

Srba, Bořivoj

**Josef Karlík - herec, teoretik herecké tvorby a pedagog herectví**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická.* 1998, vol. 47, iss. Q1, pp. [121]-139

ISBN 80-210-1981-6

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114609>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BOŘIVOJ SRBA

## JOSEF KARLÍK — HEREC, TEORETIK HERECKÉ TVORBY A PEDAGOG HERECTVÍ

Nejširší česká veřejnost vnímá Josefa Karlíka (nar. 1928) především jako znamenitého herce. Méně je jí známo, že tato dominantní herecká osobnost soudobého českého činoherního jeviště patří k osobnostem, které se zabývají též teoretickými otázkami herecké tvorby. A také k těm, kdož své poznatky z praktické tvůrčí práce v divadle i z teoretického studia problematiky divadelního umění zprostředkovávají jako učitelé nejmladší, nastupující generaci divadelních tvůrců, a snaží se tak zajistit pokračování oboru umělecké tvořivosti, jehož rozvíjení zasvětili skoro celý svůj život.

A je možno hned na tomto místě — netřeba až na sám konec našeho článku odkládat uvedení následujícího zjištění — konstatovat, že ve všech třech zmíněných oblastech své tvorby, v oblasti tvorby herecké, teoretické i pedagogické, dosahuje tento umělec výsledků zcela mimořádných, které vytvářejí dostatečně kvalifikovaný předpoklad, aby jeho aktivitám v oněch oblastech se projevujícím byla věnována tato zvláštní, mimořádná pozornost.

V našem článku chceme se zabývat především Karlíkovými aktivitami pedagogickými, které podle soudu i širšího okruhu odborníků do věci zasvěcených přinášejí výsledky, výrazně přesahující rámec osobního pedagogického působení tohoto umělce.

Máme-li plně porozumět Karlíkovým originálním metodám herecké výchovy a určit, v čem záleží zmíněný jejich obecný přesah, musíme se ovšem nejprve zabývat i jinými Karlíkovými tvůrčími aktivitami. V první řadě tedy Karlíkovou vlastní tvorbou hereckou. Ta je nesporně významná již sama o sobě. Její výsledky, díky své kvalitě i zvláštnímu charakteru, ustavují však i fundamentální, naprosto spolehlivý předpoklad Karlíkovy úspěšné činnosti pedagogické. A to nejen proto, že umělce vybavují velkou autoritou v poměru k mladším kolegům i k začínajícím adeptům herecké práce, ale i z toho důvodu, že právě ona vytváří zásobnici praktických zkušeností potřebných každému učiteli k jeho výchovnému působení. Nemluvě ani o tom, že její významnost i povaha představují živnou půdu pro teoretickou reflexi problematiky herecké tvorby jako takové,

reflexi obecnější povahy, bez níž ovšem ani pedagogické působení není myslitelné: i tato teoretická reflexe má u Karlíka své pevné zakotvení v jeho vlastní tvůrčí herecké praxi. V článku však chceme věnovat určitou pozornost i zmíněným Karlíkovým názorům na problematiku herectví vůbec; jejich pochopení umožňuje totiž v jisté míře pochopit a docenit i originalitu Karlíkova přínosu v oblasti pedagogické.\*

\* \* \*

Josef Karlík je především nadán — v tom se shodují všichni, kdo se nad jeho hereckou tvorbou kdy zamýšleli — výjimečným hereckým talentem. Talentem, který se v každém představení prosazuje s jakousi elementární silou (její povaha je zpravidla vyznačována přívlastky jako „vitální“, „spontánní“, „živelná“ atp.) skoro vždy do pozice hegemonní, a to i v bočních rolích, takže někdy až zatlačuje do druhého plánu i velmi zdařilé výkony ostatních herců, byť i byli exponováni v důležitějších úlohách, než jaké zde zastává on.

Je to talent, který si v jiných případech vystačí sám se sebou, „talent, který hraje sám“ (Ivan Vyskočil). Přesto Karlíkovo herectví nezáleží pouze v energic-

\* Hereckou tvůrčí dráhu Josefa Karlíka jsem měl možnost jako divák a posluchač sledovat skrze desítky Karlíkových hereckých výkonů divadelních, rozhlasových, televizních a filmových v celém jejím rozsahu, od jejich počátků v absolventských představeních Janáčkovy akademie múzických umění na přelomu čtyřicátých a padesátých let, přes periodu spjatou s umělcovým angažmá v Divadle Čs. armády na Vinohradech v první polovině padesátých let, pak v průběhu následujícího skoro čtyřicetiletého jeho účinkování v Mahenově činohře až podnes, kdy se zdaleka ještě neblíží k závěru. V šedesátých letech jsem jako dramaturg Mahenovy činohry získal příležitost vhlédnout i přímo do procesu utváření Karlíkových dramatických postav a svým způsobem se na něm spolupodílet teoretickými reflexemi a interními kritickými připomínkami. V týchž letech jsem jako učitel JAMU mohl zblízka pozorovat i Karlíkovo učitelské působení na divadelní katedře JAMU v oddělení herecké výchovy. Novou možnost obeznámit se s Karlíkovými pedagogickými schopnostmi přinesla mi reorganizace této katedry ve fakultu po listopadu 1989, během níž jsme se po dvacetileté přetřece oba, jak kolega Karlík, tak já sám, k učitelské práci na JAMU vrátili. Konečně v průběhu celoživotní Karlíkovy tvůrčí činnosti se poměrně systematicky seznamuji s jeho slovesnými projevy, jimiž se pokouší teoreticky uchopit výsledky vlastní práce herecké i učitelské, s úvahami směřujícími namnoze i do oblasti teorie herecké tvorby.

Pokus charakterizovat základní rysy výše připomenutých tvůrčích aktivit Josefa Karlíka opírám především o tuto osobní zkušenost. Nicméně poznatky z ní výtěžené usiluji v přítomné stati zároveň prověřit skrze relevantní prameny a literaturu, a to především skrze dokumentační materiály uchovávané v mém vlastním, dlouhodobě budovaném osobním archívu a dále skrze takový materiál uchovávaný v Historicko-dokumentačním oddělení Národního divadla v Brně; vzhledem k velkému počtu těchto materiálů nemohu je zde však podrobně vypočítávat a musím odkázat čtenáři, který by projevil zájem o jejich studium, toliko na způsob jejich uložení. Pokud pak jde o v textu uvedené citáty, pocházejí z těchto článků: Josef Karlík: *Jsou ještě jiné možnosti?*, Program, Divadelní list Státního divadla v Brně, r. 54, 1982/83, č. 7 (březen 1983), s. 250-251, l. c. passim; t ý ž : *Úvod do herecké výchovy*, Brno (Janáčkova akademie múzických umění) 1992; t ý ž : *K některým otázkám herecké tvorby a techniky*, profesorská přednáška, DF JAMU 1994; Ivan V y s k o č i l : *Vyjádření k habilitačnímu řízení Josefa Karlíka*, DF JAMU 1992; Josef K o v a l e č u k : *Vyjádření k habilitačnímu řízení Josefa Karlíka*, DF JAMU 1992; Jan G r o s s m a n : *Herec a inscenační styl*, Divadlo, r. 13, 1962, č. 1, s. 35-40, l. c. s. 36; V. K. [Viktor K u d ě l k a ]: *Herci, které jsem potkal cestou, II. Maratónský běžec Josef Karlík*. Program, Divadelní list Státního divadla v Brně, r. 55, 1983/54, s.61-65, l. c. s. 64.

kém nasazení tohoto robustního talentu. Je výsledkem nejen zmíněného nasazení, ale i systematické práce založené na reflexi problematiky herecké tvorby jako takové a ve vztahu k onomu talentu samému na výrazné sebereflexi: na potřebě učit se zacházet a vycházet s tímto talentem, ovládat technickou stránku práce na roli a zároveň se ptát i po jejím smyslu. Jde tu o herectví i při jeho — jak se říká — „jadrně zemitém“ založení vysoce přemýšlivé, které si programově chce uvědomit samo sebe a dosti ostentativně to veřejně přiznává.

Karlíkův individuální umělecký vývoj byl do značné míry spouštěn i skutečností celkové proměny české divadelní kultury na přelomu padesátých a šedesátých let. Po návratu ze svých wanderjahre (Krajské oblastní divadlo v Českém Těšíně, Divadlo Čs. armády v Praze) ve druhé polovině padesátých let Josef Karlík zakotvil trvale v Brně. Zde v závěru těchto let spojil svůj herecký osud zejména s tehdy nově se ustavivší programovou orientací Mahenovy činohry, se kterou po svém nástupu vystoupilo nové umělecké vedení této činohry a kterou pak toto vedení — zprvu v personálním složení Miloš Hynšt — Evžen Sokolovský — Bořivoj Srba, později i ve spolupráci s Ludvíkem Kunderou, Aloisem Hajdou a se Zdeňkem Kaločem — prosazovalo a rozvíjelo v letech 1959–1969. Jako jeden z prvních členů hereckého souboru se přihlásil k programu tohoto vedení pokoušejícímu se na úrovni současné divadelní práce renovovat tehdejší režimovým kulturněpolitickým aparátem zavrhané postupy evropských divadelních avantgard a vytvářet oproti divadlu libujícímu si ve vytváření iluzionistických obrázků života divadlo ostře antiiluzivního typu, akcentující specifickou divadelní vyjadřovací prostředky, divadlo, které nejen nezakrývá, ale naopak naplno vyjevuje umělo, umělejší povahu svých produkcí a které se obrací jak k citu, tak k rozumu diváka s výzvami, aby tento divák spolu s ním noeticky rozkrýval skutečnou povahu reality, která nás obklopuje. V repertoáru, jehož dominantami se stala dramata básnického typu, usilující zobrazovat dějinné a společensko-politické procesy ne již jen v příbězích odehrávajících se mezi několika málo postavami převážně ve sféře jejich soukromého života, tedy v příbězích představujících vztah člověk-jedinec a společnost jako intimně psychologickou záležitost, nýbrž v podobnostech, aspirujících na komplexnost a dialektičnost znázornění vztahu člověk-svět, jeho herectví rychle opustilo techniku vyznačování charakterů pomocí detailizovaného drobnokresebného popisu, který chce navodit v recipientovi pocit totožnosti herecké kreace se skutečným modelem. Nadále — namísto úsilí soustředit pozornost diváků k individuální psychologické problematice postavy — usilovalo toto herectví soustředit jejich pozornost k tomu, co je příznačné pro chování a jednání lidí jistých societ v té a oné době obecně.

V rámci úsilí zvýraznit specifické kvality divadelního vyjadřování, akcentovat plně to, co obsahuje každý článek sousloví „divadelní hra“, Karlík v této vývojové fázi svého herectví atakoval divákovu vnímavost všemi prostředky, které mu nabízelo dědictví herecké tvorby z časů avantgardy, zejména pak nastřídané bohatství komediálního, až groteskně stylizovaného hereckého projevu uplatňujícího se hlavně v komediích, veselohrách, fraškách, ale i v kabaretech, revuích atd.: výrazně muzikalizovanou deklamací, plastickou mimikou,

gestikou, pohyblivostí, která neměla daleko k bravuře výkonů akrobatických atp. Blízké mu byly i prostředky čerpané z oblasti klaunského herectví uplatňujícího se v žánru němé filmové grotesky, ale i v cirkusových představeních, zejména učil se z umění klaunů zapojovat do svých výkonů významově ostře pointovaný komický gag, postavený na paradoxním vidění skutečnosti a odhalující v ní prvky absurdity. Výraznost, apelativnost, schopnost pracovat se silnou nadsázkou (zřetelně expresivního, někdy až drastického rázu), zároveň však schopnost ozvláštnit výkon přesně umístěným realistickým detailem velké vypovídací síly, to a další podobné vlastnosti propůjčovaly jeho herectví charakteristické pro ně rysy moderního herectví utvářeného na základě důvěrné znalosti předchozího vývoje disciplíny, v níž se nasazoval, ale zároveň také plně se obracejícího k soudobému obecenstvu.

Tento způsob programového nasazování výrazových prostředků komediálního herectví při vyznačování postav, které byly tehdejšími vedením Mahenovy činohry Karlíkovi přidělovány k ztvárnění, způsob zřetelně odvozený z herecké tvorby rozvíjející se v programovém pojetí avantgardy (poučený např. Mejercholdovou a Tairovovou biomechanikou, ale také herectvím brechtovského hereckého divadla, založeným na principu významového zcizování jednání předváděné postavy záměrným rozrušováním iluzivního rázu tohoto jednání), nebyla u něho — stejně, jak tomu bylo v případě jeho vzorů — motivována pouze úsilím o zvýšení vnějšího účinku výkonu ve smyslu podtrhování ryze divadelních kvalit inscenace, vždy směřoval k zvýraznění názornosti prezentace určitých sdělení, k zesílení jejich myšlenkového dopadu do publika. Karlíkovo herectví v tomto období bylo herectvím jasně formulovaných poselství, silně zasahujících vědomí i představitost diváků.

Zároveň ovšem nelze přehlédnout, že již v této etapě svého uměleckého vývoje Karlík takto utvářenými hereckými kreacemi neplnil jen úkoly stanovené mu režisérem, nýbrž že se pokoušel „žít“, „existovat“ ve svých rolích celou svou bytostí. Mohu na základě vlastní zkušenosti ze spolupráce s ním dosvědčit, že již na počátku šedesátých let, kdy zmíněné vedení Mahenovy činohry teprve hledalo formy hereckého uchopování rolí svého repertoáru, plně souladné s programovými zásadami k nimž se tehdy hlásilo, nebyl ochoten pasivně se podrobovat předem vypracovanému režisérskému aranžmá jeho jednání v postavách k ztvárnění mu přidělených a že — přesvědčen, že takové předem určené aranžmá i při velké režisérově nápaditosti může v poměru k herci působit kontraproduktivně a jako představitele role ho psychicky „zablokovat“ — pokoušel se při hledání definitivního tvaru výkonu vycházet ze sebe, ze svých vlastních fyzických a psychických dispozic tvůrčích, ze své vlastní představy o povaze ztvářované role. A zastáváje názor, že herec „poznává“ svět především skrze své tělo, jakož i skrze vlastní psychis, definitivní tvar role hledal a nalézal — a to nejen ve fázi studia inscenace, ale zpravidla i při jejím veřejném předvádění — vždy pomocí improvizace, prostřednictvím vynalézání nesčetných variant možného svého psychofyzického jednání vyznačujícího jednání předváděné postavy. To se — třebaže v rámci přesně strukturovaného výkonu, upoutávajícího perfektně vystavěnou výstavbovou konstrukcí — projevovalo vystupňovaným úsi-

lím stylizovat přímo před očima diváka obraz postavy mj. i pomocí s mimořádnou invencí rozvíjených improvizovaných akcí a reakcí, gest i pro něho příznačných mimoděčných pohledů, a třeba i otevřeným „hraním přes rampu“. Díky tomu — zprvu bezděčně, puzen vlastní zvědavostí, později zcela cíleně — naplňoval tak dávný požadavek Mejercholdův: uchovat i při dodržení důmyslně vypracované a závazné „partitury“ inscenačního díla, stvořené režisérem, právě improvizací ráz v onom díle exponované herecké tvorby, jak tomu bylo v dobách staré improvizované komedie lidové, jako záruku toho, že každé představení toho díla — byť i byla ta kreace vymodelována silnou rukou režiséra do podoby pevně tvarovaného artefaktu — podrží si charakter „živého“, bytostně žitého životního dění, plného bohatých obsahů, rytmů a dynamiky, procitovaného s přímo živočišnou bezprostředností.

Tento základní přístup Josefa Karlíka k herecké tvorbě velmi případně charakterizoval dramaturg Josef Kovalčuk, který svého času jako spolupracovník režiséra Arnošta Goldflama měl možnost alespoň krátce sledovat tohoto herce při práci ve zkouškách i při představeních: „Pro Karlíka je příznačné, že všechna vymezení nakonec vždy přesáhne a nedá se zařadit do žádných škatulek. Je totiž bytostným hráčem ve významu odvozeném od „hrátí si“, stále ohledávat, zkoušet, provokovat, osahávat a zkoušet znovu, pootáčet a nastavovat, atakovat, hledat nové a nové možnosti. To vše na zkouškách — jak jsem ho zažil při jeho spolupráci s režisérem Goldflamem — ale celý ten proces vidáme znovu a znovu na jevišti: někdy je mu dokonce vytýkána určitá nekázeň, když odmítá nalezené zafixovat — zato jsme svědky živé tvorby, která odmítá umrtvující šablony.“

V oněch umělecky produktivních šedesátých letech, tedy mezi třicátým a čtyřicátým rokem svého života, vytvořil Karlík v rozmezí tohoto programového nasazení více než padesát jevištních postav nejrozmanitějšího druhu (už jen sama o sobě ta typologická šíře rolí, které tehdy nastudoval, vypovídá pozitivně o jeho charakterizačních schopnostech), z nichž mnohé — za všechny tu připomeňme alespoň jeho Azdaka z Brechtova *Kavkazského křídového kruhu* (1961), Švejka z Grossmanovy adaptace Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka* (1962), Götze ze Sartrova dramatu *Ďábel a Pánbůh* (1964), Romula Augusta z Dürrenmattovy tragikomedie *Romulus Veliký* (1965), Cenciho z Artaudova originálního přepisu stejnojmenné Shelleyho tragédie (1967), Krále Leara z tragédie Shakespearovy (1969) a Edgara z Dürrenmattovy *Play Strindberg* (1969) — se ve své době staly vzorovým příkladem moderního herectví antiiluzionistického typu a jako takové se i natrvalo zapsaly do análů české divadelní historie.

Avšak těmito klasicky vyspělými výkony, které lze považovat přímo za jakousi programovou manifestaci herectví výše popsaného — manifestaci, jak praví kritik, „patrně nejradikálnější a nejdůslednější v celém našem tehdejší divadelnictví“ — vývoj Karlíkova herectví neskončil. V „normalizaci“ přídušených sedmdesátých a osmdesátých letech však — a to i v souvislosti s personální proměnou vedoucího dramaturgicko-režisérského týmu Mahenovy činohry a s následnou proměnou i repertoáru a celkového zaměření divadelní práce tohoto uměleckého ústavu — nabyly výkony tohoto umělce poněkud jiné podoby. Při jejich vytváření šel totiž Karlík cestou vedoucí k postupnému zklidňování

vnějších stránek hereckého projevu a k soustředování pozornosti k vnitřní problematice rolí, k celkovému pročišťování, zkázňování a zpevňování vnějších forem svých kreací.

I v tomto období si ovšem — pokud jde o základní pojetí — Karlíkovo herectví podržuje v zásadě tytéž charakteristické rysy, kterými se vyznačovalo v šedesátých letech: Karlík i nadále usiluje ve svých kreacích narýsovat ostrými tahy pevné kontury postavy, i tehdy zahrnuje princip detailního povahopisného prokreslování postavy a s ojedinělými významově autonomizovanými realistickými detaily — intenzifikuje zároveň jejich sémantické působení v celkové výstavbě role — pracuje velmi úsporně jako s ozvláštňujícím prvkem, který umělému obrazu propůjčí ráz určité souhlasnosti s reálnou skutečností. Avšak větším soustředěním k jejich vnitřní, psychologické problematice propůjčuje svým postavám v tomto období větší plasticitu. Zejména ovšem v té souvislosti ve větší míře než dříve zakládá každou svou jevištní kreaci na principu rozkrývání dialektického rozporu mezi vnějším a vnitřním jednáním postavy.

I tento vývoj Karlíkova herectví byl ovšem založen již v šedesátých letech, jak dosvědčuje i dokumentace vztahující se k takovým jeho výkonům, jako byl *Azduk*, *Romulus* nebo *Lear*, a zvláště silně pak jeho Rembrandt ve hře *Návrat marnotratného syna* od Romana Brandstaettera (1967). Tak např. v souvislosti s Karlíkovým výkonem v Brechtově *Azdukovi* Jan Grossman ve svém kritickém posudku vysoce oceňuje umělcovo herectví již proto, že „má jakoby nevyčerpateľnou vitalitu, je robustně zdravé a podsadité, ale lehce se rozvine až do klaunství bezmála artistického, které ve své fyzické nenasytnosti lítá, skáče, padá a stále znovu naráží na svět“, zároveň však přiznává, že přesto si v této Karlíkově kreaci více cení „míst dynamizovaných spíše vnitřním napětím, které tvoří rozpětí figur, figuru „láme“ a odhaluje její syrovou protikladnost. Podle Grossmana „Azduk se u Karlíka nevyvíjí jednoduše a čítankově, ale velmi dramaticky a v přívalu empirie: plebejskou vitalitou, komediálností vskutku pitoreskní i svými třídními instinkty je tento Azduk nucen stále víc se zaplétat do převratného dění, a tak do sebe vstřebávat větší a větší rozpory, které jsou pro něho stále mučivější a které musí posléze řešit činy“.

V důsledku tohoto vývoje — i díky tomu, že mu tehdy dramaturgie a režie ochotně přisouvaly k zpracování mimořádně závažné úkoly: tak hrál tehdy např. *Trigorina* v Čechovově *Rackovi* (1975), *Galilea Galileiho* v Brechtově *Životu Galilea* (1978), *Jaga* v Shakespearově *Othellovi* (1982), *Lízala* v *Maryši* bratří Mrštíků (1983) — dozrál Josef Karlík pak v letech okolo padesátky životního věku v herce nejen udivující šíře tvůrčího záběru, záběru založeného na dokonalém ovládnutí bohaté škály charakterizačních prostředků a postupů, ale i v herce schopného modelovat postavu zevnitř, s velkým smyslem pro vystižení toho podstatného, co zobrazovanou jím bytost staví proti vnějšímu světu jako ostře vyhraněnou individualitu.

Styl jeho hereckého projevu se pak ustálil v podobě, v jaké se v podstatě prezentuje i dnes, kdy počet jeho hereckých výkonů přesahuje číslo dvě stě. Tuto podobu nastolující v umělcově tvorbě stav rovnováhy, uchovávací přínos jeho „*Sturm und Drang*“ ve formách při vši vnitřní životnosti a obsažnosti klasicky

uměřených, popsal roku 1984 kritik Viktor Kudělka takto: „Karlíkovo pojetí postav i jejich modelace bývají zpravidla příkladně dynamické. S hereckým instinktem, který jen málokdy selže, hledá a nachází Karlík skoro vždycky rozpo-  
ruplné, dualistické, a tedy dramatické jádro svěšené mu role /.../. Její jednotlivé polohy nebývají přitom nikdy striktně a primitivně odděleny, ale žhnou jako dva mocné póly, mezi nimiž osciluje jevištní život a dramatický vývoj Karlíkem ztělesněných postav.“ Kudělka pak případně vystihuje i onu z předchozího období umělceva života do posledka přetrvávající sympatickou vnitřní pohyblivost, životnou proměnlivost a aktivnost tohoto hereckého projevu, která mu nadále uchovává ráz životného tvořivého umění: „O takovém herectví se pak obvykle ( a právem) tvrdí, že si pohrává s publikem jako kočka s myší, že jeho oblíbenou metodou je metoda mystifikace: ‚herec není nikdy tam, kde se tváří být, a jakmile vám to vzdor vaší nedůvěře dost přesvědčivě namluví, ocitne se skokem na druhé straně‘ “.

\* \* \*

O teoretické uchopení problematiky herecké tvorby, systematické poznávání zákonitostí této tvorby v procesu své vlastní herecké práce i práce svých kolegů a o jejich učleňování v ucelenou soustavu, se Josef Karlík pokouší vlastně od samého počátku své umělecké dráhy, tedy po více než půlstoletí. Zpočátku šlo o pokusy zesoustavnit poznatky vytěžené z vlastní tvůrčí praxe a konfrontované s různými dříve již vypracovanými teoriemi herecké tvorby, na počátku padesátých let zejména se systémem herecké tvorby vypracovaným K. S. Stanislavským, na počátku šedesátých let s Brechtovými úvahami o herectví v pojetí tzv. epického divadla. Všechny tyto pokusy však převážně sloužily pouze k tomu, aby lépe ovládl techniku umožňující mu docilovat lepších výsledků ve své vlastní práci na rolích, do kterých byl obsazován. Teprve později — v sedmdesátých až devadesátých letech — začal Karlík usilovat o fundamentálnější — nejen již tolik na vlastní zkušenosti, ale na hlubokém studiu — zakládaná zobecnění, aspirující na širší platnost, než jakou nabízela možnost jejich aplikace na jeho vlastní tvůrčí hledání. V této fázi poznávání teoretické problematiky herectví se posléze také poprvé odhodlal představit závěry, k nimž v průběhu své umělecké dráhy dospěl, i formulačně závaznou, písemnou literární formou. Vnímáme tudíž i toto jeho snažení jako nepřetržitě trvající a postupně stále silněji se rozvíjející součást jeho tvořivé námahy, jednu z nosných linií jeho celkové divadelní tvorby.

Za dlouhá léta své tvůrčí aktivity projevované v této oblasti vytvořil Karlík řadu teoretických textů. Byly to vesměs texty úvahové povahy, v nichž se pokoušel vyslovit k základním koncepčním otázkám herecké tvorby. Jen dílčí část z těchto textů dosud publikoval. Z těch pak, které se objevily na veřejnosti, za nejvýznamnější považujeme úvahu zvanou *Herec a jeho režiséři*, z níž část pod názvem *Jsou ještě jiné možnosti?* uveřejnil roku 1985 v divadelním listu Státního divadla v Brně Program, dále práci *Úvod do herecké výchovy*, kterou předložil roku 1992 umělecké radě Janáčkovy akademie múzických umění k posouzení jako svůj habilitační spis a kterou ještě téhož roku vydal jako skriptum určené



posluchačům této školy, a konečně text *K některým otázkám herecké tvorby a techniky*, který roku 1994 uveřejnil formou přednášky v průběhu řízení, na jehož podkladě byl pak jmenován profesorem na zmiňované brněnské vysoké umělecké škole a který chystá k publikaci.

Klíč k pochopení specifiky Karlíkových vlastních tvárných postupů i jeho pedagogických metod nabízí z těchto teoretických textů zejména úvaha *Jsou ještě jiné možnosti?*, která — jak jsme uvedli — byla publikována roku 1985 v divadelním listu brněnského Státního divadla Program, která však údajně vznikla již v průběhu sedmdesátých let jako pokus o teoretické zobecnění autorových zkušeností z práce na uměleckém programu, jaký se pěstoval na scéně brněnské Mahenovy činohry v šedesátých letech.

V tomto textu se Karlík zamýšlí nad vztahem autora, dramaturga, režiséra a herce v typu tzv. autorského a tzv. režiséřského divadla, k jakému se za připomenutého programového nasazení Mahenova činohra hlásila, a klade si v té souvislosti sugestivní otázku vyčtenou i názvem úvahy: Jsou ještě jiné možnosti? Hned v úvodu zamíří k jádru problému: přiznává, že ač patřil k protagonistům zmíněného uměleckého programu, po dlouhá léta vlastně toužil herecky uchopovat dramatické postavy jiným způsobem, než k jakému ho vybízelo někdejší umělecké vedení divadla. Karlík se domnívá, že by herec nemusel ve všech případech zahajovat vlastní tvůrčí práci na roli tak, jak bylo tehdy zvykem, tím, že se obeznámí s celkovým dramaturgicko-režijním interpretačním záměrem, v rámci celkové významové výstavby inscenace dramaturgem a režisérem předem stanoveným a v úvodu studia mu vlastně vnuceným řídicím úkolem jeho práce na vytvoření postavy. Zdá se mu, že předem vypracovaný projekt inscenace mnohdy dosti komplikuje, ba dokonce přímo umrtvuje „živý“ proces herecké tvorby a eliminuje hned na počátku tu nejdůležitější — jak praví — „pohonnou hmotu jevištního jednání“: osobní přínos každého herce k celkové konstituci jevištního artefaktu, záležející v jeho, hercově, vlastní zkušenosti a poznání. A přimlouvá se za to, aby byla herci dána možnost zkoušet tak říkajíc „z čistého listu“ a hledat tvar postavy až v průběhu studia, zejména při práci na jevišti, s plným respektem k danostem tohoto jeviště, v souhře s ostatními herci.

Podle Karlíkova soudu tehdy (ale i dnes) běžně praktikovaný postup zahajování studia tzv. čtečnými zkouškami, dramaturgickými výklady, explikacemi režisérových inscenačních záměrů nevyvolává ve všech případech v poměru k herci vždy jen pozitivní efekt. Podle něho je to postup značně problematický: suma informací, kterou na herce v této fázi studia inscenace její hlavní tvůrci často s jistou agresivitou vychrlí, představuje vlastně těžkou zátěž hercova intelektu i intervenci do jeho tvořivého rozpoložení, a ježto jde o proud informací vcházejících do procesu tvůrčího úsilí herců veskrze zvnějšku, jakoby po spádu od dramaturga, režiséra k těmto hercům, tedy činitelům, kteří mají jejich záměry uskutečnit, může se stát — a Karlík míní, že se to zpravidla stává —, že herec namísto toho, aby se sám pokoušel samostatně myslet o svém úkolu, začne mechanicky „vyrábět postavu“ v duchu postulátů, které na něho byly za této přípravné fáze studia inscenace vztaženy cizími subjekty. Proto by bylo — tvrdí zde v té souvislosti — vhodnější, kdyby se hned v prvních zkouškách — buďsi provádě-

ných „u stolu“ — herci za vcelku pasivního dohledu režiséra snažili uchopit postavu především každý sám za sebe ve svých vlastních představách, byť samozřejmě s přihlédnutím k nezbytnosti činit tak s respektem k potřebě formovat od počátku postavu tvořivým rozvíjením jejího jednání a „protijednání“ oproti akci a „kontraakci“ herce účinkujícího v jiné roli, a to nejen ve smyslu potřeby vytvořit vzájemné návaznosti jednotlivých textových replik, ale i ve smyslu potřeby budovat vzájemné vztahy mezi celkovým psychofyzickým jednáním toho kterého herce v přidělené mu roli a obdobným jednáním jeho hereckých partnerů v ostatních rolích. To by mohlo — podle Karlíkova názoru — vytvořit i předpoklad pro to, aby další práce na inscenaci byla produktivnější, než jak tomu bývá za běžného způsobu zkoušení: teprve až si herec přímo v prostoru jeviště z vlastního pohledu a na vlastní „kůži“ svým vlastním počínáním ověří, ozkouší a přisvojí myšlení a jednání postavy, a to i v poměru k jiným postavám, může se — dle něho — rozvinout proces opravdu „živé jevištní tvorby“, tvorby obcházející se bez vyzkoušených triků, ustálených hereckých klišé a šablon a přinášejících nová řešení úkolů souvisejících s vyznačováním dramatických postav.

V té souvislosti Karlík soudí, že režisér by ve vztahu k hereckému ansámblu měl vždy organizovat studium inscenace tak, aby se v herci neustále probouzel a oživoval pocit činnorodé tvůrčí spoluúčasti na budovaném díle, pocit významnosti jeho vlastní experimentace. Aktivizovat herce v tomto směru měl by při tom především prostřednictvím probouzení jeho schopností improvizáčních, jeho vůle hledat a nalézat definitivní tvar postavy v systému „hravé“ hry. Jinak řečeno: měl by motivovat, stimulovat herce tak, aby k vytvoření obrazu jednajícího člověka-postavy využíval maximálně celé své osobnosti vynalézáním a ozkušováním množství různých — jak praví — „herních variant“ svého jednání v dané roli. Takto vyprovokované hledání a nalézání tvaru produkuje podle něho totiž i účinek v podobě emoční jiskry, která z jednoho herce může přeskočit na jiného, a vyvolávajíc tak řetězovou reakci v podobě jakési společné „radosti ze hry“ celého hereckého ansámblu může vést i k aktivnímu živému jednání nejen při zkouškách, ale i při představeních. Neboť — třebaže nelze zcela vyloučit, že to hledání skončí ve slepé uličce anebo úplným nezdarem — právě hercův samostatný průzkum jevištního jednání v dané roli skrze tyto „herní varianty“ může přinést ten účinek, že jím předváděná dramatická postava nabude při představení charakteru postavy vyznačující se plně žitým autenticky působícím životním osudem, byť i by bylo hercovo tvůrčí nasazení v průběhu zkoušek režisérem transformováno a deformováno směrem k vytvoření postavy podle předsevzaté generální inscenační koncepce. A na okraj tohoto soudu dodává, že umění upravit tvůrčí prostor právě pro takové hercovo hledání a nalézání tvaru role představuje — pokud máme na mysli ovšem jeho spolupráci s hercem — nejdůležitější schopnost režiséra vůbec.

K tomu lze samozřejmě namítnout: pozdější fáze studia inscenace stejně probíhají ve znamení — jak to cítí i Karlík — „transformace“ neboli „přeosobnění“ herce v jevištní postavu, proč tedy zavrňovat postup obrácený, proč neurčit předem v rámci celkového režijního projektu inscenace způsob vnitřního a vnějšího pojednání postavy jakožto určitého uměleckého znaku, a proč nepřimět

herce, aby takto předem určený plán vytvoření postavy podle představy režiséra přijal za svůj a realizoval, a to včetně dodatečného emocionálního „rozžití“ postavy? Z hlediska diváka přece nemůže záležet na tom, jakou cestou herec pod vedením režiséra dospívá ke konečnému výsledku svého úsilí, důležité je, aby byl tento výsledek zdařilý ve smyslu potřeby postavu divákovi přesvědčivě představit.

Karlík odporuje tomuto názoru: podle jeho vlastního názoru jde v právě popsaném případě režiséřského vedení práce herce při vytváření postav o postup, který nedovoluje herci plně „žít“ — jak tvrdí — „proces jevištního jednání“, a tím „procesem“, chápaným jako akt čínorodé proměny, i citově zasáhnout diváka. Jde prý o postup, který lze nejspíše charakterizovat jako pokus o „umělé ožívování ‚homunkula‘“ a jehož výsledkem prý nemůže být nic jiného než „lépe či hůře oživená loutka“. Pouhé naplňování obrazivé představy režiséra vede prý jen k „reprodukcii“, zatímco samostatné hercovo hledání k „produkcii“.

Podle Karlíkova mínění osobní vklad herce do procesu vytváření postavy je nezastupitelný. I v případě, že je herci představa o roli dodána „shora“ — praví Karlík — může někdy vzniknout postava z profesionálního hlediska umělecky zdařilá, „plná barev a výrazových fines“, ale vždy je to — podle něho — postava „ochuzená o vnitřní spoluúčast herce“. To se může nejen projevit pasivitou herce už při zkouškách, ale velmi negativně i zaúčinkovat v průběhu samých představení: osobní hercovo tvůrčí zaujetí je — jak soudí — důležité jak pro „rozžití“ a „uživotnění“ postavy, a tím i jako předpoklad pro navození dojmu souladu mezi na jevišti předváděným a skutečným životem, tak pro formaci účastného vztahu mezi jevištěm a hledištěm. Hledání a nalézání definitivního tvaru postavy skrze desítky rozličných „herních variant“ jednání herce v roli — podle jeho podání — umožňuje také navíc tomuto herci pochopit rozdíl mezi tím, proč a jak by jednal v životě a proč a jak jedná jako dramatická postava na jevišti. Ale především je dle něho toto hledání a nalézání pro herce zdrojem energie a odvahy, která mu umožňuje nejen se v rámci daností dramatické předlohy i inscenační koncepce „dostávat“ do postavy, ale i tvůrčím způsobem zvládnout na jevišti nepředvídané nehody, které v průběhu divadelních představení předváděných bez prostřednictví médií „naživo“ živými, a tudíž i chybnými lidskými bytostmi pozorujícím je jiným živým bytostem, divákům sedícím v hledišti divadla, skoro denně přiházívají. V tomto smyslu je podle Karlíka třeba přiznat herci plně právo pro „tvůrčí svobodu“.

\* \* \*

Jako pedagog se Josef Karlík uplatnil na brněnské Janáčkově akademii múzických umění celkem třikrát: ponejprv působil na tehdejší divadelní katedře této školy v postavení externího učitele herecké tvorby již bezprostředně po nástupu nového vedení zmíněné katedry (stala se jím trojice výše zmíněných tehdejších vedoucích pracovníků Mahenovy činohry) v letech 1961–1965. Podruhé pak v témž postavení a v témž oboru v letech 1969–1970; v roce 1970 musel z politických důvodů spolu se zmíněným vedením a jinými učiteli toto učiliště opustit. Potřetí vstoupil do služeb této školy — tehdy již v postavení interního učitele-

-odborného asistenta v roce 1990 a hned na počátku tohoto svého nového působení, trvajících do dneška, mu byla svěřena elementární výuka herecké tvorby v prvním cyklu studia. V roce 1992 se Karlík na této škole v připomenutém oboru ve smyslu požadavků nového vysokoškolského zákona řádně habilitoval jako docent a v příslušném konkurzním řízení získal pověření vést ateliér herecké výchovy. Roku 1994 byl pak prezidentem republiky jmenován profesorem herectví.

Již za obou předchozích pedagogických pobytů na brněnské divadelní škole Karlík důkladně a zevrubně promýšlel otázky výchovy mladých herců a pokoušel se zesoustavňovat dílčí poznatky ze své tvořivé praxe i její teoretické reflexe v určitý systém. Ale teprve při svém třetím vstupu na toto učiliště — poté, co dozrál umělecky i lidsky — byl s to předložit ucelenou koncepci studia herectví na vysoké škole. Jde o koncepci, v níž se zhodnocuje jak jeho celoživotní praktické a teoretické poznávání problematiky herecké tvorby, tak již i jeho poznatky a zkušenosti získané za léta pedagogického působení přímo z oboru výchovy hereckých adeptů.

Své učební a výchovné postupy Karlík v průběhu uplynulých čtyř let zveřejňoval zcela systematicky, a to hned dvojím způsobem: jednak v podobě veřejných prezentací praktických výsledků svého pedagogického úsilí v průběhu zkouškových období, jednak v podobě desítek nejrůznějších teoretických prací, námětů, zdůvodnění, pojmenování, hodnocení atp. V každém semestru vypracoval a k posouzení předložil desítky stran takových textů.

V souvislosti se svou docentskou habilitací napsal, předložil a obhájil jako habilitační spis text zvaný *Úvod do herecké výchovy*, ve kterém se na základě reflexe zkušeností ze svého účinkování ve zmíněných třech oborech, v nichž se se svými aktivitami pohybuje, v oboru herecké tvorby, tvorby teoretické a činnosti pedagogické, pokouší stanovit nejen metodiku práce herce na roli, ale právě i metodiku pedagogického uvedení adepta herectví do problematiky herecké tvorby.

Zároveň předložil i projekt dvouletého studia elementárních základů herectví rozvržený do jednotlivých semestrů, který teoretické teze zmíněné práce herce na roli konkretizoval v podobě termínovaných dílčích úkolů, určujících celkový rytmus výchovného procesu probíhajícího v jeho ateliéru.

V přednášce *K některým otázkám herecké tvorby a techniky*, prosloušené v průběhu profesorského jmenovacího řízení, se setkáváme nejen s jeho novým pokusem zamyslet se nad teoretickými otázkami soudobé herecké tvorby, ale i s jeho novým pokusem vřadit jím praktikované postupy herecké výchovy do širšího rámce takové obecněji zaměřené úvahy. V této práci se Karlík opírá jak o vlastní zkušenosti, pozorování, zážitky a jejich teoretické zobecnění, tak již i o teoretickou reflexi výsledků tvořivého úsilí svých posluchačů, k níž se dobrali oni sami a již prezentují v podobě svých písemných seminárních a diplomních prací. V tom smyslu představuje tato stať i zásadní shrnutí výsledků celého pedagogického procesu probíhajícího v Karlíkově ateliéru, ale ovšem — jak je tomu u tohoto druhu jeho teoretických prací pravidlem — též otevření nových cest pro další jeho postup.

Pokusme se nyní na základě našich vlastních pozorování Karlíkovy pedagogické práce praktické i posuzování jejích teoretických projektů a dodatečných reflexí celkově charakterizovat systém pedagogických metod tohoto učitele.

Pedagogické metody Josefa Karlíka záleží podle našeho názoru především v úsilí vyprovokovat výchovný proces, v jehož průběhu by herecký adept dospěl k uvědomění si svých vlastních sil a schopností, svého vlastního, bytostně cítěného hereckého „Já uprostřed světa“, a to prostřednictvím interakcí vedených od vnější skutečnosti směrem k tomuto „Já“ a od tohoto „Já“ zpět ke skutečnosti je obklopující. Vycházejí přitom ze základního zjištění, že podstatou hereckého umění je fakt, že herec poznává svět zásadně skrze sebe a že sebe poznává naproti tomu skrze tento svět. Reflexi svého okolí i sebe sama uskutečňuje tento herec pak především hrou, která ve volném, pro hereckou práci hercovou obrazotvorností otevřeném prostoru, modeluje různé z reality odpozorované způsoby lidského chování, jakož i vyjadřuje svůj vztah k nim, a skrze toto modelování se lidsky i umělecky sám formuje ve smyslu vyhraňování své osobnostní identity.

K vyprovokování a rozvinutí takové hry — a podotkněme hned, že v Karlíkově pojetí jde o hru vyvolávající ve svých strůjících pocit radostného uspokojení ze schopnosti svou vlastní „žitou“ skutečnost poznávat a pojmenovávat — slouží v tomto systému herecké výchovy soubor etud a herních projektů, směřujících k totálnímu zapojení posluchače do výše charakterizovaného hledání „herních variant“. Hlavním úkolem cvičení tohoto druhu je „rozbít“ a „odbourat“ hned v úvodu studia různé zábrany a psychické „bloky“, které brání posluchači oddat se zmíněné hře s potřebnou psychickou uvolněností, s až dětsky naivní, civilizačními nánosy zasutou bezprostředností, a aktivizovat v něm opět v plné síle pud hravosti. Důraz klade se přitom na spontaneitu modelování poznávaných skutečností, vyjevovaných v této fázi především pohybem, zvukem, ale i komplexní hereckou (či spíše „hráčskou“) akcí.

Klíčovým pojmem Karlíkovy metodiky uplatňované v této první fázi procesu výchovy mladých herců je pojem „improvizace“. Vnější techniku herecké práce si v této fázi, která trvá poměrně dlouho, posluchači osvojují především prostřednictvím psychosomaticky orientovaných předmětů, vnitřní pak především prostřednictvím herecké improvizace, založené na objevování, přezkušování, ověřování různých možností, jak vyjádřit různá skutečnostní fakta v systému „duchového“, ale především „tělového“ poznávání skutečnosti. Tato improvizace není přitom pojímána jako jednorázový akt obkružující jednu jedinou modelovanou skutečnost, jde tu o řetěz improvizací na sebe navzájem navazujících, o postup, při němž jedna improvizace připravuje vznik improvizace druhé, jinak orientované, rozvíjející „příběh“ hry v nových a nových souvislostech. V prostoru improvizací pro hereckou „fabulaci“ otevřeném se pak posluchač pohybuje volně a svobodně nejen jako herec, ale i jako herec-autor: autorskými původci těchto cvičení stávají se tak nejen učitelé, ale posluchači sami, od nichž se v tomto případě očekává, že budou účinkovat jako jakési — jak Karlík praví — herecké „perpetuum mobile“, jako nezastavující se a sám ze sebe energii čerpající „fantazijní stroj“.

Již v této fázi výchovného procesu se však v Karlíkově ateliéru výchova mladého herce neuskutečňuje jen způsobem individuální výchovy. O poznávání světa a o své vlastní sebepoznávání, o hledání své vlastní „herecké identity“ prostřednictvím výše popsané hry se posluchači pokoušejí v rámci týmové spolupráce. Tedy v kolektivu stejně hledajících, v němž jeden účastník působí svým improvizovaným jednáním na průběh akce jiného účastníka a v úhrnu formuje průběh akce vlastně jednoho každého z činitelů hry. V tom smyslu jde vlastně o jakousi psychologickou hru typu psychodramatu, hru, která nesměřuje k navození účastného vztahu směrem od účastníků hry k eventuálním divákům, nýbrž k navození pocitu vzájemné vztahové závislosti jen právě těchto účastníků jednoho na druhém. V jejím rámci mladí herci své jednání rozvíjejí pouze k danému účelu poznat sebe sama uprostřed jiných, rozeznat své místo ve světě, svět pojmenovat, a tím si jej i osvojit. Ježto tato práce, jejíž hlavní formou je hledání, ozkušování a improvizace, neaspiruje na zveřejnění, její výtežky pochopitelně postrádají charakteru kreací sevřených v pevný tvar, v němž by mohly být veřejně prezentovány; jistým způsobem fixace jsou však pokusy sestavovat různé sekvence hry, vzniklé a znovu vznikající pomocí improvizace, a představující vlastně proměnlivé osobní výpovědi jednotlivých „hráčů“ stýkající se s výpověďmi „hráčů“ v jejich okolí, do souvislých řad (ty Karlík nazývá „sestavami“). Vzhledem k příznačným vlastnostem těchto kolektivních improvizací, při nichž nezřídka se pořadajícím faktorem stává předem stanovený společný rytmus všech akcí, zdá se případným, když Karlík pro pojmenování této fáze práce jako vhodný pracovní termín volí termín „jam session“.

V další fázi výchovy herců v Karlíkově ateliéru jsou tyto postupy již důsledně uplatňovány na úrovni kolektivní práce hereckého — v našem případě tedy zákovského — souboru. V této fázi jde vedoucímu pedagogovi o to, aby se posluchači nejen projevovali tvořivou autorskou improvizací na základě vlastních vnitřních popudů, ale aby objevovali sami na sobě, jak významnou se stává hra, když je orientována k určitému cíli, když sleduje jistý záměr. Proto herecká improvizace posluchačů je zde cílevědomě usměřována podle předem stanoveného tématu a řídí se záměrem vyzvednout určitý smysl výpovědi.

V této nové fázi výchovy herce se jako určující zřetel volby pedagogické metody prosazuje vedle potřeby improvizací uvolnit tvůrčí potenci mladého adepta herectví hledisko interpretace. Karlík na základě svých zkušeností soudí, že metody improvizace a úsilí interpretační se v herecké práci neuplatňují nikdy zcela odděleně, ale že se prolínají a syntetizují v uceleném výkonu, a v té souvislosti proto se svými svěřenci hledá a vytváří etudy a scénky, ve kterých základní postoj herecké „otevřenosti“ se stává východiskem ke kolektivní „improvizační hře“ rozvíjené na základě společného tématu, a někdy uskutečňované např. i ve společném rytmu, v níž však herečtí adepti již „organizují“ sebe sama jako „dramatické postavy“ a své jednání jako „dramatické jednání postav“ s cílem prezentovat je jako určité „sdělení“ ve vztahu k předpokládanému divákovi, tedy podle pravidel a způsobu regulární divadelní hry.

V rámci takto založených Karlíkových studijních projektů se tedy v jeho „škole“ studující oboru herectví — jak z uvedeného je patrné — projevují svými

improvizacemi, řízenými již zřetelným dramaturgicko-režijním záměrem, netoliko jako herci-autoři potřebující si improvizací ověřit svou vlastní schopnost vcítit se do určité situace a jednat v ní sami za sebe, ale jako herci-autoři, dramaturgové a režiséři zachovávající i při silném vcítění se do charakteru postavy a jejího jednání určitý odstup od ní, umožňující předváděné do určité míry z pozice svého postavám nadřazeného subjektu objektivizovat. Právě kolektivně rozvíjená improvizace je oním faktorem, který ve svrchované míře umožňuje vychovávat tyto studenty k herecké tvorbě onoho typu, který bývá nazýván herectvím „autorským“.

Ve vrcholné a závěrečné fázi pedagogického procesu probíhajícího v Karlíkově ateliéru herecké tvorby se pak posluchači na základě zkušeností získaných v předchozích stadiích výchovy pokoušejí výše popsanými postupy uchopit některý z „pravidelných“ — obvykle tzv. „klasických“ — dramatických textů. Nečiní tak však způsobem praktikovaným v divadlech běžně. Obcházejí se bez pomoci dramaturga-vykladače a režiséra-programátora představení, dokonce bez pedagoga předběžného stanovení interpretační intence. To ovšem neznamená, že dramatický text, a všechno, co k němu patří, postavy a situace, interpretují — ve snaze věrně představit všechny významové kvality textu — pasivně. Naopak, ve vybraných studijních textech hledají sami za sebe, tj. za tvůrčí subjekty, které se chtějí uplatnit v budoucnu jako herci, témata, která je z jejich osobního hlediska zajímají a citově vzrušují, ta pak — využívající přítom rozsáhleji či méně rozsáhle slovního materiálu výchozích textů — zpracovávají a zapojují do své vlastní „hry“, hry nabývající zpravidla podoby jakési jevištní koláže motivů původní předlohy. Tuto „hru“ vytvářejí především pomocí herecké improvizace ve zvnějšku, pedagogem samým již určeném jevištním prostředí: svou improvizací v něm prověřují postavy a situace předlohy novými a novými improvizacími variacemi, jak co do jejich umělecké přesvědčivosti, tak — jde-li o hru aspirující na navození iluze skutečnosti — i co do jejich životní věrohodnosti. Díky těmto improvizacím variacím, které nemají nic společného se svévlnným extemporováním, ale které jsou projevem cílené experimentace, řízené snahou o uplatnění nového pohledu, nového způsobu myšlení a procitování daného tématu, dochází — jak na to upozorňuje sám autor metody i ve své profesorské přednášce — k „natáčení, převrácení, přerušování, zastavování průběhu předváděných událostí, a následně pak i k novému uspořádání vztahů mezi postavami, jejich jednání a výrazu“. Metoda improvizace stává se tak prostředkem hercova pronikání do vnitřní problematiky dramatu, cestou k jejímu pochopení a k její názorné explikaci. Do výsledného tvaru takto vzniklé inscenační kreace jsou pak organicky zabudovány jak představy autora textu, tak představy hereckých interpretů, kteří se sami stávají autory, režiséry a dramaturgy. Pedagogové do tohoto procesu zpravidla přímo zasahují jen minimálně: přinášejí učité podněty či vyjadřují své názory na jednotlivé scénáře, které posluchači vypracovali samostatně.

Tento způsob přístupu k práci na roli klade sice na adepty herectví velké nároky, zejména pokud jde o jejich vzájemnou, v rámci individuálně rozrůzněného kolektivu rozvíjenou součinnost, na druhé straně se skrze něj uvolňuje individu-

ální aktivita jedince. Zároveň se jím navozují předpoklady k formování společného smýšlení a cítění kolektivu. Obzvláště cenným jeví se to, že sjednocování souboru na společných pracovních zásadách v tomto případě probíhá jaksi nepozorovaně, působením kolektivní divadelní akce.

Výše charakterizované pedagogické postupy Karlík ve svém ateliéru uplatnil již v několika studijních projektech: tak např. v projektu opírajícím se o Marowit-zova *Hamleta*, v jehož rámci vznikla řada scénářů svérázným způsobem zhušťujících děj předlohy, v jevištních skicách, jimiž se studenti pokusili proniknout do světa Čechovových *Tří sester*, a ve scénické koláži *Play Peer Gynt*, exploatující rozmanitými způsoby různá témata proslulého básnického dramatu Ibsenova.

Jestliže již v předchozích fázích výchovného procesu Karlík svými postupy otevíral — jak jsme zjistili — cestu k autorskému typu herecké práce, pak v těchto kreacích se mladí herci k tomuto typu herectví již silně přiblížili: autorský přístup k divadelní práci byl zde doveden do stadia usurpátorského osvojování si cizího textu a jeho původní osobité interpretace, v níž se spojují tvůrčí přínosy jak původních autorů textu, tak těchto dodatečně se připojivších spoluautorů.

\* \* \*

Popsané pedagogické postupy Karlíkovi mohou podle našeho soudu mít zásadní význam pro další hledání vhodných forem výchovy mladých herců: nastoluje se jimi totiž obsáhlá problematika osobnostního, a to lidsky bytostného osmyslňování jevištního obrazu prostřednictvím právě autorské identifikace herce-člověka s předvedeným, jeho hlubokého prožitku znázorňovaných skutečností i jejich uměleckého ztvárnění, chcete-li po staru řečeno „prožitku obsahu i formy díla“.

Karlík sám v jednom svém elaborátu týkajícím se problému výchovy mladého herce vyjádřil v tomto smyslu cíl svého úsilí velmi případně: „Jestliže věříme, že herec svým jednáním dokáže divadelní proměnu věcí, situací i sama sebe, pak nelze této sugestivní proměny dosáhnout předstíráním, ale totálně lidskou a uměleckou existencí“ (rozuměj v dramatické postavě i mimo ni). Předpokladem takové totální lidské a umělecké existence herce v uměleckém díle i mimo ně je mu pak — jak objasňuje i ve své profesorské přednášce — uvolněná hercova kreativnost, podmíněná hercovou vůlí k hledání, jeho připraveností akceptovat i jiná možná řešení daných úkolů, než jaká se mu nabízejí. Vůbec kvalita hereckého umění mu záleží v oné vnitřní pohyblivosti, proměnnosti hercova výkonu.

Význam Karlíkova výchovného systému v oboru herecké tvorby shrnul lapidárně v ucelenou formuli při příležitosti habilitačního řízení, na jehož podkladě byl Karlík jmenován docentem, prof. Ivan Vyskočil. Jako oponent habilitanta tehdy poznamenal, že tento systém představuje „autentický a všestranně fundovaný pokus otevřít a sledovat proces elementárního studia herectví jakožto tvorby jednání a jednáním, projekt nemálo poučený moderní psychologii, psychoterapií a pedagogikou“. A svůj výrok doprovodil tímto výmluvným dodatkem poukazujícím na bytostné propojení charakterizovaných pedagogických postupů



na Karlíkova vlastní tvůrčí osobnost: „Jako kdyby autor, umělec a pedagog nabízel to, k čemu dospěl na základě svých bohatých zkušeností i dlouholetých studií jako k tomu nejzákladnějšímu, přímo iniciačnímu, aby to společně se studenty znovu studoval, znovu zkoušel, znovu poznával a ověřoval, zpřesňoval. To je nejvlastnější cesta, proces učení a studia. Zasloučení do oboru jakožto do procesu.“

Výše popsany pokus Josefa Karlíka o zesystematizování pedagogických postupů jím uplatňovaných při výchově mladých herců — v korelaci s jeho vlastní uměleckou tvorbou a s jejími teoretickými reflexy — je v naší době a v naší zemi fenoménem velmi zvláštním, v podstatě výjimečným: všechno nasvědčuje tomu, že se tu díky tomuto pokusu kladou základy k vytvoření nové, osobitě programově orientované herecké školy, která by mohla svými výsledky pozitivně ovlivňovat nejen vývoj českého divadelního školství, ale i celé české divadelní kultury.

Nicméně navzdory pozitivním vyznění tohoto našeho hodnocení Karlíkovi pedagogické činnosti, cítíme se v samém závěru článku nuceni přece jen konstatovat, že otázka, jak vyrovnat výše popsany a analyzovaný systém herecké výchovy, založený na Karlíkem zřetelně manifestovaném nároku na svobodné sebevyjádření herce v divadelním artefaktu, s požadavkem zajistit stylotvornou a významotvornou jednotu onoho artefaktu, kterou může garantovat jen jediný ručitelství autorský subjekt, jímž v našich časech může být toliko režisér, zůstává nadále tkvít ve vzduchu jako otázka otevřená pro různá nabízející se řešení.

## **JOSEF KARLÍK – SCHAUSPIELER, THEORETIKER DER SCHAUSPIELKUNST UND SCHAUSPIELPÄDAGOGE**

Die breite tschechische Öffentlichkeit kennt Josef Karlík vor allem als einen ausgezeichneten Schauspieler. Weniger bekannt ist, daß diese dominante Persönlichkeit der Schauspielbühne auch zu denjenigen zählt, die sich mit theoretischen Fragen der Schauspielkunst beschäftigen. Und auch zu denjenigen, die als Lehrer ihre aus der Bühnenpraxis und aus dem theoretischen Studium der Darstellungskunst gewonnenen Erkenntnisse der jüngsten Theatergeneration vermitteln und an der Fortführung der Tradition einer Gattung der Theaterkunst mitwirken, deren Entwicklung sie ihr ganzes Leben geweiht haben.

Der vorliegende Aufsatz befaßt sich vor allem mit Karlíks pädagogischen Aktivitäten, die auch nach Meinung breiterer Fachkreise Ergebnisse bringen, die den Rahmen der persönlichen Wirkung dieses Künstlers weit überragen. Um dem Leser jedoch die originellen Methoden seiner Schauspielerausbildung nachvollziehbar zu machen und anzudeuten, worin das Überragende seiner pädagogischen Leistung liegt, werden hier auch Karlíks große Rollen mitberücksichtigt, die dank ihrem unverwechselbaren Charakter ein bewährtes Fundament seiner Autorität bei den Adepten der Schauspielkunst legen und ein Reservoir von Erfahrungen entstehen lassen, aus dem ein erfolgreicher Lehrer schöpft. Ganz davon zu schweigen, daß sie den Nährboden für seine theoretische Reflexion der Schauspielkunst darstellen, ohne die keine pädagogische Leistung denkbar ist. Die Auseinandersetzung mit Karlíks Ansichten über die Schauspielkunst schlechthin macht es möglich, auch das Originelle seiner pädagogischen Tätigkeit zu würdigen.

Als Pädagoge wirkte Josef Karlík an der Brüner Janáček-Akademie der Musischen Künste insgesamt dreimal. Als externer Mitarbeiter in den Jahren 1961–1965, nachdem das Institut von drei führenden Kräften des Mahen-Theaters übernommen worden war, und wieder 1969–1970. Im Jahre 1970 mußte er gleichzeitig mit der erwähnten Führung sowie anderen Lehrkräften das Institut aus politischen Gründen verlassen. Zum drittenmal nahm er seine Tätigkeit – diesmal schon als interner Mitarbeiter — an dieser Hochschule im Jahre 1990 auf, und von Anfang an wurde er mit dem Schauspielerunterricht im ersten Studienabschnitt beauftragt, den er bis heute betreut. Im Jahre 1992 hat sich Karlík an dieser Hochschule nach den Regeln des neuen Hochschulgesetzes habilitiert und gewann die Ausschreibung für die Stelle des Vorstands des Ateliers für Schauspielerausbildung. Im Jahre 1994 wurde er vom Staatspräsidenten zum Professor der Schauspielkunst ernannt.

Schon während seiner früheren Betätigung als Lehrer an der Brüner Theaterschule versuchte Karlík die Fragen der Schauspielerausbildung gründlich zu erforschen und die in seiner Theaterpraxis angeeigneten Teilerkenntnisse sowie deren theoretische Reflexion zu systematisieren. Aber erst bei seiner dritten Anstellung an dieser Bildungsstätte, nachdem er seine Reife als Künstler und Mensch erreicht hatte, war er imstande, eine in sich abgeschlossene Konzeption der Schauspielerausbildung an dieser Hochschule vorzulegen. Es ist eine Konzeption, in der sowohl seine lebenslangen praktischen und theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Schauspielermetier als auch seine Erkenntnisse und Erfahrungen aus seiner jahrelangen pädagogischen Tätigkeit ihren Niederschlag gefunden haben. Unserer Meinung nach beruhen die pädagogischen Methoden

Josef Karlíks vor allem darauf, den pädagogischen Prozess dadurch auszulösen, daß sich der Adept der Schauspielkunst auf seine eigenen Kräfte und Fähigkeiten, auf sich selbst und sein in seinem tiefsten Wesen verankertes „Ich inmitten der Welt“ besinnt, und zwar mittels von Interaktionen, die von der äußeren Welt auf dieses Ich hinzielen und von diesem Ich zurück zu der ihn umgebenden Realität führen. Er geht dabei grundsätzlich von der Tatsache aus, daß der Schauspieler die Welt durch sich selbst und sich selbst durch diese Welt kennenlernen muß. Die Reflexion seiner Umgebung und von sich selbst erfolgt dann vor allem in einem Spiel, das in einem freien, dank der Phantasie des Schauspielers geöffneten Raum verschiedene der Realität abgeschauten Tatsachen sowie subjektive Beziehungen dazu modelliert. Und durch diese Modellierung gestaltet er menschlich und künstlerisch sich selbst, indem sich seine persönliche Identität ausprägt.

Der Schlüsselbegriff in Karlíks Methodik, die hauptsächlich in der ersten Phase der Ausbildung junger Schauspieler angewendet wird, ist die Improvisation. In dieser relativ langen Phase eignen sich die Hörer die äußere Schauspielertechnik besonders anhand psychosomatisch orientierter Gegenstände, die innere dann anhand dieser Improvisation an, die auf der Entdeckung, Ausprobierung und Überprüfung jeweiliger Möglichkeiten begründet ist, wie man verschiedene Tatbestände aus der Realität im System des „geistigen“, aber vor allem des „somatischen“ Kennenlernens der Realität ausdrücken kann. Diese Improvisation wird dabei nicht als ein einmaliger Akt aufgefaßt, die den einzigen modellierten Tatbestand umkreist, sondern es handelt sich hier um eine Reihe miteinander verketteter Improvisationen, um ein Verfahren, bei dem eine Improvisation die Entstehung einer anderen, anders orientierten, vorbereitet, die die „Story“ im Spiel in immer neuen Zusammenhängen entfaltet. In dem für die Fabulierlust des Schauspielers geöffneten Raum bewegt sich der Hörer frei – nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Schauspieler-Autor: Mitgestalter dieser Etuden werden nicht nur die Lehrer, sondern die Hörer selbst, von denen in diesem Fall erwartet wird, daß sie – wie es Karlík nennt – wie ein schauspielerisches Perpetuum mobile arbeiten, wie eine nie zum Stillstand kommende und die Energie aus sich selbst schöpfende „Phantasiemaschine“.

In der zweiten darauf folgenden Phase der Schauspielerausbildung wird die Wahl der pädagogischen Methode neben dem Bedürfnis, durch Improvisieren das Schöpferische im jungen Adepten der Schauspielkunst freizulegen, hauptsächlich vom Aspekt der Interpretation geprägt. Aufgrund seiner Erfahrungen vertritt Karlík die Meinung, daß die Improvisationsmethode und Bemühungen um Interpretation nie ganz voneinander isoliert vorkommen, sondern einander durchdringen und in der gesamten Leistung sythetisiert werden. Und deshalb sucht er mit seinen Hörern nach Etuden und Szenen, in denen die Einstellung des Schauspielers, gegenüber allem offen zu bleiben, den Ausgangspunkt für ein kollektives Improvisationsspiel bildet — gerade dadurch, daß hier ein gemeinsames Thema gegeben ist, das manchmal in einen gemeinsamen Rhythmus umgesetzt wird, in dem allerdings die angehenden Schauspieler schon sich selbst als Dramengestalten und ihre Handlung als dramatische Handlung dieser Gestalten organisieren mit dem Ziel, sie als eine Mitteilung mit Bezug auf den potentiellen Zuschauer zu präsentieren, also nach den Regeln und der Art eines echten Stückes.

In der dritten und letzten Phase des pädagogischen Prozesses in Karlíks Atelier für Schauspielerausbildung versuchen dann die Hörer aufgrund der bereits in früheren Stadien erworbenen Erfahrungen und anhand der oben beschriebenen Lehrmethoden eines der Repertoirestücke, also meistens einen sog. klassischen Dramentext anzupacken. Sie

tun es aber nicht auf eine im Theater übliche Weise. Sie müssen ohne Deutungswinke eines Dramaturgen und programmatische Hinweise eines Regisseurs auskommen, ja sogar auf die vom Pädagogen vorgegebene Intention der Interpretation verzichten. In ausgewählten Studientexten suchen sie auf eigene Faust als schöpferische Subjekte, die sich in der Zukunft als Schauspieler durchsetzen wollen, nach Themen, die sie persönlich fesseln und emotionell aufregen, um sie dann — unter Anwendung eines umfangreicheren oder weniger umfangreichen Wortmaterials des als Basis gewählten Textes — zu bearbeiten und zu einem eigenen Stück zu montieren, das meistens die Form einer Bühnencollage auf Motive der ursprünglichen Vorlage bekommt. Dieses „Stück“ wird vor allem mit Improvisation in dem vorhandenen Bühnenraum gestaltet: in ihrer Improvisation werden die Gestalten und Situationen anhand immer neuer Improvisationsvariationen überprüft, um sowohl ihre künstlerische Überzeugungskraft als auch — falls es sich um ein die Illusion der Realität anstrebendes Stück handelt — ihre Lebensechtheit zu beweisen. Die Improvisationsmethode wird zum Mittel, dank dem der Schauspieler zur inneren Problematik des Stückes vordringt, zum Weg, wie man das Stück begreifen und anschaulich explizieren kann. Das Endergebnis ist dann eine Aufführungskreation, die sowohl die Vorstellungen des Autors des Stückes, als auch die der Darsteller organisch verbindet, der Darsteller, die selbst die Rolle des Autors, Regisseurs und Dramaturgen übernehmen.

Die hier beschriebenen Lehrmethoden Karlíks sind nach der Meinung des Verfassers von prinzipieller Bedeutung für die Suche nach neuen geeigneten Ansätzen in der Ausbildung junger Schauspieler: sie eröffnen nämlich die Frage einer von der Persönlichkeit ausgehenden, menschlich tiefen Sinnggebung der Gestalt einer Aufführung anhand einer vom Autor intendierten Identifikation des Schauspieler-Menschen mit dem Aufgeführten, seines tiefen Erlebnisses der dargestellten Realität und deren künstlerischen Gestaltung oder — wenn sie wollen — traditionell formuliert — seines „Erlebnisses sowohl des Inhalts als auch der Form des Werkes“.

*Přeložil Zdeněk Mareček*

