operu jsem zpívala i v Itálii, v Maceratě. Věnovala jsem se hlavně interpretaci Mozartových a Rossiniho oper. Mám tedy zkušenost s velkým prostorem a s tím, že musíš překonat orchestr. Zpívala jsem sólově před orchestrem, ať už velkým, nebo malým. Zpívala jsem v Komorní opeře, takže vím, co je to zpívat s malým ansámblem a dělat operu, respektive výseky opery. Na druhou stranu mám zkušenost s představeními pro Divadlo Archa – byla jsem zpěvačka, ale v alternativním divadelním představení. Zpívala jsem v činoherním představení v Rokoku. Dělal jsem i improvizace s hudební skupinou, která neměla dané předem vůbec nic. Improvizovali jsme tak, že jsme se navzájem poslouchali nebo jsme hráli doprovod k němým filmům.

Hodně blízké jsou mi divadelní písničky, k tomu jsem ale přičuchla až tady na KATaP. Když jsem byla malá, hodně jsme doma zpívali písničky, hlavně lidové. My jsme byli taková rodina, která hodně zpívala, třeba s babičkou dvojhlasně, s maminkou i trojhlasně. Poslouchala jsem hodně šansony a swingovou, taneční muziku a folk. V tom jsem se cítila dobře. Na gymplu jsem rvala kytáře struny a písničky z té doby mám zažité. Dělal jsem i dobovou interpretaci barokní hudby, ještě před revolucí jsem byla součástí souboru Musica Antiqua Praha, kde jsme se věnovali striktním dobovým interpretacím, například jsme nesměli používat vibrato, takže to byl takový ostrý zvuk, obohacený jen crescendem a decrescendem. Říkali jsme tomu boule. To byla zajímavá práce – jak používat hlas jen instrumentálně. Také jsem dělala bachovské kantáty se souborem Bach-Collegium Praha. Spolupracovala jsem také s Krčkovým souborem Musica

Bohemica. Hodně jsem i s různými soubory cestovala: Německo, Španělsko, Itálie, Portugalsko, Švédsko...

To je celkem bohatá zkušenost před samotným studiem.

Ono to nebylo před studiem, ale během studia a po něm. Asi to bylo dané tím, že mám dobrodružnou povahu. Já jsem hrozně moc chtěla dělat velké divadlo, operu, ale nedokázala jsem v tom prostředí vydržet. Je tam zvláštní faleš. Vyhovovaly mi spíš komorní ansámblы.

Kterí pedagogové a pedagožky tě během studia vedli?

Na konzervatoři mě vedl Luděk Löbl, učitel dnes již světově známého operního pěvce Adama Plachetky. Na „akádě“ [Hudební fakulta Akademie múzických umění] jsem chodila k prof. Jindřichovi Jindrákovi. Po revoluci jsem chodila k Drahomíře Drobkové. To byli pěvci z Národního divadla. Paní Drobková přišla z Brna, krásně zpívala. Na HAMU začala po revoluci učit na žádost studentů.

Byla jsi tedy vyučena v klasické technice bel canto?

Ano. Zároveň se dá říct, že všichni pedagogové na konzervatoři i HAMU učili podle vlastní zkušenosti z praxe, kterou měli z divadla. Po absolutoriu HAMU jsem chodila soukromě k Magdaleně Hajóssyové, která je také velmi známou operní pěvkyní a později vedla studující a byla šéfkou operního oddělení na HAMU. Další mojí soukromou pedagožkou byla Helena Hořejšová, která učila na DAMU činoherce. K té jsem chodila, už když jsem přestupovala z konzervatoře na HAMU. Učila podobnou formou jako Libuše Válková. Šla na to hodně od těla, akorát svůj přístup nepojmenovávala jako psychosomatický. Během studia na hudební akademii jsem nicméně zjistila, že potřebuju ještě něco jiného.

Jak učila výchovu k hlasu Libuše Válková?

Přístup k výuce na KATaP pro mě byl velký šok, protože zde nebyl nárok na „velký výkon“. Vycházelo se z přirozených dispozic studenta. Mluvílo se o těle. U Válkové jsem poprvé pochopila, jak funguje hlas v těle.

Vy jste předtím na konzervatoři nebo HAMU neměli hodiny anatomie?

Anatomii celého těla ne. Měli jsme dr. Lacinu na foniatrii. Ten byl jak na konzervatoři, tak na akademii. Podobně jako MUDr. Vydrová nyní. Byla to jedna hodina týdně po dobu jednoho roku. Pak si nás zvali také na Foniatrickou kliniku v Žitné, tam nám něco málo řekli, chodili jsme tam na náslechy, na testy. Zjišťovali, jak je na tom náš hlas na začátku a jak se mění v průběhu studia. Jako profici jsme tam pak chodili za doktory s hlasovými problémy. Ale to, jak hlas vlastně funguje, jsem se dozvěděla až od Válkové. Nebo jsem to díky ní pochopila. Je zajímavé, že o tomtéž můžeš slyšet z různých stran a jednoho dne to všechno do sebe zapadne – a to se mi stalo u paní Válkové.

Co já vím, tak Libuše Válková nepoužívala klasickou terminologii.

Ne. Ale to máš u každého kantora jinak. I když jsem měla kantorů poměrně málo, trvalo mi nejméně půl roku nebo rok, než jsem si zvykla na jejich terminologii. Oni to sice nazývají stejně, ale je to něco jiného, nebo naopak pojmenovávají stejnou věc jinak. Ačkoliv princip, jak to funguje, je jednoduchý, nejtěžší je vše si „ohmatat“ a zjistit, co ten dotyčný kantor myslí. Přetransformovat kantorem nabízené představy do svých vlastních.

Kantor je důležitý v určitém okamžiku. Já teď například k nikomu nechodím, naposledy jsem chodila právě k Válkové a to už je nejméně deset let pryč. Nevím, jestli je to dobře. Na druhou stranu, Válková nás vycvičila ke sluchové analýze, naučila mě „poslouchat se“. Učila studující „vnímat se“. Ale pak tě může zmást třeba akustika prostoru. Když jsi v prostoru, který ti nedává zvukovou zpětnou vazbu, musíš jet „na sucho“, musíš se spolehnout jen na vnitřní pocity. Naučila jsem se pracovat se zpětnou vazbou v různých prostorech.

Libuše Válková se mi jednou zmínila, že o terminologii často vtipkovali s jejím mužem, hudebním redaktorem a skladatelem doc. Jiřím Válkem. Při studiu zpěvu se setkala i s pojmenováním opory, že je to „taková rourinka a v ní je šňůrka“.

Nebo „máseľnice“, což je myslím termín od Emmy Destinové.

Válkovou jsem zažila jen v závěru jejího působení na KATaP (poslední rok mého studia výuku přebírala Ivana Vostárková), každopádně její terminologie mě jako intelektuálku provokovala. Například její pojem „připovzrušení“, který označoval určité tělové napětí. Jak ses setkala s Válkovou ty?

Já jsem ji zažila, když ještě učila na KATaPu individuálky. Byly to půlhodinky. Mimo to jsem také chodila na náslechy. Hodně času jsem ve škole proseděla, chodila jsem takto i k Fryntové. K Válkové jsem tak chodila asi s hodinovým předstihem, poslouchala, jak pracuje s jinými, než na mě přišla řada, pak jsme spolu chvíli něco dělaly, ale hodně jsem poslouchala. My jsme chodily tenkrát do malinkaté místnosti, kde je dnes kancelář R314. Absolutně neakustická místnost, navíc ji v podstatě celou vyplňovalo klavírní křídlo. Ale na náslechy jsem chodila ráda, brala jsem to jako součást studia, práci na sobě.

Dalo by se tedy říct, že součástí studia bylo i vedení studujících ke schopnosti slyšet sebe a ostatní?

Ano. Zároveň to bylo na tobě, jak si vše srovnáš v hlavě, jak si to přebereš. V tom prvopočátku je důležité, aby ti někdo dával zpětnou vazbu, abys svůj hlas při správném zapojení dobře (ve správném zapojení) slyšela. Protože později může mít kantor jiný estetický náhled než ty nebo může být zatížený tím, co dělá, například operou, a už ti neporadí s písničkou (slovo a sdělování je v písních podstatné).

Takhle jsem „bojovala“ například s Přemyslem [Rutem]. Ten si stěžoval, že neustále „moc zpívám“. No, asi jo, ale já to jinak neumím, jsem technikou operního zpěvu zkrátka formovaná a vedená ke sdělování hudby (v opeře jedna árie trvá přibližně 3–10 minut a velmi často sděluje pouze jednu krátkou větu). Na druhou stranu, mě docela baví experimentovat.

Jak probíhaly hodiny hlasu a přednesu s Libuší Válkovou a Vítězslavou Fryntovou? Jak bys popsala jejich přístup k pedagogice?

Oproti drilu, který jsem zažila na HAMU, mi jejich přístup připadal ohromně přirozený a spontánní. Nikdo mě nemanipuloval do nějakého konkrétního tvaru. Nechávaly tě projít vlastním procesem, neodsuzovaly tě. V přednesu, v mluvě, to probíhalo tak, že jsme dostali texty a ty jsme četli, četli a četli a jednoho dne jsme je říkali jako „své“. Je to opět hodně o tom „slyšet se“, umět rozpoznat přirozenou intonaci v interpretaci textu.

Pracovali jste ve skupině?

Chodili jsme každý zvlášť, ale mohli jsme přijít i všichni. Každý měl svoji půlhodinu nebo tři čtvrtě hodiny. Studujících tenkrát nebylo tolik. Před námi byl ročník o dvou lidech. Bylo nás tedy dohromady šest i s naším ročníkem. Na kantory nebyl takový tlak jako dnes. Fryntová nás naváděla k tomu, abychom četli po logice, nikoliv do konkrétního stylu, ale spíš nám o té době, ze které text pocházel, vyprávěla, abychom si vytvořili představu. Naváděla nás do určité atmosféry, abychom cítili tu chuť, to „připovzrušení“.

Jestli z těch dvou někdo víc přemýšlel o tom, jak pracovat teoreticky nebo technicky, tak to byla Válková. Fryntová byla spíš emotivně a spontánně navádějící. Ona v sobě měla zvláštní energii. Už podle toho, jak se tvářila, jsi pochopila, že to není ještě ono. Opakováním a vysvětlováním situací tě naváděla – ne tak, že bys to měla po ní opakovat. Také nás hodně ovlivnil prostor, ve kterém se hodiny odehrávaly – šlo o malé prostory, intimní, nešlo o práci do prostoru. Spíš šlo o to, pochopit logiku textu a přijít na chuť jeho stylu. Dělalí jsme Gutha-Jarkovského, Němce, Hrabala, Poláčka, básně od Frynty, nonsensovou poezii.

Když vás Fryntová, jak ty říkáš, naváděla navozováním atmosféry k pochoopení textu, naznačovala vám někdy intonaci, se kterou máte text přednášet?

Ale ano. Myslím, že třeba se mnou takhle pracovala, protože věděla, že slyším, že jsem muzikální. Věděla, že to pochopím. Abych to upřesnila, ona nenaznačovala intonaci. Ona to prostě řekla. I s gestem. Ona byla taková robustní dáma, a když se rozčílila, „připovzrušila“, bylo to hodně posazené v opoře těla. Byla krásně čitelná, transparentní v těle, a já jsem jako houba, nasála jsem to, aniž bych dělala kopii.

Michal Čunderle a Markéta Potužáková poskytují studentovi okamžitou zpětnou vazbu. Ptají se, když nerozumějí, co student říká. Respektive když je patrné, že student sám nerozumí, co říká. Pracovala tak Fryntová také?

Jistě, i ona tak pracovala. Ale nebylo to tak navádějící jako třeba v dramaťáku, do kterého jsem chodila. „Musíš stát takhle, pak přejdeš sem, uděláš tohle gesto...“ Hodně nás tam tenkrát korigovali i intonačně. Na této katedře jsem narazila na něco jiného. Cítila jsem se jako nahá, bylo na mně, jestli udělám krok, gesto a jestli to bude teď, nebo až za chvíli. Bylo to na mně. Autorský, tvůrčí přístup. Byla jsem zvyklá na nároky přesné interpretace, vedení ať už kantorem zpěvu, korepetitorem, dirigentem, či režisérem, choreografem. V tom pro mě tahle katedra znamenala největší skok v přístupu a nároku na sebe sama.

Mluvíš o nedirektivním způsobu vedení studenta?

Přesně tak. A to mi vyhovovalo. Byla jsem díky tomu svobodná, ale zároveň o to víc vylezla na povrch moje nejistota. Na katedru jsem původně přišla kvůli dialogickému jednání. V divadle jsem se tehdy setkávala s Irenou Svobodovou – ta byla v prvním ročníku katedry autorské tvorby a pedagogiky, kterou tehdy Vyskočil na DAMU zakládal. Potkala jsem se také s Lenkou Vlasákovou, která byla na DAMU v ročníku Jiřího Adamíry, se kterým spolupracoval i Vyskočil, vedl je, myslím, čtyři roky. Tahle holka mi o dialogickém také vyprávěla a já jsem tehdy měla takové období asi prvního zklamání z toho, že k opěře patří i ty zákulisní boje... Herectví mě vždycky zajímalo, takže jsem se chtěla ještě dovzdělat, pokud jde o tu jevištní možnost, a zároveň mě obrovsky lákalo dialogické jednání, protože mě zajímali lidi. Jakým způsobem se chovají, jakou mají řeč těla – a zase mluvím o tom svém pozorování...

Nikdy jsem nepřemýšlela o tom, že budu učit. Vůbec. To až těsně předtím, než jsem absolvovala KATaP, do mě Vyskočil šťouchal, že bych to měla zkusit. Já jsem s tím nebyla úplně srovnaná.

V roce 2011, kdy jsem na KATaP nastoupila, učila Válková spolu s Vostárkovou.

Ano, docentka Válková a Ivana dělaly skupinovou hlasovku. Mám pocit, že skupinové hlasovky, tedy individuální práce se studujícím před skupinou, vznikly právě z toho důvodu, že studentů přibývalo a paní Válková už neměla kapacitu na individuální výuku. Navíc je to výhodné, že se ke studujícím dostanou informace najednou a pedagog je nemusí opakovat každému zvlášť. ALE je důležitý i ten velmi osobní, někdy i intimní individuální přístup. Práce s hlasem otevírá mnoho emocí, se kterými se jedinec nechce veřejně před ostatními ukazovat. Proto mám také stálý otazník nad tím, jak se dá proces práce s hlasem prezentovat na klauzurách.

V Londýně na Regent's University a u Nadine George probíhá výchova k hlasu a přednesu v rámci jednoho předmětu. Práce s hlasem je zároveň prací

s textem, respektive s přednesem. V hodinách se klade velký důraz na práci s tělem, na kultivaci vnitřněhmatové zkušenosti. U Nadine George to bylo náročné, po pár dnech jsem hlas ztrácela, ačkoliv Nadine popírala, že její práce může vést k námaze nebo poškození hlasivek.

Každému vyhovuje jiný způsob práce. Já bych například nemohla chodit k Idě Kellarové, protože vím, že bych po pár dnech nemohla mluvit. To je systém, v jakém nemohu vůbec fungovat. Ačkoliv chápu, o co jí jde, pracuje hodně s emocemi, vím, co se z lidí snaží vykresat. Ale já bych to asi ve zdraví nepřežila.

Profesor Vyskočil se mi zmínil, že Fryntová s Válkovou úzce spolupracovaly a snažily se ty dvě disciplíny propojit. Zažila jsi takovou hodinu?

Myslím, že se o tom určitě bavily. Určitě se bavily o nás, o studujících, i s Vyskočilem a s Hanou Smrčkovou. Ta učila herectví a teď učí na KVD DAMU. Ne, že by si říkali, jak na toho člověka, ale sdíleli, co s ním třeba řeší, a to je patrně zpětně ovlivňovalo v jejich práci s námi. Když jsem začínala učit já, také jsem potřebovala jít se informovat třeba do hodin pohybu, abych věděla, jakým způsobem s nimi pracujete. Zнала jsem práci Evy Kröschlové, Zdenky Kratochvílové. Věděla jsem, jakým způsobem vedou studující k práci s uvolněním napětí v těle, jak hledat optimální napětí. A u Fryntové a Válkové jsem věděla, jak pracují se slovem, s hlasem. Dávalo mi to nějaký obraz a já jsem na základě téhle znalosti mohla začít přemýšlet o těle. Protože na hudební škole ti nic neřeknou. Když máš pohybovku, tak tě učí tance, prostě konkrétní choreografii. Nevedou tě k terapeutickým základům, jak na sebe, když ti není dobře. Neučí se, jak pracovat s dechem. A když jsem přišla na KATaP, tak mi sebezpoznávací přístup moc pomáhal. Mně se obraz sebe sama furt nějakým způsobem přelejvá, furt se mi ten obraz tvoří nově. Vše je v pohybu a jako čas spěje dále do budoucnosti. Pro mě je v práci s hlasem základem tělové napětí a dech – a pak teprve to další.

Fryntová i Válková s námi ale takhle určitě pracovaly. Když jsem například dělala Ježkovu písničku *Civilizace*, tak si Válková pozvala Smrčkovou a Fryntovou. Smrčková mi tehdy říkala, že to ještě není srozumitelné, a já měla pocit, že už jsem na tom celkem dobře. Ta píseň je těžká na srozumitelnost textu, proto to také zpívali dva, Voskovec s Werichem. Obě dámy mi dávaly připomínky ohledně sdělnosti, že to ještě není ono, ale zároveň mi neřekly, jak to mám dělat. Kdyby si jich Válková nevážila, kdyby tam neprobíhala nějaká vnitřní spolupráce, tak by si je nepozvala, aby si mě poslechly.

Měla jsem jednu spolužačku – byla pracovitá, prošla německou výchovou, ale byla to Češka a byla precizní. Zpívala Ježkovu písničku *Když jsem kytici vázala*. Naučila se to tak pilně, jak jí to Válková vysvětlovala, a pak jsme měli v Ypsilonce vystoupení, říkali jsme texty a zpívali písničky, a ona to vzala tak poctivě, že to vypadalo jako parodie na operu, ona si toho ale nebyla vědomá. Divákům se tato parodie moc líbila a mohli se utlouct smíchy.

Nicméně společné hodiny Válkové a Fryntové neprobíhaly?

Ne. Ale myslím si, že je dobře, že na divadelní fakultě se vyučují různé přístupy. Je tam hlas, jevištní mluva a přednes. Mám na mysli i KALD a KČD. Pro ty studující je to v podstatě nabídka, jak se dívat na hlas z různých úhlů. A ony to také jsou tři různé disciplíny, v jedné hodině se to nedá všechno stihnout. Něco je záležitost techniky hlasu, něco je záležitost verbálního sdělení, přednesu, interpretace. Nebo jevištní práce, když musíš zapojit tělo, anebo je to práce s prostorem. Je to hodně informací a to se nedá zvládnout během jednoho roku na ploše jednoho předmětu. Přejde mi vhodné, aby byli studující konfrontováni s různými pedagogy v různých předmětech, které se dotýkají téhož. Mají pak o čem přemýšlet. Pokud to ovšem nejsou jen konzumenti, kteří na školu přišli s tím, že pedagogové jsou tu od toho, aby je všechno naučili.

Když jsi začala studovat KATaP, bylo ti 29 let a měla jsi za sebou profesní uměleckou kariéru. Nemátly tě různé přístupy a zkušenosti?

Když jsem nastoupila na DAMU jako studentka, byla jsem de facto profesionál na volné noze, zpívala jsem v opeře. Válková mi tehdy naznačila, že se mnou nechce intenzivně pracovat, nechce mi do techniky zasahovat, protože se tím živím. Takže jsem k ní, přestože bych chtěla, na soukromé individuální hodiny nechodila. A taky jsem byla stydlivá, takže jsem se neodvážila ji o soukromé hodiny poprosit. Různé přístupy tě mohou jen obohatit, ale je dobré si z nich vybrat to, co tvému hlasu, technice a oboru, na kterém s hlasem pracuješ, vyhovuje.

Jak se ti jako umělkyni a pedagožce za ta léta praxe proměnilo vnímání pedagogiky hlasu a přednesu? Proměnil se postoj k hlasu obecně?

Proměnil se svět. Proměnilo se vnímání, došlo k boomu médií, spoustu informací dnes najdeš rychle na internetu. Když jsem studovala já, všechno se hledalo déle a informace nebyly snadno dostupné. Člověk se musel po všem hodně pít. Dnes je mnohem větší přehled o všem. Můžu se kouknout na internet, jak kdo ve světě učí, podívám se na to a udělám si vlastní názor. Ten přehled je veliký. Na konzervatoři se sice mluvilo o tom, že můžeš přijít na návštěvu k jinému kantorovi, ale když na to skutečně došlo, tak tě odporoučeli. Málokdo chodil na následky k někomu jinému. Nebyly otevřené možnosti, jak zjistit, jak kdo učí. Musela jsi to odposlouchat při školních koncertech a udělat si sama obrázek. Každá disciplína byla uzavřená do sebe. Na KATaP se mi tohle vnímání proměnilo.

Pokud jde o výuku na KATaP, ten základní přístup se za ta léta nezměnil. To znamená, aby byl člověk vnímavý vůči sobě, aby měl svobodu pochopit, jak to má on sám, aby se nevydal špatnou/nezdravou cestou. To je na této katedře strašně důležité, je to velmi osobní. Pracuje se s individuálním přístupem k člověku a je zde snaha, aby studující pochopili základ a pak měli prostor přinášet vlastní podněty a materiály. Někoho zajímá víc hlasové zapojení pro přednes, někdo chce víc zpívat.

Někteří studující mají problém s intonací, jsou z toho frustrováni. S takovými je potřeba postupovat pomalu, vést je k tomu, aby se poslouchali, a někteří se k čistému intonování později i dostanou. Určitě tu jde o to, aby pedagog nevytvářel větší frustraci. U hlasu je to velmi křehké. Většina studujících, kteří jdou na hlasovku, mají pocit, že přišli za učitelkou zpěvu trénovat obvyklé „mi, mi, mi, mi, mi“ ve stupnici.

Jak bys popsala svůj přístup k pedagogice hlasu?

První půlrok nějakým způsobem nechávám probíhat, jde o vědomé zapojování těla, dechu a rezonancí. Je to seznámení, vzájemné poznávání. Studující objevuje přístup k práci s hlasem na KATaP a já jako pedagog si vytvářím představu, jaké má studující zkušenosti, jak pracuje s hlasem, co jeho hlas potřebuje a co může objevovat skrze práci s hlasem. Ve druhém semestru, když už se trochu známe, jde víc o individuální potřeby studujícího a v pokročilejších ročnících jsem tam od toho, abych jim pomohla s tím, s čím přijdou konkrétně. Hezky se to propojuje například s předmětem Interpretace písničky Přemysla Ruta. Studující si přinesou materiál z jiné hodiny a na tom spolu pracujeme.

Za tu dobu, co jsem na katedře, se to pochopitelně mění. Jediný bard, který ze staré party zůstal, je Vyskočil. Každý z nových pedagožek a pedagogů, i když prošel katedrou a je tedy tzv. od zdroje, přináší nové informace, svoje nové zdroje, a myslím, že to tak má být. Katedra se neustále rozvíjí dál. Není udržitelné dělat vše pořád stejně. I profesor Vyskočil tenkrát katedru zakládal s tím, že to není žádné dogma a že se to bude vyvíjet dál.

S čím se podle tebe potýkají studující nejčastěji z hlediska hlasu na klauzurách přednesu?

Velikou roli hraje samozřejmě nervozita. Odzbrojí tě v dechu a někdy i v průraznosti hlasu do prostoru. Nebo naopak, někdo to z nervozity přepálí. V hlasovém projevu jde obecně myslím o práci s prostorem. Klauzury přinášejí tu informaci, že už nejsme v intimním prostoru s kantorem. Najednou je to před lidmi a ti vyzařují nějakou energii. Jde tedy spíš o práci s energií před publikem. V hlase je to nejvíc spojené s trémou.

Na jedné klauzura moc hezky pracovala studentka, která byla schopná ve svůj prospěch zpracovat během „představení“ i něco, co jí nesedlo, s lehkostí a radostí. Popisovala mi to ve své reflexi. Moc si to užívala a bylo pro ni výzvou pozorovat, jak funguje na jevišti. Nebyla frustrovaná z výsledku, ale vědomě si zkoušela. Jak říká profesor Vyskočil, dobře pojmenovaná chyba tě posune dál.

Ptala jsem se Nadine George, zda při přednesu pracuje se zpěvním, nebo mluvním hlasem. Tvrdila mi, že je jediná, kdo pracuje se zpěvním hlasem v přednesu textu.

Myslím, že George není jediná, kdo pracuje se zpěvním hlasem při mluveném slovu. Když si vybavíš prvorepublikové herce a herečky, tak oni hovoří „na dechu“ – a to

je vlastně na zpěvním hlase. Jakmile je to „na dechu“, spěje to ke zpěvu. Když se podíváš na nějaký dobový záznam, kde herci a herečky mluví, tak oni prakticky zpívají. Zní to stylizovaně a možná z dnešního pohledu i afektovaněji. Nedělalo jim problém přejít z mluvy rovnou do zpěvu. Taková byla ostatně tehdy kultura. Další věc je, že operní zpěváci a zpěvačky účinkovali v činoherních představeních a naopak, činoherci účinkovali v operních představeních. Samozřejmě ne všichni, ale někteří procházeli oběma obory bez jakýchkoliv problémů.

Byla tenkrát tato kondice rozvíjena i ve výchově k hlasu a přednesu? A bylo to tehdy pro herce a herečky snazší, protože se obě disciplíny více propojovaly?

Myslím, že ten zlom, to rozdělení, přišel s nástupem určitého realismu v divadle. Možná se Stanislavským. Každopádně civilní způsob hraní zásadně změnil i hlasový projev. Zpěvní hlas je stylizovaný a tohle byla určitá reakce na tu stylizaci, která už nebyla žádoucí. Problém je v tom, že jakmile jsi na jevišti a máš umluvit velký prostor, potřebuješ hodně dechu. Každé prásknutí do hlasivek jim škodí, když je to tzv. na sucho. Válková měla takové cvičení, které vycházelo z brumenda a přešlo ve větu, např.: „To jsem měla dneska ale výborný oběd!“ Zapojila hlavovou rezonanci a tu stáhla do toho mluvního hlasu, a to bez dechu nejde. To jsou ty její „dechové sloupce“. Musíš mít dobře opřený dechový sloupec, abys chytla hlavovou rezonanci. Hořejšová, ke které jsem kdysi chodila, měla cvičení, během kterého jsi mluvila na jednom tónu. Ten zvuk se vine přes dech, je to víceméně zpívané.

Setkala ses i s jiným přístupem k hlasu, k přednesu?

Na HAMU to bylo celkem zajímavé, protože jsme tam měli předmět Jevištní mluva. Byla to ledová sprcha. Nutili nás něco říkat, nebylo to propojené s tím, co jsme tam dělali většinu času, totiž s operou. Jak už jsem řekla, opera je stylizovaná, a když najednou normálně promluvíš, zní to legračně. Dostali jsme text, ale nepracovali jsme s ním vyloženě po logice. Měli jsme ho zkrátka přečíst. Nebylo to vedené v tom hlasovém ranku (recitativ nebo mluvené slovo v opeře), který jsme potřebovali. Také jsem dělala hereckou roli v opeře *Beatrice a Benedikt* od Berlioze. Krásná muzika s mluvenými texty. V tom představení byli jak činoherci, tak kolegové a kolegyně z opery.

Paní Fryntová s námi pracovala na mluveném textu. Vždycky mi říkala, že musím víc přidat. Když jsem se zeptala „jak“, odpověděla: „Musíte to dělat víc jako ty operní holky.“ A ony to dělaly tím stylizovaným (prvorepublikovým) způsobem, nebo jako recitativ v opeře. Mně v té době připadalo, že to zní nepatřičně, nepravdivě a tak trochu komicky, že to k tomuto mluvenému slovu nepatří. I intonace je zveličená. Je to jiná emoce. Není to věcné, je to stylizované. Ale velký prostor k tomu automaticky svádí, bylo to ve Státní opeře. Teď je mi jasné, že k takovéto výsostné stylizaci, jako je operní zpěv, patří i stylizovaná mluva.

Setkala ses s nějakým zahraničním přístupem k hlasu nebo přednesu?

Za studií jsem byla hlavně na interpretačních kurzech v Itálii, v Německu. Nepracuje se tam na hlase, ale s hlasem. Předpokládá se, že svůj hlas ovládáš a jsi ve výborné pěvecké kondici. Pro divadlo Archa jsem nastudovala pro představení *Marné tázání nebes* árie z Pekingské opery. Je to úplně jiný přístup. Pracují hlavně s hlavovou rezonancí. Protože neexistoval notový záznam těchto čínských árií, učili jsme se podle nahrávek mistrů Pekingské opery a díky tomu jsem si pro sebe vymyslela osobní notový zápis (vypadalo to jako žížaly nebo hádání). V divadle Archa jsem měla možnost zúčastnit se několika kurzů, například Viewpoints přímo s Anne Bogart, a přestože se netýkaly práce s hlasem, myslím si, že ovlivnily můj náhled na hlas. Je pravda, že když se inspiroji pro práci na sobě, tak spíš sahám do zpěvu, třeba i do sborového. Občas si hledám něco na internetu. Poslouchala jsem třeba podcast o Alexanderově technice a to bylo dost zajímavé. Líbí se mi, jak na svých master classes pracuje s hlasem účastníků Joyce DiDonato a podobně. V současné době nikam nejždím, pracovně i skrze rodinu jsem ukotvená v Praze. Ale možná přišel čas zkusit něco nového.

Jaký je podle tebe smysl a cíl výchovy k hlasu a přednesu?

Byla bych ráda, kdyby lidé odcházeli s tím, že se umí poslouchat a že se v rámci svých schopností dostanou na tu úroveň, že poznají sami u sebe nebo u jiných, jak to je. Aby byli soběstační. A samozřejmě bych jim nesmírně přála, aby během studia přišli na nějakou schopnost analyzovat práci se stylem, s nadsázkou, umět pracovat s dynamikou, s tempem, rytmem ve svůj prospěch. Ačkoliv to tak nevypadá, pro mě jako pro pedagožku je to tak široká škála, že to je studium na celý život. Myslím si také, že by každý měl čerpat z toho, co ho potká. Některé věci je potkat vůbec nemusí. Nejde o to někoho do něčeho donutit, ale ukázat možnost, aby studující odcházeli sebevědomější vůči svému hlasu. Aby nebyli frustrovaní ze svého hlasového projevu. Aby si byli vědomi a přitom měli sebevědomí. Nechci nikomu nic podsouvat, jen ukázat, jak může hlas fungovat zdravě a do prostoru.

Mgr. MgA. Tereza Roglová, Ph.D. (1965)

zpěvačka a hlasová pedagožka

Vystudovala operní zpěv na pražské konzervatoři u prof. Löbla, dále obor operní zpěv na katedře zpěvu a operní režie na AMU (1987–1992) u prof. Jindráka a prof. Drobkové, následně autorské herectví na KATaP (1994–2000), kde pokračovala v doktorském programu, titul obhájila v roce 2015. Působila jako sólistka Komorní opery Praha a Originálního hudebního divadla Praha. Hostovala v Národním divadle (W. A. Mozart: Figarova svatba,

role Cherubina), Státní opeře (G. Rossini: Turek v Itálii, role Zaidy) a v Divadle J. K. Tyla v Plzni (G. Rossini: Lazebník sevillský, role Rosiny). Věnuje se opeře, oratoriím, písním. Spolupracuje s Komorní filharmonií Pardubice, Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu, Agon aj. Věnuje se i hudebním improvizacím, natočila několik CD, spolupracuje na nahrávkách scénické hudby a je sama autorkou scénické hudby pro taneční představení, účinkuje v komorních komponovaných pořadech (poezie, próza, hudba), spolupracuje s činoherními divadly (Archa, Rokoko) a se soubory alternativních směrů (Zapomenutý orchestr země snivců, Orloj snivců). Účinkovala ve filmech Amadeus, Franz a Felice, Mí Pražané mi rozumějí a několika pořadech pro Českou televizi. Na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU učí výchovu k hlasu.

Ivana Vostárková:

Pedagog má mít múzickou dispozici

Rozhovor proběhl v září 2019 a autorizován byl v srpnu 2025.

Jaká je tvoje zkušenost s hlasem a přednesem v roli studentky?

Vystudovala jsem na DAMU v letech 1972–1976 loutkářství (dnes KALD). Práci s hlasem mi vedla odborná asistentka Alena Hesounová. Vzhledem k tomu, že jsem před ní neprošla žádnou jinou, ani podobnou zkušeností práce s hlasem, nevěděla jsem, co mohu očekávat, s čím mohu pracovat. Po celou dobu studia jsem nebyla schopna porozumět, co mi předmět může rozvíjet. A jak jsem to vnímala, byla to tristní cesta nejen pro mě, ale i pro celý ročník. Nebyl mezi námi jediný člověk, který by pochopil, o co jde. Opakovali jsme pořád dokolečka naprosto stejné jazykolamy, na začátku nás nechala na sobě osahat, jak se jí roztahují žebra, s pokyny: „Dýchat do břicha, žebra se roztahují, hrudník nosím a to je správně.“ Stejně po celou dobu studia, čtyři roky, nic víc, nic jinak.

To bylo v předmětu výuka k hlasu, anebo v přednesu, jevištní řeči?

Výuka k hlasu tam nikdy nebyla zvlášť, přednes jsme neměli vůbec. Říkalo se sice „hlasovka“, ale byla to vlastně jevištní řeč. My jsme přitom práci s hlasem opravdu potřebovali, hráli jsme s loutkami, dělali jsme rozdělené interpretace, spojené interpretace, modulovali jsme různě hlasem, charakterizace byly i krajní. Hlas byl pro nás zkrátka důležitý.

Potom jsme se věnovali hlasu ještě zvlášť při hodinách zpěvu – což bylo pro nás neméně problematické – začali jsme bez jakýchkoliv zkušeností těžkou árií bez vysvětlování a somatického uvědomování. Hlas byl vyučován absolutně bez souvislostí, čistě mechanicky. Když jsem později učila Jana Budaře, ptala jsem se ho, jak to měli s výukou na JAMU, a on říkal, že mezi zpěvem a jevištní řečí nebyla žádná souvislost. Takže totéž, jak jsem to zažila já. Dlužno říci, že já jsem už během studia pociťovala veliké hlasové problémy. Kdykoliv jsem se o tom zmínila pedagogům, bylo mi řečeno, že se moc ptám, že můj hlas je příkladný. Ale dnes vím, že byl vytvářen tlakem a tím jsem si hlasivky poškozovala.

Byla jsi jediná, kdo se s tímto problémem potýkal?

S bolestí v krku jsem se více potýkala já a ještě jedna kolegyně (dnes působí jako herečka Divadla Drak v Hradci Králové), která se s obtížemi s hlasem potýkala do-

dnes. U druhých jsem tlak na hlasivky a další deformity slyšela i vnímala rovněž. Už tehdy jsem zjišťovala, že mám nějaké predispozice pro tuto práci, že slyším a rozpoznávám v hlasu, co druhí nikoliv. Ale bylo mi řečeno, že se o „domnělé“ obtíže nemám starat.

Po studiu na KALD ses divadlu dlouho věnovala profesionálně. Jaká byla tvoje cesta k pedagogice hlasu?

Po dokončení studia jsem se stala matkou a byla asi dva a půl roku doma. Poté jsem začala spolupracovat s divadlem D24 s Ivošem Krobotem, jezdili jsme se stanem po republice. Uváděli jsme například Holbergův *Hon na čarodějníka* (v Krobotově režii) a já jsem byla obsazena do role takového poblázněného chlapce, který pořád křičel, ječel. Samozřejmě mi opět nastoupily již známé hlasové problémy, které narůstaly, a to byl pro mě důležitý impuls. Začala jsem více poslouchat a pozorovat, jak s hlasem nakládají druhí.

Po této zkušenosti jsem přijímala přednostně animační práce. Například ve *Třech veteránech* jsem animovala nos, v televizi jsem také převážně animovala, například v pořadu *Jů a Hele*. Tam jsem samozřejmě žádné problémy s hlasem nevnímala, ale naslouchala jsem hlasovým projevům Jiřího Lábusa, Oty Jiráka a dalších. Potom ale přišel projekt *Divadelní pouť*, který jsme zakládali s bratry Formanovými a s Václavem Koubkem. Tam došlo k velké hlasové zátěži, protože jsem ztvárňovala Matku Váňovou, která také zpívala kramářské písně, a k tomu mě režisér Karel Makonj obsadil do inscenace v Řeznické, kde jsem hrála hlavní roli ve *Staropražských pověstech*. Tedy za jeden den jsem třikrát odehrála Matku Váňovou, pak jsem běžela do Řeznické a večer jsem ještě hrála tam. To už jsem více chápala, že to hlasově nezvládám, ale netušila jsem, co s tím mohu dělat, co změnit. Foniatři mi doporučili hlasový klid a změnu profese. Začala jsem tedy obcházet různé semináře a pedagogu, u nich hledala svůj zdravý hlas, ale cestu k jeho uzdravení se mi nalézt nedařilo. Až po narození dalších tří dětí jsem se začala zaměřovat na jednu pro mě důležitou a účinnou skutečnost: totiž pozorovat svoje děti, jak se hlasem projevují, jak se cele při tom zapojují, co je přirozené a co je získávané. To byli moji první dobří učitelé.

Jaké semináře jsi obcházela a kdo je vedl?

Nejdříve mě nejvíc oslovila Šárka Štembergová, která tehdy také vedla výuku hlasu na katedře výchovné dramatiky na DAMU. Byly to dílny pro veřejnost i pro amatérské divadelníky. Konaly se opakovaně například v Kaplici. Bylo to asi mezi lety 1982–1985.

Předpokládám, že tyto semináře se lišily od přístupu k hlasu, se kterým ses setkala jako studentka DAMU.

Lišily se absolutně, a to v tom, že nebyly schematické – „takhle je to správně, takhle se to dělá, takhle nikoliv“. Šárka například pracovala s prostorem, upozorňovala

na tělo. Její přístup byl pro mě sice někdy schematičtější, někdy infantilní, ale na rozdíl od mé předchozí zkušenosti na DAMU brala v potaz celou osobnost i s její imaginací – zatímco na DAMU nebyla při výuce, kterou jsem prošla, imaginace zohledňovaná vůbec. Její pojetí mě oslovilo. Šárka mě během práce pozorovala a doporučila mi, jestli bych hlas nechtěla učit. Oponovala jsem jí, že to učit nemůžu, protože mám sama problém. Nicméně ona tvrdila, že naopak právě proto bych to učit měla, že si to tím mohu léčit a zároveň předávat zkušenosti. To byl pro mě důležitý impuls.

Když byly nejmladší dceři asi čtyři roky, vyrazila jsem na festival, kde vystupovaly amatérské soubory. Tam mě oslovil režisér Luděk Richter, jestli bych pomohla soubory rozeznít, rozmluvit, a mně naskočila negativní zkušenost ze studií, i pozitivní, získaná od Šárky Štembergové. Začala jsem s nimi dělat drobnou kondici, Luděk Richter mě pak žádal o podobnou práci ještě několikrát. K pedagogice jsem se tedy dostala krůček po krůčku.

Patrně na základě této zkušenosti mi v roce 1995 zavolali z KVD a nabídli mi, jestli nechci externě vyučovat výchovu k hlasu jako asistentka Šárky Štembergové, na její doporučení. Koukala jsem jí „pod ruce“, ale nechtěla jsem její způsoby přejímat, napadaly mě nové a jiné možnosti. Byla to ale pro mě dobrá zkušenost – Šárka mě rovnou brala partnersky, což bylo úlevné i podpůrné. I když jsem měla na práci s hlasem trochu jiný pohled, ona to nikdy „neshodila ze stolu“. V roce 1996 jsem udělala řádné výběrové řízení na interní pozici hlasové pedagožky na KVD a najednou jsme tam byly dvě systematicky spolupracující kolegyně.

Kromě pedagogické práce na DAMU jsem začala dostávat zajímavé nabídky. Byla jsem například oslovena, abych připravila nevidomé na budoucí práci v call centrech. To pro mě byla skvělá zkušenost, učila jsem se zde více sluchově rozeznávat hlasové nuance a také jsem hledala, jakým způsobem jim práci s hlasem zprostředkovávat. Poté jsem pracovala ve speciální škole v Ječné ulici, kam docházejí děti, žáci a žákyně i studující s poruchami sluchu – pracovala jsem jak s pedagogy a pedagožkami, tak s ostatními studujícími. Sluchová nedostatečnost významně ovlivňuje tvorbu hlasu, jinak u těch, kteří znakují, jinak u těch, kteří odečítají – a to byl případ v Ječné.

Další zkušenosti jsem získávala v Diagnostickém ústavu sociální péče v Tloskově s lidmi s mentální retardací – to pro mě byla další mimořádně důležitá práce. Odsud pramení důvod, kromě pozorování vlastních dětí, proč se tolik zajímám o „syrový“ hlas, o jeho původnost, živelnost jako podstatu hlasové materie. Vybařená těmito zkušenostmi, které jsem integrovala po kouskách do své práce, jsem se začala orientovat jinak než Šárka. Ta byla dost úzce zaměřená na výchovu učitele pro děti.

Celý jeden ročník KVD, ve kterém byl například Stanislav Suda, tenkrát přešel na KATaP. Chtěli poznat něco jiného, rozvíjet vlastní osobnost, a ne shromažďovat návody. Mimo jiné jim chybělo dostatečné zažívání hlasu na vlastní kůži. V roce 1999 jsem navštívila konferenci, kterou pořádal KATaP. Co přesně se na této kated-

ře studuje, jsem v tu dobu nevěděla. Konference probíhala v Divadle Na zábradlí a jejím tématem byla psychosomatika veřejného vystupování. Tam jsem najednou zachytila jiný pohled na obor hlasu a také jsem vyslechla docentku Válkovou, která o hlasu mluvila v širším kontextu, a to mě velmi zaujalo. Sekretářkou KATaP Sabinou Langrovou jsem byla vybíduta, abych za docentkou Válkovou zašla a oslovila ji. Požádala jsem ji tedy, jestli bych mohla chodit na následky do jejích hodin, a docentka Válková souhlasila.

Okolo roku 2000 ses tedy dostala ke spolupráci s Libuší Válkovou, která byla tehdy autorkou koncepce výchovy k hlasu na KATaP, garantkou a jedinou pedagožkou této disciplíny. Jak probíhaly její hodiny?

Nejprve mě představila ostatním jako odstrašující příklad s tím, že učím hlas na jiné katedře. Ve mně se pochopitelně všechno skříplo a vyzvána jsem předvedla plejádu všech problémů, se kterými jsem se potýkala. Docentka Válková měla dvě polohy, dva přístupy: jedna poloha byla právě příkrá, odtaziťá, pracovala tak například se studenty Oskarem Bábekem nebo Pavlem Zajíčkem.¹ Když byl ale, dle jejího vnímání, někdo nadaný, tak to bylo nápadně jiné, vstřícné, věnovala mu více péče a tady projevovala neobyčejný pedagogický um.

Nicméně oba přístupy mi umožnily hledání a chápání nových souvislostí, což bylo cenné. Libuše Válková mi říkala, že nejsem bez nadání, a věnovala mi tu a tam půlhodinku soukromé práce. Cítila jsem zpočátku obavy z její projevované autority, ale nasávala jsem, co to šlo. Později mi říkala, že se mi věnovala pro moji vytrvalost i zájem, chodila jsem k ní i na hodiny zpěvu. Z toho jsem čerpala nejvíc. U docentky Válkové doma jsme si povídaly i o vás, o studujících, přinášela jsem také svoje pohledy i postřehy – tím se mi dál otvíral vhled do oboru. Souběžně jsem ale chodila i k Wolfgangovi Sausovi na alikvótní zpěv, na práci s metodou Werbeck, hledala jsem různé pohledy a přístupy, ale to jsem doc. Válkové nemohla prozradit, byla na to velmi citlivá. Úžasné pro mě bylo, že naší spolupráci byla otevřená. Přitom mi bylo jasné, že já nikdy nebudu a ani nechci nikoho v práci s hlasem kopírovat.

Naše setkání probíhala celkem dlouho, poté mě oslovil tehdejší vedoucí KATaP prof. Přemysl Rut a nabídl mi místo asistentky doc. Válkové, která mě doporučila. Nastoupila jsem na KATaP a přitom jsem působila i na KVD. Když doc. Válková z KATaP odcházela [2013], požádala mě, abych po ní celou výuku převzala. Ještě než jsem nastoupila na KATaP, přišly za mnou Doubravka Svobodová, tehdy jako pedagožka katedry produkce, a vedoucí této katedry Bára Tůmová a oslovily mě, abych pracovala také pro jejich posluchače. Předmět jsem nazvala Kultura sociální komunikace, zahrnoval komplexní pohled na mluvený projev, jeho kultivaci i psychosomatiku. Součástí naší práce byl i rozvoj hlasových dispozic. Tím jsem si obor rozšířila – přiměl mě k dalšímu soukromému studiu. Nejdřív jsem tedy byla na KVD,

¹ Oskar Bábek a Pavel Zajíček jsou absolventi magisterského a doktorandského studia na KATaP.

pak na KP, pak teprve oficiálně na KATaP, kam jsem ale průběžně předtím, od roku 2000, docházela.

Moc mi například pomohlo, když jsem pochopila, že studující na produkci nemají potřebné múzické vybavení, ale jsou nadaní jinak. To mě podněcovalo k tomu, abych přehodnotila způsob i obsah toho, co jim mohu nabízet, aby jim to přinášelo smysl, aby to mohli uplatnit. Díky tomu jsem se průběžně učila i učím já.

Měla jsi od studujících nějakou zpětnou vazbu? Psali ti reflexe z hodin?

S reflexemi v písemné formě jsem se setkala až na KATaP, ale když jsem pochopila, jaký ohromný smysl taková zpětná vazba má, zavedla jsem je i na KVD. Smysl zpětných vazeb vnímám v celé škále sebeuvědomování, v možnosti pozorovat a pojmenovávat vlastní omezující návyky i podpůrné možnosti. Jako asistentka výchovy k hlasu jsem dva semestry chodila také na dialogické jednání se studujícími (jako jedna z nich) a vypracovávala jsem k vlastním prožitým zkušenostem z něj také zpětné vazby. To mi umožnilo nahlížet na zpětné vazby i z vnitřního pohledu.

Ovlivnilo tě to ve výuce? Ptám se proto, že takovým způsobem pracovala i Nadine George, když vyvíjela svůj přístup k hlasu. Pomocí reflexí od studentů si ověřovala, zda to, co a jak učí, má smysl.

Pro mě to také bylo důležité. Velmi rychle jsem začala vnímat, jak je v přístupu výuka na KATaP odlišná například od KVD. Pedagogové a pedagožky i studující mají jiné preference. Zpočátku jsem zaznamenávala sebereflexe na KVD jako nesmělé, zaměřované spíše na popis aktivit, dnes ale mezi reflexemi KVD a KATaP nevidím rozdíl. Zpětné vazby umožňují studujícím rozvíjet a pěstovat pochopení a ověřování vnitřní i společné práce, sebeuvědomování, pro mě se to stalo cenným ověřováním mých záměrů.

Zmínila jsi, že tě k práci s hlasem přivedla vlastní indispozice. Mohla bys konkrétně popsat svůj hlasový problém a to, jak se proměnil, když ses hlasem začala zabývat více?

Začala jsem pociťovat i chápat, že chci víc, než mohu, že nejsem schopná vnímat a respektovat vlastní možnosti, míru nakládání sama se sebou. Manipulovala jsem se. Používala jsem vůli a sílu, tlačila jsem na sebe. Místo energie, kterou se hlas živí, jsem požívala sílu a ta nezná míru. To se konkrétně projevovalo tak, že mi otékaly hlasivky, ztrácela jsem znělost, cítila jsem bolest, která se stupňovala, ale – aby to alespoň trochu znělo – tlak jsem stupňovala. Byl to začarovaný kruh. Všechno se mi začalo proměňovat ve chvíli, kdy jsem začala pracovat s lidmi s Downovým syndromem v Diagnostickém ústavu sociální péče Tloskov. Naturální, syrový hlas jsem vytvářela společně s nimi a zjistila jsem, že když se projevují spontánně, také já se tak projevuji a můj hlas nemá problém. Že na to jen musím jinak. Zážitek a poznatek to byl pro mě zásadní. Jedinci s mentálními retardacemi mají totiž velmi

nízkou míru sebekontroly a vysokou míru spontaneity. Inspirována touto zkušeností jsem začala podobné projevy nabízet i studentům. Juchání, fňukání, zvířecí i ptačí hlasové projevy v rozličných situacích... Při tom se totiž postupně snižuje sebekontrolování a hodnocení a zapojí se představitost, a tak necháme tělo pracovat spontánně. Není v tom snaha: snaha nezní! Potom můžeme u sebe i pozorovat, jak se vše přirozeně utváří.

Ještě jednu věc jsem si u hlasu uvědomila: je něco jiného být v roli na jevišti a v roli pedagoga. Když vstoupíme do role pedagoga, tak se zaměříme na toho, komu se věnujeme, a tím můžeme proměnit i stav kontrolování sebe sama. Zároveň se proměňuje důležitost toho, jak si myslím, že jsem zvnějšku hodnocena, což neméně ovlivňuje míru svobody mého projevu. Jednou jsem si dělala takový výzkum v mateřských školkách, abych zjistila, jak paní učitelky ovlivňují svým hlasem malé děti. Zajímavé bylo, že ve chvíli, kdy si na mě učitelky zvykly (chodila jsem tam každý den), zapomněly na mě, hrály si s dětmi, měly uvolněné, přirozené hlasy a byly bezvadné, ale stačilo, aby vrzly dveře a vstoupil jeden rodič, a už jim tam naskočily tlačené, nepříjemné, autoritativní či podbízivé hlasy. To mě upozornilo na to, že já jsem si tím učením přepnula modus a hlas jsem si vlastně i tímto ošetřovala. Když mi tehdy doc. Šupáček na Foniatrické klinice v Žitné ulici řekl, že mám nevratný problém, a měla bych se proto vzdát umělecké i pedagogické profese, zařekla jsem se, že to nevzdám.

Vraťme se ještě k těm hodinám výchovy k hlasu na KATaP. Jak probíhaly skupinové hodiny doc. Válkové?

Když učila na KATaP, bylo to jiné, než když učila u sebe doma soukromě. Na hodinách, které byly veřejné, ukazovala na studujících více pedagogiku oboru, na jednotlivcích demonstrovala spíše metodiku, na práci s jednotlivci a jejich potřebami nebyl dostatečný časový prostor. Při individuální práci doma se nicméně úplně proměnila, nadšeně vstoupila do role jiné pedagožky, byla vstřícným partnerem a přesně vyhmatavala, kde má člověk svoje rezervy, nacházela pro něj přesné, zcela jedinečné nabídky. Měla jsem možnost chodit i na následky jejích soukromých hodin, pojmenovala bych její práci jako pedagogický koncert. Sama jsem z hodin práce pod jejím vedením odcházela někdy v plné euforii, hlas jsem měla zcela svobodný. Její podíl na uzdravení mého hlasu je jednoznačný.

Po čase mi ale přišlo, že její vnitřní zájem upadá. Libuši evidentně vždycky zajímaly talenty, i na skupinových hodinách. Kdo nebyl muzikální, tomu věnovala pozornost omezeně. Vybrané studující dávala za příklad, ať už v dobrém smyslu, nebo naopak, čímž některé traumatizovala. U ní hrálo ohromnou roli analytické naslouchání a vedení studujících k pozornému poslouchání (se), tím se odlišovala od ostatních pedagogů hlasu na jiných katedrách. Jakmile zjistila, že mám v tomto směru určité předpoklady, přistupovala ke mně otevřeně, sdílely jsme i rozličná vnímání některých projevů. Měla mimořádnou schopnost vhledu do lidí, ale nešet-

řila je, občas je i odradila. Při individuální práci nabízela svoji estetiku jako jedinou možnou. Pokud jde o práci se studujícími na pěstování psychosomaticky pojímaného hlasového projevu, vedení k funkčnímu naslouchání a sluchové analýze, tam podle mě bylo třeba více času a individuální péče, kterou ale kapacita výukových hodin na katedře neposkytovala. Někteří studující tak zůstávali, bohužel, na okraji oboru.

Čili pokud jde o rozvoj funkčního sluchu a sluchové analýzy, jedná se spíše o ideál, o kterém se dnes dočítám z publikací, jako jsou například sborníky vydané u příležitosti konference o psychosomatice v Divadle Na zábradlí?

Ano. Když Libuše psala *Hlas individuality*, tak všechny příklady, na kterých jsme si to pojmenovávaly, jsem dostala za úkol vybrat, byla to pro mě dobrá škola sluchové analýzy. Na konferencích KATaP veřejně s analýzami vystoupila a mimořádně hosty svým vhladem zaujala. Analýza s ukázkami se během hodin ale neprováděla. O to se snažím se studujícími dnes – velmi se o to zajímají, otvírá jim to tříbení smyslů a pochopení dalších souvislostí.

Jak se proměnil tvůj přístup k hlasu, když srovnáš svoji zkušenost studentky a pedagožky?

Ta proměna pro mě byla v tom, že jako studentce byl hlas a přednes (přednes jsme skoro neměli) jen jedním nebo dvěma z „trénovaných“ způsobů, jak „to“ dělat správně. Svoji zkušenost jsem popsala výše. U pojetí pohybu doc. Kröschlové jsem ale vnímala, že pracuji s celou vlastní bytostí, že si otvírám pestré možnosti, neplním šablonu. Se Šárkou Štembergovou to bylo víceméně „hygienické“, protože studující „secvičovali“ a byli přitom ještě převážně situováni do role dětí. Osobnostnímu rozvoji byl věnován malý prostor, ale i ten byl pro mě přínosný. Proto, když se těm, kteří přešli z KVD na KATaP, otevřela možnost dialogického jednání a zjistili, že se mohou skrze dialogické jednání vztahovat k sobě, dostali chuť objevovat sami sebe touto cestou.

Osobní zkušenost s pojetím práce doc. Kröschlové i jmenovaných hlasových pedagogů a pedagožek a další výše popsané zkušenosti mě vedly k odlišnému pojetí pedagogické práce s hlasem: k znovuobjevování jedinečných, ryze osobitých hlasových možností a jejich integrování do jakýchkoliv tvůrčích procesů. Pragmaticky to vysvětluji jako: „My se nebudeme učit, ale odnaučovat.“

Kromě toho, že působíš na různých institucích, otevíráš kurzy i pro širokou veřejnost, vystupuješ v televizi a rádiu v pořadech o hlase. Jak se ve společnosti proměnilo vnímání hlasu?

Můj pohled je ten, že hlas ztrácí na váze. Je potlačován, nepěstován, jako méně důležité médium. Už jen tím, že se tak často zprostředkovává pomocí jiných médií, technicky upravuje, ubývá osobních setkání. To je jedna věc. Jako společnost máme také jiné preference. Sytíme se přemírou informací. Komunikujeme sociálními sítě-

mi, mobility, maily... A média i autority nás ovlivňují také nesvobodnými hlasy svých moderátorů i dalších veřejně působících osobností – podvědomě je považujeme za vzor kultury projevu. Hlas přejímá, co slyší. Takový hlasový projev se odosobňuje.

Profesor Vyskočil zmínil, že výchova a rozvoj k hlasu byl poznamenán zkušeností v totalitě. Řekla bys, že tato zkušenost se v našich hlasech stále projevuje?

Bezesporu. K tomu se Libuše Válková pořád vracela. Říkala, že za socialismu se hlasu věnovalo víc pozornosti, zvláště v hudební výchově. Svým způsobem měla pravdu. Jenomže tam byl zase diktát seshora, jak dramaturgický, tak i jak to má vypadat, a učilo se pomocí nápodoby, ne zkoumavého přístupu vlastních možností a potřeby se vyjádřit. Sama jsem byla několikrát pozvaná do porot pěveckých soutěží a někdy jsem se hrozila, jak někteří pedagogové a pedagožky pracují s dětmi, jaké v sobě mají otisky „socialistického“ přístupu. Toho nařízeného, schematického, neindividuálního. Taková stádnost: „Tohle je správně a takhle je to špatně.“ Chyběl mi otevřený postoj k tomu, že já jako pedagožka jsem ta, kdo někoho provází, a nevnučuji mu svoji představu, jak to má vypadat. I o to jde myslím také v pedagogice – o empatii a provázení. Nemohu mít něco dopředu připraveného a nalinkovaného a nepočítat se skupinou, která má různé potřeby. Vnímám zkušenost „socialistického“ přístupu dosud zvláště v pedagogických i vzdělávacích procesech, na soutěžních přehlídkách.

Máš zkušenost s jinými proudy pedagogiky hlasu ze zahraničí?

Velikou inspirací pro mě bylo setkání s Jonathanem Hartem². On učí podobně jako Jiří Lössl, který je velmi systematický, dokáže věci perfektně pojmenovat a přitom neubrat prostor studujícím. Dokonce bych řekla, že Jiří Lössl to má systematictější než Jonathan Hart, který pracuje s větší živelností. Nicméně, my jsme si s Jonathanem dobře porozuměli. Měli jsme panelovou diskusi na festivalu NaHlas!³, ve které jsme se hodně doplňovali. Jeho přístup je velmi podobný tomu mému i Jirkovu.

Řekla bys, že Jonathan Hart navazuje ve svém přístupu k hlasu na Roye Harta?

Já si myslím, že má vysokou muzikalitu v genech, beze sporu ho ovlivnilo i prostředí, které ho formovalo, ale posouvá pojetí svým osobitým způsobem.

Pracuje také na osvobození, hledání přirozeného hlasu?

Myslím si, že ano. Ono to nesměruje tam, kam Libuše Válková. Na jeho workshopu se hledal, obnažoval naturální, přirozený hlas. Účastníci a účastnice chropěli,

² Jonathan Hart Makwaia (1957 v Londýně), nevlastní syn Roye Harta, skladatel, vokalista, herec a hlasový pedagog. S Roy Hart Theatre spolupracoval již v sedmdesátých letech, v Británii a později i ve Francii. Více viz <https://roy-hart-theatre.com/teachers/jonathan-hart-makwaia/>.

³ Festival NaHlas! proběhl 30. 8. – 2. 9. 2018 v Praze. V rámci festivalu se pořádaly diskuse, umělecké dílny a koncerty. Více viz např. <https://www.casopisharmonie.cz/aktuality/v-praze-se-bude-zpivat-a-mluvit-nahlas.html>.

vydávali zvuky, které nebyly v žádném případě zpěvné – a to mě velmi zajímalo, byl to naturální hlas. Už ho delší dobu integruji do své práce. S tímto přístupem Libuše Válková vůbec nepracovala, tomu se naopak vyhýbala. Mluvila sice o naturálním hlasu, ale s despektem. Viděla jsem vystoupení Jonathana Harta, při kterém se doprovázel na klavír. Celou tu skladbu tvořil, vlastně zpíval jenom rozmanitými podobami smíchu. Bylo to přirozené a vynikající. Naproti tomu například jiná lektorka Smadar Emor, izraelská hlasářka, mě uvedla v rozpaky. Nevnímal jsem tam vtělenou zkušenost, ale okázalost. Samozřejmě můj pohled souvisel s jejími jinými kořeny národnosti, místa, historie i kultury, než ze kterých pocházím já, ale u Jonathana Harta jsem projev přijímala jako pravdivý.

Používá Jonathan Hart klasickou terminologii jako bas, tenor, soprán, alt?

Ne. Používá květnatý jazyk, metafory, ale ne klasickou terminologii.

Libuše Válková se na hodinách zmiňovala o britských pedagožkách Kristin Linklater a Cicely Berry. Odkazovala se i k jiným zahraničním vlivům?

Nejvíce ji oslovovali Frederick Husler a Franzisca Martienssen. O Cicely Berry věděla Libuše ode mě, pořídila jsem si její knihu v ruštině a předávala jí její základy pojetí. A o Kristin Linklater se dozvěděla od Terezy Skovajsové⁴, která byla v New Yorku na její dílně a o zkušenostech nám na společných hodinách vyprávěla. Oba přístupy nevnímala Libuše Válková jako nově přínosné, s jejich pojetím ale souhlasila.

Profesor Vyskočil se mi zmínil, že Libuše Válková a Vítězslava Fryntová pracovaly společně, propojovaly hodiny a tím i disciplíny hlasu a přednesu. Zažila jsi nějakou takovou hodinu s nimi?

Vzpomínám si, že si úžasně a konstruktivně „skákaly“ do řemesla. Libuše s Adou si výborně rozuměly, a když prostor Ada ovládla a přinesla nějaký svůj impuls, Libuše cítila potřebu to vyvážit. Byly si přirozenou, řekla bych konstruktivní konkurencí. Libuše do mluvy vracela její původnost, tj. zvukomalebnost a zpěvnost. Nešlo však jen o to sloužit zvukomalebnosti, ale aby ten zvuk také vyjadřoval obsah – a to byl prostor Ady. Jejich záměr byl skvělý, ale potřeboval delší dobu ověřování a hledání a k tomu chyběl ve výukovém programu prostor.

Pracovala Válková se zpěvním hlasem nebo mluvním hlasem v přednesu?

Libuše mi jednou řekla hodně důležitý poznatek, týkající se vybavenosti hlasového pedagoga: pedagog hlasu by v sobě měl mít určitou kombinaci dispozic. Jednak tam musí být dramatickost, představivost, pak i schopnost věci ztvárnit – pojmenovala bych to jako múzickou dispozici. Samozřejmě nesmí chybět muzikalita, znalost psy-

⁴ Tereza Skovajsová (Hrdličková) absolvovala magisterské studium na KATaP. Diplomovou práci *K souvislostem Feldenkraiovy metody a psychosomatického pojetí hlasové výchovy* psala u Libuše Válkové a obhájila ji v roce 2012.

chologie a psychosomatických souvislostí a schopnost analytického vhledu. Ještě bych to doplnila i o pohybovou vybavenost. Ale psychologie, to je něco, co se nedá vyčíst pouze z knih. Tady jde také o životní zkušenosti. Když jsem četla tvůj popis dílny s Nadine George, tak mi přišlo, že přesně to tam chybělo. Citlivá psychologie pedagožky vůči studujícím.

O co jde podle tebe při výchově k hlasu a řeči na KATaP?

Jde o pronikání k podstatě bytosti, k jejím dispozicím, k její svobodě vyjadřovat se, tvořit.

Člověk si může otevřít cestu k vlastním zdrojům a nebránit si, aby z nich mohl jako bytost tvořit, vyjadřovat se. Jde o průchodnost, o otevření, o komplexní propojování. V souvislosti s dnešním světem se mi to hodně proměňuje. Dnes učím jinak, než jsem učila předchozí ročníky. Cítím potřebu, aby, ač ve skupině, výuka byla velmi individuální, jako pedagožka k tomu potřebuji být citlivá. Když se cesta k hlasu otevře, dojde k vyvážení všech složek hlasotvorného systému a člověk si může odemknout vězení, které si sám vytvořil, ve kterém si zvyknul pohybovat a které mu navozuje domnělé jistoty. Stereotyp nás omezuje ve výběru možností. Není nic autentičtějšího než hlas a pohyb. Jsou to první dva komunikační, se kterými se narodíme. A hlas se vytvoří pohybem – ten ovlivňuje ontogeneticky, fylogeneticky rozvoj mozku. Snažíme se nechávat práci co nejotevřenější: „Zkoumáme, nevíme, kam dojdeme, co máme čekat, dovolujeme si to, co si nikde jinde nedovolujeme, nechme se sebou překvapovat.“ Jakmile si stanovíme předem konkrétní cíl, tak nás provází současně strach z toho, jestli „to“ děláme **správně**, či **špatně**, jestli v tom cíli už jsme, bojíme se, že ho mine. A také se nesnažíme. Snaha, strach, sebekontrola jsou velcí omezovači, zároveň odčerpávají energii, která chybí samotné tvorbě, to všichni víme. Tvorba také nezačíná snažením, myšlením, kalkulem, ale tvořením – tady má prostor spontaneita, pro kterou si vytváříme podmínky v hodinách. Respektujeme, že hlas sám je sdělením.

Není-li podstatou potřeba sdělení či sdílení, jedná se pouze o ošetřenou techniku, byť zručně provedenou. Říkáme tomu, že pouze přeposíláme myšlenkový obsah bez postoje k němu, bez výrazu. Ostatně výraz vytváří techniku, nikoliv technika výraz. Dnes velmi často vnímám exhibici hlasových dovedností u hereckých i pěveckých kapacit, jejich projev na mě působí ale bezobsažně. Během našich hodin si také rozmanité hlasové projevy analyzujeme.

Kladu si otázku, pokud jde o KATaP: Proč probíhá výchova k řeči a hlasu od sdělení? Myslím si, že by bylo přínosné nezačínat od prostředka, tedy hned slovem. Cítím potřebu respektovat ontogenezi psychiky: při výchově k hlasu na to jdeme od počátku přes první „krůčky“ jednoduchých, spontánních hlasových projevů, hledání tělovosti, prožitek jednotlivých hlásek, napojování slabik, potom teprve myšlenkového obsahu – konkrétního obsahu sdělení. Studující prvních ročníků

za mnou chodí s dotazy, jak hlas v tomto stadiu objevování propojovat už s přednesem, protože výuka obou předmětů začíná hned od prvního ročníku a probíhá souběžně.

Doc. MgA. Ivana Vostárková (1951)

loutkoherečka, herečka a hlasová pedagožka

V roce 1976 absolvovala katedru loutkářství (dnes KALD) na DAMU. Společně s divadelní praxí (spolupracovala s režiséry Karlem Makonjem, Miroslavem Krobotem, Evaldem Schormem, Ivo Krobotem) se postupně zaměřila na výzkum různých hlasových technik souvisejících nejen s uměleckou činností. Od roku 1995 působí jako hlasová pedagožka na DAMU (katedra výchovné dramatiky a katedra autorské tvorby a pedagogiky, na katedře produkce vyučuje psychologii a kulturu sociální komunikace), externě vyučuje i na FAMU. V České televizi a Českém rozhlasu působila jako hlasový a mluvní pedagog. Jako lektorka vede semináře zaměřené na práci s hlasem jak pro hlasové profesionály (divadelníky, zpěváky, moderátory), tak pro pedagogy, právníky, manažery, psychology, muzikoterapeuty a další profese (např. příprava Jana Švejnara v průběhu prezidentské kampaně). Věnuje se individuálnímu vedení zpěváků (Aneta Langerová, Lenka Dusilová, David Koller, Jan Budař aj.). Její práce se zaměřuje také na oblast terapeutickou, věnuje se hlasové analýze a psychosomatickým souvislostem.

Markéta Potužáková:

Každý text si říkám nejprve sama pro sebe

Rozhovor proběhl v září 2019 a autorizován byl v srpnu 2025.

Jakou jsi měla zkušenost s hlasem a přednesem v roli studentky?

Ještě před studiem na činoherní katedře DAMU jsem se setkala s výtečnou režisérkou Helenou Glancovou, která byla po zrušení Divadla za branou (1972) „uklizená“ do Lyry Pragensis, což byla scéna zaměřená na mluvené slovo. Docházela jsem za ní a ona mi pomáhala s přípravou na přijímačky. Hledání věrohodnosti, sdělnosti, hloubky, pravdivých emocí, radosti z mluveného slova... S technikou hlasového projevu jsme nepracovaly: když jsem se o to pokoušela, příliš mě to vedlo k vnějškovosti. Pak jsem absolvovala čtyři roky herectví, kde jsme měli tři oddělené předměty – přednes, zpěv a techniku mluveného projevu. Dost záleželo na nás, zda si je dokážeme propojit. Končila jsem v devadesátém roce, náš ročník byl ten „revoluční“, tudíž jsme už měli možnost založit profesionální divadlo. Tak vznikl Spolek Kašpar, kde jsem hrála další čtyři roky. Snažili jsme se „neusnout“ a alespoň zpočátku rozvíjet „naučené“ (nebo hledat nové) na pohybově-hlasových dílnách.

Jak jste na činohře přistupovali k práci s textem?

Hodně jsme mluvili o formě, skladbě a členění textu. Také jsme se zabývali emocemi, které v nás (ne)vyvolával, což bylo výsledně při přednesu – bohužel – dost patrné. Na činohře jsme byli tenkrát – teď už je to nejspíš jiné – vedeni k tomu, že jde o náš vztah k textu. Museli jsme samozřejmě rozumět významu, ale text „sloužil“ nám, k naší prezentaci. Toto „pojetí“ je velmi dobře slyšitelné. Například v rozhlase často poznáš už jen při vyslovení názvu básně, že teď se bude „recitovat“. Posloucháš nasazený hlas, podivné modulace, citové prožívání a nevnímáš, o čem báseň je. Týká se to ostatně i prózy, jak občas slyším při *Četbě na pokračování* na Vltavě.

Rozumím – někdy mám sama problém s poslechem podobných pořadů, interpretace mi přijde občas příliš afektovaná, nepravdivá.

Je spousta skvělých herců a hereček, kteří nechtou slova a věty, ale rovnou vytvářejí postavu. Když to text vyžaduje, je to v pořádku, ale on často nechce a brání se. Myslím, že čistá práce se slovem vyžaduje zvláštní nadání a cit. Je to spíš „tlumočnictví“ než herectví.

Na KATaP se snažíme, aby text (ne my) byl na prvním místě a zároveň zůstal v souladu s osobním projevem těch, kdo ho interpretují.

Podle profesora Vyskočila pracovaly Vítězslava Fryntová a Libuše Válková v tandemu a své hodiny výchovy k hlasu a přednesu propojovaly. Zažila jsi to ty sama v roli studentky?

Ne, na katedře jsem studovala až jako doktorandka a chodila jsem k paní Fryntové dva roky na následky a k docentce Válkové jen na otevřené hodiny nebo na dílny v rámci festivalu Nablízko. Nevšimla jsem si, že by svoje disciplíny nějak koncepčně propojovaly.

V čem podle tebe spočívá výchova k přednesu na KATaP?

Michal Čunderle inicioval změnu názvu této disciplíny na výchovu k řeči. Nemělo by jít o pouhé „naučení“ určitých textů, spíše jde o to objevit jejich (slovy Emanuela Frynty) „orální gesto“ a v sobě schopnost si ho osvojit. Hlavní důraz je kladen na věcnost a sdělnost, komunikativnost. Je třeba, aby studující věděli, co říkají (a jak je to napsáno), stáli za tím celou svojí osobností (zapojili nejen intelekt, ale i tělo) a dovedli skrze text navázat kontakt s naslouchajícími.

Řekla bys, že tento přístup je u nás na katedře odjakživa?

Určitě. Myslím, že navazuje na dobu, kdy Vyskočil, Válková a Fryntová učili společně na Lidové konzervatoři. Z té zkušenosti pochází i jistá opatrnost k poezii, která (zvláště ta lyrická) snadno svádí k sebeprožívání a k předstírání emocí. Přednášející pak vystavuje na odiv svou představu o umění a text nám spíš zatemňuje, než aby nám zprostředkoval jeho pochopení a přijetí. Cesta přes konkrétnost, srozumitelnost, věcnost se mi tedy zdá správná, i když nesouhlasím s tvrzením paní Fryntové, že když jednou pochopíš, „jak je to správně“, můžeš říkat jakýkoliv text. To, co Mukařovský nazýval „motorickým děním“ – rytmus věty, její melodie a frázování, volba slov nejen po významové, ale i po zvukové stránce –, je u každého autora či autorky jiné a na nás je, abychom to i v psaném textu zaslechli a přednesli tak, aby to slyšeli i ostatní. Zabývala jsem se tím podrobněji ve své disertační práci *Psáno ústy, čteno ušima*, kterou posléze (v roce 2013) vydalo nakladatelství Brkola.

S přednesem jsem se v roli studentky dost mýjela. Leccos mi došlo, teprve když jsem v rámci doktorského studia chodila na následky do hodin k Michalovi a tobě, při změně role ze studentky na pozorovatelku, později na (experimentující) pedagožku. Jaká je tvoje zkušenost?

V době, kdy jsi přišla na katedru, jsme s Michalem teprve začínali učit. Bylo to pro nás nové a paní Fryntová (budiž jí země lehká) nám navíc svými výroky u studujících podrážděla nohy dřív, než jsme se na ně stačili postavit, což ani jednomu z nás nepřidalo. Když si na ten tlak vzpomenu, dodnes mi z toho není dobře. Hledala jsem

si svůj slovník, svůj způsob práce, leckdy jsem asi byla dost nesrozumitelná ve zpětných vazbách i požadavcích.

Jak se proměnil tvůj náhled na přednes a jeho pedagogiku v rámci pedagogického procesu?

Snad jsem se naučila přesněji vyjadřovat, získala větší sebedůvěru. Já jsem spíš praktik než teoretik. Každý text, který dělám se studujícími, si musím říct nejprve sama pro sebe, abych věděla, co se mnou dělá, co vyžaduje. Potom vnímám citlivěji i člověka, který stojí přede mnou. Hledání podoby textu se stává společným, například lépe slyším, kdy studujícím nabízená varianta je pro něj a jeho výraz vhodnější než ta, kterou bych volila já. Jsem schopna lépe odhadnout jeho možnosti a srovnat je s požadavky textu. Hodiny probíhají otevřeněji, tedy za předpokladu, že mezi námi panuje důvěra, a tudíž můžeme hledat společně. To pak bývá moc hezká spolupráce.

Myslíš, že by se výchova k řeči měla propojit s cílenější prací s hlasem?

Ano, občas o tom mluvíme, ale vzhledem k praxi individuální výuky nevím, jak to udělat. Možná najít jednou za čas prostor pro hodiny v bloku (tedy vlastně jakési dílny), podobné těm, s jakými ses setkala při své stáži v Londýně. Takový přístup ovšem vyžaduje vzájemnou důvěru a respekt obou zúčastněných vyučujících.

Ptám se, protože jsem zažila, jak v Londýně vedl hodiny hlasu a přednesu jediný pedagog.

My máme výuku oddělenou, ale kdybychom se dokázali domluvit, bylo by to báječné. A hlavně přínosné pro studující.

Jan Hančil jednou zmínil, že nezáleží na konkrétní použité metodě, pokud vede k porozumění studujícího.

Myslím, že si každý musí najít svůj vlastní způsob práce i svoji „metodu“ výuky. A spíš než o metodu jde (aspoň u mě) o uplatnění přibývajících zkušeností s texty na jedné a se studujícími na druhé straně. Vycházet z poznaného a osvědčeného, ale stále hledat, co je pro koho nejpřípadnější. Zůstat zvědavá a otevřená; my se měníme, studující se mění, je třeba neustrnout, „načechrávat“ se. Jak říkala moje oblíbená paní profesorka Salabová na činohře – to máte na celý život.

Pokud jde o výchovu k hlasu i přednesu, každý pedagog či pedagožka používá trochu jinou terminologii. Možná i proto jsou tyto disciplíny někdy těžko uchopitelné, pojmy se překrývají a vnitřněhmatová zkušenost je individuální záležitostí každého z nás. Jak k tomu přistupuješ ty?

Snažím se stále hledat a zpřesňovat to, co říkám. A doptávám se studujících, zda jsem srozumitelná, jak by popsali danou věc oni, zda se v procesu orientují..., abych

zjistila, jestli aspoň trochu mluvíme „stejnou řečí“. Ovšem když se přidá emoce, přesná slova se hledají obtížně. A jistota, že „takhle to je“, není nikdy.

Možná by bylo přesnější říct „takhle je to teď“.

Ano, před pár lety bych určitě mluvila jinak.

Doc. Mgr. Markéta Potužáková, Ph.D. (1965)

herečka, pedagožka a členka společenství Okolostola

V roce 1990 absolvovala studium herectví na DAMU a stala se zakládající členkou divadelního spolku Kašpar. V letech 1994–1997 pokračovala ve studiu herectví na Théâtre École du Passage v Paříži u Nielse Arestrupa. Od roku 1997 působila jako herečka česko-francouzského Divadla Na voru, později (2002) ve společnosti Golem Théâtre – obě hrála převážně ve Francii. Od roku 2003 se zejména ve spolupráci s Přemyslem Rutem zaměřuje na projekty mezi divadlem a slovesností, resp. literaturou: scénická čtení a rozhlasové cykly (Strašlivé Čechy, děsná Morava, Česká mytologie, Povídka zevnitř, Písničky malých divadel, Česká soudnička, Český jih a Šumava v písni aj.). S Rutem také roku 2008 založila společenství Okolostola, které se věnuje prezentaci zejména autorské písně v širokém rozpětí časovém, místním i tematickém. Spolu také uspořádali „antologii textů o verši básnickém a dramatickém se zřetelem k tzv. přednesu“ pod názvem Téměř vždycky trapným dojmem (2018), které uvedlo přes dvě stovky programů věnovaných písni autorské a lidové. Prvních sto programů dokumentuje dvousvazkový sborník OKOLO100LALALA (2015).

V roce 2012 obhájila disertační práci Psáno ústy, čteno ušima (pokus o využití francouzské zkušenosti pro český přednes a jeho pedagogiku), která vyšla knižně o rok později v nakladatelství Brkola. K vydání se připravuje i její práce habilitační (2022), ve které sleduje proměny interpretačních nároků ve vztahu k žánru a stylu textu. Na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU působí od roku 2007 a vyučuje zde výchovu k řeči, práci s veršem a hereckou propedeutiku.

Michal Čunderle:

Zajímá mě dialog v praxi

Rozhovor proběhl 7. února 2020 a aktualizován byl v srpnu 2025.

Jakou máš zkušenost s přednesem jako student, to se člověk může dočíst v tvojí knížce *O řeči*. Kdy jsi přišel na KATaP?

Na katedru jsem přišel po teoretickém studiu bohemistiky a teatrologie v Brně, respektive po stáži ve Vídni, to bylo v roce 1995. Přišel jsem na KATaP na konzultaci na jaře 1995 a nastoupil na stáž s dalším akademickým rokem, tedy 1995/96.

Tehdy ses poprvé setkal s výchovou k řeči, přednesu a hlasu?

Ne, já jsem chodil na konci osmdesátých let, když jsem byl ještě na gymnáziu, dva roky k Janu Roubalovi, pozdějšímu docentovi JAMU, do dramaťáku. Tam jsme dělali různá cvičení a etudy, každopádně jsem k němu chodil asi rok i na přednes, dělal jsem Préverta, Čapka, naivistickou poezii. A zoufale mi to nešlo.

To šlo asi o přednes ve smyslu přípravy na recitační soutěže?

Jan Roubal byl naprosto mimo oficiální ideologii, byl proti ní, ale ve světle Wolkrových Prostějovů, Poděbrad a podobných soutěží se nejspíš naše práce na textu tak trochu odehrávala. Především to ale byla součást přípravy na to, abychom spolu mohli dělat divadlo.

Šlo tedy asi zejména o to, naučit se text zpaměti a říkat ho po smyslu?

Po smyslu, o to určitě Roubalovi šlo. Ale mně bylo sedmnáct. Nerozuměl jsem tomu, co po mně chce, nevěděl jsem, jaký to má mít smysl, i když jsem Roubalovi naprosto věřil.

Když jsi přišel na stáž na KATaP, učila tu „stará garda“: Vyskočil, Válková, Fryntová, Smrčková a Kratochvílová. Prošel jsi všemi disciplínami, o něčem se rozepisuješ i ve svojí knize. Jak to probíhalo?

Nejdřív jsem tu byl rok a půl na stáži a pak jsem nastoupil rovnou do druhého ročníku. Během stáže jsem chodil několikrát týdně na dialogické i na přednes. Když jsem se stal řádným studentem, tak jsem kromě herecké propedeutiky chodil už na všechno. Z herecké jsem byl osvobozený, asi ještě nebyla povinná a určitě jsem se stydl. Ve druháku mě tedy přijala i docentka Válková.

U paní Fryntové jsi prošel osmi semestry, pracoval na textech autorů, jako byli Deml, Poláček, Eliot, Němec, Vyskočil, Dante Alighieri, Vančura, Hašek a Těsnohlídek. Jak se stalo, že jsi jí začal na přednesu asistovat?

To bylo na popud Vyskočila, stalo se to podle mě tak po dvou letech přednesu u ní. Ocitl jsem se v nepříjemné pozici, protože Vyskočil to chtěl, kdežto Fryntová to nechtěla, to byla taková malá tragédie. Vyskočil ve mně asi uviděl potenci intelektuála, chtěl mě vést k tomu, abych psal, protože tenkrát moc takových psavých lidí na katedře nebylo. Já přišel nabušený od profesora Srby a profesorky Stehlíkové jako dost bezelstný kluk a totálně mě to zaujalo. Vyskočil ze mě chtěl udělat asistenta na dialogickém jednání hned po roce, ale odmítl jsem, vůbec jsem nevěděl, co s tím. U přednesu přišla nabídka taky docela brzo. Paní Fryntová byla podle Vyskočila spíše intuitivní, citová a výrazová a měl za to, že by tedy bylo dobré její učení podepřít něčím racionálnějším, protože její muž Emanuel Frynta, spolutvůrce „řečové“ koncepce, už v tu dobu dávno nežil. Čímž proboha neříkám, že bych byl nějaký náhradník za Fryntu. Mně se to moc rýmovalo s tím, co jsem dělal na bohemistice, protože jsem se věnoval studiu mluvené češtiny, závěrečnou práci jsem psal na téma spontánní řeč v rozhlasu. Natočil jsem si nějaké spontánní nahrávky z rádia, přepsal jsem je foneticky a analyzoval je. Zkrátka k tématu – co to vlastně znamená autenticky mluvit – jsem měl dost blízko. Aniž by mě zajímala výslovnost, ortoepie apod., to mě nechávalo chladným.

To se u nás ale stejně nestuduje.

To se u nás nedělalo vůbec. Ada Fryntová a Ivan Vyskočil to samozřejmě uměli, protože se to učili na DAMU, to se stalo velkou kvalitou třeba Radovana Lukavského. Já jsem to znal teoreticky z bohemistiky a zajímala mě realizace češtiny v mluveném aktu. Co se myslí, děje, koná, když je slovo naplněné, ztělesněné. Zkrátka jsem se tu potkal s takovou realizací slova, s jakou jsem se jinde nepotkal. Nemyslím spontánní situace jako na fotbale nebo v hospodě u piva, kde nad tím člověk nepřemýšlí a tělo a slovo jedno jsou. Oproti teoretickému, analytickému přístupu na bohemistice, který byl tenkrát v Brně na vynikající úrovni, bylo tady všechno silně praktikované a záhy se mi to začalo spojovat. Uměl jsem jednotlivé jevy na přednesu lingvisticky pojmenovat. Zaujalo mě to a propadl jsem tomu a byl jsem Vyskočilem i Fryntovou silně dotován, měl jsem to tu od nich pěkně připravené. Začalo se to bohužel lámat ve chvíli, kdy mě Vyskočil přede všemi na katedře, aniž by to nejprve řekl paní Fryntové, prohlásil za jejího asistenta. Dovolila mi jen naslouchat. Chodil jsem třikrát týdně na ročník z KALD, kde tehdy učila – na KALD ji zval ke spolupráci Jan Schmid nebo Miroslav Krobot. V tom ročníku, kam jsem chodil na následky, byl tenkrát Pavel Šimčík, Tomáš Měcháček a jiní. Celý první rok jsem proseděl a poslouchal jsem.

A jak ses dostal k učení?

Paralelně s tím jsem se domluvil se třemi dívkami, teatroložkou Martinu Musilovou a výtvarnicemi Renďou Pavlíčkovou a Dagmar Urbánkovou, a ty jsem učil mimo ofi-

ciální program katedry. Vyskočil o tom věděl, ale asi se tomu nedalo nijak zabránit, já jsem byl v té době dost bezstarostný anebo nediplomatický. Pak jsem nás přihlásil na klauzury a tam se přihodila taková další tragédie, nebo vlastně komedie. Dagmar během svého přednesu zničehonic začala chodit mezi diváky a paní Fryntová pak vykřikovala něco jako: „No vidíte, tohle je učil on! To já bych nikdy takhle neučila!“ Pak se šíleně pohádala s Ivanem Vyskočilem, vypadalo to, že spadne DAMU, takový souboj titánů to byl, takže moje pedagogické začátky byly dost divoké. Ale vlastně jsem si učení přednesu ještě předtím vyzkoušel na Evě Slavíkové, kterou jsem učil naprosto privátně, jako takovou přípravku. Paní Fryntová pak moje učení nějak tolerovala a já jsem posléze učil ty, kteří se k paní Fryntové nedostali nebo si chtěli zkusit něco jiného. Oficiálně jsme pak výuku převzali s Markétou Potužákovou, když paní Fryntová odcházela na penzi a významně pracovala pro školu jako obětavá externistka.

S čím ses v nové roli pedagoga potýkal nejvíc?

Musel jsem si dodat kuráže, aby ten čas, který беру ostatním, nebyl promarněný, protože jsem nevěděl, jak mi to půjde. Měl jsem zkušenost s učením teoretických předmětů v Brně a současně s tím už jsem asistoval na dialogickém jednání. A taky jsem si dal za úkol, že studentům nebudu text předříkávat.

A to říkáš proto, že jsi sám takovou formu výuky zažil?

Ano, bylo to reaktivní. Paní Fryntová to nijak nevysvětlovala, používala určité pomocné otázky, které jsem po ní částečně převzal.

To je ta okamžitá zpětná vazba, kde se ptáš na podmět, předmět atd. v té konkrétní větě?

Když paní Fryntová slyšela, jak mluvíš, a byla nespokojená nebo tě chtěla více animovat, tak se zeptala na konkrétní slovo, které chtěla vypíchnout, aby se změnil akcent. A také aby tě tou otázkou přinutila k dialogické odpovědi. Ona ale leccos také předříkávala, bravurně, mistrně, ale já jsem byl plachý. Všiml jsem si na ostatních, jak se do nich paní Fryntová, její projev, vepisuje, jak ji do sebe berou spíš nevědomě jako určitý výraz, styl, který byl ale bytostně její. Pokud si to však vzali nepřivlastněné, mechanicky, tak ta nápodoba nebyla dobrá. Samozřejmě, někteří slyšeli výborně a tyhle impulzy dokázali přijmout skvěle. U těch méně nadaných nebo povahově slabších se to ale projevovalo neautentickým výrazem, a jakkoliv jsem to celé uznával a vyznával, řekl jsem si, že na to zkusím jít jinak. Také jsem se necítil jako ten, kdo to má předříkávat. Já bych to taky asi v tu dobu ani neuměl, v realizaci jsem si nevěřil. Těm prvním holkám jsem to spíš naznačoval, vysvětloval. Šel jsem na to různě, zkraje jsem používal aparát lingvistiky, třeba že to je intonace klesavá nebo stoupavá, což se záhy ukázalo jako nenápomocné. Ale měl jsem v ruce tyhle zbraně – a taky Martina Musilová se mě na všechno ptala, chtěla tomu poro-

zumět nejenom tělově, ale i intelektuálně, chtěla se orientovat. Explikacemi jsem se myslím dost vyčerpával a studijní progres byl pomalejší. Takže jsme se pak, myslím si, orientovali spíš na ty nápomocné otázky. Navíc jsem váhal, co je právem rigorózní, na čem bych měl přece jenom trvat. Třeba u paní Fryntové se všechno říkalo do tečky, i menší větné části se student učil říkat do tečky, učil se členit bez ohledu na formální interpunkci. Teď i tehdy tuto tendenci hodnotím pozitivně, protože obvykle to člověk v sobě nemá a tečky dělat neumí, ale na druhou stranu se tím někdy buďoval druhý extrém, kdy studenti příliš akcentovali a drobili celky na menší celky a ono se to pak rozpadalo, až to tu a tam přestávalo být srozumitelné. Nebyl jsem si jistý, jestli na tom mám tak trvat, jako paní Fryntová. Chvilí jsem hledal, jaký je vztah mezi obecným pravidlem, komunikativní funkcí a individuální realizací, tedy tím, jak člověk mluví. A taky, já jsem to nebral jako umění, bral jsem to jako cvičení, aby se dva lidi domluvili. Navíc, viděno zpětně, ona i ta fáze nápodoby může mít cenu, pokud to někam pokračuje. Dneska bych to neztracoval, záleží, co s tím bude, co se s tím počne dál.

Rozdíl mezi Markétou Potužákovou a tebou v hodinách přednesu byl ten, že když Markéta viděla, že je člověk úplně mimo nebo v koncích, větu přečetla, aby pomohla v intonaci. Já jsem tomu tenkrát vůbec nerozuměla, a proto jsem to nevnímala jako pomoc, možnost, ale jako jedinou správnou verzi, což mě blokovalo. To je něco, co ty vůbec neděláš.

Nedělal jsem. To se mi změnilo. Asi máš taky tu zkušenost, že když učíš delší dobu, tři roky, pět let, víc, tak se ti to přeskládá a mění, dostáváš taky jiné studenty, okolí se proměňuje a to se podepisuje i na tobě, na tvém učení. Dostával jsem taky někdy smíchovou zpětnou vazbu, že nic neříkám a jenom čekám, třeba od Julie Válkové nebo jistě Míši Raisové, tak jsem si občas říkal, že by asi bylo dobré někdy něco lidem říct, naznačit, ukázat, abych je nenechal v té fázi hledání a tápání příliš dlouho. To totiž bylo takové Vyskočilovo krédo, nebo tak jsem si to já vykládal, že by bylo dobré nechat člověka co nejdéle bez jakékoliv intervence, aby si mohl přijít na své autorství, na své téma, autenticitu. Trpělivě naslouchat, ale neusnadňovat, neříkat kudy a jak. A já jsem to možná pochopil až příliš rigidně, neříkal jsem vůbec nic. Ale to se mi změnilo. Jsem mnohem eklektičtější nebo pružnější. U někoho čekám dál, ale u jiného si říkám, že je potřeba jít mu naproti, vstříc, i když ne moc. Když je někdo hodně zabeďněný, tak ukážu nebo řeknu třeba tři věty, jak by to mohlo být. Taky aby mě viděl v akci, aby mi začal důvěřovat. To má různé možnosti, momenty. Přistupuji k tomu mnohem individuálněji. Taky nepracuju jenom ve škole a dělám i mimo školu praktičtější věci, takže mi dochází, že někdy není na věčné čekání čas.

Jakou roli podle tebe při přednesu hraje žánr textu a žánr vypravěče?

Když jsem přišel k paní Fryntové, ohromilo mě, že texty nerozebíráme – předchozích pět let jsem byl vycvičený z bohemistky i teatrologie na FF MU, kde jsme

analyzovali texty hore dolem. Bylo tedy příjemné se do toho pro změnu nepouštět. Zpočátku jsem tomu propadl, pak jsem vystřízlivěl, protože potřeba je obojí. Text má svoje zákonitosti a jsou to zákonitosti textu, ne řeči, v tom je rozdíl. Pro koho je text napsaný, v jakém kontextu, jaké má žánrové kvality a pravidla a podobně, a ty je dobré respektovat, protože pravděpodobně proto to bylo psané. Samozřejmě je také možné to setřít nebo posunout, ale já mám rád, když je to „na první dobrou“, když zkusím autorův „předpis“ respektovat. Teprve pak je na nás, jestli ten předpis opustíme. Myslím, že příchod Markéty Potužákové a Přemysla Ruta tohle posílil, jim hodně záleží na textu, jeho stylu, žánru. Mně možná záleží spíš na komunikativnosti situace, ale myslím, že se to může dobře doplňovat. Teď s námi nově a hodně učí Pavel Zajíček, jeho baví základy. Mě poslední dobou spíš přitahuje práce ve dvojici až trojici, kdy je to na hranici hry a performance, ale ve školním prostředí by to nemělo přerůstat ve výraznější performování a důraz by měl pořád zůstat na řeči. Mě zajímá dialog v praxi, ne dialog ve smyslu já a publikum, které nemluví, ale dialog se sebou sama, jako v dialogickém jednání, ale taky – a to už jistý posun je – dialog mezi dvěma třemi hráči, mluvčími. Spolupráce dvou tří mluvčích, k tomu mě konec konců měl pan Vyskočil už dřív, když viděl moji *Vosu Marcelku*¹, jak jsem ji hrával s bratry Zichy. Říkal, ať si vezmu dva tři studenty a nějakou podobnou spolupráci s nimi zkouším i ve škole.

Jak bys popsal metodu nebo přístup Ady Fryntové?

Jedna věc je, co hlásala, druhá věc je, co o ní říkal Vyskočil, a třetí věc je, jak to vlastně vypadalo. Ani jedno není totální pravda. Pan Vyskočil to vždycky hezky nadnesl, viděl v tom v podstatě filozofické možnosti, co znamená řeč jako řeč a co znamená učit se řeči. Vysvětloval to z filozoficko-psychologického postu. Paní Fryntová to uchopovala vysoce prakticky ve smyslu použitelnosti pro jakoukoliv situaci a sama prohlašovala, že její učení je založené na představě. Ona tu už není, aby to korigovala, ale já jsem tomu rozuměl tak, že tou představou myslí to, že když člověk říká slovo, musí ho mít zhmotněné, musí ho vidět. Úplně každé slovo. Pozitivní na tom je to, že tě to zpomalí. Paní Fryntová tě nepustila dál, pokud ti nevěřila, že to vidíš. Nevýhoda toho je, že tě to někdy retarduje, protože než si uděláš tu představu – navíc když po tobě chtěla, aby to bylo slovo po slově –, tak se to nemusí skládat v úplně souvislý, plynulý projev.

Jan Hančil řekl, že si nemyslí, že by tím paní Fryntová myslela představu obrazů v textu doslova, ale vnitřně-hmatovou zkušenost, tělovou inervaci. Já si pamatuji, že jsem to na začátku brala dost rigidně, právě doslovně, ve smyslu,

¹ Čunderle, Michal: *Jak byla Vosa Marcelka ráda, že je*. Praha: Brkola, 2012. Na jejím základě vzniklo vyprávěné divadlo, které autor provozoval s ilustrátorem knihy Jakubem Zichem a grafikem knihy Janem Zichem, dlouholetým asistentem dialogického jednání.

že to, jak vyslovím určité slovo s určitou představou, ovlivní představu, kterou má posluchač. Což mi znělo jako magie.

Těžko říct, jak to paní Fryntová myslela. Já si třeba pamatuju, že nás zastavovala a říkala: „Tak je tam pes. Tak si ho představte, je malej, velkej, chlupatej, štěká...“, abychom měli co nejkonkrétnější představu. Já to беру jako pomůcku pro toho, kdo se to učí, aby slova neříkal bezobsažně, mechanicky, po zvuku. Aby si to představil a to, co si představuje, aby uměl předat do slov. Pro začátek je to výborná cesta. Ten žebřík bych po čase odhazoval, protože jsou texty nebo lidé, kdy to nemusí pomáhat. Případá mi, že paní Fryntová učila základní abecedu. Lidi, kteří jsou zrychlení, nepozorní nebo nezvyklí, mluví tak, že si myslí, že to je řečené dobře, ale ono to není řečeno dobře, není tomu rozumět. A tohle byla její metoda, jak takový handicap přeladit.

Myslím, že to výborně fungovalo u textů, jako je Guth-Jarkovský, kdy je smysl nebo nesmysl relativně jednoduchý, akorát je kostrbatě popsán – hodně to pomůže při logické stavbě řeči. Přitom nám jsou Jarkovského předměty řeči často vzdálené, proto si je máme představovat. Ale když už se pak šlo na texty jiného typu a ti lidé byli dál, třeba o dva roky, tam už to tolik nezdůrazňovala. Jenom jako „refresh“, když viděla, že ti to nejde. Ona měla herecký cit, chtěla, aby to s tebou šlo. Nepopisovala to, ale když mluvila, byla hrozně neposedná, zapojovala celé tělo, měla perfektní rezonanci, hlas, posílala svoje nosné sdělení přes ulice. Nejcenější na ní bylo to, s jakou vášní se angažovala. Věřila tomu, žila to, sama sebou to uměla demonstrovat. Že její repertoár stylistický, výrazový nebyl pro každého, to je jiná. Nikdo z nás nevyhovuje každému. Ale tys jí v tomto ohledu mohla bezpečně věřit. To bylo to nejinspirativnější.

V rozhovorech se opakuje takový dvojitý přístup pedagoga, například u Libuše Válkové. Ve skupinových hodinách se angažovala jinak než v individuálních, v nichž měli studující její plnou a naprostou pozornost.

Paní Válková mě přijala do učení mnohem později. To slovo „přijala“ je tu na místě, protože dřív jsem jí za to nestál. Trvalo, než mi to umožnila. Během roku se to otočilo. Jakmile jsme navázali vztah, věnovala se ti naprosto. Bylo vidět, jak jí na tom záleží. Jednak šlo o to, předat ten obor, ale pak investovala do tebe, záleželo jí na tobě jako na osobnosti, chtěla, aby ses rozvinula dál. Tomu už se dá říkat psychosomatika, protože jakmile došlo třebas i k nepatrné změně, třeba ses líp nadechla nebo ti něco začalo rezonovat jinak, něco to s tebou, s tvou psychikou udělalo. Libuše se tenkrát netvářila jako rehabilitační pracovnice, ji prostě zajímal hlas, a když hlas, tak člověk. Velmi jí záleželo na tom, abys na tom byla co nejlíp. Týkalo se to hlavně individuálních hodin, ideálně u ní doma.

Já už jsem nicméně na katedru přišla spíš v době, kdy ti mistři, ve vši úctě, přestávali mít sílu věnovat nám pozornost, jak jsi to patrně zažil ty.

Když jsi chodila k Fryntové, tak neexistovalo, aby se to do tebe nějakým způsobem nevtisklo. Zmínil jsem ty negativní momenty, ale totéž se dá říct o její pozitivní

potenci. Na klauzurách bylo vždy patrné, že studenti a studentky od Fryntové jsou plni energie a pracují s takovou zdravou teatralitou. Jeli na její pohon, na plac přišli v plné polní, přesvědčení a přesvědčiví. Jestli vznikaly dotazy, bylo to spíš nad tím provedením. Ale energetický náboj a jejich nevědomé zlepšení hlasové dispozice, což se dělo skrze Fryntovou, nápodobou a posloucháním, bylo evidentní.

Než jsi začal učit přednes, chodil jsi na následchy, ve kterých ses učil hlavně poslouchat, tzv. funkčně slyšet.

A myslím, že se mi uši vyčistily parádně. Nemůžeš dělat nic jiného než poslouchat.

Zároveň u toho sleduješ pedagoga v akci.

To bylo taky dobré. Trpěl jsem sice tím, že jsem byl neaktivní, protože jsem byl mladej a blbej a radši bych pracoval aktivně, ale to poslouchání a naslouchání a pozorování byla neuvěřitelná škola, to člověk docenuje později.

Podle Vyskočila jsme na tom dnes s hlasem tak, jak jsme, kvůli totalitní zkušenosti. Vnímáš to podobně, pokud lze takhle zobecnit určitou společenskou zkušenost a její dopad na hlas, řeč?

Jednak bych chtěl říct, že to, co Vyskočil umí tak pěkně říct, klobouk dolů, je potřeba brát s rezervou. On to umí pěkně nasvítit a je to nasvícené z hravého a ideového pohledu zároveň. Ne všechno pak odpovídá realitě. Je to určitá vize a Vyskočilovi se to dobře poskládá v určitý přesvědčivý celek, který je potřeba brát vážně, ale není to celá pravda. Nepatrně bych to relativizoval. On řeči a hlasu velice pomohl, protože se uměl rozhlédnout ze široka, vnímat v souvislostech, a uměl vyhmátnout, že a kde je jistý etický či duchovní deficit. Nevnímál učení řeči a hlasu jako technické, pomocné předměty, ale jako suverénní, podstatné psychosomatické disciplíny, které vracejí člověka k sobě, k tělu i duši. Jeho koncept se velice hodí i do dnešní doby, i když jeho slova, paradigma, můžou znít trochu „retro“. Proto je potřeba ty věci redefinovat.

Ptala jsem se všude možně, jestli Válková s Fryntovou učily společně. Zažil jsi to ty?

Co jsem tady byl já, od druhé půlky devadesátých let, tak nikoliv.

Tereza Roglová mi k tomu řekla, že společnou hodinu nezažila, ale že jejich spolupráce spočívala v tom, že se bavily o studujících a o jejich možnostech.

To určitě. Je potřeba si uvědomit, že v tu dobu tu bylo málo učitelů i studentů. Nevím, jak je to možné, ale bylo tu dialogické jednání, dialogické jednání, dialogické jednání, řeč, řeč, řeč a hlas, hlas, hlas, trochu pohybu a trochu herecké. A studenti mezitím pořád dokola cirkulovali. Představ si, že bys měla třeba čtrnáct šestnáct hodin týdně hlasu, řeči, dialogického, a to u tří renomovaných uči-

telů, kteří na tebe mají dost času. Tys byla součástí jejich života, oni tvého, bylo to hodně prorostlé. Studenti hodně chodili k Vyskočilovi, k Fryntové. Když jsi chtěla, mohla ses moc naučit. Anebo taky moc přilepit, to má svoje pro a proti. Nebyla potřeba nic moc propojovat, protože to propojené bylo. Na katedře byly dvě místnosti a v těch se dělo všechno. Zároveň to mělo takový zvláštní kolorit v tom, že učitelé byli víceméně ve věku dědečků a babiček a studenti byli o dvě generace mladší.

Dneska je to spíš předpoklad, že si zkušenost z těch psychosomatických disciplín, jako jsou výchova k hlasu, pohybu, řeči, studující propojí sami – na klauzurách, při dialogickém jednání apod. Není to systematicky připomínané a každý vyučující má trochu jinou terminologii.

Impulzů bylo hodně, taky jsme o tom všem pořád mluvili. Vyskočil měl velkou potřebu to pojmenovávat. Neustále nás učil, debatoval s námi, ptal se, co jsme dělali s Válkovou a Fryntovou, sám od sebe to reflektoval, my jsme díky tomu byli neustále v obraze. Ne každý student to měl jako já, já jsem byl kompletně v silné péči těchto lidí, kterým jsem totálně věřil. Viděl jsem na sobě ohromné změny. Zprvu tedy negativní, protože nejdřív ti všechno dosavadní vzali a teprve pak se to začalo postupně znovu skládat. To společenství učitelů a studentů bylo svým způsobem uzavřené a o všem jsi věděla. Dneska je nás moc, těch i druhých, navíc tu chybí svorník, který dělal Vyskočil, jedna figura, která to celé spojovala a zaštiťovala. To se dneska v jednom člověku nedá utáhnout. Dneska je to diferencovanější. Někdy je prima, že je na katedře demokracie a svoboda, ale jindy ne, protože ne vždycky si rozumíme.

A to souvisí i s tou terminologií. Tenkrát se vedly řeči furt, protože tím všichni hořeli, navíc Vyskočil tomu dával výzkumný rámeček. Odmítal mluvit o katedře, o škole. Pojmy měl jasně dané – nejde o výuku, jde o studium, výzkum, výuka je „zakázaná“, jde o čistý experiment. Vypadá to jako slovíčkaření, ale když tu terminologii vezmeš takto za svou a jsi s Vyskočilem dvacet let, tak není možné, aby se ti to v hlavě nepřeskládalo. Vyskočil dával studiu charakter výzkumu a to ti změnil pohled na věci, najednou vidíš ty kategorie propustnější. To je Vyskočilova zásluha, jeho pojmenovávání, jeho potřeby diskutovat, konfrontovat se, jeho potřeby bořit věci, aby je mohl druhý den zase vystavět, jeho potřeby paradoxu. Základní terminologii a kontext dodával Vyskočil, dámy to korigovaly po svém. On dejme tomu nerozuměl hlasu třeba tak jako Libuše, anebo Ada přednesu, ale na druhou stranu rozuměl tomu víc koncepčně, ve větším celku, dokázal pro to najít vhodné paradigma.

V knize *O řeči* analyzuješ hodiny výchovy k přednesu, pojmenovááš, co bylo podstatou. Když se to pokusím jednoduše parafrázovat, nešlo o interpretaci textu, ale o vnímání aktu přednesu jako situace sdělování, aktivní komuni-

kace. Na druhou stranu Fryntová ve svém krátkém textu o přednesu² říká, že zpravidla existuje jen jedna správná interpretace textu.

Fryntová učila v tom smyslu, aby tvoje promluva komunikovala. V jejím případě už to nepokračovalo dál. Když se učíš mluvit, učíš se mluvit sama pro sebe, ale hlavně pro někoho, s někým. Ona tě naučila perfektně říct text, aby sis ho dokázala přivlastnit, aby to dokázalo něco říct někomu druhému a aby to vypadalo takřka jako spontánní autentická promluva v jistých parametrech.

V tvých hodinách přednesu patří k nejdominantnějším momentům ty okamžité zpětné vazby ve formě otázek, zvolání, která člověka vyburcují, zmatou, vyprovokují, přinutí, aby vyšel ven ze sebe, vedou ho k jisté energetické angažovanosti.

Ale ne na každého to funguje, to už taky vidím.

A když to nefunguje, tak co?

Čím jsem starší, tím méně se tím trápím. Přemýšlím o tom, ale někdy mě to jenom rozesměje. Možná, že nejvíc funguje to, že se snažím tam být s tím druhým v pohodě, zasmát se s ním, nebo si to s ním zkusím říct stejně blbě nebo hledám různé postupy, ale rozhodně se snažím být co nejpružnější vůči té situaci; a někdy jsem unavený a kašlu na to. Když nefungují nápomocné otázky kdo, co, jak, proč atd., tak zafunguje třeba zrcadlo, že to řekneš jako ten student, zparoduješ ho, aby se viděl, slyšel. Někdy řeknu, že „tohle mě nenapadlo, vlastně tou větou říkáš to a to“, jindy se upřímně podívám, „prosím tě, to snad nemyslíš vážně“... Vlastně jde o to, abychom co nejméně ustrnuli v tom špatném.

Moje zkušenost je taková, že jde také o to člověka uklidnit, uvolnit, dodat mu sebevědomí. Dovést ho k tomu, aby si chtěl zkoušet sám, aby si k textu našel vztah.

Ano, tak to je. Aby student učitele přestával potřebovat. Někdy je dobré člověku vysvětlit strukturu věty. A jindy to zdržuje. Ke každému má člověk jiný vztah. A i u jednoho člověka se ti to může za dva semestry proměnit, potřebuješ to s ním zkusit jinak. Velice důležité jsou ty momenty, kdy tam jeden dva studenti zůstanou a poslouchají svého kolegu nebo kolegyni – nejde ani tak o zpětnou vazbu, ale o to, že tam skutečně někdo sedí a poslouchá, je účasten. Na klauzurách se každému zatočí hlava, říká to poprvé před tolika lidmi. Na hodině jsem jako posluchač jen já, ale tak trochu „falešný“ posluchač, protože už to slyším posté, a ne poprvé, možná jsem spíš trenážér.

² In: Čunderle, Michal – Slavíková, Eva (eds.). *Hlas, mluva, řeč / Řeč, mluva, hlas*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006. Dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/new-rec-mluva-hlas-2006>, s. 13.

S čím se podle tebe studující na přednesu potýkají nejčastěji?

To je jednoduché – oni většinou vůbec nechápou, proč to děláme. To se sice řekne na začátku, ale při tom provozu není čas to tolik připomínat nebo komentovat. Informace studující dostanou, ale ten první semestr je to nápor, informace zapadnou nebo se jim to nespojí. A já se tomu nedivím. Proto je dobré věci neustále připomínat. Navíc je přednes asi nejméně atraktivní. Dialogické jednání je rovnou drama, hlas člověka ohromně zasáhne, je to hlubinné a omamné, a pohyb je hned aktivita a akce. To jsou všechno momenty, které lákají, jen u přednesu se to málokomu rovnou spontánně líbí. A někomu se to nezalíbí vůbec.

Taky si uvědom, že když jsme chodili k Fryntové, byli jsme do toho zažraní, já uměl text za dva týdny, jak jsem tím žil a pořád si to přefíkával, v každé volné chvíli, doma, na ulici. To, že dneska někdo za semestr neumí půlku stránky, to nechápu, to je snad lenost. Já jsem uměl třeba dvanáct stránek do dvou týdnů, já jsem se to neučil, já jsem tím hořel. Dneska je těžké někoho pro něco nadchnout. Je toho moc a studenti často nerozumí, co by se na tom mělo zkoumat, vždyť mluvit přece umí. A taky opravdu vnímají víc školu jako servis než jako experiment. Výzkum nebo jeho potenciál je přeci jenom míň viditelný.

Pro naši katedru je charakteristická práce s představou, při výchovách k hlasu, přednesu, pohybu. Nepracuje se s emocí. Hledá se správná intenzita tělového zapojení, i u dialogického jednání.

Tohle je vlastně historický moment. Vyskočil s tím přišel v jasném opozitu vůči činohře, vůči prožívanému herectví padesátých až osmdesátých let, to se různě měnilo. Šlo mu o to vymezit se vůči parodii hereckého prožívání, jinak nic proti té škole. Souviselo to s tím, že herci někdy v televizi, rádiu, ve veřejných situacích dojíli city, říkali ideologické lži, bláboly. Vyskočil se vůči tomu chtěl ohradit a reaktivně zdůrazňoval smysl, věcnost. On to abstrahuje dál, protože kdybys říkala věci po smyslu, tak jsi v konfliktu se systémem. Tak jenom chci říct, že to je v určité sinuoidní houpačce a není to všechno. A druhá věc, že ta věcnost tě paradoxně může dovést k silnému prožitku, který není přehrávaný. Začínáš u vědomí, rozumu. Jiné školy začínají u toho emotivního. Důležité ale je, co se s tebou stane během toho procesu. Fryntová a Vyskočil dokázali dovést k tomu citu až šíleně. Když jsem dělal Těsnohlídkovou *Lišku Bystroušku*, tak jsem při namlouvací scéně Bystroušky a Zlatohřbítka šel z citu do citu v každé větě.

Co tvoje performerská zkušenost? Jak tě ovlivnila v pedagogice přednesu a jak se proměnila tvoje řeč?

Pro mě to bylo ovlivněno tím, že jsem se k tzv. svobodné performanci dostal až na této katedře. Všechno, co jsem dělal předtím, bylo obyčejné, normální, prima dobré nebo prima blbé, zkrátka studentské, amatérské divadlo. Jmenovali jsme se Divadlo v kapse a hráli jsme v Prostějově. V našem případě to bylo vždycky autorské, napří-

klad *Milovala svého bratra*³. To byla čirá nezkalená radost, pocit, že chceš dělat něco s kamarády. Když jsem začal dělat něco tady, v Praze, bral jsem to mnohem víc jako studium a výzkum, v tom mě Vyskočil pobláznil a já nevěnoval tolik pozornosti tomu, že dělám představení pro lidi. Převažoval u mě ten moment, kdy jsem své kamarády Jendu a Jakuba Zichy hlavně zkraje nejspíš silně koučoval. Cítil jsem zodpovědnost, byl to můj nápad, můj text, navíc ti kluci potřebovali na začátku hodně nakopnout, jako výtvarníci nebyli na jevišti úplně doma. Trvalo mi, než jsem si pro sebe na jevišti našel pozici, která mi nepodráždí nohy. Ale hlavně jsem myslím začal postupně chápat, kdo je vypravěč, kdo ručí za celek a orientaci v celku a jak asi tak na to. V tom mi moje „řečové hraní“, narativní divadlo či autorská čtení (*Vosa Marcelka*, *Bubela* nebo *Clifton* s Václavem Zimmermannem a Bárou Purmovou) pomohly hodně.

O čem by podle tebe měla být výchova k řeči?

Měla by to být mnohem vědomější snaha přijít na to, co to je moje a naše řeč. A k čemu ta tvoje, moje, naše řeč je.

Doc. MgA. Mgr. Michal Čunderle, Ph.D. (1971)

teatrolog, bohemista, scenárista, pohádkolog, nakladatel a pedagog

Vystudoval teatrologii a bohemistiku v Brně (1996), následně absolvoval autorské herectví na DAMU (2000). Rok nato obhájil doktorskou práci na teatrologii FF MU v Brně. Jeho pedagogy byli Eva Stehlíková, Bořivoj Srba, Ivo a Petr Osolobě, Zdeněk Kožmín, Jiří Trávníček, Ivan Vyskočil, Libuše Válková, Vítězslava Fryntová a Zdena Kratochvílová. Publikoval řadu teatrologických textů a studií pro SAD, Divadelní revue, Theatralii, A2, Literární noviny či Řečiště. Píše studie o řeči, herectví a autorství, knižně např.: Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi (spolu s Janem Roubalem, 2001), O řeči (2012) nebo Dialogy řeči (2013). Napsal také knížky pro děti: Jak byla vosa Marcelka ráda, že je (2005), Jak Mařenka a Boženka koukaly (2011), Škola ve mlejně (2011), Bubela (2013), Honza a beránek (2021) a Clifton: Zrození dvojice (2024). Řada z nich vyšla v nakladatelství Brkola, které založil spolu s Františkem Vyskočilem a Janem Zichem v roce 2005. Pro Českou televizi píše scénáře k večerníčkům a pohádkám (např. O vánoční hvězdě, 2020). Na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU učí zejména řeč a dialogické jednání. V letech 2013–21 zde působil také jako vedoucí katedry.

³ *Milovala svého bratra* je „pokleslá divadelní črta“ Michala Čunderleho. Autorem hudby je Lery Čech. V únoru 2019 byla zpěvohra uvedena v tomto obsazení: Bára Purmová, Mish Rais, Tanita Yankova, Michal Čunderle, Petr Jediný Novotný a Václav Zimmermann v pražském baru Zázemí.

Mish Rais:

Doslov

Tato publikace je zamýšlena nejenom, ale především jako studijní opora pro studující na KATaP.¹ Jak už bylo naznačeno, rozhovory, které uvádíme ve zkrácené a upravené verzi, původně vznikly pro účely mého výzkumu v rámci doktorského studia. Ten byl zaměřen na pedagogiku disciplíny řeči, případně na to, kde se protíná s disciplínou hlasu, dále na reflexi mé studijní zkušenosti v obou disciplínách na KATaP a zahraničních stážích a konečně na reflexi mé vlastní pedagogické zkušenosti – vlastního experimentování s tím, jak využít zkušenosti z disciplíny pohybu v disciplíně řeči. Rozhovory s pedagogickými osobnostmi katedry tvořily ve výzkumu podstatný objem dat a jsou součástí přílohy disertační práce. Už tenkrát jsem se nicméně rozhodla je publikovat a nepracovat s nimi jako s „pouhými“ podklady, protože uvádějí souvislosti do celného celku a dokumentují určitý kolorit pedagogiky na KATaP a zároveň přibližují osobitý pedagogický styl a uvažování jednotlivých osobností. Úpravu rozhovorů pro účely této studijní opory měl v gesci Michal Čunderle a oproti disertační práci byly mírně aktualizovány a kráceny.

Rozhovory jsou v podstatě přepsaným záznamem živých setkání s pěti vyučujícími, které a kteří na mě v té době působili jako na studentku, a pokud jde o řeč i hlas, krouží okolo kontextu jejich pedagogiky na KATaP, kolem jejich specifické terminologie, výběru vhodných textů pro přednes a nastiňují i reflexi vlastních pedagogických a studijních zkušeností. Doptávají se na pedagogický styl a přístup Ady Fryntové a Libuše Válkové. V jistém smyslu jde o zprostředkování zkušenosti s původní koncepcí výchovy k řeči a také hlasu, a to prostřednictvím pohledu jejich žáků (vyjma Markéty Potužákové, která na katedru přišla jako doktorandka a chodila na následky k Adě Fryntové). Také jde o příklad orální historie, zachycení vzpomínek a o snahu dát je do kontextu pedagogiky psychosomatických disciplín na KATaP, leccos lze vyčíst mezi řádky a leccos už vyčíst naopak nelze, protože jde o záznam žité zkušenosti. Nicméně, uvést rozhovory jako další možnost studijních materiálů považuji za relevantní, protože zprostředkování vlastní zkušenosti je součástí širšího pojetí určitého druhu pedagogiky, která je především předávaná, tradovaná, tzv. vtělená či vtělesněná (embodied).² Fryntová, ale i Válková naplňovaly

¹ Vznik studijní opory byl podpořen grantem „Vnitřní soutěž DAMU – podpora pedagogických projektů pro rok 2025“.

² V anglickém prostředí se pracuje s termínem „embodied“, v českém prostředí se můžeme setkat s různými překlady. Zde i v dalších textech pracuji s termínem „vtělená“ pedagogika.

pojem *embodied* podle všeho zcela. Zejména o Adě Fryntové se hovoří jako o pedagožce, která celou svou osobou, celým tělem, silně bytostně působila při osobních setkáních při práci nad texty. Sama Fryntová přitom zanechala jen jeden kratičký text, který přibližuje její úvahy nad výchovou k řeči.

Pokud jde o hlas, neboť název této publikace k němu odkazuje (podobně jako původní záměr mé disertační práce), rozhovory přibližují pojetí smyslu a cíle pedagogiky hlasu na KATaP, a to prostřednictvím rozhovoru s pedagožkami této disciplíny, ale i prostřednictvím vzpomínek na osobnost Libuše Válkové a její pojetí výchovy k hlasu na KATaP. To, že rozhovory krouží okolo řeči i hlasu dohromady, není náhodné. Hlas i řeč jsou na KATaP pojímány specifickým způsobem, akcentuje se práce s představou, aktivní imaginací manifestovanou tělovým napětím (vnitřně-hmatovou zkušeností). Studující jsou vedeni k tomu, aby „se slyšeli“, a obě disciplíny se propojují většinou v dalších třech vlajkových disciplínách katedry: Dialogickém jednání s vnitřním partnerem, Autorské prezentaci a Autorském čtení, jak ostatně nastínil Michal Čunderle v předmluvě. Jedno nelze oddělit od druhého. Sami studující se napříč studiem ptají, jak lze zkušenost z jedné disciplíny přenést do té druhé, jak funkčně propojit zkušenosti z obou předmětů, výchovy k řeči i hlasu. Ani ve výchově k řeči a hlasu totiž nejde o osvojování nějaké techniky nebo uplatňování jedné metody. Jde o setkávání se se svým hlasem a svou řečí a o hledání těchto možností za asistování pedagoga nebo pedagožky. Společně se sleduje, jaký je a může být můj hlas a řeč a jak je mohu rozvíjet dále tak, aby byly „hnutím“, odrazem osobnosti, vědomým nástrojem při aktivním sdělování a komunikaci ve veřejné situaci, autorským gestem.

Pohledy zpovídaných osobností, jakkoliv se vrací k jejich vlastnímu studiu u Fryntové a Válkové, jsou již poučené, neboť už v době mých studií byly etablovanými a ostřílenými vyučujícími, kteří se řečí nebo hlasem zabývali v rámci svého působení na katedře, případně také v praxi umělecké. A protože v době, kdy rozhovory vznikaly, již nebylo možné doptávat se přímo Ady Fryntové a Libuše Válkové, oslovila jsem tenkrát primárně ty pedagogy, kteří se s nimi potkali jako studující nebo mladší kolegové.

Rozhovory se vesměs uskutečnily mezi lety 2019–2020 v Praze a byly aktualizovány v srpnu 2025.

Doc. Mgr. MgA. Michaela Raisová, PhD. (Mish Rais) (1984)
performerka, dramaturgyně, překladatelka, badatelka a pedagožka

Vystudovala filologii na FF UK (magisterské obory sinologie a anglistika a amerikanistika, 2011) a autorské herectví na KATaP DAMU (2015). Tamtéž pokračovala v doktorském studiu programu Autorské herectví a jeho teorie

a psychosomatika s projektem zaměřeným na srovnání pedagogiky hlasu a přednesu v českém a britském kontextu a vyvíjení vlastní koncepce pedagogiky těchto disciplín v jejich propojení s pohybovou disciplínou (2020). V roce 2021 převzala na téže katedře vedení anglického programu Authorial Acting a v roce 2025 stanula v čele KATaP. V témže roce se habilitovala přednáškou „Performer jako aktér a divák zároveň: kultivace dialogického principu dvojí/trojí pozornosti v pedagogice pohybové disciplíny“. Kromě výuky pohybové disciplíny, řeči, dialogického jednání a interpretačního semináře na KATaP se věnuje autorské tvorbě v uskupení Částečné znejistění (Částečné znejistění, 2016; %8-3-5-8-@# A na Aljašce se právě rozednívá, 2019; Pošli pohled odněkud, kam nepojedeš, 2024; Jen si to tu trochu, 2025) a působí jako co-director, producent a dramaturg platformy CreWcollective (www.crewcollective.cz). Ve své tvorbě propojuje tanec, výtvarné umění a hudbu a uplatňuje okamžitou kompozici (improvizaci). Spolupracovala s českými i zahraničními umělci, např. s Milošem Orsonem Štědrým, Mirkou Eliášovou, Julyenem Hamiltonem, platformou IcoDaCo a dalšími. Od roku 2020 rozvíjí mezinárodní výzkumnou spolupráci v tanečním oboru a pedagogice pohybové disciplíny, o této disciplíně také nejčastěji publikuje, a to česky i anglicky.

Mezi hlasem a řečí

Editoři: Michal Čunderle a Mish Rais

Redakce a korektura: Petr Jediný Novotný

Grafická úprava a sazba: Václav Zimmermann

Vydala Akademie múzických umění v Praze

v Nakladatelství AMU v roce 2026

ISBN: 978-80-7331-801-7 (iPDF)



Rozhovory o hlasu,
řeči a jejich pedagogice
s osobnostmi katedry
autorské tvorby a pedagogiky
pražské DAMU.

