Oponentský posudek disertační práce Veroniky Riedlbauchové

VĚDOMÉ TĚLO
(FYZICKÝ JAZYK HERCE A JEVIŠTNÍ KOMPOZICE)

Práce *VĚDOMÉ TĚLO* má dvě části: *Fyzický jazyk herce* má v podtitulu *Metody – principy - cvičení- výklady,* a *Fyzický jazyk jevištní kompozice* má *Hlubinnou interpretaci scénického myšlení.* Navazují na sebe i na diplomovou práci[1] Veroniky Riedlbauchové, která neopouští své téma, ale důraz přenesla z pohybu jako vyjadřovacího prostředku divadla na tělo a pohyb jako zdroj cítění, vědomí a poznávání (***Žijeme*** *v těle,* ***vnímáme*** *tělem,* ***myslíme*** *tělem.* s. 12). Zatímco v diplomové práci pojednala *Pohyb jako specifickou složku jevištního díla,* dále *jako součást divadelního jazyka* a konečně jako *cestu k tvůrčí svobodě,* nyní míří víc k životu, než k divadlu.

Autorka vysvětluje, že o kvalitě divadla (o *Zázraku těla a tvorby)* rozhoduje kvalita lidského vtělení, specifická vnímavost a energie (*Tělo nám dává možnost dotknout se při divadelním jednání obdobných sfér jako meditace či studium kvantové fyziky. s. 18)* a dokládá to divadelními, filosofickými, metafyzickými, fyzikálními i neuropsychologickými odkazy. Tvořivost chápe jako dimenzi životní, ne profesní. Herec má ovšem tu výsadu, že může tvořivost pěstovat a své osobní poznání testovat při sdílení s lidmi – kolegy i diváky. Mluvíme o herecké inteligenci a často tím míníme náhražku intelektuální zdatnosti, ale autorka vidí specifiku hereckého poznávání sebe i světa v intuici a chce ji rozvíjet jako „moudrost těla". Sama vystupuje např. v titulní úloze projektu *Camille* a ověřila si, co to je. Je ovšem zároveň režisérkou a autorkou svých projektů i disertace. Při reflexi cvičení a zkoušek hledá tedy přesahy a argumenty, že rozum nestačí, což je náročná a paradoxní situace: třeba v úvodu ke kapitole *Vnitřní prostor těla - fenomén času* se zaplétá do filosofických výkladů, přestože jimi (a celou disertací) chce doložit, že oporou tvořivosti jsou pravdy zkušenostní, které zakoušíme a prožíváme dřív, než byly myšleny. Zde by uváženěji volení autoři a jejich pojmy disertaci projasnily.

Například od Bergsona, jehož parafrázi jsem nabídla (autorka ho zmíní v kontextu času), propásla přihrávku konceptu *élan vital*. Podobně rezonuje s reformátorem učení Johnem Deweyem, který učení pokládá za „rekonstrukci zkušenosti". Autorka ale o tom asi neví, což je škoda; její pedagogická a režijní intuice je evidentní, ale dohledatelné zdroje nejsou k zahození, vedou nás totiž k jakési nervové tkáni sledovaného tématu.

Antropologové Gregory Bateson a Margaret Meadová například zjistili, že zkušenost při učení působí víc než obsahy vzdělávání (informace a dovednosti), že způsob jejich získávání formuje hloubkové struktury osobnosti i struktury poznávání světa. Osobně předávané učení je totiž nejen informací, ale i vztahem, a právě divadlo může takové

[1] V. Riedlbauchová: *POHYBOVÉ TECHNIKY A ZÁKONITOSTI- Tvůrčí svoboda vyjádření.* Názvy částí práce *Řeč těla* a *Jak využít techniky masky v současné praxi.* DAMU 2009:

možnosti jedinečně rozvíjet, což formuje jeho sociální dosah. Takový přístup k hercům jim navíc pomáhá zvládat radosti i nebezpečí talentu, jehož obětí se mnozí stávají; stojí tedy za to pro vizi rozvoje *celistvého člověka/herce* hledat erudované spojence, což ovšem potřebuje čas; Veronika Riedlbauchová je si toho vědoma.

Této vizi se věnuje už dost dlouho a v disertační práci užívá při interpretaci svých aspirací a počinů jak praktické, tak teoretické argumenty. V kapitole *Problematika studia a celoživotního tréninku,* pojednávající o studiu fyzického herectví v Barceloně a režie a dramaturgie na DAMU, je ovšem nejzřetelnější, že studium nechápe akademicky, ale právě jako proces získávání a přetváření zkušeností ve vztazích s kolegy a jako zdroj tvořivosti při vlastní pedagogické a tvůrčí aktivitě. Zkušenosti má každý, ale ne každý je umí vyjádřit. Když to herec a režisér zkouší s ostatními a také jaksi „za ně" a pro ně, sám se tím učí a nás tím učí víc, než moudra, poučky a apely.

Cvičení v první půli práce jsou rozčleněna podle "aspektů" herectví (*práce s energií, s prostorem, partnerem a skupinou, s časem, temporytmem a dynamikou, s gestem, s hlasem, textem a hudbou, s maskou*) a vysvětlována tím, co kterým zadáním učitel sleduje a za jakých podmínek se to daří. Tento úkol zvládá autorka velmi dobře díky tomu, že popis většiny cvičení obohacuje o rozdílné úhly pohledu. Svůj (někdejší) pohled žáka na učitele konfrontuje s učitelským pohledem na své žáky a s jejich reflexemi, a tak plasticky vyvstává, jak zkušenost vzniká a zraje. Často líčí určitá cvičení jako důmyslně přichystané zkušenosti a někdy i individuálně modifikované provokace nových zkušeností, nikoli přichystané lekce, v čemž nejvíc navazuje na pedagogický přístup Jacqua Lecoqa. Konkrétní cvičení nepředstavuje návodně proto, aby se dalo aplikovat; nechce navádět k cíli, ale ke zkoumání, jak poznávat jednáním.

Princip sledování různých aspektů a úhlů pohledu umožňuje reflexi psychofyzických základů tvořivosti průběžně v celé disertaci. Druhá půlka práce, věnovaná šesti divadelním projektům, zde není díky tomu jen dokumentací. Je jak analýzou a interpretací autorčiny tvorby (zatím zkouší co nejširší rejstřík výrazových možností), tak konkretizací významu cvičení a rozvoje pěstovaných schopností, čímž propojuje studijní a tvůrčí aspekt práce. Ukazuje, jak typy cvičení ovlivňují výsledek i to, jak je možné podpořit tvůrčí záměry zvolenými typy cvičení a způsobů zkoušení. V první půli textu jako by šlo autorce víc o zkoumání možností života, ve druhé o zkoumání možností divadla, ale lnou k sobě jako jin a jang. (Kvůli tomu přišla na rozdíl od diplomové práce trochu zkrátka kodifikovaná komedie dell´arte a ucelený systém Lecoqova hledání zas toto pojetí trochu přesahuje, což ale není na škodu, protože se u nás o něm píše málo.)

Doktorandka věcně dokládá, jak dělá to, co deklaruje jako své zásady: provázanost tréninku a poznávání, celku s detailem, rozvoj vlastní i partnerovy imaginace, partnerství a přístup ke zkušenosti jako k otázce, ne k odpovědi, a také konkrétní propojení života a práce stejně, jako spojení banalit s duchovními přesahy, proto je v disertaci tolik popisů. Je logické, že v centru pozornosti je tělo-život, spojnice vnitřního a vnějšího světa (cituje

zde M. Klímu, že z povrchu těla k vesmíru je stejně daleko jako k nejhlubšímu nitru).

Takové pojetí těla není ovšem nic nového. Tělo jako nástroj i jako přítomná úplnost - úplná přítomnost, osvobození těla ze šněrovačky zvyku bylo nadějí divadla a tance XX. století. „Každým zachvěním jazyka přetvářím všechny cesty mysli ve svém těle" tvrdil Artaud; věřil, že metafyzika prosakuje kůží a snažil se to najít v divadle, i když tím on i jeho souputníci a potomci neřešili jen otázky divadla, ale odpovídali na reálnou situaci, na sociální manipulaci a unifikaci těla, jeho disciplinaci a reprezentaci. Hledali "holé tělo", osvobozované alespoň v divadle, kde se dá žít naplno, ne v oznamovacím, ale i v podmiňovacím způsobu (Victor Turner), kde se společnost poznává v událostech, které mohou být pro aktéry i účastníky *transfuzí života* (Maya Deren). Rozlišovali, zda se tělo třeba i virtuózně používá, takže zůstává jen „oblečené" do pružnosti, nebo se tělem hledá člověk, jímž by se hledající mohl stát. Jedním z těch, komu se dařilo tu vizi uskutečňovat, byl Jerzy Grotowski.[2] Protože jsem zažila několik etap jeho hledání, mohla bych teď ironicky konstatovat, že Veronika Riedlbauchová - tak jako mnoho doktorandů DAMU - svou prací objevuje Ameriku.

Že chce poznávat empiricky, bez map svých předchůdců, je pro mne však spíš známkou odvahy a tvořivosti; nesnižuje to hodnotu jejích objevů. Každý může a snad by i měl objevit Ameriku po svém. Ne rychle a zaručeně s letenkou objednanou přes internet, ale jako Kolumbus, kde se musí při každé plavbě znovu hledat souhra vlastního umu s momentální silou živlů, aby se dalo plachtit i na protivětru - i s rizikem ztroskotání. Představuji si, že takovým plavidlem je divadlo, že způsoby práce a cvičení, jaké hledali, objevovali a užívali naši předchůdci a my je dnes musíme objevovat znovu, když už jsou jiné časy, jsou výstrojí té lodi. Ne náhodou právě tato podstatná kvalita divadelního díla není autorizovatelná; jejím „autorem" je souhra lidí a okolností, divadla a diváků, závislá jako plavba i na počasí. Jako vor Kon-tiki je představení spíš událostí než výtvorem a předem nevíme, jak to dopadne. Schopnosti a praktiky, řemeslný fortel, umožňující vznik takových děl/událostí, se dřív tradovaly jako tajemství a jestliže se dnes dají dohledat kliknutím, nefungují. Lepší je, když se dědí; pak existují jako folklor, v mnoha variacích,

[2] *"Ve skutečnosti mají herci spíš potíže s přijetím svého těla než nadbytek snadnosti. Nespočívá to snad jen ve studu za své tělo. Je v tom mnohem víc. Tělo funguje zároveň jako cosi nesmírně cenného i jako intimní nepřítel. Dělá potíže. Neexistuje dost. Existuje příliš. Je to tak, jako by se všechna naše selhání a náš nedostatek životní celistvosti promítaly na tělo, které odpovídá za všechno. Chtěli bychom své tělo akceptovat a zároveň je neakceptujeme. Snad je chceme příliš zdůraznit, proto ten nádech narcismu. Doopravdy je ale neakceptujeme. Po celou dobu je bytí rozděleno na „já" a „moje tělo" jako dvě různé věci. Mnoha hercům tělo nedává pocit bezpečí. Vtělení, tělesní - herci se necítí bezpeční. Vtělení, tělesní jsou spíše ohroženi. Je tu ten nedostatek důvěry k vlastnímu tělu, který je fakticky nedostatkem sebedůvěry. To člověka v sobě rozděluje*. (...) *Aby se dalo žít a tvořit, je nutné přijmout se. Ale abychom se mohli přijmout, potřebujeme druhého, někoho, kdo může přijmout nás. Nebýt rozdělený, to v podstatě znamená akceptovat se. (…) Nebýt rozdělený – to není jen jádro tvořivosti herce, ale i jádro života...*" Vysvětluje, že přesahovat se můžeme, jen když se akceptujeme, ale nejde o záměr, jen o to *nebránit se* a jednat, když přijde výzva. Výzvou mohou být i cvičení. Jerzy Grotowski: Cvičení. In:Texty 2, s. 118. Praha 1989. Výběr a překlad J. Pilátová.

které jsou anonymní tvorbou generací, ne autorů. Proto vítám způsob psaní o cvičeních, který je zdatně popisuje, což není snadné, ale nepřisvojuje si je. (Dobře, že k práci patří i videozáznam cvičení a projektů, ale přiznávám, že je kvůli nynější indispozici budu sledovat až po dopsání posudku.)

Hodnotím disertace podle toho, jaký úkol si doktorand zvolil (co hledá a proč to je „jeho téma"), jak předložená práce souvisí s jeho tvůrčí praxí (když jde o DAMU) , a jestli autora zajímá, jak a pro koho může být užitečná. Uvažuji tedy o smyslu práce pro autora i pro adresáty, o volbě úkolu, jeho zvládnutí a o tom, jestli ukáže téma v nové perspektivě. Přináší něco, co by nemohl místo něj udělat nikdo jiný? Pokládám v duchu těchto kritérií disertaci Veroniky Riedlbauchové za smysluplnou; píše o tom, čím žije jako svým úkolem. Je jako přehled možností užitečná pro ni i pro její studenty a kolegy: uvažování o herecké výchově, která by byla – s prominutím - dílnou lidskosti (tak jsem to kdysi v nadšení nazývala) potřebujeme jak sůl. Věnuje se věčným otázkám tělesnosti, tvořivosti, zkušenosti, poznání, života a jeho vyjádření v díle a je v dobře komponované souhře s osobitými pedagogickými i tvůrčími dispozicemi, zkušenostmi a ambicemi autorky.

A teď víc k rezervám této práce. Ačkoli nemíní být akademická a opírá se o hodnoty osobně prověřené zkušenostmi, které autorka přesvědčivě líčí, interpretuje a dává do kontextů, pomohlo by jí důkladněji znát své předchůdce. Ani mně nejde o akademické standardy, ale poznávat práci Mistrů z první ruky, z jejích stop, ne z útržků v kompendiích, umožňuje pochopit ji v proměnách. I Mistři zráli, a stejně jako autorka se měnili jak proto, aby neustrnuli v nějaké fázi hledání, tak aby mohli odpovídat na proměny světa. Nejde mi tedy jen o různé váhové kategorie citovaných autorů.[3] Jestliže užíváme výroky tvůrců bez ohledu na to, kdy a proč se tak vyjádřili, nepřejímáme jejich poznání jako dědictví s tajemstvím, jen si ze švédského stolu vybíráme, na co máme chuť a čím si potvrzujeme své mínění. Logika proměn Mistrů, třeba i nesouhlas s nimi nám umožní chápat líp vlastní proměny.

Dále: Když už bereme vážně svou tělesnost, vnímejme, že i oni byli živí, potřebovali jíst, platit účty a daně a mít přitom i čas a místo na zkoušení a spolehnutí na pár kolegů - stejně jako dnes my. Jak to kdo řešil? Jaké dělal kompromisy? Jakmile hledáme v jiné než citační úrovni, můžeme sledovat každodenní zápas o přežití – naše vlastní, toho, oč nám jde, i tvořivosti, která při tom vysychá, nebo se naopak mobilizuje. Když už doktorandka líčí své tvůrčí projekty i v těchto aspektech, s citem pro hodnotu námahy, šťastné náhody (příchod holčičky do kasemat) i jiných „vnějších faktorů" tvorby, je škoda, že to pomíjí u těch, kdo to zkoušeli před ní.

Oponent má navrhnout k obhajobě práce otázky. Uvítala bych, kdyby autorka

[3] Jde i o ověřování – například uváděný titul "Co je divadlo" nanapsal Jan Bernard, ten byl r. 1983 jen pokrývačem Jana Kopeckého, což už se ví, nebo o možnost užít přímé citace(Junga či Wilhelma v českém vydání Zlatého květu) a ne odkazů z druhé ruky (Michail Čechov) apod.

představila někoho ze svých předchůdců v tomto duchu, komplexněji. Dále nabízím otázku, jaké praktické důsledky plynou z rozdílu mezi hercovým/tanečníkovým „vědomým tělem" a jeho „vědomím těla".

Naše nedostatky jsou našimi perspektivami, říkal Radovan Lukavský. Soudím, že by autorka měla své vlohy i téma dál prohlubovat a zacílit, že by měla dál učit a rozvinout disertaci na úroveň habilitace. Předloženou práci Veroniky Riedlbauchové bez váhání

doporučuji k obhajobě.

P.S. Doporučuji, aby se autorka vrátila ke korekturám práce a uvedla do pořádku překlepy, zmiňovaná jména (trápí mě jejich komolení a působí jako neznalost, když jde o rozdíl pohlaví nebo když se název divadelního stylu stane součástí jména herce), dále gramatiku (i/y, tvarování /"mimusu", „gestusu"/), někde i volbu slov („projektování" je chybně užíváno ve smyslu promítání) a stylistiku (např. falešné příčinné vazby, které v interpretačních pasážích matou). Práce je napsaná dobře, čtivě, ale v tomto rozsahu už potřebuje nejen redaktora, ale i samostatné redakční čtení autora, kontrolujícího naplnění svých záměrů. Chápu tyto nesrovnalosti jako daň za včasné odevzdání.

V Praze 19. února 2016 prof. PhDr. Jana Pilátová