

Specifika Suzukiho hereckého tréninku a jejich účinek

JIŘÍ SVOBODA

DIVADELNÍ FAKULTA AKADEMIE MÚZICKÝCH
UMĚNÍ V PRAZE

ABSTRAKT Studie předkládá autoetnografický záznam z účasti na workshopu Suzukiho metody hereckého tréninku ve vesnici Toga v Japonsku z léta roku 2023. Jedná se o seznam postřehů z jednotlivých dnů podporovaných koncepty, na kterých své divadelní teorie založil japonský režisér Tadaši Suzuki a jeden ze zakladatelů divadla nó Zeami Motokijo. Je zde zkoumán odlišný přístup k profesi herce a jejím aspektům orientovaným na hereckou etiku, disciplínu a fyzický trénink. Hojně je skloňován důraz na těžiště hercova těla a správné zvládnutí práce s dolními končetinami, jejichž možnosti bývají dle Suzukiho zanedbávány. Práce má za cíl nejen představit základní prvky Suzukiho metody, ale také ukazuje, jak se tyto prvky projevují v Suzukiho inscenacích, které měl autor možnost zhlédnout v rámci workshopu.

KLÍČOVÁ SLOVA disciplína, herecký trénink, workshop, Tadaši Suzuki, těžiště, gramatika nohou, divadlo nó

V centru zájmu mého doktorského výzkumu stojí pojem herecké disciplíny. Tu nechápu pouze jako potřebu pracovat na zvelebování základních požadavků, které jsou na herce kladeny, jako například správná výslovnost či zvukný hlas, ale ze své podstaty je hlouběji navázána na vůli jednotlivého herce, který má vnitřní potřebu rozšiřovat její rozsah a osahávat její hranice. Základní pákou plnohodnotné herecké akce je konflikt, který ovšem nemusí vznikat pouze mezi dvěma postavami, nýbrž i v herci samotném. Běžně se o vůli neuvažuje v konotacích hereckých schopností, rozhodneme-li se ovšem přijmout fakt, že čin je alfou a omegou hereckého konání, musíme dbát na to, aby si herec byl schopný klást složité a zdánlivě nereálné cíle, kterého ho vyburcuje k motivovanému jednání. Musí zde existovat touha vytvářet sám sobě neřešitelné úkoly a překážky, a bavit se jejich řešením. Generování obého je na osobě herce.

Pojem vůle je často spojován s hereckým tréninkem. Trénink jako takový má množství nejrůznějších podob, které jsou určeny vnitřními strukturami a rozhodnutími jednotlivých divadelních souborů, ovšem potřeba zvelebovat nejen herecké výrazové prostředky, ale i performerův přístup k práci a disciplíně, je u všech stejná. Esenciální je respekt, který k tvorbě takovýmto tréninkem vzniká.

Lucia Repašská, umělecká šéfkyně progresivního brněnského divadelního souboru D'epog říká: „Herecký trénink, ako ho vníma západná divadelná tradícia, sa vyznačuje koncepčnou snahou o posilnenie kompetencií a zdatnosti herca. Je základným predpokladom k dramaturgii herca. Trénink je často každodenným manifestom hercovej špecifickej profesijnej identity, etickým gestom a potvrdením zmyslu

sebadisciplíny. Tréning nie je imperatívom, nie je súčasťou povolania, ale voľbou.“¹

Zde vidíme, že dobrovolnosť účastníkov hraje v kontextu hereckých tréningů veľkou rolu. Sami prichádzajú a testujú své schopnosti, reakčnosť, impluzivnosť, presnosť, jejichž postupné zdokonalování má z jejich pohledu větší kompetenci nést zodpovědnost za jevištní výkon než nestálý talent. Dnes se hereckému tréningu u nás věnují kromě Lucie Repašské i Viliam Dočolomanský či Oxana Smilková a na poli světového divadla se můžeme zmínit například o Theodorosi Terzopoulosovi a Tadaši Suzukim.

Toto léto jsem měl možnost strávit dva týdny v Japonsku na SCOT TOGA SUMMER CAMP 2023. Jedná se o workshop zaměřený právě na Suzukiho metodu hereckého tréningu, která byla vyvinuta koncem sedmdesátých let významným japonským režisérem Tadaši Suzukim. Ten se v roce 1976 spolu se svým divadelním souborem (v té době Waseda Šógekido, dnes již SCOT) přemístil do odlehlé horské vesnice Toga v prefektuře Tojama, kde se mu od té doby podařilo vybudovat hájemství mezi národního divadla, jehož návštěva se pro stovky zapálených divadelníků stala každoroční tradicí. Přidává se tak k vlně režisérů, kteří se s divadelní revolucí šedesátých let postupně odklánějí od do té doby módního stylu šingeki, neboli nového divadla. Jeho hlavním specifikem je snaha napodobit realistické divadlo západního formátu, včetně inscenování Ibsenových či Čechovových dramát. Šedesátá léta v Japonsku s sebou tedy přinesla bilancování související s ponětím divadelního prostoru, hereckého tréningu, přístupu k textu samotnému a vedla k založení tzv. hnutí malých divadel, jehož byl Suzuki důležitou součástí.

V této krátké práci se nebudu soustředit pouze na jednotlivá cvičení, která jsme se na workshopu naučili a jejich detailnímu rozboru, ale budu se zároveň odkazovat na deník, který jsem si během svého pobytu v Toze vedl a pokusím se popsat nejzásadnější postřehy z jednotlivých dnů a nacházet propojení mezi nimi a herecko-estetickými koncepty, ze kterých Suzuki při tvorbě tréningu vycházel.

1 REPAŠSKÁ, L. *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění (JAMU), 2015, s. 110.

Večer po příjezdu do Togy jsme byli zevrubně seznámeni se všemi pravidly, která zde musíme během workshopu dodržovat. Jde o naprostou dochvilnost, respekt ke všem pracovníkům, k pracovnímu prostoru, zákaz pití alkoholu a dodržování předepsaného cvičebního úboru (černé tričko, černé šortky, bílé tabi, vše bez jakéhokoliv nápisu nebo vzoru, ovšem s viditelnými lokty a koleny). Celá situace působila sešněrovaně až rigidně a vytvářela atmosféru vojenského tábora, ale postupem času se ukázalo, že jde o zcela běžné zásady slušného chování, které nebylo až tak náročné dodržovat.

Velkým překvapením tohoto ročníku bylo navrácení pana Suzukiho do tréningové místnosti. Již před několika lety přenechal učení své metody lektorům z řad svých bývalých spolupracovníků a studentů, ovšem, jak se sám vyjádřil, rád by před smrtí udělal pár dobrých skutků a tak jsme měli to štěstí čerpat informace přímo ze zdroje.

K všeobecné potřebě hereckého tréningu se Suzuki ve své knize *Culture is the body* vyjadřuje takto: „ Naše touha po vyjádření a schopnost našeho těla tuto touhu naplnit se odcizily. Bez pravidelného tréningu se vzdálenost, kterou musí tělo urazit, aby se tato touha zhmotnila, ukazuje jako příliš velká a s přibývajícím věkem se herci postupně blokují kanály, kterými by tělo mohlo dosáhnout svého expresivního potenciálu.“²

Suzuki jako základ svého tréningu postuloval tzv. gramatiku nohou. Má za to, že vědomí našeho propojení s podlahou, potažmo zemí je zásadní pro pochopení našich fyzických funkcí. Postavení našeho těla má přímý vliv na práci s dechem a může i ovlivňovat sílu a odstín hercova hlasu. Je tedy nutné s nohama nepracovat ledabyle, nýbrž záměrně si jimi pomáhat v momentech hereckého výkonu. Při tréningu jsme tedy prováděli cvičení, která se na práci nohou soustředila a pomáhala nám získat hlubší pochopení pro jejich sílu i nepřebornou paletu jejich možností. Jednalo se o mocné dupání, stoje na špičkách, chůze, které byly v mnohém inspirovány složitým systémem chůzí divadla nó a kabuki, a náročné dřepy v několika vertikálních polohách.

Nohy jsou zde ovšem také prostředkem, s jehož pomocí máme možnost lépe zachytit pohyb našeho těžiště neboli centra gravitace. V na-

2 SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi Suzuki*. New York : Theatre Communications Group, 2015, s. 55.

šem každodenním životě si svého těžiště, či místa, kde se těžiště zrovna nachází, běžně nevšímáme, dokud se nedostaneme do situace, která je náročná pro naši rovnováhu, jako například zvedání krabice či překračování vysoké překážky. V takové momenty máme tendenci se více koncentrovat na to, jakým způsobem své tělo ohneme, či jak vysoko jsme schopni zvednout své nohy, aniž bychom ztratili balanc. Pro Suzukiho je takovéto soustředění velmi zásadní, protože nás připoutává nejen k vlastnímu tělu, ale i k prostoru, ve kterém se nacházíme a okamžiku, který prožíváme. V ideálu by takový stav vědomí měl být přítomný po celou dobu našeho hereckého výkonu, ať už přecházíme jeviště, provádíme artistní skoky, či jen obyčejně sedíme. Při běžném postoji, kdy naše váha není přenesena ani na jednu z našich nohou, se naše těžiště většinou nachází v podbřišku.

Když jsme byli v kontextu tréninku donuceni nějakým směrem vyrazit, bylo velmi zásadní snažit se o to, vnímat naše těžiště celým zbytkem těla a snažit se při pohybu neměnit vertikální linii našeho těla. Jde nám tedy o to, aby naše těžiště opisovalo přímku, která nevybočí ze své dráhy ani nahoru, ani dolů. Náročnost spočívá v tom, že za normálních okolností je přirozené při zvedání chodidla ze země i při dokračování lehce změnit polohu našeho těla, naše těžiště cestuje o malý kus nahoru a posléze zase dolů. Toto základní zadání velmi rychle promění vztah naší mysli k našemu tělu a má za výsledek prakticky okamžité odhalení funkčních principů našeho těla, jeho nedostatky a zlovyky.

Vnímání a kontrolu svého těžiště si tedy postavme jako princip celého tréninku. Hlavním úkolem složitých cviků nohou je (kromě jejich posílení) znejistit a nabourat kontrolu nad svým těžištěm, a tím s ním účastníka workshopu zevrubně seznámit a naučit ho jej používat. Článek Denisy Vostré v časopise *DISK* nám připomíná, že centrum gravitace je zásadním aspektem vnímání japonského hereckého těla již několik stovek let.

Eiči Suzuki při workshopu věnovaném práci s tělem a hlasem v hereckém umění divadla kabuki připomněl důležitost těžiště (koši) pro pohyb po jevišti, který v tradičním japonském divadle vždy probíhá po předem dané křivce. Postoj se „sníženými boky“, který je základní nejen pro herectví v divadle kabuki, ale třeba pro zápasníky sumó, musí mít herec stále na paměti, neboť právě z něho vychází veškerý pohyb,

jenž se na jevišti odehrává, ať už jde o stylizovanou chůzi, anebo o tanc.³

1. DEN

Fyzický trénink probíhal dvakrát denně po dvou hodinách a první den jsme prakticky celou dobu pracovali na dupání (ašibjóši), které je nejstarším cvičením celé metody a většinou se provádí na začátku a konci každého tréninku k nabrání energie. Má také přímou návaznost na rytizované dupání v divadle nó a kjógen, kde bývalo dokonce zvykem pod jeviště vyrovnat řady prázdných nádob, které takto samy vibrovaly a vytvářely ozvěnu dupotu, čímž zintenzivňovaly požitek z něj.

Základním prvkem v první hudební části tohoto tréninkového cvičení je nepřetržitě dupání do podlahy za použití rovnoměrné, nepřetržité síly bez uvolnění horní části těla. Pokud herec ztratí koncentraci v nohou a bedrech, a unikne mu tak pocit pevnosti a kontroly, nebude schopen pokračovat až do konce v jednotné a ustálené energii, bez ohledu na to, jak silný se může cítit. A co víc, pokud herec nemá odhodlání kontrolovat nepravidelnosti dýchání, pak se mu ke konci cvičení nutně začne třást horní část těla a ztratí rytmus. V obou případech se energie vytvořená při dopadu chodidel na podlahu šíří do horní části těla.⁴

Seznámení s tímto cvičením mělo za výsledek úpornou bolest pat velkého množství účastníků. Naštěstí jsme byli obeznámeni s tím, že tento stav je běžný a pár dnů trvá, než si tělo zvykne nedupat pouze patou, ale celou ploskou chodidla.

2. DEN

Suzuki přinesl rajčata, která vypěstovali herci jeho souboru na malých políčkách, která můžete najít rozházená po celé Toze. Správná výživa a dieta herců je pro Suzukiho velmi důležitá, a tak mají členové jeho souboru povinnost pěstovat nejrůznější druhy zeleniny od bílých dýní až po indigově modré lilky. V tento den jsme také měli možnost zhlédnout zkoušku jeho inscenace *Dionysus*, které je přepisem Euripidových *Bakchantek*. Stejně jako Suzukiho vzor, Jerzy Grotowski, považuje Suzuki

3 VOSTRÁ, D. Čtvrtý ročník symposia o japonském a čínském divadle: Tradice a současnost. In *Disk – časopis pro studium dramatického umění*, 2008, roč. 6, č. 24, s. 139.

4 SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi*, s. 68.

herce a jeho jevištní prezenci za alfu a omegu divadelního počínání, které nemá za cíl napodobovat každodenní život schovaný za čtvrtou stěnu, nýbrž vytvářet momentální prožitek divadelní fikce, která bude angažovat diváka a jeho podvědomí skrze hercovo tělo a jeho nevšední práci s ním. Herci byli extrémně soustředění a to nejen během hraní samotného, ale i při připomínkách, které jim Suzuki posléze dával. Žádným způsobem nedávali najevo, že poznámku berou na vědomí, ale okamžitě ji zapracovali. Tento konsenzus je třeba dodržovat také při tréninku samotném. Nijak nepřikyvovat, nepřítakávat, nedoptávat se, ale pouze splnit připomínku. Na případné dotazy je čas po tréninku a samozřejmě nejsou žádným problémem, i když je podle všech lektorů lepší učit se pozorováním a napodobováním, než vysvětlováním.

Tento přístup není při předávání náročných divadelních schopností zcela neznámý. Již adepti v divadle nó byli zvyklí pozorovat druhé a stať se na jejich chybách a úspěších.

Zeami Motokijo se k tomu vyjadřuje takto: „Pokud dobrý herec uvidí, v čem je silný byl i sebesměšnější herec, měl by ho začít napodobovat. To je ten nejlepší prostředek ke zdokonalení. Kdyby připustil jeho silné stránky, ale zatvrzele by si myslel: ‚Přece nebudu napodobovat někoho horšího než já,‘ byl by takovýmto uvažováním svázaný a patrně by ani nebyl s to chápat, kde má slabé stránky on sám. Takováto umíněnost je jen znakem herecké nedokonalosti. Na druhou stranu, pokud by špatný herec pochopil, v čem má dobrý herec slabá místa, pomyslel by si: ‚Vida, i dobrý herec dělá chyby. Což teprve já začátečník, kolika pochybení se asi dopouštím?‘ A kdyby si pak dával pozor, ptal se na názory ostatních a snažil se, postupně by vše cvičením zdokonaloval a jeho herecké schopnosti by se rychle zvedaly.“⁵

Vrátím-li se k divokým výkonům Suzukiho herců, je třeba zmínit souvztažnost jejich práce s těžištěm, dechem a jevištní mluvou. Ta jakoby bolestně vycházela z jejich útrobu, ale zároveň mocně a ostře naplňovala celou místnost. Při dnešním tréninku nám bylo vysvětleno, že naprosté ovládnutí dechu napomáhá k rozkládání energie během celého fyzicky náročného představení. Špatná regulace naproti tomu přispívá k disbalanci těžiště, které je ovšem pokládáno za původce hercovy promluvy. Ovládnutí dechu je tedy přirozeně esenciální součástí herecké práce

5 Zeami Mokijo: *Poučení hercům*. (Ed. Denisa Vostrá). Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2016, s. 57.

a skrývá v sobě sílu, která nás nutí uvědomit si i momentální stav našeho těla a má tudíž schopnost nás propojit s právě probíhajícím okamžikem.

Suzuki to vysvětluje následovně: „Čím více energie tělo produkuje, tím více kyslíku spotřebuje, což zvyšuje míru intenzity dechu. Když se dýchání zesílí, narušuje rovnováhu těla a kontrolu těžiště. Trénink tedy existuje nejen k rozvoji těchto schopností nezávisle na sobě, ale také k prohloubení jejich vzájemného vztahu. Čím více dokážeme zvelebovat proces výroby energie, přijímání kyslíku a ovládnutí našeho těžiště, tím větší bude rozmanitost pohybů, které máme k dispozici, což zase zvyšuje stabilitu a udržitelnost života. V podstatě stejný princip můžeme uplatnit i při hraní na jevišti. Prostřednictvím disciplinovaného, integrovaného rozvoje těchto tří funkcí jako výkonnostních parametrů získává tělo sílu a obratnost, hlas získává rozsah a kapacitu.“⁶

Suzuki pro pojmenování těchto třech tělesných funkcí, tedy produkce energie, kalibrace dechu a kontrola centra gravitace, používá zastřešující pojem „neviditelné tělo“.

Zvýšení schopnosti prožívání vlastní fyzikality na jevišti je výsledkem kontinuální spolupráce „neviditelného těla“ a „gramatiky nohou“.

3. DEN

Začali jsme pracovat na prvním cvičení, jehož cílem není co nejrychleji zvládnout změny různých pozic či dupání. Pan Suzuki ho nazývá „slow ten“ a jde o rytmicky přesnou, pomalou chůzi z jedné strany místnosti na druhou, při které se musí těžiště hýbat v konstantní rychlosti po přímce, takže to téměř vypadá, jako by herec nešel, ale spíše neslyšně jezdil a koncentrace je zaměřena na účastníkem vytvořenou představu, která se zhmotňuje ve výšce očí na zdi místnosti. Tento bod není možno spustit z očí. Výsostný důraz je zde také kladen na kontinuální pohyb chodidel, jejichž pokládání a zvedání ze země nesmí být nijak zrychlováno, což je pro lidské tělo přirozené, ovšem vede to k odpoutání od centra gravitace, ze kterého by tento pohyb měl vycházet.

Pro tento a další cviky, jejichž součástí je chůze, byl inspirací (kromě divadla nó a kabuki) Suzukiho zájem o specifika používání dolních končetin u Japonců. Dává jej do souvislosti s tréninkem divadla nó a kabuki,

6 SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi Suzuki*, s. 60.

kteřý dle jeho názoru vychází z pohybu po domech tradičního japonského stylu a je inspirován opatrností a obřadností, se kterou Japonci takovto prostor vnímají a jakým způsobem v něm tráví čas.

Chodbu od pokojů oddělují zpravidla jen papírové stěny či papírové dveře, za nimiž může někdo spát, bavit se s hostem, či jen přemýšlet. V témže prostoru jsou tedy i další lidé a tělesná vnímavost, která vzniká jako výsledek uvědomění si této skutečnosti, vede k tomu, že se člověk pohybuje velice tiše a nenápadně. Specifickým znakem pohybu, který se vlivem těchto okolností vyvinul, je dokonalé ovládnutí spodní části těla, které vede k udržení těžiště v jedné rovině. Pohyb probíhá rovnoměrnou a stálou rychlostí jen vodorovně, bez vertikálních výkyvů, a umožňuje pokleknout bez toho, aby kolena klepla o podlahu. Člověk je tak schopný pohybovat se a pracovat v prostředí, v němž si uvědomuje přítomnost druhých a v němž si druzí naopak uvědomují jeho přítomnost.⁷

Toga Art Park, jak zní celý název objektu, který Suzuki v tojamských horách vytvořil, je místem, které by nemohlo existovat, aniž by Suzuki nevěnoval velkou péči zvelebování komunitního života jeho ať už stálých, či nestálých členů. Důraz je zde kladen na vzájemnou výpomoc a distribuce práce a povinností nemá přesné hranice. Všichni participují na všem. My, jakožto letošní účastníci workshopu, jsme byli vyzváni, abychom měli na paměti všechny místní pracovníky i sebe navzájem. To spočívalo také v respektování úklidových služeb, které bylo třeba dodržovat nejen v tréninkové místnosti, ale také v jídelně či na ubytovně. Ovšem také fakt, že šlo náročný tělesný trénink, způsobil, že se účastníci nepřetržitě starali o fyzickou kondici a zdraví ostatních a bylo tak ještě více umocněno vnímání našeho těla. Ellen Lauren, která je profesorkou herectví na newyorském Juilliardu a která do Togy jezdí pravidelně už čtyřicet let, upozorňuje na to, že Suzuki vytvořil místo, kde je možné si uvědomit společné dědictví všech kultur napříč celým světem a tím je právě lidské tělo. Odtud pochází i název Suzukiho knihy *Culture is the body*.

4. DEN

Každé ráno i odpoledne byla opakována cvičení z předchozích dnů a zároveň byla předkládána cvičení nová. Místní metody jsou, dle mého názoru,

⁷ Tamže, s. 146.

velice funkční a u všech zúčastněných bylo možné sledovat značný posun, přestože jsme neustále naráželi na nové výzvy a úskalí. Nacházení nových překážek, jejich postupné odstraňování a objevování překážek jiných je, Suzukiho prizmatem, jedinou možnou cestou k udržení tvořivého myšlení a těla. Při provádění cviků tedy nelze dojít k jejich dokonalé formě, dají se zvelebovat celý život a neexistuje zde tudíž rozdíl mezi nováčkem či zkušeným účastníkem. Ten má paradoxně stejné, ne-li větší množství práce. Nesmí se totiž nechat ukonejšit svými dosavadními pozitivními výsledky.

Tento přístup volil při svém tréninku už Zeami Motokijo a říká: „A právě pozvolné odstraňování nedostatků považujeme za správné vršení zkušeností. Je nemožné získat zkušenosti jinak. Proto bychom se za každých okolností měli mít na pozoru, aby se – aniž bychom to vůbec zaznamenali – z ustrnulých správných zkušeností nestaly nedostatky. Mimochodem říká se, že s rostoucím věkem začíná i projev vcelku dobrého herce působit přežitým dojmem, to jsou právě ony ustrnulé zkušenosti.“⁸

Tento den jsme byli pozváni na večeři do bistra divadelní společnosti SCOT s přílehlavým názvem „Dýně“. V té jsme byli donuceni tajemnicí souboru paní Šigemasa si jídlo co nejrychleji nabrat, sníst a briskně uvolnit místo hercům souboru, vracejícím se ze zkoušky. Přestože by takovéto zacházení mohlo přijít západnímu člověku lehce nepatřičné, je nutné zmínit koncept omoijari (思いやり), který je v japonské společnosti neopomenutelný a přítomný ve všech aspektech každodenního života. Jde o ohleduplnost či empatii, která počítá s potřebami druhého člověka, aniž by byly z jeho strany jakkoliv vyjádřeny. Je nutné být schopný je předpovědět a zachovat se podle nich. Když jsme byli tedy paní Šigemasa popoháněni, neměla v úmyslu nás nijak urazit, nýbrž myslela na to, aby se herci po zkoušce mohli najíst bez zbytečného čekání. Mezitím u vedlejšího stolu seděl pan Suzuki, který mluvil pouze se svou herečkou Aki Sato-Johnson a nám nevěnoval žádnou pozornost, přestože jsme tuto akci považovali za možnost k osobnějšímu hovoru. Bylo ovšem evidentní, že na něco takového zatím nemáme nárok a mimo trénink je nám přímý kontakt spíše zapovězen. V tomto případě se jedná o hierarchii, kterou je nutné respektovat, protože by její narušení mohlo ohrozit správný průběh workshopu.

⁸ Zeami Mokijo: *Poučení hercům*, s. 101.

5. DEN

Kromě cvičení a jejich fyzických úskalí jsme dnes otevřeli otázku důležitosti práce na naší imaginaci. Při nejednom cvičení mají účastníci za úkol představit si, že jejich těžiště je taháno zároveň dopředu i dozadu, nahoru i dolů a ve své podstatě jakýkoliv pohyb musí být prováděn s myšlenkou pohybu protichůdného. Nadto je nutné umět si vytvořit uvěřitelnou představu situace, která nás nutí přecházet z jednoho konce místnosti na druhý při cvičení „slow ten“. Zde bych tedy rád podtrhl skutečnost, že herecký trénink Tadaši Suzukiho není založen pouze na fyzických cvičích bez zapojení mentální snahy. Nejde jen o tělesné výkony, které by potlačovaly kreativní pochody herce, naopak jdou ruku v ruce.

Tento den jsme se také zúčastnili zkoušky inscenace *Trójanky*, která se konala v nádherně přestavěné stodole ve stylu gassho zukuri.⁹ Herecké jednání představitelky Hekabé nešel považovat za pouhé herectví, ale za skládání svého těla a duše na obětní oltář. Herečka celou dobu představení udržovala takovou koncentraci, až se celá zuřivě chvěla a svůj hlasový rejstřík využila naprosto bezesbýtku. Divoce, ovšem precizně sebou zmítala, zatímco herci kolem ní bleskurychle cupitali v náročném dřepu. Pro Suzukiho je extrémně důležité nepřenašet každodenní život na divadelní prkna, nýbrž obnažovat bolestnou materii života v divokém souboji se svou vůlí přímo před diváky. Herec zde nehraje postavu, ale celospolečenské podvědomí chycené v pasti performerova těla. Zde můžeme vidět jasný vliv divadla nó a kabuki. Suzuki píše:

Herci nó a kabuki herectví nevnímají jako vyjádření lidského nitra. Místo toho se zaměřují na rozvoj určitých citlivostí fyzických projevů a experimentování s nimi během výkonu. Herectví pro ně není výrazem emocionálních nebo psychologických specifik, ani odhalením lidské individuality získané zkoumáním psychiky z různých úhlů. Nó a kabuki se spíše vyvinuly zkoumáním fyzických atributů – pocitů, které nelze vysledovat zpět do každodenního života.¹⁰

6. a 7. DEN

Pro můj další výzkum herecké disciplíny bylo důležité hovořit s ostatními účastníky workshopu o cestě, která je dovedla až sem. Nebudu zde popisovat příběhy všech inspirativních lidí, které jsem měl možnost potkat, ale rád bych se zmínil o jakési vnitřní touze, která byla u všech značně viditelná. Vnímám jsem, že spousta z nich je frustrovaná z diskrepance, která vzniká mezi důvodem, proč začali dělat divadlo a jaké divadlo nyní musí dělat, aby uživilí své rodiny. Velkým překvapením pro mě bylo, že několik mnohaletých návštěvníků tohoto workshopu odešlo ze svých angažmá a založilo vlastní soubory, které jsou dokonce na Suzukiho metodě postaveny. Za všechny mohu zmínit soubor v australském Brisbane a Portugalsku.¹¹

Mám za to, že se tito divadelní tvůrci nemohli vrátit k běžnému divadlu ve svých zemích potom, co měli šanci vidět zápal, oddanost a orientaci na detail jako zde.

Zajímavé na tréninku je, že přestože jsem po něm vždy byl fyzicky vysílený, i tak jsem se cítil nabitý energií, silný a plný kreativního potenciálu. Po náročném boji se svým tělem a jeho možnostmi, spíše než únava a frustrace přichází pocit radosti a euforie.

Na začátku workshopu nás naši lektori poprosili, abychom si připravili překlad krátkého úryvku z *Macbetha* v našem mateřském jazyce, který se máme naučit z paměti a který budeme používat při práci s hlasem. Zásadní je samozřejmě práce s dechem, který ztěžují složité polohy, ve kterých se účastníci při promluvě nachází. V Suzukiho metodě žádný všeobjímající návod na ovládnutí dechu neexistuje. Postupným zvládnutím obtížů spojených s náročnými cviky účastník nachází funkční principy, které mohou prakticky propojovat jeho osobní dechový aparát s jeho tělem. Ellen Lauren, jedna z našich lektorek, o které jsem se zmiňoval výše, nám ukázala, jakým způsobem najít svůj pravý jevištní hlas. Předváděla, jak v pozici v sedě s rovnými zády a nohama ve vzduchu lze tlačit dolními končetinami na svou bránci a hlas v představě vypouštět směrem dolů. Sama dokázala přeskokovat ze svého každodenního hlasu do jevištního, který v žádném případě nezněl nepřirozeně, ač svou silou naplnil celou místnost.

⁹ Jedná se o dům z dřevěných trámů, které tvoří strmou střešou podobající se rukám sepnatým k modlitbě.

¹⁰ SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi Suzuki*, s. 43.

¹¹ Více: <https://www.zenzenzo.com> a <https://www.colectivojat.com>.

Dnes jsme měli tedy možnost slyšet *Macbetha* v přibližně 15 různých jazycích, což považuji za úžasné privilegium a zároveň se tím zhmotnila Suzukiho touha po živé interkulturní výměně, jež by přispěla k synergickému propojování tradic. Jejich vzájemné ovlivňování popisuje Suzuki takto: „Když se taková skupina herců dostane do kontaktu s mým dílem, často dochází k tomu, že při respektování vzájemných odlišností se objevují zcela nové prvky, které nejsou ve skutečnosti rozpoznatelné jako součást ani jedné z tradic. Tímto způsobem tvoří tradice důležitou součást vytváření něčeho originálního. Tradice není něco, co je třeba chránit, ale spíše je třeba ji aktivně zapojit, aby mohla poskytnout odrazový můstek pro novou tvorbu. Jinými slovy, tradice může být činitelem změny – podporou inovace prostřednictvím neustálého narážení na jiné tradice.“¹²

8. DEN

Celkový dojem workshopu působí velice ozdravně. Účastník jí pestrou a výživnou stravu, dvakrát denně cvičí své fyzické i mentální síly, aktivně se zabývá svým tělem, je v kontaktu s komunitou desítek kreativních lidí v horách s čistým vzduchem, dodržuje přesný režim, nemá skoro vůbec přístup k sociálním sítím, nesmí pít alkohol a je inspirován výjimečnými hereckými a režijními výkony souboru SCOT. Až na to, že jsem každý den psal krátký deníkový záznam, mi místní rytmus dovolil žít v přítomném okamžiku, aniž bych věnoval přílišnou pozornost tomu, co má přijít, či litoval toho, co už se stalo, či co mi snad během tréninku nešlo. Jeden z mých kolegů na workshopu se mi svěřil s podobnými pocity a dal je do souvislosti s pojmem „živočišná energie“, na který můžeme v Suzukiho esejích často narážet. Je jím myšlena energie nepocházející z jakýchkoliv umělých zdrojů, jako je plyn, elektřina, ropa, jejichž důsledkem dochází k vývoji nových technologií, které drasticky ovlivňují každodenní chápání nejen našeho těla, ale také zdravé mezilidské komunikace. Ta se stává mnohem méně smyslovou, živou a vnímající. Její vyjadřovací schopnosti jsou ochuzeny. Suzuki soudí, že civilizovaná komunita je založená na ne-živočišné energii, kdežto kulturní komunita naopak na energii živočišné.

¹² SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi Suzuki*, s. 151.

Tento den jsme se s Ellen Lauren začali učit slavné Suzukiho chůze, které se na první pohled zdají být relativně jednoduché, avšak množství jejich opakování bylo natolik velké, že se z nich stala velká zkouška trpělivosti a vytrvalosti. Vlastností, které jsou pro japonskou kulturu esenciální, vezme-li v potaz, že v Japonsku trvá spousta let, než se člověk dostane byt na tu nejnižší úroveň jakéhokoli řemesla. Novinkou, kterou chůze také přinesla je práce na orientaci v prostoru, protože všichni účastníci se pohybují stejným směrem a někdy dokonce diagonálně, takže je velmi složité udržovat stejné rozestupy a přesný rytmus.

9. DEN

Po týdnu naplněném spíše technickým zvládnutím cviků s sebou Ellen Lauren přinesla mnohem větší důraz na jejich propojování skrz krátké příběhy a hluboké významy. Byla schopná nám nabídnout představy, které jí osobně pomáhají při trénování a bylo tedy možné začínat nacházet silnější paralely mezi striktním tréninkem a hereckou tvorbou. Je třeba ovšem dodat, že tento (ač kreativní) přístup nelze vnášet do tréninku hned zpočátku. Tento fakt je založen na názoru, že je mnohem přínosnější nejprve zvládnout pevnou, neměnnou formu, které mohu důvěřovat a až pak do ní vlít své emoce, než je používat jako základnu a teprve poté na ně roubovat techniku. Jedná se zde opět o přímou návaznost na Zeami Motokija a divadlo nó.

Hercovo mistrovství přitom spočívá v překonání techniky a ve vytváření významů, které stojí mimo jeho vlastní vědomí – jen takovém případě je herec schopen přinést něco nového (překvapivého), nejen svým divákům, ale i sám sobě.¹³

Bylo pro mě velmi zajímavé vidět, kolik účastníků ovládá nejrůznější herecké techniky, nebo ještě lépe, jak drtivá většina divadelních tvůrců na nějakých hereckých technikách zakládá celou svou práci. Mluvílo se hodně o Meisnerovi, Suzukim, viewpoints atd. Donutilo mě to k přemýšlení nad českou hereckou pedagogikou, která se v tomto smyslu zdá mnohem méně systematická. Když jsem byl na otázku nejrozšířenějších technik v České republice tázán, nebyl jsem s to dát kloudnou odpověď, mám pocit, že každý pedagog herectví vytváří jakýsi koktejl svých vlast-

¹³ Zeami Mokijo: *Poučení hercům*, s. 29.

ních zkušeností, Stanislavského, Čechova, Mejercholda, Martince, ale většinou se studenti učí praktickým způsobem akumulování zkušeností s nejrůznějšími texty. Uvažuji, co to pro nás znamená a jaká pozitiva může mít přenášení těchto moderních hereckých technik do českého a slovenského kontextu. Možný výklad této situace může spočívat v tom, že zde není tolik mezinárodních divadelních ambic. Soubor SCOT a množství dalších souborů, o kterých jsme zde na workshopu hovořili, směřuje své cíle spíše za hranice. Vytváří se tak specifická komunita divadel bez hranic, která napomáhá výše zmiňované mezikulturní výměně.

10. DEN

Už jsme se naučili prakticky všechna cvičení, která pro nás byla připravená, až na několik druhů chůze, jimiž jsme se naneštěstí nestihli zabývat. Naši lektoři měli tendenci se zaměřit na chyby, které děláme a snažili se je napravit, spíše než nás zahlcovat dalšími, ještě složitějšími cviky. Jak jsem měl šanci pochopit, každý workshop se trochu liší od toho předešlého, lehce se mění cviky, jejich pořadí i názvy. Například základní, přípravný postoj má dnes těžiště postavené mnohem výše než tomu bylo před pár lety. Také nám bylo odhaleno, že téměř každý cvik byl vymyšlen pro potřebu efektní a náročné akce v rámci zkoušení nové inscenace v Suzukiho režii. Nejde tedy o to, jak je často míněno, že Suzuki vybírá cvičení ze své metody a vkládá je do svých představení, naopak – doplňuje do tréninku složité pohyby, které během vytváření inscenace prokázaly svou pohybovou komplexnost.

11. DEN

Poslední den tréninku byl extrémně náročný. Po několikadenní pauze, během které zkoušel se svým souborem, nás opět přišel zkontrolovat pan Suzuki. Dokonce i vstal ze svého křesla (které stávalo vždy v centru hlediště a bylo všeobecně zakázáno si za něj v přítomnosti pana Suzukiho sednout) a dřevěným mečem mezi námi chodil a upravoval naše pozice. Tímto činem jakoby narušil přísné hranice hierarchie, která mezi námi do té chvíle panovala a takto specificky, až rituálně se s námi rozloučil.

Poslední den workshopu byl zároveň prvním dnem mezinárodního festivalu, který Toga Art Park každoročně pořádá. Měli jsme tedy také možnost zhlédnout představení *Greetings from the edge of the Earth*, kte-

ré každoročně festival zahajuje a z jehož sledování se pro japonské divadelníky stala už jakási oslava konce léta. Je to velkolepá divadelní podívaná v amfiteátru na jezeře s dvěma mosty, které vedou z jeviště přes jezero až do míst, která jako diváci nemáme šanci zahlédnout. Celou inscenaci provázejí nádherné japonské ohňostroje a hned několikrát můžeme být svědky úžasných artistních výkonů herců, kteří si musí poradit s invalidními vozíčky na úzkých a v případě tohoto konkrétního uvedení mokrých můstcích.

Po představení měl pan Suzuki proslov, ve kterém hovořil zejména o pěstování zeleniny, ve kterém momentálně nachází svůj »raison d'être« a z jakých důvodů založil své divadlo právě zde, v horské divočině. Poté významní japonští politici rozbili sudy drahého saké a všichni diváci, kteří mimochodem za lístky v Toze nikdy neplatí, se mohli společně s herci napít.

Závěrem bych rád řekl, že zkušenost z tohoto workshopu mně donutila znovu se vrátit k fundamentálním otázkám orientovaným nejen k mému osobnímu náhledu na herectví, ale také k otázkám nazírání herecké disciplíny v konotacích české divadelní pedagogiky a profesionální praxe. Má u nás takovýto přístup vůbec své místo? Víme, že není navázaný pouze a jedině na japonskou kulturu, neboť se mu podařilo hojně se prosadit v USA a Austrálii. O jeho přenositelnosti tedy nemůže být pochyb. Nacházíme se ovšem ve fázi, kdy by se takovýto systém mohl v našich konotacích ujmout? Z mého pohledu ano. Je třeba si uvědomit, že se zvyšující se poptávkou po tzv. civilním herectví dochází u nás k atrofování hereckého těla, které takto ztrácí širokou škálu svých vyjadřovacích schopností. I tak ovšem herecké tréninky založené na intenzivní herecké disciplíně nemusí často padat na úrodnou půdu. Z tohoto hlediska mi imponuje názor Paul Allaina, dlouholetého badatele Suzukiho práce, který sice přiznává Suzukimu jistou úzkoprofilovost, ale také upozorňuje na to, že pro zájemce nabízí validní alternativu k „mainstreamovému“ přístupu k herectví. Říká také, že režiséři pracující s herci, kteří plně rozumí funkčním principům svého těla, mohou čerpat z širší palety jejich výrazových prostředků.

SUMMARY

The Question of Discipline in the Suzuki's Method of Actor Training

In this study, I would like to share my experience with the method of actor training introduced by the acclaimed Japanese director Tadashi Suzuki. This summer I had the opportunity to attend his workshop in Toyama Prefecture, where he founded his theatre company SCOT and developed the above-mentioned method. It focuses primarily on the correct use of the actor's center of gravity, which in turn leads to a better distribution of energy and breath, and aims to deepen the actor's presence on stage. In addition, I will also discuss the method's assumptions and benefits, which have been adopted by many theatre companies beyond Japan, especially in the US and Australia, while the Suzuki Method's popularity continues to grow. Furthermore, I would like to discuss the discipline of acting and its role in today's professional and pedagogical practice. Although the debate was more relevant in the second half of the 20th century, it is necessary to address it and view it through the lenses of today's circumstances also because of the growing popularity of so-called "civil acting".

Táto práca vznikla na Akadémii múzických umění v Prahe v rámci projektu „Výzkum tréninkové praxe Tadašiho Suzukiho a teorie Orizy Hiraty“ podporeného z prostriedkov na špecifický vysokoškolský výskum.

LITERATURA

ALLAIN, Paul. *The art of Stillness – The Theatre practice of Tadashi Suzuki*. New York : Palgrave Macmillan, 2002. 214 s. ISBN 1-4039-6170-0.

REPAŠSKÁ, Lucia. *Dekompozičné princípy v inscenačnej tvorbe*. Brno : Akademie múzických umění v Brně, 2015. 188 s. ISBN 978-80-7460-086-9.

SUZUKI, Tadaši. *Culture is the body – The Theatre writing of Tadashi Suzuki*. New York : Theatre Communications Group, 2015. 195 s. ISBN 978-1-55936-496-6.

VOSTRÁ, Denisa. Čtvrtý ročník sympozia o japonském a čínském divadle: Tradice a současnost. In *Disk – časopis pro studium dramatického umění*, 2008, roč. 6, č. 24, s. 139.

ISSN 1213-8665.

Zeami Mokijo: Poučení hercům. (Ed. Denisa Vostrá). Praha : Akademie múzických umění v Praze – KANT, 2016. 154 s. ISBN 978-80-7331-399-3 (AMU); ISBN 978-80-7437-214-8 (KANT).

KONTAKT

MgA. Jiří Svoboda

Akademie múzických umění v Praze,

Katedra teorie a kritiky DF AMU

Karlova 26, 116 65 Praha 1, Czech Republic

e-mail: jiribod91@gmail.com