

# Michaela Raisová

## Hranice experimentu

„Můj přístup k hlasu není britský, spíše evropský.“ Touto větou zahájila v červenci 2018 v londýnských Toynbee Studios svou hlasovou dílnu Nadine Georgeová. Stáže s bývalou žačkou a spolupracovnicí Roye Harta (1926–1975) jsem se zúčastnila v rámci svého doktorandského výzkumu *Srovnání britského a českého přístupu k pedagogice hlasu a přednesu přes osobní zkušenost*, který probíhá na Katedře autorské tvorby a pedagogiky (KATaP) DAMU.

O práci Nadine Georgeové, která od 90. let 20. století působí na Royal Conservatoire of Scotland (RCS) a je zakladatelkou platformy Voice Studio International,<sup>1</sup> se říká, že je představitelkou experimentálního přístupu k pojetí hlasu a jeho pedagogiky. Pokud jde o práci s hlasem, považuji se za experimentující studentku, mé hlavní pedagogické působení na KATaP je v oblasti výchovy k pohybu. S prací s hlasem nicméně zkušenost mám, deset let jsem se věnovala sborovému zpěvu v profesionálním souboru, a kromě hlasové

výchovy na KATaP jsem prošla i půlroční stáží na Regent's University. Hlasu a jeho autorskému pojetí se věnuji sedm let i jako performerka.

Workshop Nadine Georgeové bych po své zkušenosti za experimentální také označila, a to nejen po stránce obsahové, ale i formální, tedy pedagogické.

Na desetidenní intenzivní dílnu jsem se dostala díky doporučení Marka Hamiltona<sup>2</sup> z Regent's University, který má s přístupem Georgeové vlastní zkušenosti. Sešlo se nás zde celkem deset. Pět zkušených francouzských hereček (od 35 do 70 let), jedna čerstvá absolventka chorvatské herecké konzervatoře (29 let), dlouholetý žák Georgeové, britský činoherní herec (42 let), britská akademička a vy-

2 Mark James Hamilton vystudoval obor dramatická umění na University of Birmingham pod hlasovým vedením Nadine Georgeové. Současně s tím studoval i přístup Jerzy Grotowského u Zygmunta Molika a Jolanty Cynkutisové. Prošel také výcvikem umění bharatanatyam (klasický tanec z jižní Indie), astanga vinyasa yoga a kalaripayattu (keralské bojové umění). Třináct let žil na Novém Zélandu, kde spolupracoval s maorskými performativními umělci. Zabýval se různými hlasovými, tanečními výcviky, které doplnil studiem psychoterapie.

1 Více viz [www.voicestudiointernational.com](http://www.voicestudiointernational.com).



Vstup do Toynbee Studios.  
Autorkou fotografií je M. Raisová.

studovaná klasická herečka z University of Sussex a Royal Academy of Dramatic Art (RADA) (51 let), která o Georgeové píše kapitolu do své knihy o britských pedagožkách performativního umění, a britská vystudovaná ekonomka (30 let), jež se věnuje amatérskému divadlu. Převážně se tedy jednalo o účastníky s předchozí divadelní zkušeností nebo se vzděláním v oboru.

Než přejdu k samotnému popisu průběhu dílny, je potřeba zmínit, že práce s hlasem, podobně jako jakákoliv jiná práce v psychosomaticky orientovaných disciplínách, je do jisté míry založena na individuálním prožitku, a ten je těžké objektivně a věcně popsat. U těchto disciplín navíc hraje důležitou roli i delší doba, během níž je konkrétní předmět a postup sledován. Používané termíny a pojmy a způsob jejich sdělení během dílny připomínaly spíše terapeutické sezení či sebepoznávací kurz s mírným přesahem do ezoteriky. Nebylo mi dovoleno pořizovat nahrávky. Uvědomuji si, že jakékoli vytržení z kontextu oddaluje uchopení této práce ještě více. Nicméně věřím, že je také na konkrétním pedagogovi, aby byl schopen svoji práci do kontextu zasazovat, aby nebyla do sebe uzavřenou disciplínou, aby zůstala přístupná a srozumitelná a nestála jen na osobnosti a názorech konkrétního pedagoga. Navzdory tomu, co Georgeová tvrdí v následujícím rozhovoru, přesně tento dojem jsem měla nejen já, ale i další účastníci dílny.

Není to technika,  
ale sebepoznávání proces

Každý den měl zcela jasnou opakující se strukturu: pracovali jsme sedm hodin denně, s hodinovou pauzou na oběd. Dopoledne bylo věnované intenzivní dechové práci ve dvojici, následovalo rozehrávání hlasivek pomocí čtyř hlasových kvalit. Dvě hodiny byly věnované individuální práci před skupinou u klavíru, tzn. se všemi postupně Georgeová pracovala individuálně, zatímco ostatní pozorovali. Odpoledne jsme se věnovali výhradně textu. Pracovali jsme s pěti stranami z dramatu *John Gabriel Borkman* Henrika Ibsena; text jsme dostali měsíc před workshopem spolu s nahrávkou přednesu samotné Nadine Georgeové. Jednalo se o dvě scény a každému byla přidělena jedna role.

Lektorka nás seznámila se dvěma dechovými rozcvičkami, jež se obden střídaly. Jeden partner ve dvojici se soustředil na výdech (artikulované „ó“, aby bylo slyšitelné, ale nikoli znělé) a uvolňování v různých pozicích na zemi (v pozicích těla na břiše nebo na zádech, končilo se vždy vestoje). Druhý partner jemnou masáží dlaní a prsty uvolňoval ztuhlé svaly na celém těle, přičemž dotyk vždy respektoval výdech partnera. Celá rozcvička se tedy řídila rytmem dechu partnera pracujícího na podložce.

Během týdne jsem pozorovala, že se moje tělo výrazně uvolnilo a dech sám se zklidnil a směřoval k břišnímu dýchání. Důležitým prvkem byl důraz na artikulaci „ó“, protože vedl k sebeuvědomění a okamžité přítomnosti. Georgeová nás nabádala, abychom se „nechali být“ a přijali jakékoli pocity, které se nás během této práce zmocní. Podle ní jde při tomto cvičení především o otevírání hlubokých emocionálních rezervovářů, o práci s nevědomím. Současně s tím zmiňovala i potřebu zachovat si „dvoupromětní odstup“ od toho, co se (mi) děje.

Po masáži se přešlo do vzpřímeného postoje, pokračovalo se v pomalém hlasitém dýchání na „ó“, které se posílalo „obloukem až k horizontu“. Poté si partneři vyměnili role. Rozcvička každého z dvojice trvala přibližně 20 minut, následovala patnáctiminutová integrace této práce v chůzi. Měli jsme dbát na to, aby chůze byla rozhodná, sebevědomá, záměrná, ale přitom uvolněná, v tom nám pomáhala právě přesná artikulace rtů do „ó“. Chůze byla vícekrát přerušena tlesknutím, po němž se celá skupina sjednotila v dýchání a jednoduchých pohybech rukou a hlavou. Opět se pokračovalo v chůzi. Přišla instrukce spojit se s jiným partnerem a dýchat společně v objetí. Sjednotil se nádech i výdech na „ó“. Následovala pobídka najít jiného partnera, uchopit se vzájemně za zápěstí a sjednotit dech v jednoduchém pohybu paží pryč od těla.

Během této práce Georgeová párkrát tleskla. Tehdy jsme měli za úkol zkontrolovat svoji pozici,



postavení chodidel, jež měla být umístěna paralelně, ověřit si, zda máme otevřený hrudník, a zhodnotit, kde se nacházíme v procesu *ted' a tady*. Hrudník jsme měli „otevřít“ pomocí představy „láskyplného srdce“. Lektorka upřesnila, že se tak děje „zevnitř, nikoli jen mechanickou opravou pozice hrudníku“. Nakonec jsme se všichni opět sešli v kruhu, při jednoduchých pohybech paží a hlavy jsme sjednotili společný nádech i výdech.

První den nás Georgeová seznámila se čtyřmi kvalitami hlasu,<sup>3</sup> které vyvinula během své praxe se studenty. Seděli jsme u klavíru v půlkruhu a každý jsme byli postupně vyzváni, abychom se postavili

3 Ještě před zahájením workshopu jsme dostali na e-mail instrukce, co si máme předem připravit. Kromě již zmíněného Ibsenova textu jsme obdrželi informační leták, tzv. *Four Qualities of the Voice* (Čtyři kvality hlasu). Georgeová rozlišuje jednotlivé hlasové kvality takto: 1) Deep Male in the stomach on the vowel AW (hluboký břišní mužský hlas na samohlásku „ó“), tuto kvalitu následně spojuje s veršem z Shakespearova *Macbetha*: „Is this a dagger, which I see before me, The handle toward my hand?"; 2) High Male in the chest on the vowel AH (vysoký hrudní mužský hlas na samohlásku „á“), jež je spojená s jiným veršem ze stejného dramatu: „The raven himself is hoarse, That croaks the fatal entrance of Duncan Under my battlements."; 3) Deep Female in the chest on the vowel OO (hluboký hrudní ženský hlas na samohlásku „ú“), jež je spojená s veršem z *Romea a Julie*: „But soft, what light through yonder window breaks?"; 4) High Female in the head connected to the stomach on the vowel AH (vysoký hlavový ženský hlas z břicha na samohlásku „á“), jež je spojená s jiným veršem z *Romea a Julie*: „Gallop apace you fiery-footed steeds."

a zopakovali tón, který zahraje. Prvním tónem bylo vždy c1. Začali jsme s hlubokým břišním mužským hlasem, který se artikuloval ve vokálu „ó“. Lektorka naznačila, jak má zvuk vypadat, my jsme se jej snažili napodobit. Tón nasazovala ostře, nikoli pěveckou technikou, zvuk často zněl jako hrdelní halekání. Zvuky, jež z nás vycházely, připomínaly kvílení, řev, chraptění, chroptění, tedy nikoli to, čemu se běžně říká zpěv.

Od c1 hrála Georgeová tóny až po c3, cestou dolů tóny malé i velké oktávy. Kdykoli hlas selhal, byli jsme vyzváni, ať se do naznačeného tónu pokusíme trefit. Po námitce, že v určité poloze cítím, že hlas tlačí na krk, což bolí, mě Georgeová uklidňovala, že to je správně, že to znamená, že se v tom místě otevírá, že chraptí při tónech v nízkých polohách, které nevyzpívám, sice neznám „lidsky“, ale znamená to, že se jedná o jinou, uvolňující energii. V horních tónech nebylo možné pokračovat v plném zvuku vycházejícím z břicha a přešla jsem do hlavového tónu, který ale opět vycházel z krku a nebyl příjemný ani při tvorbě ani na poslech. Instrukce opět nabádala nechat to být, snažit se trefit do naznačovaného tónu a netrápít se tím, že neintonuji nebo že cítím nepohodlí a bolest.

Když už nebyl někdo z nás v určité poloze schopen vydat ani hlásku, lektorka nás pobízela, ať to zkusíme i přes bolest. Po každém takovém zkoušení následovala reflexe. Pokud někdo mluvil o svých pocitech, Georgeová je poněkud laicky interpretovala. Jeden účastník, britský činoherní herec, během reflexe například zmínil: „Ve vyšší poloze, kdy

ze mě vycházel spíše křik, jsem cítil bolest, kterou ženy cítí při porodu. Také jsem před sebou viděl obraz rodící ženy.“ To Georgeová okomentovala slovy: „Jistě, protože jsi potřeboval porodit sám sebe. Máš v sobě veliký blok, který je potřeba odstranit. To, že cítíš bolest, znamená, že se otevíráš. Nebraň se té bolesti.“<sup>4</sup>

Georgeová ani jednou za celé dva týdny nezminila slovo bránice nebo dechová opora. Vyhybala se věcné nebo technické interpretaci procesů, k nimž dochází v těle během tvorby hlasu. Hovořila o emocích a tělu, které má instinkt, jemuž jsme v průběhu života a vlivem zhoubného působení civilizace přestali naslouchat. Podle ní je nezbytně nutné se znovu s vlastním tělem spojit. Hovořila i o společenských změnách, potažmo politické situaci ve světě, a ostře se vymezovala vůči pojmům jako „hlasový blok“, „ničení hlasivek“ atd., jež jsou podle ní na oficiálních institucích jako Royal Academy of Dramatic Art (RADA) a Central School of Speech and Drama (CSSD) nadužívané a hlasovými pedagogy jsou údajně zneužívány jako strašák na mladé herce a herečky. Georgeová s námi sdílela své myšlenky a názory na vývoj přístupu k hlasu, srovnávala stav divadla ve Francii a v Británii, francouzský a britský herečkový styl. Často hovořila o práci Ariane Mnouchkine a Petera Brooka.

Svůj přístup přirovnávala k vědomému spojení s emocionálními centry, které jsou „pohřbeny kdesi uvnitř každého z nás“. Pochopením a přijetím těchto nevědomých center může podle ní dojít k rozvoji osobnosti. Několikrát zdůraznila, že její přístup neslouží primárně k rozvoji herecké či pěvecké techniky, protože se o techniku nejedná.

#### Práce s textem, která s textem nepočítá

V odpolední části dílny jsme se věnovali textu. Na dvou židlích, jež byly umístěny naproti sobě ve vzdálenosti tři až čtyř metrů, seděly dvojice, které Georgeová určila první den a které spolu zůstaly do konce dílny. Ostatní kolegové seděli v řadě před dvojicí v roli diváků. Mojí partnerkou byla již zmíněná britská akademička a vystudovaná činoherní herečka. Instrukce pro první čtení zněla: přečíst dialog pomalu a co nejhlasitěji, spíše v nižší poloze hlasu, s chodidly položenými na zemi, ve vzpřímeném sedu na židli. Text jsme nečetli po smyslu, jak je zvykem na mé domovské katedře při hodinách přednesu. Šlo se po určité hlasové kvalitě, kterou lektorka přirovnávala ke stejné energii, již tělo vydává při zpěvu.

Každá dvojice přečetla text dvakrát, což zabralo asi tak půl hodiny. První týden probíhalo odpoledne vždy stejně: dvojice se posadila na židle naproti sobě, četla co nejhlasitěji text, tím se ho zároveň učila zpaměti. Po každém pokusu jsme byli vyzváni k reflexi.

Ukázalo se, že přečíst text v tak energickém zapojení celého těla, při tak velkém zvuku, je hlasově náročné. Pozorovala jsem, že na konci každého dne chraptím, mluvení bylo namáhavé. Tuto skutečnost jsem reflektovala na hodině i druhý den, během týdne pak opakovaně. Georgeová mě nabádala, abych vydržela, že v žádném případě nemám poničené hlasivky – čehož jsem se před ní obávala –, protože jsem očividně schopná sdělit svoje námitky normálním hlasem. Jedním dechem dodala, že se ještě nikdy nestalo, aby někdo při její práci ztratil hlas. Měla jsem se naopak zamyslet nad tím, proč cítím bolest jen u některých tónů, jen v určité poloze. Odpověděla jsem, že se domnívám, že je to proto, že se snažím trefit do c3, d3 a e3, což je mimo můj rozsah. Podle Georgeové to však bylo proto, že bolest označuje tóny, ve kterých je potřeba se uvolnit, případně kde je potřeba přijmout ženskou nebo mužskou energii. Chrapot pak označuje tóny, v nichž se mísí mužská a ženská energie. Na závěr slíbila, že její práce ovlivní celý můj život, včetně psaní mé dizertační práce, protože se jedná „o transformaci buněčné struktury těla“.

Druhý týden probíhal podobně, jen odpolední práce s textem přešla do prostoru. Židle jsme rozestavěli dál od sebe a otočili směrem k divákům, do středu přibyla pohovka. Repliky jsme měli pronášet vestoje, vsedě, během chůze, nebo směrem k divákům či partnerce. Zadání jsme plnili mechanicky, takže náš přednes začal znít strojeně. Takto rozehraná situace mnohdy připomínala absurdní, nikoli ibsenovské drama. U některých hereček však takovéto instrukce vedly místy k tomu, že se cosi z textu spojilo s naturelem herečky a replika občas zazněla trefně, ve správné mluvní intenzitě a zabarvení. Objevila se postava a nabídl se ještě jiný výklad textu. Těžko však říci, zda to byl pedagogický záměr, nebo talent konkrétní herečky.

Ke konci týdne si každý komponoval text v prostoru již sám. Obecně lze říci, že přednes nebyl veden k porozumění smyslu textu, ale byl opřen o práci se zpěvním hlasem. Mnohdy se význam textu vyjevil sám, když se dle slov lektorky propojil s hlasovou kvalitou, která vycházela z těla, nikoli z intelektuálního pochopení dramatu. Celé dva týdny jsme byli vedeni k tomu, abychom od sebe a svých emocí získali odstup, ale přitom byli plně přítomni a angažováni v práci. Stávalo se, že některého z účastníků ovládly emoce, třeba pláč, což není u práce s hlasem zrovna neobvyklé. V této chvíli Georgeová vstupovala do role laického terapeuta.

4 Komentáře a myšlenky Nadine Georgeové jsem si zaznamenávala do sešitu.

Většina se Georgeové zpočátku odevzdávala s důvěrou a přijímala její interpretace. Svými připomínkami obvykle komentovala životní neúspěchy a nezdary účastníků – téměř všichni během dílny „zjistili“, že přišli s nějakým traumatem, na který se lektorka vyptala a na nějž pak v průběhu dílny odkazovala. Během prvního týdne zahájila jednu odpolední část slovy: „Všichni jste zažili nějaké velké trauma, proto jste si mě našli, proto tu jste.“ Stojí za povšimnutí, že v její řeči často zaznívaly zdvořilosti: „miláčku“, „zlatíčko“, „dušičko“. Na jedné straně šlo zřejmě o snahu vybudovat bezpečné, důvěryhodné prostředí, na straně druhé spolu s obsahem proslův a laických psychotherapeutických interpretací vznikala určitá ambivalence ve výkladu, který by snadno mohl připomínat i demagogii.

Když po pár dnech mé obavy o hlas zesílily, a vážně jsem uvažovala, zda v práci pokračovat dál, Georgeová namítla, že zaleží jen na nás, nakolik se dokážeme otevřít, nakolik se sebou dokážeme pracovat, zda jsme ochotni jít přes bolest a něco se o sobě dozvědět; zda máme odvahu se vydat na neprozkoumanou půdu, zda jsme schopni se něčemu odevzdat a být k sobě upřímní. Protože ten, kdo nechce prožít bolest, je dětinský. Ať už vědomě, či nevědomě, vytvářela tlak, že pokud se jejímu přístupu neodevzdám, je to jen má vina, nic se nenaučím, protože ve skutečnosti se nic naučit nechci. Již po dvou dnech její práce ovšem bylo znát i slyšet hlasovou únavu, chrapot. Tento stav mi vydržel po celou dobu dílny, a ještě asi týden po jejím skončení. Podobné obtíže jsem pozorovala i u ostatních kolegů. Povzbuzování komentářem lektorky „nech to být, nesnaž se ovlivnit, jaký zvuk z tebe vychází“ jsme každý den podstupovali tutéž práci u klavíru, ale v jiné hlasové kvalitě, na jiný vokál, nicméně přes tři čtyři oktávy v po sobě jdoucích tónech.

Po prvním týdnu jsem váhala, zda neposlechnout pud sebezáchovy a dílnu buď opustit, nebo se účastnit jen jako pozorovatel – tomu by nejspíš Georgeová nebyla otevřená. To bych ovšem nemohla s čistým svědomím podat zprávu o celém průběhu dílny. Navíc jsem byla zvědavá, kam se práce posune a jak ovlivní ostatní účastníky dílny.

Když jsem při psaní této zprávy četla zpětně své zápisky, uvědomila jsem si, jak velké úsilí jsem musela vynaložit, abych k práci Georgeové

přistupovala otevřeně. Otázky ve mně vzbudil už první den a nejistota přetrvávala i po skončení dílny. Byla jsem jediná, kdo tyto dotazy otevřeně pokládal, kdo se nahlas díval kritickým způsobem na její instrukce. Po skončení dílny jsem vedla hovory s ostatními kolegy a s mnohými jsme se shodli, že přístup k hlasu na této dílně, včetně způsobu výuky, vzbuzoval pochybnosti nebo přímo nedůvěru i u nich. Na mé otázky se lektorka snažila odpovídat vlídně. Párkrát jí překvapivě trpělivost došla a mé dotazy smetla odpovědí, že mé předchozí zkušenosti mi brání se jejímu přístupu otevřít. Pozorovala jsem, že její promluva často balancuje mezi dvěma rejstříky: mezi vřelou, mateřskou podporou a mezi autoritativní kritikou, která je namířena proti (ne)schopnosti se jejímu přístupu otevřít. Chyběl mi věcný přístup, jasné vymezení pojmů, profesionální odstup.

Dílnu jsem si vybrala, protože byla inzerována jako „práce s textem pro pokročilé“. Jak již zaznělo v úvodu, můj výzkum se soustředí na srovnání českého a britského přístupu k pedagogice hlasu a přednesu přes osobní zkušenost. V jeho praktické části se snažím propojit práci s hlasem a přednesem, čerpám ze svých zkušeností studenta, jako experimentující pedagog se snažím o toto propojování i v Hereckém studiu Švandova divadla a v předmětu výchova k řeči v anglickém programu na KATaP. Pokud z mého komentáře o dílně nevznívá jasně, jak její průběh hodnotím, je to proto, že si doposud nejsem jista, jak se k této práci postavit. Některé postupy mi přišly přínosné, jiné problematické, některé potenciálně škodlivé. Když jsem se Georgeové druhý týden zeptala, proč se dílna jmenuje „práce s hlasem a textem“, když ona sama tvrdí, že nejde o práci s textem, vlastně ani s hlasem, ale že jde o sebepoznání, připustila, že již dlouho uvažuje, že by dílnu přejmenovala. Není tedy asi divu, že ve mně zůstala jistá rozpačitost a ambivalentní dojmy.

Stáž byla podpořena z fondu doktorských výzkumných pobytů v zahraničí AMU a grantem Studentské grantové soutěže AMU.

Michaela Raisová je doktorandkou na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU.