Oponentský posudek habilitační práce Tomáše Pavelky

Mgr. Tomáš Pavelka předkládá jako habilitační práci soubor uměleckých děl a třiatřiceti stránkovou reflexi své pedagogické činnosti. Soubor se skládá ze tří hereckých výkonů v inscenacích úspěšných jak u laické, tak i odborné veřejnosti,[1] v nichž Pavelka pokaždé ztvárnil stěžejní roli. Jsou jimi: John Proctor v Millerových *Čarodějkách ze Salemu*, Arnolf v Molièrově *Škole žen* a Staněk v Havlově a Hejdukově *Protestu/Restu*. První dvě inscenace uvádí od roku 2017 Divadlo na Vinohradech v režii Juraje Deáka, třetí od roku 2015 Švandovo divadlo v režii Daniela Hrbka.

Ačkoli Pavelka v přiloženém dokumentu vysvětluje kritérium svého výběru jako účelově technické – jedná se o inscenace, které se dosud hrají a zároveň k nim byl vytvořen i videozáznam[2] – reprezentují přesvědčivě dvě škály jeho hereckého rozsahu: od dramatu po komedii, od velké scény po scénu komorní. Pokaždé se jedná o výkony výhradně interpretačního herectví[3] poslušně se podřizujícího formálním i obsahovým intencím textu, ve kterých Pavelka nachází dostatek prostoru pro vlastní významové zaměření i rozvinutí osobité estetické kompozice.

Tak jak se liší jednotlivé žánry, liší se v případě uvedených tří výkonů i stylizace používaných prostředků a míra hercovy obhajoby role.[4] Pro ústřední mužskou postavu z *Čarodějek ze Salemu* bylo z hlediska celkového vyznění inscenace nezbytné postupně získávat diváckou sympatii. Této snaze může zdánlivě bránit to, že se jedná nejen o inteligentního a vášnivého muže, ale zároveň o člověka prchlivého, až nezdravě sebevědomého, zvyklého jít si za svým cílem – a dělajícího chyby. Proctor v první polovině hry nejednou jedná „nesympaticky": slabošsky podléhá svádění Abighail, vykrucuje se přání manželky Elizabeth definitivně vše ukončit a dokonce zbije služebnou Mary v záchvatu bezmocného vzteku. Pavelka tyto rysy své postavy nepotlačuje ani neomlouvá – naopak nechává je v plnosti vyznít, čímž buduje komplikovanou a ve svém chování vrstevnatou postavu. Zároveň však dbá o to, aby bylo uvěřitelným, že takto vyoseně jedná pouze díky příliš vyhroceným okolnostem, a divák se tak s ním pro jiné jeho vlastnosti přeci jen mohl identifikovat. Vrcholem ztotožnění je pak závěrečná apotheosa, při níž Proctor svou volbou trestu smrti zpochybní mravní podstatu výkonu soudní moci.

V případě Arnolfa ze *Školy žen* se jedná o úkol v podstatě opačný: soucit diváků je třeba ztrácet. Zároveň je však nezbytné usilovat o jejich pozornost a výkonu dodávat zábavnost: sympatie tak získává herec, nikoli postava. Oblouk postavy je přitom v určitém smyslu podobný – i Arnolf začíná jako sebevědomý muž a končí jako vysílená troska. Na ztrátě sympatie pracuje Pavelka již od expozice své postavy tím, že nezdůrazňuje intelektuální bravuru, s níž jeho

---

[1] O prvním svědčí četné reakce na internetových diskusních fórech, o druhém například recenze od Radmily Hrdinové, Marcely Magdové, Jany Paterové, Tomáše Šťástky, Šárky Švábové, Marie Třešňákové.

[2] Právě díky této možnosti jsem se s nimi mohl seznámit i já. Videozáznamy pochopitelně vnímání hereckých výkonů poněkud ztěžují – v tomto případě se jedná navíc o různé formáty záznamů (v *Čarodějkách* zabírá po celou dobu jedna statická kamera celek, v *Protestu/Restu* „chodí" kameraman s herci a ve *Škole žen* se jedná o sestříhaný komerční záznam z více kamer).

[3] K této estetické preferenci se ostatně sám přiznává i ve své pedagogické reflexi (s. 14).

[4] V hercově uchopení konkrétních detailů postavy vzbuzujícím sympatizující nebo naopak kritické vnímání publika spočívá prostor pro jejich specifickou významovou interpretaci. Někteří herci přistupují v tomto ohledu k různým úkolům stejným způsobem. V případě uvedených tří výkonů Tomáše Pavelky se však pokaždé jedná o postup odlišný – domnívám se proto, že jde o rozhodování cílené a vědomé.

postava (pocházející z typu Pantalona) pronáší své bonmoty o ženách a manželství, nýbrž spíše genderovou omezenost namyšleného trubce – a s postupně se utahující zápletkou jsou tyto jeho vlastnosti stále výraznější. Aby Pavelkova dominantní přítomnost v inscenaci nebyla jen odpudivá, musí charakterovou zvrácenost své postavy vyvažovat určitými estetickými kvalitami: je rychlý, uvolněný, energický (místy až rozradostněný) a technicky i střihově virtuózní.

Staněk z *Protestu/Restu* je úlohou, pro kterou otázka sympatie zůstává nezodpovězenou – přestože právě o ni usiluje tato postava až vehementně. Zbabělý konformista se brilantním žonglováním s myšlenkovými obraty pokouší přesvědčit režimem pronásledovaného kolegu, že svými výčitkami svědomí vlastně trpí více než on. Jenomže v Havlově podání zní takové pokusy o obhajobu – jakkoli přesvědčivě a pravdivě formulované – stále jen jako vyprázdněné fráze. Od možnosti pociťovat s marně se snažícím slabochem (člověkem jako my všichni) soucit nás vzdaluje autorova jazyková stylizace – a právě s ní Pavelka pracuje velice delikátně. Nechává diváka tápat mezi sympatickým čtením postavy s porozuměním pro její obtížnou životní situaci a karikaturní nadsázkou.

S herectvím Tomáše Pavelky jsem se při sledování videozáznamů předložených k jeho habilitaci měl možnost seznámit úplně poprvé. Mohu-li se při tak omezené zkušenosti pokusit zformulovat jakousi obecnější charakteristiku jeho osobitého hereckého vyjadřování, pak řeknu, že uvedeným výkonům dominuje schopnost kompozice výrazových prostředků a práce s rytmem. Pavelka je herec extrovertního ražení, který „mluví tělem": používá výrazné gestické pozice, jež vždy vyjadřují emocionální i myšlenkový obsah daného okamžiku a místy nabývají až metaforického významu celé situace.[5] Obdobně pracuje i s mluveným projevem, který nejednou v rámci jediné repliky vystřídá několik kontrastních poloh analyzujících její proměňující se téma.[6] Obojí přitom moduluje podle potřeby od výrazového minima až k maximu tak, že se nikdy nejedná o sebestřednou manýru, nýbrž vždy o účelné použití prostředku umocňujícího konkrétní význam. Svým monologům dokáže touto estetickou péčí dodávat výraz až jakýchsi činoherních árií, v nichž jednotlivé složky (ať už mluvní nebo gestické) na sebe prokomponovaně navazují v důmyslné rytmické struktuře.[7] Přitom se pochopitelně nejedná o projev emocionálně chladný, nýbrž hraný s plným psychickým i fyzickým nasazením (v některých místech až na hranici sportovního výkonu), které je sto dostát velkým činoherním partům.

V přiložené pedagogické reflexi zaznamenává vývoj osobních názorů na výuku herectví na DAMU od konce osmdesátých let, kdy byl sám studentem, až po své současné pedagogické zkušenosti. Píše přehledně a srozumitelně způsobem, který by mohl být přístupný i

---

[5] Arnolf se například ve scéně „školení" svěřenky Anežky při vyslovování svých myšlenek různě kroutí, při pointě však vysouvá hlavu směrem, kterým svůj impuls vysílá. Přestože jsou předchozí trajektorie křivolaké, finální zacílení je vždy rozhodné a energické – jako útok jedovatého hada.

[6] Ve scéně přiznání Johna Proctora k manželské nevěře před soudem začíná ostýchavým pípáním („na příhodném místě"), pokračuje ironickým povzdechem v civilním tónu („člověk si třeba může myslet, že Bůh spí"), načež se vznese k obžalovacímu výkřiku („protože ona je to, co je: marnivost sama"), aby vzápětí klesl k pauzou uvozenému rozcitlivělému přiznání („protože jsem ji měl rád"), které ve své druhé půli vyslovuje se stoupající intonací – jako by lítostivě a zároveň rozhodně opouštěl ten pocit, ke kterému se právě přiznal, ve kterém však už nechce nadále setrvávat (jak by to bylo jiné, kdyby zde klesal do tečky!) – pak ze sebe opět křiče vymačká svou hanbu („toužil jsem po ní"), vzápětí vloží chladný komentář („a ve chtíči se skrývá jakýsi příslib"), až v závěru přejde do vysoko položeného, ironického: „takže tohle celé je jen pomsta".

[7] Takovou kvalitu mají i paranoidně sebeprezentační promluvy Staňkovy pronášené v jediném kontinuálním nasazení jako by proto, aby ho nebylo možné přerušit.

posluchačům herectví.[8] Ústředním tématem je pro něj začátek studia, jehož smysl spatřuje v ambici zpochybnit studentům jejich dosavadní povrchní představy o herectví a umožnit vykročení na cestu, kterou trefně charakterizuje jako „více nejistoty a pochybností než pocitů uspokojení" (s. 9). Postupně analyzuje několik svých zlomových zkušeností, které dokáže pokaždé nahlédnout, jak z kritického odstupu, tak i v jejich stále platném pozitivním přínosu. Příběh katedry činoherního herectví v uplynulých třiceti letech tak v Pavelkově podání začíná vzpomínkou na předrevolučního učitele Leo Spáčila a jeho elementární hereckou techniku vycházející ze Stanislavského,[9] pokračuje spoluprací s Evou Salzmannovou a jejím úvodem do studia bez textové opory, dále pokusem začít studium dramatickými texty, které si studenti sami vyberou, s Apolenou Veldovou a končí účastí na programu Milana Schejbala – vstupovat do výuky herectví prací na antickém dramatu. Zkušenosti z jednotlivých epizod vždy namístě zobecňuje, čímž vzniká poměrně hutný a ucelený extrakt pedagogických úkolů a přehled možných výhod a nevýhod zmiňovaných metod. V závěrečné kapitole pak formuluje i své osobní akcenty, kterými jsou práce s tělem – tolik patrná i v jeho vlastním hereckém projevu – a tzv. schopnost „dialogického myšlení" rozvíjející herecký potenciál dramatických situací. Z celé reflexe mimo jiné jednoznačně vyplývá, že pedagogická praxe není pro Tomáše Pavelku jen okrajovým přivýdělkem, ale skutečně podstatnou součástí jeho profesní seberealizace.

Domnívám se, že úroveň uměleckých výkonů i pedagogické reflexe splňuje kritéria požadovaná DAMU, a doporučuji proto pokračovat v habilitačním řízení.

V Jílovém u Držkova 9. 8. 2020

doc. MgA. Lukáš Rieger, Ph.D.

[8] Jeho až fejetonistický popis toho, jak se studenti mýlí v identifikaci dramatické situace, by se mohl stát učebním materiálem.

[9] Zajímavé by bylo osobně si prodiskutovat význam posunů, které mají Spáčilova cvičení oproti variantě, s níž jsem se seznámil na Ščukinově učilišti (tradiční moskevské škole hlásící se k dědictví J. B. Vachtangova).