

Anežka Berčíková se ve své práci zabývá *Minimální příručkou herce (Manuale minimo dell'attore)* Daria Fo. Největší pozornost věnuje tématům: střet formy a obsahu, inspirace Orientem, smysl východních hereckých technik v západním světě, použití masky a její dopad na chování celého těla, boj o nadvládu ratic a emoce v hereckém projevu, improvizace a její smysl při výuce herectví.

Přínos celé práce spočívá zejména v tom, že českým čtenářům přiblíží obsah pozoruhodné knihy, která dosud nevyšla česky. Pro Daria Fo je nejcharakterističtější divadlo jednoho herce, nevyužívá rekvizit, hraje bez kulis, často na veřejných prostranstvích. Podle Mariny Cappy a Roberta Nepotiho jde o jakési středověké kejklírství a ztělesňování „tulpase, který přechází z postavy do postavy“. Používá k tomu pouze své tělo: změni styl chůze, řeči či držení těla. Zároveň jde o divadlo politické či o společenskou satiru. Spolupracovnicí byla Foovi herečka Franca Rame. Jejich vystupování byla často cenzurována, po několika soudních procesech vyústila v zákaz tvorby pro veřejnoprávní televizi na čtrnáct let. Je třeba zdůraznit, že šlo o jiný politický kontext: naopak se Dario Fo zároveň postavil za naše signatáře Charty 77. Jindy zase v inscenaci *Dvouhlavá zrudá (L'anomalo bicefalo)* si bere na mušku Silvia Berlusconiho a Vladimira V. Putina.

Základem je komedie dell'arte a také to, co v Itálii po staletí přežívá jako protiklad spisovné „umělosti“, to jest dialekt. Viz *Mysterio Buffo (Mistero Buffo)* (1969) nebo *Příběh tygřice (La storia della tigre)*. Forma versus obsah. „Divadlo je předstírání skutečnosti, ne její imitace,“ říká Fo. Forma je podřízena obsahu. Zde se Fo dostává do sporu s Jacquesem Lecoqem. Dario Fo považuje za vážnou chybu studovat a analyzovat techniku pohybu samostatně, tudíž nezávisle na dramaturgii, hlavní myšlenky díla a morálních idejích v díle obsažených. Fo varuje před bezduchým učením se technik, pokud za nimi není žádné „poselství“. Fo Lecoqovi vyčítá, že zapomněl na slova, na jejich zvuk, efekt, na jejich váhu. Jak se má herec naučit hrát, když nemá tušení o tom, jaké to je stát před publikem, které na něj dozajista bude působit svým naladěním, svou energií.

Fo hovoří o inspiraci Orientem. Divadelníci Východu mají postup úplně jiný. Před představením se velmi dlouho rozvíčují, meditují, provozují jógu a protahují se – a Dario Fo zdůrazňuje nepřenositelnost těchto technik, pouhou imitaci. Stejnou otázku si klade v souvislosti s Eugeniem Barbou, pokud jde o dokonalé ovládnutí těla, na nalezení správného těžiště. Fo klade důraz na individualitu herce, herci nemají být pouze slepě vytrénované kusy hmoty, jsou to myslící a jednající bytosti, které jsou na jevišti proto, aby sdělili něco, co je přesahuje. Zajímává je v podání Berčíkové kapitola o maskách a gestech: herec se nesmí masky dotýkat, jinak magie masky zmizí. Bez masky si Fo velmi často sahá na obličej, na ústa, dokonce i do nich. Expresivně vyjadřuje pocit hladovění skrze obličejovou mimiku. Maska naopak pomáhá soustředit se na pohyb, z masky pohyb vychází.

V *Paradoxu herce* Denis Diderot (1713- 1784) hercům své doby radí, aby se oprostili od citlivosti. Fo s ním polemizuje: je logické, že se v rychlém střídání poloh může stát, že herec vypadne z rytmu, zapomene gag nebo se ztratí ve změní svých různých rolí. Diderot žádá: racionalita a emoční distance, nic neponechat náhodě a už vůbec ne stavu duše. Podle Fo je však tento přístup od základů špatný. Není pravdou, že je nemožné (jak tvrdí Diderot), prožívat emoci a zároveň si zachovat svůj kritický odstup. Vše záleží na tom, jak jste „vycvičení potlačovat určité podněty, na vaši schopnosti najít rovnováhu mezi emotivním a racionálním, jež by se projevila pohyblivým, nikoli statickým účinkem“. Tady by stálo za poznámku, že Diderotovo didaktické tvrzení: máš-li dojímat, nesmíš být dojat, vzešlo z *citového zhrzení*. Sok mu chladně odloudil dívku.

Dále se Berčíková zabývá vztahem improvizace a divadelního textu. Schopnost vyprávěče spočívá v tom, jak dokáže využít v daném příběhu aktuálních zpráv, místní události a třeba i klepů z prádelny. To je také svět komedie dell'arte, s kterým se Fo setkal díky své ženě a nejbližší spolupracovnici Franca Rame. Kdo s Foem pracoval či pracuje, potvrzuje, že

Fo je neustále ve střehu a schopen přepisovat při zkouškách napsané texty. Zcizovací efekt a improvizace Bertolda Brechta mu je vlastní: a je třeba dodat, že v tom jde Fo ještě dál. Přerušuje vyprávění, vystupuje ze hry, řekne: jdu se napít, otřít si čelo a pokračuje slovy: kde jsme to přestali?

Tady Berčíková zmiňuje francouzskou divadelní reformu, pokud jde o objev improvizace. Brookův dialog před diváky, nikoli o předvedení výstupu. Jde o vztahy s divákem. Sem patří i improvizace podle Keitha Johnstonea.

Anežka Berčíková zdůrazňuje, že *Minimální příručka herce* není nějaká celistvá škola herectví. Je to souhrn zkušeností a postřehů Daria Fo jako autora, herce, režiséra a intelektuála. Chybí shrnutí pedagogických rad.

Práce Anežky Berčíkové je pěkná a pečlivá, v mnohém směru inspirující. K její závěrečné výtce by se dalo dodat, že Daria Fo vede především obava z *mimeze* (ještě větší než u Brechta) a zároveň starost o *etiku herectví*.

Práci doporučuji k obhajobě.

prof. PhDr. Vladimír Mikeš