

Být

Všichni víme, že některý herec může dělat na jevišti všechno možné – a přesto nás nijak neupoutá, když ve druhém rohu jeviště bude jenom stát někdo druhý. Míra *přítomnosti* toho druhého jako by byla nesrovnatelně větší: patří totiž k těm, o nichž se říká, že vlastně nemusí vůbec nic dělat nebo že vůbec nic nehraje – že prostě *je*.

Uvažujeme-li o předpokladech nezbytných k tomu, aby člověk mohl někoho zaujmout, musíme skutečně na prvním místě uvést okolnost, že jaksi opravdu je. Tím samozřejmě nemyslíme prostou existenci nebo fyzickou přítomnost: tento člověk je jaksi doopravdy, jakoby větší měrou, silněji, intenzivněji než druzí; jinak řečeno, *projevuje se* už svou pouhou přítomností, aniž na sebe jakkoli *upozorňuje* (exhibuje): tento rozdíl mezi projevem osobnosti a exhibováním si dobře zapamatujeme.

Má-li ovšem toto zjištění opravdu k něčemu být, musíme si položit otázku, na čem taková *míra přítomné existence* závisí. Nepochybně nás napadne, že musí souviset s určitým lidským obsahem. Také se přece o takovém člověku říká, že *z něj něco jde*. Víme ovšem, že někdo může mít hluboký lidský obsah a přesto ho *neprojevuje*. Nám jde ale právě o takový *projev*: herec je někdo, kdo umí silněji, intenzivněji být nikoli vskrytu a jaksi vůbec, nýbrž naprosto *zjevně, zde a teď*.

Mám samozřejmě na mysli herce na jevišti nebo před kamerou. V obyčejném životě může (jsou i takoví herci) působit naopak zcela nenápadně. Teprve při provozování svého umění jakoby se stal sám sebou. To může vypadat jako paradox: jak může někdo nejintenzivněji *být sám sebou*, když *hraje*? Už v úvodu ale bylo řečeno, že mezi herectvím a životním hraním je rozdíl, a to podstatný. Člověk vždycky nejvíc *je* sám sebou, když *tvorí*: tj. – v daném případě – v postavě (podrobněji o tom viz dále).

Herec, o kterém mluvím, se projevuje už pouhou přítomností. Projevem můžeme rozumět všechno, čím se stává zjevným nějaký obsah. V případě, o kterém je řeč, je tento obsah totožný s daným člověkem. To, co vnímáme, není jen jeho materiálně, fyzicky daný vnějšek, ale to, co tento vnějšek oživuje a co také způsobuje, že za chvíli se nám může objevit v jiné podobě: člověk, který nás poutá víc než jiný, ačkoli „nic nedělá“, nás přitahuje právě proto, že od něho bezděky něco očekáváme.

To, co se v postoji takového člověka projevuje, nějaký obsah, který nám i v tomto okamžiku nehybnosti – jakoby „bezděky“ – sděluje, se z tohoto hlediska rovná jeho *možnostem*. Vzhledem k tomu se herec, který nás poutá víc než jiný, ačkoli „nic nedělá“, prokazuje také v každé jevištní situaci jako skutečně dramatický činitel: to, že nic nedělá, je v protikladu (v napětí) k jeho možnostem a proto se nám jeho „nicnedělání“ jeví jako významné.

To, co identifikujeme zrakem, je určitý fyzický objekt, konkrétně lidské tělo. To, co skutečně vnímáme, není ale jen toto – a v daném případě dokonce nehybné – tělo, ale to, co tento fyzický vnějšek takříkajíc „prostupuje“. Výraz „prostupuje“ – právě tak jako „nicnedělání“ – nedávám náhodou do uvozovek: herec „jen“ stojí, „jen“ se dívá, „jenom“ je – ale nikoli *pasivně*, nýbrž *aktivně*!

Co se v člověku, na kterého se díváme, děje, se nedá redukovat na příslušné fyziologické funkce: tento člověk také myslí, cítí, něco si představuje, něco chce a my to z něj skutečně cítíme. Tyto myšlenky, city, představy, vůle ho teprve dělají jím samým. My samozřejmě v tomto okamžiku ještě nevíme, jaké jsou to myšlenky, city, představy a touhy. To, co na nás působí, nejsou konkrétní duševní obsahy jako takové, ale jakási vnitřní síla či energie, jejíž jsou funkcí a kterou herec jakoby *vysílá, vyzařuje*.

O takovém *vyzařování* mluvil už Stanislavskij. Samozřejmě ho také trápila otázka, jak to, že se tímto vyzařováním ani zdaleka nevyznačuje každý herec. Pokusme se na tuto otázku odpovědět. Vyjdeme z toho, že to, co člověka, který nás upoutal, jakoby „prostupuje“, je to, co ho dělá jím samým. V tom případě můžeme říct aspoň tolik, že nic podobného nemůže připadat v úvahu, není-li člověk *sám se sebou ve shodě*.

Jde vlastně o jistý druh *sebevědomí*; samozřejmě nikoli o sebevědomí ve smyslu namyšlenosti, natož o nějaké sebeuspokojení ve smyslu existence nerušené žádnými duševními rozpory: mám na mysli stav, když si člověk uvědomuje sám sebe vzhledem ke svým bytostným lidským možnostem. Získat takové sebevědomí není ovšem lehké. Problém, jak *přijmout sám sebe* a vztahovat se sám k sobě s příslušnými nároky, ale pozitivně, si člověk řeší pořád, nejenom v pubertě.

Kýžený souhlas se sebou samým se psychoterapeutovi jeví nikoli náhodou blízký tomu vztahu k sobě, jaký má dítě: „je to moudrá a neustrašená důstojnost živé bytosti, instinktivní pocítování vlastní ceny bez jakéhokoli pokusu o snížení ceny ostatních. Tehdy jste v sobě ještě neuvědoměle milovali celý svět i neopakovatelnou svébytnost čehosi unikátního, jímž ve skutečnosti jste.“ (Levi 1977, 12.)

Přijmout sám sebe z jistého hlediska opravdu znamená totéž co „mít se rád“. Psychologové vědí, že na této schopnosti mít se rád do značné míry závisí i schopnost mít rád jiné. To, co se tím v daném případě myslí, si totiž nesmíme plést se sebeláskou. Pozitivní prožitek vlastního bytí tu znamená prožitek bytí vůbec: je-li člověk v tomto stavu nejvíc, nejintenzivněji sám sebou, není to tím, že se cítí odlišný od všech ostatních bytostí, ale tím, že právě díky prožitku vlastního unikátnosti se cítí součástí obecného bytí, které z něj vyzařuje.

Mluvím-li o prožitku, nemám na mysli jakýsi abstraktní duševní stav, oddělený od konkrétní fyzické existence. Zůstaňme u příkladu herce, který jen stojí a „nic nedělá“ a přesto nás poutá, protože „z něj něco jde“. To, co

identifikujeme zrakem, je stojící člověk; to, co z něj vyzařuje a co skutečně vnímáme, je něco, co je na tom, že stojí a jak stojí, bezprostředně závislé. Bez tohoto „fyzického“ by to prostě neexistovalo. Ale toto „fyzické“ se tím současně přesahuje: „fyzické“ poukazuje ještě k něčemu jinému, „meta-fyzickému“, co se nám prostřednictvím fyzického zjevuje.

Když nějaký člověk stojí, není na tom nic pozoruhodného. Díváme-li se na herce, jakého mám na mysli, už to, že (jak) stojí, nám připadá pozoruhodné. To, že stojí, nějakým způsobem prožíváme – a tento prožitek bychom pochopitelně neměli, kdyby se ve způsobu, jak stojí, neobrázel jeho vlastní prožitek. Řekl jsem, že člověk, na kterého se díváme, také myslí, cítí, něco si představuje, něco chce; stručně řečeno, něco prožívá a my to z něj skutečně cítíme. To, co cítíme, může být jen prožitek takového postoje, který v takovém případě není ale jen modem fyzické existence, nýbrž i symbolem *lidského bytí*: bytí, které souvisí se vzpřímeným postavením člověka, pohybujícího se na rozdíl od jiných bytostí „na dvou“, a nikoli „na čtyřech“.

Byla už řeč o tom, že být sám sebou není zdaleka totožné s realizací toho, co odlišuje jedince od ostatních: být sám sebou neznámá jen mít nějaký svůj individuální obsah, ale i schopnost, dávat tomuto obsahu nějaký *řád*; tj. uvádět ho ve specifickou shodu s tím, co můžeme nazvat *bytím* a u čeho takový řád předpokládáme.

Že nějaký člověk stojí, je *samozřejmé*; v případě herce, jakého mám na mysli, jako by to bylo cosi *nesamozřejmě* samozřejmého: jeho postoj vedle toho, že je zcela individuální – a protože je zcela individuální –, jako by současně symbolizoval postavení člověka v řádu bytí; postavení, které je sice obecně dáno, ale které se v každém konkrétním případě teprve individuálně realizuje.

V tomto smyslu se v nás každý herecký fyzický úkon „ozývá“, i když ho tímto nedomyšlíme. Říká se, že nástrojem sdělování je pro herce jeho tělo. To je pravdivé do té míry, do jaké má každý herecův postoj či úkon na jevišti nejenom svou utilitární „fyzickou“ stránku, ale i svou stránku *symbolickou*; tj. má-li nejenom svůj konkrétní praktický význam, ale i nějaký hlubší *mysl*.

I když herec třeba jen vstane, není to pouhá změna polohy těla, ale pohyb, ze kterého lze něco vyčíst. Co z něj čteme (a co ovšem musí herec nejdřív sám pociťovat), je přitom *vždycky* ve vztahu k tomu, co nazýváme „vzpřímením“, „narovnáním“ nebo „povstáním“ v těch případech, kdy nám nejde o popis pouhého fyzického pohybu, ale i o sdělení jistého metafyzického obsahu.

Víme, že kýžený souhlas se sebou samým se psychoterapeutovi jeví jako blízký tomu vztahu k sobě, jaký má dítě. Jde o jakýsi stav přirozenosti (organičnosti) a s přirozeným (organickým) projevem také spojený, který z nejrůznějších příčin ztrácíme. Potíže spojené i s tělesným růstem pak vystavují mladého člověka v pubertě nutnosti teprve se vyrovnat se svým tělem. To – provázeno příslušnými psychickými problémy – nemusí být vždy korunováno

úspěchem. Vědomí nepřírozenosti vlastního chování pak vede u takového člověka k tomu, že se cítí *nesvůj*.

To, co nazýváme shodou člověka se sebou samým, se nám v této souvislosti ukazuje v novém světle. Aby se člověk cítil „svůj“, musí být především ve shodě s vlastním tělem. Docílit toho je možné jen tehdy, nepokládá-li člověk své tělo za cosi cizího, ale pociťuje-li, prožívá-li své tělo jako sebe se vším, co k tomu patří: člověk může být se svým tělem ve shodě – může ho „zvládat“ – jen učiní-li ho *oduševnělým* tělem; tj. tehdy, dokáže-li dávat svým fyzickým úkonům nějaký *smysl*.

Jinak řečeno: má-li mít takový – a to i nejprostší – fyzický úkon nějaký *smysl*, musí být nejenom příslušným způsobem zvládnutý a tedy přirozený (organický), ale jeho přirozenost (organičnost) musí být takového stupně, při kterém se stává projevem celé osobnosti, tj. rovná-li se – takříkajíc – bytostnému prožitku: prožitku realizace „prostých“ lidských možností se všemi jejich duševními a „duchovními“ konsekvencemi.

Díky Šklovskému se stal dostatečně proslulým deníkový záznam Lva Tolstého z 1. března 1887 o tom, jak utíral v pokoji prach. Obcházel pokoj dokola, a když přišel k divanu, nemohl si vzpomenout, jestli ho utíral nebo ne. Protože šlo o pohyby navyklé a neuvědomělé, nemohl se upamatovat a cítil, že si už nevzpomene. Jestli tedy utíral prach a zapomněl to, jestli jednal neuvědoměle, jako by to ale – zapisuje si Tolstoj – vůbec nebylo. Z toho ovšem podle něho vyplývá, že proběhne-li život mnoha lidí takhle neuvědoměle, jako by ten život vůbec nebyl. (Viz Šklovskij 1933, 14–15.)

Mluví-li Tolstoj o neuvědomělých úkonech a neuvědomělém životě, můžeme tomu rozumět také tak, že jde o úkony bez prožitku a o životy, které vlastně nebyly prožity. Herec – skutečný herec – dělá i úkony, které děláme v životě zcela mechanicky a jakoby bez účasti, takovým způsobem, že nám je umožňuje prožít; jeho umění nám pomáhá objevit a pociťit i v nejběžnějších pohybech to, čeho jsou součástí: pohybující se lidské tělo se nám už nejeví jako mechanismus, ale – mohu-li použít formulace Hermanna Hesseho, pronesené v jiné souvislosti – „živé tělo, kde každý úd a každý orgán svým bytím a svou svobodou má účast na tajemství, jehož jméno je život“.

Je snad jasné, jaké důsledky z toho plynou například pro hereckou pohybovou přípravu. Ale uvedený příklad pomáhá také pochopit, proč může mít studium předpokladů herectví i v rámci tzv. dramatické výchovy velký význam pro mladé lidi, kteří se herectví jako profesionálové třeba nikdy věnovat nebudou, a jaký *smysl* může za příslušných předpokladů mít herecká činnost pro ty, kteří ji provozují amatérsky. Za šťastných podmínek může mít takový *smysl* i pro pouhého diváka sledování hereckého výkonu.

Řekl jsem, že zásadní podmínkou podobného hercova působení (*vyzařování*) je to, že je sám se sebou ve shodě. Tato shoda nemusela být ovšem v daném

individuálním případě apriorní a musí být ostatně vždy znovu ustavována na úrovni, která je vždy vyšší, než s jakou se setkáváme v běžném životě: totiž na *tvůrčí* úrovni příslušného hereckého výkonu. Při herecké výchově by se měla ustavovat takřikajíc zásadně a pro život: tvoří vlastně základní z těch aspektů osobnosti, jejichž rozvíjení musí taková výchova sloužit.

Ale mluvím pořád o shodě se sebou samým, o tom, že herec, má-li z něj opravdu něco vyzařovat, musí být především svůj; jak se to srovnává s tím, bez čeho by herectví přestalo být tím, čím je: totiž s tím, že herec představuje na jevišti či ve filmu, v rozhlase či v televizi přece někoho jiného? Dalo by se ovšem poukázat na Stanislavského s jeho přesvědčením, že postava není vlastně nic jiného než „já v zadaných okolnostech“, se kterým tak nesouhlasil Němirovič-Dančenko a jehož prosazování může někdy přinést asi opravdu víc škody než užitku, protože může sloužit jako alibi pro herce, kteří se jen přirozeně projevuují v zadaných okolnostech, aniž by cokoli opravdu *hráli*.

Stanislavskij přišel s tímto pravidlem ostatně právě proto, že chtěl herce odvést od toho aby „hráli“. Slovo „hráli“ zde dávám do uvozovek z dobrých důvodů: „hraní“, které měl na mysli, se totiž rovná hraní (= lhaní) v běžném životě, a to se od herectví ve smyslu umění – jak víme – zásadně liší: zatímco i při poctivém vystupování v životní roli (syna, dcery, matky, otce, učitele, žáka, podřízeného, nadřízeného atd.) se člověk *sám* jako takový projevuje jen do té míry, do jaké vyhovuje nárokům této role, v herectví jako v každém umění se projevuje (má projevovat) celá osobnost.

Z toho, co už bylo dříve řečeno, snad dostatečně jasně vyplývá, že příslušný *úkon* či přesněji souvislosti úkonů, vytvářejících hereckou postavu, se stává hereckým *výkonem* proto a jedině tehdy, když obsahuje kromě primárně jevové ještě nějakou další, *symbolickou* rovinu. K takovému výkonu pak samozřejmě nestačí, když herec jen „přirozeně existuje“ v zadaných okolnostech; skutečně *být* v tom smyslu, jakého to slovo nabývá v souvislostech, v jakých je zde probíráno, a „jen existovat“ je něco úplně jiného: obojí se od sebe liší tak, jako se liší běžné chování od tvůrčího uměleckého projevu.

Ale je nutné si položit ještě jednu otázku. Pořád je řeč o herci, ze kterého na nás „něco jde“; rozhodně aspoň nějaká vnitřní síla. A co když má tento herec hrát člověka slabého? Odpověď může být pochopitelně jediná: ani slabého člověka herec bez této vnitřní síly nezahraje. I člověka, který se cítí nesvůj, nemůže zahrát herec, který není na jevišti či před kamerou *svůj*.

Pocity herce a pocity postavy se totiž vždy liší: i vžívá-li se herec do emocionálního stavu své postavy, používá těchto emocí jen jako materiálu pro tvorbu. Pocity herce bez ohledu na pocity jeho postavy jsou vždy tvůrčí. Energie, která z něj vyzařuje, je energie dovršovaného tvůrčího procesu. I v tom je herectví plodem a současně obrazem bytí: bytí jako něčeho, co se stále děje, obnovuje a vzniká. A jedině tam, kde to z herců vyzařuje, plní herectví svou úlohu.

Ze všeho, co bylo řečeno, snad dostatečně jasně vyplývá, proč je nezbytné při pěstování předpokladů hereckého projevu začínat *cvičením nejprostších úkonů*. Má-li se člověk naučit uvědomovat a pociťovat sám sebe se všemi svými možnostmi, musí se naučit i vstávat ze židle nejenom nohama nebo dokonce pomocí rukou vzepřených na opěradle, ale opravdu *celý*, a to nejenom jaksi tělesně, ale i *duševně*, to znamená, že jeho tělo s duší musí být v každém okamžiku v jednotě, určované „metafyzicky“ vědomím souhlasu s organickým „řádem bytí“ a „fyzicky“ pocitem organicky fungujícího těla, symbolizujícího vzpřímeností jednu z těch důležitých vlastností, které teprve činí člověka člověkem.

V těchto souvislostech lze také pochopit Michaila Čechova, podle kterého nemají při herecké přípravě místo čistě tělesná cvičení. Hercovo tělo se musí podle něho rozvíjet „pod vlivem *duševních* impulzů. Vibrace myšlení (představitivosti), citu a vůle, prostupující hercovo tělo, ho dělá pohyblivým, citlivým a pružným“. (Čechov 1986, 2, 257.) Čechov radí herci, aby si představil, že má v hrudi centrum, ze kterého vyzařují životní proudy. Z tohoto centra vychází impuls k pohybu. „Tento impuls je duševní *síla*. Tato síla žije ve vašem pohybu i poté, co jste ho udělali.“ (Tamtéž, 232.) Pohyb pokračuje pomocí vyzařování duševní síly. Toto vyzařování zakládá míru hercovy *přítomnosti*, míru, při které se už sama tato přítomnost stává nějakým estetickým sdělením. Herec má zkoušet dělat jednoduché a pak i složitější pohyby, a přitom předběžně i průběžně vysílat proudy, které by sledovaly a následovaly směr jeho pohybů v prostoru. Výsledkem je pocit svobody podložený pocitem síly.

Například při cvičení chůze má herec podle Čechova nechat své centrum vystoupit z hrudníku o několik centimetrů napřed ve směru pohybu a tělem je následovat. Když je už řeč o chůzi, je nutné dodat, že ji vždycky musíme chápat jako *překonávání prostoru*. Pociťovat prostor je ostatně důležité pro každý pohyb. Zdůrazňoval-li Stanislavskij, že ramena a hlava mají při chůzi „plout“ a ne poskakovat (viz Novická 1984, 73), Michail Čechov jeho upozornění rozvíjí a doporučuje vyvolat v sobě představu, že naše pohyby jsou plavání a vzduch, který nás obklopuje, je povrch vody (Čechov 1986, 2, 238). Jiné cvičení může být založeno na představě létání, o kterém mluvil i Grotowski (viz Vinař 1985, I, 1, 44–45); vzduch máme přitom podle Čechova prožívat jako prostředí, které nás povzbuzuje k pohybu (k letu).

Při každém pohybu se člověk nějakým způsobem definuje vůči prostoru. Při rozvíjení „míry přítomnosti“ jsou důležitá taková cvičení, která nám pomáhají prostor ovládnout. Takové ovládnutí je neodmyslitelné od „vyzařování“. Michail Čechov doporučuje vycházet z toho, že naše ruce, hrud' a celé tělo vysílají podle našeho přání paprsky různými směry; přitom si máme představovat, že vzduch kolem nás je plný světla. (Čechov 1986, 2, 239.) Přesvědčil jsem se, že je také dobré vyzvat studenta, aby se postavil na určité místo a odtud se snažil ovládnout celý prostor nebo jeho určitou část; už v této souvislosti stojí za to

nechat na něm, aby si určil místo, odkud toho může nejlépe dosáhnout, a pedagog by s ním pak měl důvody vhodnosti či nevhodnosti takového postavení rozebrat. Od nevhodnějšího postavení by se mělo postupovat k takovému, při kterém je ovládnutí prostoru méně snadné; pocit, že „odtud to nejde“, by měl studenta vést k vykročení na takové místo, odkud to bude možné (sám přesun by se měl přitom stát součástí „akce ovládnutí“).

K prožití *smyslu* lidského způsobu pohybování v prostoru mohou vést taková cvičení, při kterých se student jakoby znovu učí dostat se takříkajíc „ze čtyř na dvě“, přičemž objevuje, co to znamená sedět, klečct, stát, chodit, a zkouší různé formy podobných úkonů až k takovému postoji, při kterém ovládá okolní prostor, a to nikoli jen jako „pán“, ale i jako „hospodář“; cvičení jednoduchých i složitějších improvizovaných *činností* má být řízeno snahou daný prostor – s příslušnými objekty, které se v něm vyskytují –, rozumně a přitom esteticky uspořádat. Přitom je možné cvičit „vyzařování“, tj. přenašení „životních proudů“ jak na věci, tak na ostatní účastníky cvičení.

Podmínkou samozřejmě je, aby duševní síla vyzařovala z centra do celého těla, kterým je předávána dále. Víme už, že s „vyzařováním“ přišel Stanislavskij a Michail Čechov jeho ideu rozvinul. Velký divadelní reformátor a zakladatel Moskevského uměleckého divadla spojoval „vyzařování“ s předáváním emocí v rámci toho, co nazýval „vzájemný styk“ na jevišti (viz Stanislavskij 1946, 316 an.; Lukavský 1978, 57–58), kterým se budeme zabývat v kapitole o komunikaci. Stanislavskij v té souvislosti zdůrazňoval, že při tomto vyzařování je třeba se vyvarovat „úsilí a fyzické námahy“. Můžeme-li s ním souhlasit v tom, že vysílání a příjem záření probíhá vždycky lehce a volně, tj. *přirozeně (organicky)*, můžeme se s jeho tvrzením, že se to musí dít „bez jakékoli ztráty fyzické energie“, ztotožnit jenom do té míry, že vysílaná energie, o kterou přece jde, je energie duševní a jejímu vyzařování je přímo protikladné jakékoli její násilné „vymačkávání“.

Zatímco u Stanislavského jde zejména o předávání emocí, u jeho velkého žáka a svérázného pokračovatele Michaila Čechova máme co dělat s vyzařováním duševní síly. Právě díky tomuto vyzařování se hercovo tělo stává v každém okamžiku projevem bytí. Bez tohoto „vnitřního bytí“, vyjadřujícího se také příslušným „držením“ (o kterém budeme mluvit později), nelze vůbec uvažovat o skutečné přítomnosti herce na jevišti a v tomto smyslu se také míra této přítomnosti (bytí) rovná míře jeho bytostné aktivity.

Herecký projev si není možné splést s pouhým pohybem či jednáním ve smyslu nějaké účelové činnosti. Řečeno opačně, platí, že herec může dělat na jevišti všechno možné i nemožné a přesto na jevišti „nebude“, nebude-li tato jeho aktivita *projevem (výrazem)*, tj. bude-li jeho činnost sama celým obsahem (tedy klidový postoj klidovým postojem a kotrmelce a stojky pouhými tělocvičnými úkony) a nebude-li současně něčím navíc, čím se projevuje nějaký další obsah, v nejjednodušším případě aspoň síla osobnosti a odvaha ji svobodně projevit.