

Oponentský posudek

Adriana Kubištová Máčiková předložila disertační práci, kterou nazvala „*Aspekty herecké práce s důrazem na autenticitu*“ s podtitulem „*Kočovné divadlo jako cesta k autentickému herectví*.“ Jejím cílem bylo „*pojmenovat konkrétní problémy v herectví, se kterými se sama potýkala během studia a praxe*“ a hledání možných řešení, k nimž ji dovedla její osobní zkušenost s kočovným divadlem.

To, co ji zajímá především, je *autentický herecký projev*; nebo přesněji: uvažování o tom, jak ho charakterizovat a především: jak ho dosáhnout. Sama o své disertační práci říká, že je „*to něco, jako příručka námětů k zamyšlení*“; nebo „*Kapesní průvodce pro herce*“; zkrátka praktická pomůcka, kterou ona –jako začínající herečka – postrádala.

Jak tedy taková herecká příručka podle Adriany Kubištové Máčikové vypadá? Nesnaží se čtenáře získat brilantními odbornými analýzami. Nežongluje pojmy, nestaví důmyslné intelektuální konstrukce, nepřekvapuje objevným výkladem, ani neohromí impozantním vhladem do zvolené tematiky. O nic takového jí ani nešlo: Pokusila se napsat práci čtivou, obecně čtenářsky přístupnou, jejíž nepopíratelnou předností bude dovolání se na svou vlastní, konkrétní, doložitelnou zkušenost. Neusiluje o formování definitivních závěrů; popisuje a charakterizuje jednotlivé prvky herecké práce a takto – možná bychom s jistou nadsázkou mohli říci: obnažené – je předkládá k další diskusi: „*Nejsou tu žádná řešení. Žádné návody na to, jak k něčemu dospět. Já totiž vůbec nevím, jak by měl vypadat výsledek. To, o čem píš, je cesta,*“ (1)

Jak tedy ona cesta vypadá? Předkládaná práce má dvě části. V první se Adriana zabývá problémy samotné herecké práce a některé z nich ilustruje na svých zážitcích z kočování *Divadla koňa a motora*. Druhá část vychází z faktografického materiálu; ten se týká historie a vývoje jmenovaného divadla. Nechybí obrazová příloha a seznam odborné literatury; po formální stránce předložená práce splňuje všechny požadované náležitosti.

První část je rozdělená na tři kapitoly: Počátek, Předpoklady a Možnosti. Problematiku autenticity v hereckém projevu - jak bylo již výše řečeno - zkoumá v souvislosti s vlastní hereckou zkušeností. Je zajímavé a pro tuto práci – z hlediska zkoumání a dotazování se - příznačné, že ji začíná nikoli z pohledu herečky, ale diváka. Hovoří o „*kontaktu*“ a „*pravdě momentálního okamžiku*“, o charakteristice divadla jako „*ideálního místa pro živá setkání*“. A ptá se: „*Je toho vůbec možné v divadle dosáhnout?*“

Autentičnost, je pro ni synonymem hledání kontaktu divadla s dobou, představení s místem a časem provedení, hereckého výkonu s naprosto konkrétním okamžikem, tím „*co se právě děje*“.

„*Autenticita*“, uvádí autorka, „*je hledání vztahu k neustálému pohybu*.“ Je to proces, jehož základní charakteristikou je vývoj. Právě z tohoto důvodu vznikl projekt kočovného divadla: z potřeby objevit, prožít a později i zaznamenat, onen „*pohyb*“, přesněji jeho ozřejmění a pochopení: „*Na počátku byla potřeba, pnutí. Potřebovali jsme to my. Abychom viděli, jakým způsobem divadlo může mít smysl. Takto jsme se vztahovali k době i k sobě.*“

K „*vědomí smyslu divadla*“ patří i vědomí „*smyslu hraní*“. Proč se to děje? A jak? Můžeme považovat za autentické, když se *herce X* v divácích snaží vzbudit představu, že v čase divadelního představení „*skutečná*“ a „*reálná*“ je pouze *postava Y*, kterou ztvárňuje? Adriana je přesvědčená, že nikoliv.

Naopak je důležité tento fakt přiznat. Vlastně nejen přiznat, ale současně i vzít do hry: „Zveřejňuji, že nejsem Mercuccio, ale máma od tří dětí, která hraje Mercuccia, jsem herečka.“ (7) Tímto charakterizuje základní přístup k herectví jako konkrétnímu výkonu: je tu patrný jistý *odstup* od postavy, je tu přítomný prvek *vědomé hry* a *hravosti* a také vědomí *důležitosti* daného okamžiku.

Adriana v tom spatřuje naprosto otevřenou hru, v níž výsledek není možné předem zcela odhadnout (hovořili jsme o „*pohybu*“ a „*pnutí*“, tedy o něčem, co je v neustálém procesu): „*Já jako herec, sázkař, dávám v sázku především sám sebe. Hraji vabank. Buď ano, nebo ne. S tímto předstupuji před diváky. S tímto hraji před nimi, s tímto hraji s nimi. A já jako správný hráč chci vyhrát. Nedělám tedy nic polovičatě ... Do hry dávám všechno. Ale nezapomínám na nadhled. Nezapomínám, že je to jenom hra a prohranou partií tolik neztrácím. Ztratil bych, kdybych nehrál naplno.*“ (14) Je zřejmé, že se v těchto slovech odráží její zkušenost s kočovným divadlem, kde jsou pověstné karty jednoznačně rozdány: Vystupující musí své publikum zaujmout, přenést se/ přehrát přes desítky rušivých momentů, protože od prvního momentu se hraje takřikajíc o všechno.

Jenže nestačí hrát s vysokou kartou, protože samotný akt zveřejnění, není něčím automatickým. Existují procesy, které přirozený, spontánní projev, blokují. Jedním z nejobávanějších je „*strach*“.

Když herec při svém výkonu (před diváky, režisérem, kolegy) pociťuje strach, je něco špatně: Při představení má být plně soustředěn na přítomnost, na to, co právě teď dělá, fyzicky i duševně. Neměl by tu být prostor na sebehodnocení („*Strach pramení z představy a obavy, co bude. Herec nemůže mít čas zabývat se tím, co bude, protože se musí zabývat tím, co je.*“) Podobně jako při představení i při zkouškách – a do především (!) - by měla panovat atmosféra vzájemné důvěry a otevřenosti.

Adriana takto vlastně formuluje základní **etický požadavek herecké práce**: „*Herec má právo zkoušet blbě a blbě i hrát. Má víc než právo zkoušet něco, co mu nejde a vůbec neví, jak to zahrát. Protože jen tak, že to zkouší, na to přijde. Protože jen tak překročí své hranice. Jen tak se dostane dál. Největší chybou herce je hrát tak, jak to umí. A druhou velkou chybou je hrát tak, jak to předpokládá. Většinou je totiž ta nejnepravděpodobnější možnost tou nejzajímavější. Ale taky může být tou nejblbější. A to je třeba zkoušet, když se chceme posunout dál. A to chce odvalu.*“ (33)

Strach nelze volnými prostředky potlačit, resp. nikdy touto cestou nedosáhneme odpovídajícího výsledku. Jedinou možností je ho přijmout. Nejdůležitější je si uvědomit, že „*v aktu divadla je já, moje JÁ, to nejmiň důležité.*“ (30) Mnohem podstatnější je to skrze/prostřednictvím. „*Skrze mě se realizuje vztah k divákovi, skrze mě se dostávají ven myšlenky a děje, které chce inscenace poslat dál. Já jsem znakem. Znakem v přítomném čase.*“ (30) Můžeme pouze doplnit: „*vědomým znakem*“, neboť – jak dále autorka uvádí, k hereckému výkonu patří i *klid* a *nadhled*.

„*Herectví není práce dovnitř, ale zevnitř ven. Takže zdánlivá cesta k sobě, by měla být cestou skrze sebe. Každý ponor do sebe je potřebný zveřejnit, a tím na něj nahlížet.*“ Nadhled je ve skutečnosti „*schopnost vidět věci v kontextu*“; je to „*humor neupírající důležitost svému zdroji.*“ (40)

Při četbě této disertační práce si stále více a více uvědomujeme, že sledujeme výklad, který vychází z určitého pohledu na herectví a hraní. „*V jisté části svého hereckého vývoje jsem měla pocit, že se herectví naučím jako řemeslu či umu. Objevím jakousi techniku, která mi řekne, jak na to, aby to bylo „dobré“.* Bohužel mám neblahé tušení, že jsem se mýlila.“ (60)

Tím skutečným počátkem, vlastně by se dalo říci počáteční hereckou zkušeností, která je znovu objevovaná a zpřítomňovaná, je metoda *dialogického jednání*, jak se s ní autorka práce seznámila na hodinách prof. Vyskočila a doc. Krobota. Hledáme-li jeden z možných zdrojů autentického hereckého projevu, dialogické jednání jím rozhodně je.

„V herecké, tak lidské existenci jsou zásadní rozpory. Ty provokují dialogičnost. Jednání herce je jednání dialogické. Jeho jednání je zpravidla v dialogu. V tom tkví plasticita herectví.“ (65) Zevrubně se zabývá dialogem mezi myslí a tělem, hercem a jevištní postavou, dialogem s prostředím, kolegou i divákem a dokládá to na své osobní zkušenosti s kočovným divadlem. Naprosto přirozeně se tu prolíná „autentičnost“ s „autorstvím“. To, co dělá představení živým, není ani dekorace, ani kostým, ani hudba, ale kontakt s divákem: *„Pak jsme pochopili, že jediná cesta je hrát přes lidi. Otevřenou hru.“* (89)

Adriana popisuje zajímavou situaci: Diváci reagují na představení, herci jsou si toho vědomi a přidávají, aby od diváků přišla výraznější a výraznější reakce. To může ale svědčit o jediném: že se nehraje „pro diváky“, ale soubor je využívá ke svému vlastnímu uspokojení: *„Když hrajeme „přes diváky“ jsme na jejich reakcích poměrně závislí. Snažíme se je tedy k reakci vyburcovat různými prostředky. Ale když naše snažení zveřejníme, odzbrojíme se, hrajeme otevřenou hru. Když použijeme nadhled, můžeme si dovolit „narvat si židle do prdele,“ jak se říká v České republice.“* (90)

Herectví by podle Adriany mělo být spíše než „osvojení si jistého penza dovedností“ (řekněme: technik), „odbouráváním nánosů“, „ubíráním a uvolňováním cesty“, jinými slovy: objevováním svého vnitřního dítěte a spontánnosti dětské hry. To chápe i jako svou osobní výzvu. *„Je zajímavé a vzrušující vést lidi na místa, kde jsem sama nebyla. A kde si ani nejsem úplně jistá, co můžeme najít.“* (56-57)

K hledání neodmyslitelně patří i „zvědavost“ a „trpělivost“. *„Během celého zkušebního procesu se evidentně snažíme dospět k výslednému tvaru, který se během premiéry prezentuje. Tou ale nic nekončí. Život inscenace teprve začíná. Živá inscenace vzniká a proměňuje se každou další reprízou, každým uvedením... Autentickou hereckou prací nejde uspíšit vůlí a chtěním. Ona přijde, když jsme na ni připraveni.“* (62)

Ve druhé části věnované deníkovým záznamům z kočovného divadla se autorka věnuje čtyřem projektům: Výpravě kolem Nitry s dramatisací předhamletovského příběhu od Saxo-Gramatika Amlet princ Judský, která nesla název *Příběh o Amletovi*, putování po jihovýchodním Slovensku s radikálně zkrácenou verzí *Macbetha*, kočování po Šluknovsku s inscenací *Othello is black* a opět po jihovýchodním Slovensku s inscenací *Macbeth*.

Jak se zkušenost s kočovným divadlem promítla do její další herecké práce? Zdá se, že jednou z největších deviz je ztráta strachu („nejde o mě, ale o to, co se tady děje“) a úzkostného zaměření se na výkon (a tím i získání pocitu potřebné herecké svobody; řečeno v duchu její práce: *spontánnosti a nadhledu* v hereckém konání): *„Provozní okolnosti vás jaksi automaticky zbaví hereckých ambicí, protože člověk hraje „z posledních sil“ a najednou zjistí, že si „zahrál skvěle ... svobodněji, přesněji, či s velice specifickou energií.“* (39) Přehnaná ambice je škodlivá. Je zaměřená na ego. *„Nejvýhodnější by bylo nahradit pojmy ambice, snaha a píle slovem zájem.“*; protože obsahuje aktivní přístup zaměřený směrem ven, k ostatnímu dění.

Adriana uvádí, že si své zkušenosti ověřila i v rámci kurzů herectví, které vedla v Bratislavě na VŠMU. Zajímá mě, jakým způsobem se tento přístup k herectví dá spojit s požadavky praxe, která na absolventy čeká po skončení školy. Dokonce i během studia se často stává, že studenti příliš rychle naskočí do profesního vlaku: castingy, seriály, rozhlas, reklama, moderování – to všechno vyžaduje určitou dovednost. Časem ji zvládnou, jsou schopni ji hladce reprodukovat a na tomto stupni ustrnou. Je to věc pouze osobního přístupu každého studenta, anebo je to především otázka pedagogického vedení? A pokud ano, jak by studium herectví mělo být koncipováno?

Druhá otázka se týká již několikrát zmiňovaného „hereckého nadhledu“ a „humoru“. Během seminářů, které na fakultě vedu, jsem se setkal i s tímto názorem: Proč český herec musí neustále všechno zlehčovat? Proč se ve všem za každou cenu hledá humor? Proč se všechno musí ironizovat? Copak není možné, aby se herec za svou postavu úplně a upřímně postavil? Aby jeho argument měl svou závažnost a jedinečnou platnost? Proč takový odpor k patosu? Proč musím neustále sledovat herce, a nemůžu se – jako divačka – ztotožnit s postavu? Proč nemohu přijmout její mravní étos? Jinými slovy: Může toto všechno být také součástí „autentického hereckého projevu“?

Disertační práci Adrianu Kubištové Máčikové *„Aspekty herecké práce s důrazem na autenticitu“* doporučuji k obhajobě.

Doc. Karel František Tománek