

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Alternativní a loutková tvorba a její teorie

**TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE**

**HRÁČTVÍ JAKO VIZE HERECTVÍ ALTERNATIVNÍHO  
DIVADLA**

**MgA. Michal Hába**

Vedoucí práce: doc. Miroslav Krobot  
Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

## **Abstrakt**

Disertační práce vychází z mé magisterské práce Předstírání a zabývá se hráčstvím jako specifickou variací herectví. Hráčstvím se míní (nejen) jevištní projev založený na brechtovských principech, nepsychologických tendencích, demonstrativnosti, intenzitě, nadhledu a ironii. Hráčství naznačuje, jakým způsobem by se mělo kultivovat "herectví alternativního divadla", přičemž samotný pojem alternativního divadla podvrací. Skrze brechtovské principy a ironii pak práce otevírá téma političnosti v divadle a političnosti divadla i samotného hráčství. Práce se týká oblasti herectví i režie, obecně pak přístupu k tvorbě a dotkne se i předpokladů pedagogiky "teorie hráčství".

## Úvod: struktura práce s ohledem na širší tématu

Disertační práce se jmenuje Hráčství jako vize herectví alternativního divadla. V mnohém navazuje na mou magisterskou práci s názvem Předstírání. Jak z názvu patrné, týká se především herectví či právě hráčství jako specifického herectví, které by snad mohlo být přiřknuto alternativnímu divadlu. Tento název byl vyprovokován definičním nesouladem, který je vetknut do samotného názvu oboru, který se na Katedře alternativního divadla vyučuje. Jak je možné vlastně studovat "herectví alternativního divadla"? Herectví je přece pojem bytostně činoherní. Nepotřebuje tedy divadlo alternativní, ze své podstaty zahrnující mnohem širší oblast, svůj vlastní pojem pro své... herce? hráče? performery? tvůrce? Souvisí to samozřejmě s obligátní otázkou: co je alternativní divadlo?

Pojem hráčství jsem se pokusil definovat a naplnit již ve zmíněné práci s přílehlavým názvem Předstírání. Tento název vycházel de facto z "pocitu," že je mi na divadle něco "předstíráno," že je to falešné, nepravdivé. Nositelem tohoto fenoménu byl často logicky hrající herec, nikoli ovšem nutně jen v činoherním projevu a nikoli nutně jen herec. Moji snahou tak bylo především zrealizovat a popsat takové herectví, které by nepředstíralo, které by bylo pravdivé. Autenticita a pravda v divadle byly pro mne podstatné pojmy. Hráčství byl termín, který se nabízel pro svou blízkost k pojmu herec, který však nebyl natolik druhově svázaný a dovoľoval jistou představivost ohledně svého naplnění. V mých představách se jednalo o naplnění nadhledem, neskrytostí, tzv. "vydáním se všanc," schopností orientace v celku, jistým nepsychologizováním atd. Pojem hráč je jistě univerzálnější než herec a proto se přímo nabízelo jej spojit s oblastí alternativního divadla, které ve svém celku samozřejmě implikuje jistou šíři, mnohost a různorodost více, než v zásadě jasně vymezená činohra.

Téma "hráčství" či "teorie hráčství" je široké. V práci postupně docházím k závěrům, že není možné definovat "čistou teorii" v disciplině, jakou je umění, divadlo. Zároveň jsem nucen připustit, že osobní zkušenost a pohled jsou natolik integrální součástí výzkumu, že je neradno je obcházet. Takto je tedy práce strukturována, a také proto se snaží dodržet jistý "historický" ráz, tj. udržuje i jistou časovou posloupnost, aby vývoj jednotlivých myšlenek a přístupů byl srozumitelný.

Na začátku se proto vracím ke zmíněnému Předstírání. Podrobuji ho kritice, abych zjistil, co přetrvalo. Všimám si dvou východisek pro případnou "pedagogiku hráčství." Tato východiska jsou založena na dvou specifických inscenacích (a procesech, jež k nim

vedly), které u mne samotného založily potřebu zkoumat a vynalézat hráčství. Jedná se o zkušenost "outdoorového" divadla a divadla "na hraně (komunikace)."

Práce pak pokračuje "Evolucí hráčství". Tyto kapitoly vznikaly postupně během mého výzkumu, od druhého do pátého roku mého doktorského studia, a byly jako studie uvedeny ve sborníku Divadlo a interakce. Přestože k nim již dnes sám mám výhrady, nechávám je v minimálně upraveném znění, tak jak tehdy jako budoucí kapitoly vznikly, protože ilustrují proces, evoluci mého přístupu k hráčství. Především v rovině snah o definici. Mj. také ukazují postupný příklon k političnu a s tím souvisejícím objevováním brechtovského divadla.

Naskýtala se otázka co dál v tomto bodě - shrnutí, nová teorie? Snaha o "pravdivost" mě dovedla k potřebě věci utřídit a seřadit. Následuje proto část s lehce ironickým názvem "Můj život v umění." V jistou chvíli jsem totiž dospěl k názoru, že jsem tak dlouho nechával stranou osobní perspektivu, že je třeba jí nyní doplnit. Popisuju samozřejmě především svoji tvorbu, byť v kontextu svého života, abych zachytil, jak se úvahy o hráčství a celkově o divadle a jeho smyslu vyvíjely. Část před začátkem svého uměleckého výzkumu (toho institucionalizovaného v doktorském studiu) záměrně vkládám do tzv. "Pauzy." Nechám na čtenáři, jestli považuje za nutné znát i fundamentální předpoklady mé tvorby, nebo se chce seznámit jen s pozdější tvorbou jako předpokladem "teorie hráčství."

Tu část svého života a tvorby, která se překrývá s doktorským studiem, a kde tedy i tvorba a otázky s ní spojené souvisí již vědomě s mým doktorským výzkumem, popisují tzv. "po pauze." Následně se pokouším i prostřednictvím svých uměleckých projektů, tedy především inscenací, ale i "hráčských" zkušeností, jistou "teorii hráčství" nastínit.

V mé disertační práci na sebe neustále naráží takové oblasti a témata, jako jsou herectví a hráčství, alternativní divadlo, jeho pedagogika, političnost divadla, podstata autorství režie či herectví. Byť se nejedná o systémovou teorii, práce má jistou strukturu a snad má pár trefných postřehů k podstatě herectví/hráčství, ironii na jevišti, povaze autorství v divadle, souvislosti političnosti a hráčství, či k různicím o povaze "alternativnosti".

## **Všechnu moc imaginaci: společenský kontext hráčství**

U otázek, jaké má být herectví, nebo co je to herectví, ať už "alternativní" nebo bez přívlastku, ať už mu dáváme alternativní název jako je hráčství anebo ne, se nikdy zcela nemůžeme vyhnout otázkám, co je to divadlo a jaké má být - i když se zeptáme v lehce zúženém modu alternativního divadla. A ptáme-li se na podstatu divadla, musíme se ptát, v jakém světě se divadlo děje či hraje, v jakém vztahu divadlo ke světu stojí. Žádá si to ovšem ochotu svět rozkrývat, snahu rozumět mu, orientovat se v něm, nespokojit se s automaticky a stereotypním viděním. Tu se ovšem dostáváme od herectví snadno k političnosti divadla. Nejde tu ale o vypuzení intimních sfér z divadla, není to odmítnutí nitra, vycházení ze sebe. Obětování osobního na úkor politického. Jde naopak o propojení niterného a vnějšího, osobního a politického - protože koneckonců "osobní je politické". Soudobý (pozdní, konzumní, neoliberální) kapitalismus dokázal kolonizovat i naše nitra, naše nejintimnější tužby. Je čas přestat se snažit jen o metafory jevů a situací ze světa. Je načase videt a číst svět kolem sebe jako metaforu.

"Teorie hráčství" nastíněná v mé disertační práci je velmi osobní. Prvotně byla snahou o vytvoření návrhu "nového herectví," tedy herectví jiného, než si člověk běžně představí pod konvencí činoherního herectví. Toto jednání bylo zcela upřímně vedeno i opravdovou snahou načrtnout možnosti onoho "herectví alternativního divadla"- a to nejen, ale především, pro výuku/studium na KALDu.

Limity osobní, ovšem na době závislé, zkušenosti autora této teorie jsou v krátkém výčtu tyto: dobové ukotvení ("časy transformace a pozdního kapitalismu"), dále vrozená povaha, složitost cesty k vlastní tvorbě, velmi konkrétně specifická zkušenost "hrajícího režiséra" a v neposlední řadě také přirozený sklon k političnu, lze-takovou vlastnost považovat za sklon.

V podstatě jsem došel k jednoduchému závěru, že divadlo je jen jedno a mně osobně v tomto ohledu nepřijde příliš potřebné rozvíjet "přívlastkové divadlo". Divadlo buď je experimentální, nebo je mrtvolné. Divadlo je buď "alternativní", tedy hledá alternativní způsoby vyjádření, optiky, přemýšlení, procesu vzniku - anebo je založeno na tradici, která se znovu nepromýšlí, a pak je mrtvolné. Zdá se, že to narušuje urputnou snahu naplnit institucionální rámec vzdělání a druhového rozlišení na "činohru" a "alternativu", ale domnívám se, že v tomto ohledu na tom ani tak nezáleží - může být

mnoho přístupů, jak se k tomuto "jednomu" divadlu vztahovat a jak k němu docházet. V tomto ohledu se zdá, že obecným trendem je pojem "alternativnost" naplňovat mj. mnohostí přístupů s důrazem na živost, novost, proces.

### **Brechtovské principy a alternativy**

V disertační práci popisuji svou dlouho anabázi s brechtovskými principy. Snažím se kupříkladu "zcizit" resp "aktualizovat", jak si představit Brechtův V-effekt tehdy a dnes. Popisuji, že ani původně nejde nutně o rozrušení a komentář, ale o náhlé pochopení věci v celé její hloubce a šířce. Brecht si od V-effektu de facto slibuje moment prudké katarze, která se uskuteční jako "rána na solar". Takové katarze je pak právě oním rozrušením automatismu, jeho zcizením. A v tomhle ohledu člověk může číst o zcizujících efektech a vlastně nechápat v plné důslednosti, "jak to ten Brecht myslel." V disertační práci dále popisuji, jak jsem instinktivně obracel pozornost k Brechtovi, ale ono oslňující uvědomění jsem musel nalézt až skrz vlastní tvorbu. Složitě jsem při výzkumu hráčství hledal souvislost s političností divadla, ke které mě to táhlo (nebo si to výzkum žádal), a přitom by bývalo možná jen stačilo číst Brechta důsledněji. Musel jsem se kolikrát setkat s klišovitou frází, že Brecht byl inspirací pro oblast herectví, ale strašlivě se sekl politicky, protože přece "uvěřil komunismu." Pochopil jsem onu souvztažnost herectví a politiky až skrze "zcizující efekt" věty "všechnu moc imaginaci," když jsem se v inscenaci Hráč snažil skloubit mnoho věcí - mj. jak uskutečnit hráčství a jak politické divadlo konkrétně dělat.

Větu "všechnu moc imaginaci" jsem samozřejmě znal, jen mě až do té doby nijak zvlášť neoslovovala. Prostě jsem si představoval, že v duchu jisté "šedesátkové pseudosurreálnosti" mají v lepším světě být všichni umělci a všichni tvořit (což není daleko od pravdy, nebo - rozhodně to není špatná představa). Tentokrát jsem ale pochopil, že právě imaginace, představivost je klíč ke změně - jak k proměně herectví, zatuhlému v nějaké historické fázi, tak k proměně světa nebo usilování o takovou přeměnu. Potřeboval jsem právě V-effekt, abych starou dobrou frázi skutečně pochopil a nahlédl. Najednou jsem si dokázal představit, že by něco mohlo být jinak, že "to má nějakou alternativu." Souvisí to i s oním známým "TINA," "there is no alternative" neoliberální ideologie - na tento de facto totalitářský požadavek je potřeba říct - ne, alternativy jsou a je třeba je promýšlet a je třeba se o ně pokoušet. V tomto ohledu ostatně vidím nejširší možnou základnu i pro školu nebo výuku něčeho, co se nazývá alternativním divadlem či herectvím. Dokázat si představit něco, co (ještě) není - to je ovšem základ tvorby. Co by byl umělec bez představivosti? Co by to bylo za svět bez představivosti?

V disertační práci s nadsázkou píšu, jestli by nemělo smysl z Katedry alternativního a loutkového divadla udělat spíš "katedru antikapitalistického divadla." Pravda je taková, že přívlastek "antikapitalistické" ani není třeba tlačit - stačilo by jen obsahově naplnit pojem "alternativní." Jiný svět je možný, alternativy tu jsou. To, co považujeme za "přirozené" je jen panující hegemonie mocenských vztahů. Brechtovský V-efekt tu dává logiku - je to impulz, kterým se "všechna moc dává imaginaci," kterým lze nahlédnout za samozřejmost statu quo. Prostě to chce méně formální alternativnosti, více té obsahové. Méně vytváření metafor současného světa, více kritického čtení současného světa a nás v něm jako metafory. Vůbec více kritického čtení. Kritická teorie vychází z poznatku, že novodobá (pozitivistická) věda se zřekla normativnosti a hledání vizí, stala se pouze deskriptivní, a tím pádem služebnou v udržování mocenského statu quo - chtělo by se říct "to jsou ale paradoxy", ale umění (zvláště to komodifikované) na tom není zas tak jinak.

K Brechtovi jako klíči hráčství "alternativního divadla": naznačil jsem, že právě herectví brechtovských principů je tím pádem klíčem k "hráčství alternativního divadla". Ale ani to není finální myšlenka. Je totiž potřeba si uvědomit, že brechtovské principy jsou prostě jen v českém divadle a herectví málo zažité či přítomné. Ta velká fáze jako v divadle německém neproběhla v takové šíři nebo intenzitě. A je určitě dobře tuto skutečnost reflektovat a doplnění brechtovských principů iniciovat nějakým širším hnutím. Ostatně cesty k tomu můžou být i jinaké než přímo historické - ke stejným cílům se dá dojít různými cestami a myslím, že právě v tomto ohledu hraje roli například dialogické jednání (doplněné dalšími prvky, například zmíněným povědomím o političnu či čtením světa jako metafory).

### **(Ironie)**

V práci se nutně opírám o pojmy, kterými jsou potřeby "teorie hráčství" specificky definovány. Problematickým pojmem za všechny je kromě "nadhledu" především "ironie". V mém pojetí ironie odpovídá principu hravosti a odkazuje na princip "homo ludens" v tom smyslu, že neustále znejišťuje, "poťouchle" podvrací a vynucuje si pozornost. Každá ironie na jevišti podle mě má být sebeironií. Ironický postoj samotný totiž může být falešný v pozici, kdy umožňuje ironizujícímu subjektu posměšný či cynický odstup. Ale v hráčství rozhodně nejde o posměch a "znevážení všeho." Jde o to, že pozice umělce v jevištním umění má v sobě vždy jistou grotesknost, absurditu vyplývající z umělosti realitu zobrazujícího fenoménu, kterým divadlo je. Všechno, co zazní z jeviště, je svým způsobem pseudovážné, protože se jedná o divadlo a ne realitu - je-li si toho umělec vědom, pak používání sebeironie je logickým

prostředkem k nalezení jak "autenticity," tak "nadhledu" tím, že se s absurdností či právě groteskností, komičností divadla vyrovná (sebe)ironií. Protože co vlastně je divadlo? Nějací lidé pro jiné lidi dělají, hrají, předstírají na jevišti, případně jinde, "divné" věci.. je to komické samo o sobě. Brát to s přemírou vážnosti hrozí propadnout adornovskému "žargonu autenticity".

Chápu, že pro někoho může být pojem ironie zavádějící, protože ironie je svým způsobem znevažující a do jisté míry souvisí s relativismem a zmíněným cynismem. Může souviset s vytvářením dojmu, že vše je relativní, že neexistuje jedna pravda a je vlastně bytostně vlastní postmodernismu jako uměleckému směru pozdního kapitalismu. Ironie pak samozřejmě může sloužit zmatku a znejistění, které jsou tak výhodné pro mocenský status quo (změna se potřebuje zorganizovat, domluvit na jasných základech odporu). Myslím si ale, že i když je si divadelní tvůrce vědom této reality, ona (sebe)ironie mu stále přísluší - protože vychází z groteskního postavení samotného divadla, které zase přísluší ke světu aktuální socioekonomické reality. Divadlo, tak jak jej známe, existuje v logice současného světosystému. V jiném světě by nemohlo vypadat, tak jak jej známe - se všemi svými historickými nánosy a vlivy.

### **Hráčství: autorství a dialogické principy**

V disertační práci si také postupně začínám všimnout dialogičnosti resp. jistých principů dialogičnosti. Nemám na mysli pouze dialogické jednání vycházející z metodologie prof. Ivana Vyskočila. Mám tím na mysli dialogičnost v takových oblastech, jako je hraní a režie, dialog s autorem, či duality typu osobní/politické. Vše se dost týká autorství: popisuji např. že během doby čerstvě před a po začátku doktorandského výzkumu jsem relativně dost hrál. A to v inscenacích, na kterých jsem se různě autorsky podílel (autorstvím míním podíl na autorství textu či struktuře inscenace, jevištního tvaru). Mohlo by se snad zdát, že mou osobní zkušeností formulované "hráčství" je tak možné (jen) s jistým autorským podílem. Ve své disertační práci však tvrdím, že autorství herce či hráče nepotřebuje nutně autorství ve smyslu (spolu)autorství textu, struktury či procesu. Myslím si, že autorství herce může být výlučně v tom, jakým způsobem hraje - ať už pevný inscenační tvar nebo autorsky vytvořenou konstrukci. Stejně tak jde ale zmínit, že herec může autorsky pracovat při zkoušení interpretační činohry na své postavě, či zkrátka na svém performerském výkonu v jakémkoli tvaru, aniž by "vymýšlel" to tzv. "co, proč a jak".



Herec může pracovat a hrát autorsky, i když nevymýšlí "co, jak proč". Jde o to, jak autorsky přistupuje k tvorbě ať už postavy, jevištní existence nebo performance. A hlavně jde o to, jak autorsky hraje - protože to je ta hlavní plocha herce, to je to jeho umění. Ne když zkouší, ale když hraje - v tom přítomném okamžiku divadelního aktu. Umění naplnit "přítomný okamžik" je pro mne mnohem zásadnější než schopnost být tvůrčí v de facto ne primárně herecké/performační oblasti jako je vymýšlení konceptu nebo divadelního klíče. Ostatně v tomto ohledu souhlasím s obecným vymezením myšlenkové základny KALDu, kladoucí důraz na autorství, rozporoval bych ale jednostrannost či omezenost, s jakou je autorství vykládáno.

Obě zkušenosti, herecká i režijní mě formovaly a "teorie" každé z nich se navzájem prostupují, ovlivňují. Režie přináší perspektivy jako nadhled, schopnost vidět celek, chápání odpovědnosti, vnímání věcí v kontextu. Hraní zase schopnost vrhnout se do přítomného okamžiku, vydat se všanc, být otevřený, komunikativní, pracovat s intenzitou, intuicí, živelností. Teorie hráčství skrz mou osobní zkušenost režie a hraní dostává povahu dialogického jednání. Proto mnou popisovaná teorie hráčství těžko může být jen "metodologií herectví", hráčství je ve svém základu přístupem k životu, tím pádem i k hraní a režii. A v základu vychází z oné camusovské "revolty proti absurdní radosti." Logiku pak má, že po hercích-hráčích bych pak chtěl určitý režijní nadhled, to vše v kontextu jisté orientace ve světě, či spíš jeho kritického čtení. K samotnému dialogickému jednání: zkušenost s ním dost podrobně popisuji v Předstírání, v disertační práci se k němu podrobně nevracím, nicméně ho stále považuji za důležitý zdroj k teorii hráčství a vlastně jako nepostradatelnou zkušenost, pro mne osobně, tak obecně pro pedagogiku herectví, hráčství či obecně performativity.

### **Dialog s autorem**

Jiným odrazem dialogických principů je linie dialogičnosti ve smyslu dialogu s autorem, která ukazuje možné cesty autorského přístupu k dramatickým textům (ve výsledku i těm nedramatickým). "hráčská režie" přistupuje k autorům a předlohám s nadhledem, neotrocky, ale v jistém smyslu "pietně nepietně". V disertační práci zmiňuji ve zkratce několik přístupů, se kterými jsem ve svých inscenacích pracoval: Ferdinand! je svým způsobem dialogem s autorem přes postavy (Ferdinand Vaněk dnes versus Ferdinand Vaněk tehdy). V Sezuanu probíhá dialog s Brechtem i zasazením jeho teoretických textů do textu inscenace, jedná se o dialog nad zcizujícími efekty. Pověření je komentováno a jako text kolonizováno a vedou se dialogy i s jinými autory postkoloniální tematiky. Dialog s autorem pak nabírá sílu v

Hráči, kde jde o neustálé narušování logiky příběhu, předlohy - hlavní hráčská postava není spokojena s příběhem, aby nakonec vyslovila větu "Let's fuck the Dostoievsky's story." V Nepříteli lidu se Ibsen dokonce trojjedině objeví na jevišti, když se hlavní postava rozhodne věnovat pozornost místo "sto padesát let starému Norovi patnáctileté Švédce," která má co říct ke dnešku - a byť ho Ibsen stejně dostihne, přečte jeden z prvních projevů Greta Thunberg. Je to samozřejmě ve všech ohledech vždy také dialog režiséra-tvůrce s autorem výchozího textu, materiálu. Ve Slávě a pádu krále Otakara se Grillparzer objeví na scéně, spíš aby kontextualizoval, že původní hra je vlastně mocenská propaganda - ostatně jako leckteré umění. A v Hrdinech kapitalistické práce naopak ústy hereček docházíme k poznání, že těžko můžeme vypovídat o oněch "hrdinech" z titulu knihy - že máme možnost udělat hrdinku toho večera spíš z autorky, a posléze, v druhém "twistu" - že nejautentičtěji můžeme mluvit jedině o sobě, tvůrcích. Protože právě my tvůrci se můžeme identifikovat jako "hrdinové kapitalistické práce" - ostatně naše mzdy a honoráře nás rozhodně neřadí do vysokopříjmových povolání, byť jsme privilegovanější než hrdinové předlohy. O našem "hrdinství" ale můžeme vyprávět "nejautentičtěji".

## **Manifest (teorie) Hráčství**

Co hráčství naplňuje? Jaký by hráč měl být?

Hráč je tvůrce hry. Je umělcem, je autorem. Ale nemusí vymýšlet, co hrát. Musí umět hrát hru se skutečností, musí být ochotný si pohrávat s imitací, musí umět naplnit interpretaci.

Hráč má být "autentický" v tom smyslu, že se nemůže schovávat, že se musí být ochoten vydávat všanc. Musí umět strhávat ostatní, ať jsou to spoluhráči nebo diváci. Musí pracovat na základě dialogických principů, které se tak dobře dají objevovat během dialogického jednání.

Musí umět umyslet text, musí umět používat slova. Nemá hrát "ledovou hru rozumu," ale radostnou hru komplexního projevu. To znamená, že emoce nejsou potlačeny zcizením, odstupem, demonstrací.

Nadhled není odstup - hráč ví, že je to jenom jako. To, že hraje ono "jenom jako", chápe nikoli jako důvod k falšování, naopak chápe, že celé hraní je umělé, jako je celé divadlo umělé - a že od začátku se zabývá fenoménem, který má v sobě něco bytostně groteskního, absurdního - ale nereaguje na to poráženecky, ale s radostnou revoltou. Hráč používá ironii, která je vždycky sebeironií, v tom smyslu, v jakém odráží nesamozřejmost a nevážnost divadla jako hry, jako fenoménu, který se

vždycky bude vypořádávat se svou rovinou imitace a interpretace. Používá ironii, která není posměšná, není odsuzující, není devalvující. Je to ironie nadhledu.

Hráč nadhledu sice dokáže hrát vabank, ale není nezodpovědný - chápe, že má moc, chápe, že součástí jeho možností je i manipulace. Divákům sice "nic nedluží," ale nemůže jimi nikdy opovrhovat. To souvisí s "vydáním se všanc" - ze schopnosti ze slabosti dělat sílu.

Hráč je objevný a objevující, tvůrčí - ale nepotřebuje za každou cenu improvizovat a dělat věci "pokaždé nově" - dokáže si vystavět ne nutně svoji roli, ale hráčskou stopu, mapu. A dokáže znovu a znovu živě naplňovat stálou strukturu.

Hráč vždycky hraje celek. Nehraje na sebe, nehraje pro sebe. Proto se taky nesnaží vyhrát závody ve vtipnosti.

Hráčství prostě není nikdy hotové. Hráčství, jak jsem naznačil, také není nutně vázané jen na herectví. Dá se aplikovat na režii a taky na život - to jsou ostatně oblasti, s nimiž se nějak potýkám. Jak jsem již přiznal - umělecký výzkum je buď osobní, nebo není vůbec. Hráčství obsahuje dynamiku, která brojí proti ustrnutí. A je to prostě taktika, jak tvořit.

### **Pedagogika hráčství?**

Nastínil jsem, že dialogické jednání považuji za velmi přínosný prvek možné "pedagogiky hráčství". Jako vítanou zkušenost jsem pak hned zkraje práce uvedl dvě oblasti, které formovaly mne - ve zkratce ono outdoorové divadlo a divadlo "na hraně" komunikace s divákem. První vede ven z umělého prostředí prostoru určeného k divadelní aktivitě a nutí hrajícího tvůrce objevovat základní podmínky divadelnosti. Doslova nemůže spoléhat na "magii" stvořitelnou divadelními kouzly a čáry - ale na druhou stranu díky tomu i může pochopit, jak silným doplňkem světla, zvuk a veškerá technika mohou být. V herecké rovině pak brání "schovávání se za roli." Pro hráčství je to také silný impuls pracovat s intenzitou, která musí překonávat nehostinnost venkovní produkce. Druhé zmíněné divadlo ("na hraně") je skvělým prostředkem k osahávání prostředků komunikace. Vyzkoušet si provokaci, napínání možností, poznat hranice, kam lze zajít - to vše je velmi důležité. Je ovšem třeba dodat, že to není cesta pro každého.

To vše samo o sobě jsou jen částečné možnosti. Jsem přesvědčen, že něco jako "základní činoherní výcvik" by měl každý adept hráčství zažít. Dodávám, že bych mnohem více uvítal přítomnost tradice činoherního herectví, která prošla živější a intenzivní reformací na základě brechtovských principů. A je tu také skutečnost, že jedna věc je činoherní interpretativní herectví a druhá věc je práce s textem. Tzv.

“alterna” tenduje brát text jako “činoherní”. Od “textu” a jeho “čtení” je už jen kousek ke kritickému se vztahování ke skutečnosti, k politickému přesahu, vnímání světa - pokud textem myslíme jakýkoli text, jakoukoli strukturu, ke které přistupujeme a “kriticky ji čteme.”

Na Katedře alternativního a loutkového divadla nejsem v posledních letech přítomný dost prezenčně natolik, abych měl nárok na hlubokou kritiku. Má disertační práce je však od počátku svázána s KALDem a míří částečně “dovnitř.” Proto skončím právě možnostmi výuky/studia na této katedře a reakcí na dokument s názvem Stabilita v pohybu, “metodickou příručku pro výuku alternativního a loutkového divadla.” Přestože se hlásí k výuce založené na demokratických principech a především nehierarchičnosti, nereflexuje, odkud tyto principy pocházejí - z levicových hnutí, především těch autonomistických a důsledně antiautoritářských. Příručka v tomto ohledu zmíní “nutnost etiky,” ovšem přívlastek “politický” na své výjimečné uvedení v textu dlouho vyčkává. Myslím, že v tomto ohledu podivná apolitičnost dnes nedává smysl - drží tuto školu od reálného světa, vytváří vlastní odtržený svět. Jako problematický pak vidím i přehnaný důraz na mnohost - lze samozřejmě zmínit různé postupy a divadelní druhy, žánry atd. - moc ale nevidím ochotu alespoň tendovat k nějakému základu, díky kterému pak lze rozmanitost vyzkoušet. A pak jsem zmínil obsesi novostí a “autorstvím” - a znovu zopakuji, nic proti objevnosti a důsledným trváním na tvorbě a procesu, jen jsem přesvědčený o tom, že přílišný důraz na proces dává zapomenout na to, že nám uměním o něco jde. Že nejde jenom o výtrysky tvůrčí energie, kterou pak “komunikujeme komunikací o komunikaci.” Ve výsledku se tzv. “alterna” věnuje formálním věcem, způsobům komunikace - ale nenabízí možnosti alternativy, co komunikovat. Přitom pojem “alternativnost” lze vykládat i nestandardně - tedy alternativně. Můj návrh “alternativy alternativy” je tedy divadlo, které používá různé cesty, procesy, formy a komunikace, ale také se týká alternativního světa, nebo spíše alternativ dnešního světa. Musíme si prostě představit, že nežijeme v nejlepším z možných světů. Já osobně si představuju alternativní divadlo takhle - a osobní je přeci politické. Takže: všechnu moc imaginaci!