

Oponentský posudek bakalářské práce

Název práce: Současné britské divadlo

Studijní obor: Teorie a dějiny divadla

Autor: Karolína Pösingerová

Školitel: doc. Petr Christov, Ph.D.

Oponentka: Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

Práce Karolíny Pösingerové představuje na základě vlastní zkušenosti s méně známou hereckou metodou Sanforda Meisnera, jež je využívána při výuce herectví ve Velké Británii. Práce je koncipována v první části jako pokus o nastínění Meisnerovy metody, ve druhé části je využito vlastní autorčiny zkušenosti s touto metodou. Jako problematickou pak vnímám především první část textu a té se budu v posudku věnovat především, zejména v souvislosti ze způsobem, jak práce interpretuje Stanislavského herecký systém, protože v této oblasti trpí práce největšími nedostatky.

Autorka zdůrazňuje Meisnerovu inovativnost týkající se mechanismu hercova zobrazování emocí. Meisner podle K. Pösingerové překonává Stanislavského systém i postupy Michaila Čechova a směřuje herce k tomu, aby na jevišti své emoční stavy neevokoval, nýbrž aby na jevišti skutečně prožíval. Text, ve kterém se tento postulát snaží doložit, je však poněkud neuspořádaný a zdá se, že se Pösingerová pohybuje na nejisté půdě: na jedné straně využívá srovnání s uvedenými reformátory herecké práce, na druhé straně ale v práci necituje, odkud své srovnání čerpá. V použité literatuře uvádí i 1. díl Stanislavského textu *Moje výchova k herectví*, ne však již texty Michaila Čechova. Žádný konkrétní odkaz na uvedený Stanislavského spis v samotné práci nenajdeme. Autorka ani nikde nevyužívá Stanislavského terminologie, takže je velmi obtížné sledovat linii jejího uvažování. Navíc je velmi diskutabilní, zda může činit jakékoli závěry o Stanislavského systému, pakliže v použité literatuře uvádí pouze první díl *Mé výchovy k herectví*, zatímco ten druhý řadí do „Souvisejících zdrojů,“ tedy patrně těch textů, se kterými není důkladně obeznámena. Právě ve druhém díle přitom dochází Stanislavskij k syntéze jednotlivých technik, o nichž zde uvažuje komplexně a s nadhledem, a zamýšlí se nad parametry hercova nitra, nad rozvíjením jeho volných a charakterových vlastností a způsobem, jak se promítají do hercových jevištních výtvorů.

Ačkoli je mi jako čtenářce z práce celkem jasné, o jakou inovaci Meisnerovi šlo a proč po ní toužil, není tato inovace nikde přesně vymezena vůči dosavadním hereckým přístupům: autorka povšechně konstatuje souvislost Meisnerova přístupu se Stanislavským i Čechovem, ale na mnoha místech definuje tuto souvislost zkratkovitě, patrně pouze na základě studia Stanislavského a Čechova v sekundární a velmi základní informativní literatuře – jak ostatně dokazuje seznam použité literatury.

A tak dochází ke zkreslení v chápání několika Meisnerových technikách: za prvé ani Stanislavskij neopomíjel komunikaci s partnerem a rozvíjel schopnosti herců bezprostředně a logicky na sebe reagovat: diskuse o souhře herců a o tréninku reakcí herce na prostředí, které jej na jevišti obklopuje, se v *Mé výchově k herectví* objevuje v mnoha kapitolách (např. Komunikace, Jevištní pozornost, viz také pasáže o tzv. „vyzařování emocí“ v *Mé výchově k herectví*.) Stanislavskij vypracoval rozmanitá cvičení za tímto účelem a nikdy nevedl herce k uzavřenému sebezpytu, což by snad mohlo vyplynout z autorčina opakovaného zdůrazňování Meisnerova přínosu v oblasti komunikace mezi herci. Ten ale není důkladně porovnán se Stanislavského ani Čechovovým přístupem.

Živost a autentičnost emoce je Stanislavského největším zájmem, právě o ni mu jde především. Tvrdit tedy, že je založena pouze na emocionální paměti, a tedy nedokonalé evokaci iž uplynulého zážitku, jak je Stanislavského metoda prezentována v této práci, není zcela přesné: např. Meisnerovo cvičení se slepováním vázy přitom má obdobu v mnoha Stanislavského cvičeních, kde si herci procvičují nejen emoční paměť, která je jistě důležitá, ale právě na základě ní a s pomocí dalších technik (tzv. *manki čuvstv*, „magické kdyby,“ pomocí etud a rozboru postavy atd.) pak jsou schopni vyvolat adekvátní živou emoci na jevišti, nikoli jen její otisk v tělesném aparátu herce – právě to považuje Stanislavskij za nedokonalé, za nižší stupeň hereckého umění, tzv. „jevištní řemeslo.“

Proto je třeba nad rozdíly mezi Meisnerovým přístupem a Stanislavského experimenty uvažovat jemněji a ve větších nuancích, než jak to činí Karolína Pösingerová. Její popis je přibližný a dává jen nejasně tušit, že Meisnerovo konání směřuje k opačnému postupu: jak vlastní aktuální emoce přizpůsobit scénáři, který má herec představovat. Tento postup je přitom v práci konstatován, nikoli však konfrontován s divadelní praxí. Každý alespoň trochu poučený čtenář se proto ptá na několik věcí, jichž by se bakalářská práce měla dotknout a nedotýká se:

1. Stanislavského *Má výchova herectví* je de facto polemikou s Diderotovým *Hereckým paradoxem* a v reakci na něj se snaží dokázat, že existuje vyšší forma hereckého umění, kde živá emoce v jevištním díle může zůstat přítomna plnou silou, aniž by tím byla ohrožena sebekontrola herce a soudržnost představení. Stanislavskij rozpracovává mnoho postupů, jak má herec kontrolovat svou emoci, aby odpovídala vývoji zápletky a nerozrušovala ji – slouží k tomu především hercova analýza postavy a tzv. vůdčího úkolu i průběžného jednání, které k tomuto cíli má vést. Z práce Karolíny Pösingerové neplyne v tomto ohledu žádný dobře formulovaný závěr: zdá se, že Meisnerova metoda není v praktickém divadelním provozu využívána právě proto, že se sice zaměřuje na spontánnost, není ale dobře propracována s ohledem na to, že v tradičním (nikoli experimentálním) divadle jde také o opakovatelnost této spontánnosti a o udržení jisté stálosti divadelního tvaru od představení k představení. Této otázce není v práci věnován dostatečný prostor.
2. Stanislavskij si povšiml dalšího úskalí herecké spontánnosti na jevišti: pokud herec není dostatečně trénován v tělesném vyjadřování spontánních emocí, zůstává divák často v úzkých, protože hercovo jednání, ponořené do své emoce (z principu

iracionální) vypadá na jevišti chaoticky a je obtížně interpretovatelné. Právě proto klade ve svém systému velký důraz také na způsoby, jak emoci tělesně sdělovat tak, aby byla divácky čitelná (a cvičit svalové uvolnění nebo tzv. „maximální citlivost periferie těla“). Ani zde jsem neobdržela v práci dostatečné množství informací: Meisnerova metoda mi spíše připadá jako terapeutický nástroj k ohledávání vlastního ega v komunikaci s ostatními, nikoli jako nástroj, jak se naučit emoce sdělovat přihlížejícím prostřednictvím svého tělesného aparátu.

3. Pakliže jde Meisnerovi o hercův skutečný prožitek aktuální emoce přímo na jevišti, pak se mi z takového divadla ztrácí onen princip hry, kdy herec proměňuje v divadelním rámci svou identitu, aby se do ní po uplynutí příslušné doby a při zrušení divadelního rámce zase vrátil, jinak řečeno realizace Stanislavského „magického kdyby.“ Divadlo jako by pro mě s Meisnerovou metodou ztrácelo kus své vlastní identity, jež spočívá v proměně a ne-reálnosti: diváka, který jde do divadla založeného na herectví prožívání, zkrátka příliš nezajímá, zda Leara hraje zrovna dnes našťvaný nebo zrovna dnes spokojený Laurence Olivier, ale zajímá jej především Olivierovo zvládnutí hereckého úkolu a - použiji-li Stanislavského termín – přetělesnění do role Leara - zajímá ho proměna, nikoli herec POD kostýmem Leara.

Mne pak zajímá autorčin pohled na tuto snadno se nabízející námitku.

Předpokládala bych, že autorka věnuje prostor alespoň těmto třem otázkám, jež k divadelnímu kontextu neodmyslitelně patří. V práci jsem je však našla formulovány jen v narážkách, nikoli soustavně, anebo vůbec.

Sama si tedy domýšlím, že právě fakt, že tyto tři oblasti spjaté s divadelním provozem nebyly Meisnerem dostatečně promyšleny, vedl k tomu, že se dnes přístupu využívá spíše při školení herců, nežli v praxi. Možná se ale mýlím a tyto herecké techniky nejsou v praxi tak neobvyklé (sama se autorka v práci zmiňuje o Thomasi Ostermeierovi, který je využívá). Možná si jen nesprávně interpretuji tuto bakalářskou práci, jež zpracovává příliš velký objem informací, které nejsou dostatečně utříděné. Důkladné zpracování tohoto tématu by vyžadovalo více času i také hlubší znalost pramenů vztahujících se k obecnějším souvislostem problematiky psychologického herectví a otázky evokace/zobrazování emocí na jevišti.

Po formální stránce je práce vcelku uspokojivá, místy formulačně neobratná a příliš závislá na anglických pramenech: často autorka kondenzuje věty až na samotnou hranici srozumitelnosti a nadužívá např. postatných jmen slovesných, zejména tam, kde angličtina využívá gerundií. Velmi mě také znepokojil začátek druhé kapitoly (s. 11), věnované Sanfordu Meisnerovi, kde se ozývají jisté stereotypy, které nejsou založeny na racionálním uvažování: spojovat Rusy s „hloubkovou emocií“, kterou zbytek Evropy nedokáže pojmout (proč? protože je ve stereotypním uvažování racionálnější? nebo naopak okoralejší?), to je zkratka, která do odborné práce nepatří, podobně jako následující odstavec, který patrně Stanislavského (nebo snad obecně ruský?) herecký systém spojuje s opakovaným otevíráním hercových traumat na jevišti – což je ostatně

právě postup, kterému se prostřednictvím kultivace hercova niterného vyjadřování chtěl Stanislavskij vyhnout.

Práci, již nelze upřít úsilí uchopit velmi komplexní problém, navrhuji hodnocení stupněm **dobře**.

Ve Slaném 12. června 2019