

SCÉNICKÁ POSTAVA. NAKROČENÍ K FENOMENOLOGICKÉMU UCHOPENÍ PROBLÉMU

JOSEF VINAŘ
Teatrolog, pedagog

Abstrakt: Text pochází z pozůstalosti doc. Josefa Vinaře (1934 – 2015), pedagoga Divadelní akademie múzických umění v Praze. Josef Vinař před svou smrtí požádal kolegu Jana Vedrala, aby se ujal jeho nedopracovaného teoretického odkazu a pokusil se ho zpřístupnit. Na základě tohoto přání a ve shodě s dědici sestavil Jan Vedral z některých Vinařových studentů (nyní doktorandů DAMU) tým, který vypracoval projekt zpracování Vinařova teoretického přemýšlení o divadle. Předkládaná studie je shrnutím některých poznatků Josefa Vinaře ze zejména fenomenologického promýšlení problematiky hereckého umění. Autor ji připravoval pro časopis Slovenské divadlo.

Klíčová slova: herec, postava, herecká tvorba, exteriorita, interiorita

Poznámka editorů

Doc. Josef Vinař, pedagog pražské DAMU, spolupracoval v první dekádě nového milénia s Katedrou režie, dramaturgie a teatrologie Fakulty dramatických umění Akademie umění v Banské Bystrici. Vedl zde herecké workshopy na téma „předpoklady herectví“, přispěl svými příspěvky k Banskobystrickým mezinárodním teatrologickým konferencím Dnes a tady, fakulta vydala jako skripta jeho monografii *Her-cova tvář*. S vědeckým tajemníkem konferencí a tehdejším šéfredaktorem Slovenského divadla Andrejem Mafašíkem se domluvil, že pro časopis napíše studii, ve které shrne některé své poznatky ze zejména fenomenologického promýšlení problematiky hereckého umění, nestihl ji však dokončit. Z několika existujících verzí textu sestavili MgA. Kateřina Součková a prof. MgA. Jan Vedral, PhD. následující text.

Editoři jsou si vědomi jisté nedopracovanosti Vinařova rukopisu.¹ Na přítomném textu jsou patrné hodnoty, ale i limity Vinařova přemýšlení o herectví. Propedeutický předmět Předpoklady herectví učil na DAMU více než dvacet let. O herectví nepřemýšlel v intencích vysoce teoretické teatrologie. Proto zde např. zcela terminologicky pomíjí Zichovu triádu „dramatická postava“, „herecká postava“ a „dramatická osoba“ i její další promýšlení v české a slovenské divadelní vědě, a spokojuje se s problematickým pojmem „scénická postava“. Přesně nevymezuje ani podstatnou okolnost, že se zabývá herectvím interpretačního divadla, či chceme-li, divadla dramatického. Opírá se přitom spíše o živé herecké a pedagogické zkušenosti a o herecké memoáry a celou problematiku pojímá nikoli scientisticky, ale fenomenologicky. Editoři kon-

¹ Je zjevné, že autor ve svém přemýšlení o fenomenologii tvorby postavy vycházel a čerpal i z dalších rozpracovaných studií. Jejich editorské zpracování a vydání bude předmětem monografie s pracovním názvem *Fenomenologie postavy*, kterou bude v roce 2018 výzkum Vinařova teoretického odkazu ukončen. Publikace vyjde v nakladatelství NAMU Praha.

statují, že text spíše než Vinaře teoretika, který interdisciplinárně vztahuje humanitní vědy k herecké problematice, ukazuje Vinaře jako praktikujícího pedagoga, jehož síla a přínos tkvěly především v schopnosti nahradit dril probouzením udiveného odstupu studentů od jejich vlastní herecké práce a inspirovat je k promýšlení nových možností a vyššího smyslu herecké tvorby.

Kateřina Součková
Jan Vedral

Subjekto-objektový vztah herce a postavy

Základní problém patrně spočívá v nahlédnutí vztahu mezi tvůrcem coby hercem a „jeho“ postavou, převážně vytvořenou textem.

Běžně se tento vztah nahlíží jako vztah subjektu k objektu. Subjektivita tvůrce je bezesporná. Herec myslí.² Herec prožívá, představuje si, reflektuje, a tak rozmanitými cestami a v různých časových délkách vytváří postavu. Ovšem nejenom v reflexi ji nahlíží a tvoří. „Do hry“ vstupují nálady, vzpomínky a zkušenosti poukazující jak k možným originálním, tak k rutinním postupům. V poněkud vyostřeném, leč běžně přijatém smyslu je herec tvůrčím subjektem – „tvůrcem“, a postava jeho námětovým „zadáním“, objektem. V této poloze lze poukázat na imaginaci, fantazii a emoční nalaďenost, s nimiž si tvůrce postavu přibližuje. Jaksi ji – tu „objektivní“, která je „před ním“ – odráží, blíží se k ní a uchopuje ji ve svých představách.

Ryzí subjekto-objektový vztah, v němž subjekt odráží na něm nezávislý objekt, jak jej prezentuje pozitivizující či scientizující filosofie či psychologie, je ale v našem tvůrčím terénu velmi ztížen³. Herec vždy bude v živé tvorbě uchopovat postavu na základě živoucí nalaďené osobní zkušenosti, svých imanentních obrazů. Přesto se v některých konceptech, i když pravda v oslabené podobě, stal tento subjekto-objektový vztah herce a postavy metateoretickým východiskem. Zejména tam, kde se tvůrce snažil uplatnit moderní vědeckou metodu. Přílišné oddělení duality subjektu a objektu ale vede na scesti.

Samotný odstup a předvádění provádí tvůrčí individualita, nikoliv stroj. Objekt je jakýmkoliv subjektem, tím tvůrčím především, silně zakoušený. A v tomto zakoušení subjekt to, co stojí před ním, nějak uchopuje a konstituuje. Člověku je vlastní zakoušení a prožívání, v němž přirozeně pociťuje svou identitu, subjektivitu. Ostatně i sám proces pozorování, reflexe či hereckého předvádění, se děje v nějakém prožitku či náladě. A nějakou náladu (a koneckonců i výraz sám⁴) vyjadřuje či deklaruje.

² Mimořádně, samotné herecké myšlení při tvorbě a o tvorbě je velmi specifické. Není jednoduché jej převádět na pojmovou aristotelskou logiku či na nějaké „pojmosloví“, obecně abstraktní označování. Každý, kdo se setká s tvůrčím myšlením nebo jej sám vytváří, ví, že pojmy jsou redukcující – úzká a mělká, byť nutná a praktická nádoba.

³ Ostatně už vymezení postavy jako role, tedy úlohy či nároku, věc značně subjektivizuje.

⁴ Pozn. ed.: Zde autor pravděpodobně používá slovo „výraz“ ve smyslu Emmanuela Lévinase jako něco, co „proráží všemi obaly a obecnostmi bytí, aby rozvinulo ve své ‚formě‘ celek svého ‚obsahu‘“. Autor v textu častěji pokazuje na jeho monografii *Totalita a nekonečno*. Ne vždy se při zpracování textu podařilo identifikovat místa, odkud cituje, tím spíš, že autor kromě citátů často Lévinasovy myšlenky parafrázuje. Srov. LÉVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno*. Přel. Miroslav Petříček jr. a Jan Sokol. Praha: Oikoymenth, 1997, s. 36. ISBN 80-86005-20-8.

Pokusme se tedy ve stručnosti poukázat i na možné odlišné východisko k uchope-
ní vztahu herce a postavy, než je tento subjekto-objektový vztah.

Scénická postava jako ten Druhý

„Druhý je mým osudem.“
Emmanuel Lévinas

Tvůrčí osobnost jako Já

Interiorita je zcela svázaná s první osobou. Já je u sebe, je neustálá přítomnost. Já nemůže být tedy pohlceno univerzálním časem (hodinami atd.), podobně jako jím nejsou pohlceny pojmy v jejich obecnosti.

Cítit se jako Já totiž znamená pociťovat svou obsažnou, prožitkově stvrzovanou identitu. A to ve všech jejích proměnách, v rozmanitých okolnostech, do nichž vstupuje, i v situacích, které se stávají. Myslíme jako Já. Myslet znamená spontánně prožívat své sebe-vědomí ve vztahu k rozmanitosti svých vlastních představ. Mluvíme jako Já, cítíme jako Já, snažíme se jako Já, toužíme jako Já. Zároveň tomu všemu nasloucháme, hodnotíme to a prožíváme. Prožíváme i všechny vlastní prožitky. Proto je tato evidence duševního dění i centrem duševního života, který má ráz bezprostřednosti, a tedy i předchází jakémukoliv myšlenkovému rozvažování.

Je vůbec možné, za těchto okolností prožívané identity, sebeztožnění, být i „někým jiným“?

Odlišným, „jinakým“? Znamená to popřít svou identitu a nebýt sebou samým?

Či je nějaká cesta k tomu být zároveň sebou i sebou zcela nebýt?

Druhý jako svébytná identita

Scénická postava jeví rysy vlastní subjektivity. Řekněme tedy, že odpovídá nároku být tím Druhým, jiným, odlišným... Rovněž ale sám o sobě a sám v sobě identickým⁵.

Subjektivita se vymyká globalizující obecné totalitě. Stejně tak Druhý – postava pojímaná jako originální individualita. Leč i subjektivita může od své originality ustupovat, pokud se pojímá jako více kolektivní, obecná, tedy jako součást čehosi jí nadřazeného. Do těchto tenat ještě spíše může upadnout Druhý coby postava, pokud ji Já otevírá a přijímá jako „někoho ze strukturované společnosti“. Například příslušníka třídy, profese, nějaké věkové či sociální skupiny, národa, „ženu vůbec“, „muže vůbec“ atd.

Proto je třeba vzít problém Druhého v jeho skutečné závažnosti.

V čem ta závažnost spočívá? V tom, že se nebudeme na postavu vyptávat zvnějšku: jak se v jakém divadle hrála, co si o ní kdo – jakkoliv vlivný – myslí, kdo co napsal či jak ji hrál. Atd. Musíme se ptát jí samotné, konkrétní postavy jako svébytné identity.

⁵ Pozn. ed.: Slovo „identický“ autor v textu pravděpodobně používá ve smyslu „mající vlastní identitu coby jakýsi stálý obsah i ve svých proměnách“, nikoli „stejný“.

To bylo ostatně velké tvůrčí téma Louise Jouveta⁶, který své postavě psal dopisy a rozmlouval s ní. Postava pro něj byla více než herec sám. Byla ve svém vcelku nedosažitelná a patrně i zcela nepostižitelná. K postavě, k tomu Druhému, se vztahoval s pokorou, a tak se i zbavoval možné pýchy, že on je jejím demiurgem a zcela neomezeným tvůrcem.

Tím Jouveť vyjádřil originálně problém osobitosti Druhého a to, že je v něm skryto nekonečno, které moje vědomí nemůže zcela obsáhnout. Řečeno jasně až lapidárně: nekonečno se zpřítomňuje v tom Druhém. A my musíme, jak radí Lévinas „stát v úžasu před jinakostí toho Druhého“, protože nekonečné je stálá otevřenost vybízející ke hledání a uchopování. Právě v otevřenosti nekonečna je skryta iniciativa a výzva. Zatímco sevřenost do vyhraněnosti pojmoslovných úvah či zavedených rutinních náhledů a postupů je totalitou, jež má vždy ráz uzavřenosti.

Intersubjektivní pole vztahu Já a ten Druhý

Druhý není Já. Jsme rozdílní, a proto se Já jako scénický tvůrce, herec nemohu (v absolutním smyslu) stát scénickou postavou. A chcete-li, pro symetrii, ani scénická postava mnou. Postava je „ve světě“, tam patří, a je transcendentní. Nespočívá však jen sama v sobě, tak jako identické Já. Má vztah a odpovědnost i k jakémusi Třetímu, k „Onomu“, které se na ni dívá a ona se dívá na ně, a jež k ní v nějakém vztahu patří.⁷ Tato třetí osoba je zdrojem odstupu.

Postava je rozevřená k pochopení. Já – herec – jsem imanence. Leč nikoliv uzavřená, ale sebezpřesahující. Uzavřená herecká imanence, která lpí na vlastní originální identitě, se dá vyjádřit řadou programatických výkřiků typu: „Jsem kluk jako Romeo, a tak z toho nedělám žádný problém!“. (Což je, mimochodem, autentický výrok mladého, známého a povrchního herce.) Tyto „výkřiky“ rodí neuspořádaná doba vypjatého individualismu. Doba, která má málo času na analytické zahloubání se do problému a hledá univerzální, a proto obecně modelová a totalitní řešení.

Nerespektujeme-li postavu jako Druhého v jeho žité jinakosti, v jeho neredukovatelnosti, jestliže jej „vtáhneme, pohltíme“ z jeho světa do okruhu své vlastní imanence a snad i běžné všednosti, rušíme zdroj jeho originality a jinakosti. Tento způsob „tvorby“ je manipulativní, podobně jako jiné způsoby sociální či sociálně psychologické manipulace. Platí totiž, že pokud je druhý nástrojem mé neomezené manipulace či vůle, zacházím s ním vlastně jako s věcí. Přistupuji k němu s předem daným názorem, vyzkoušenými prostředky a postupy. S osvědčenou rutinou. Tento způsob tvorby se opírá a v plnosti vychází z nabytých zkušeností a nemíní je zkoumat či přesahovat. Zdrojem rutiny je převádět rozmanité na stejné a namísto hledání v prostoru nového dosazovat do osvědčených vzorců. Místo touhy po objevu – sázka na ono již známé a osvědčené, místo chůze mimo známé cesty – jízda po osvědčené dálnici. Rutinní přístup k tvorbě je ve své podstatě neosobní. Tvůrce se „dotýká“ (pokud vůbec) jen okrajově. Nepřipouští se výrazný a vyhraněný vztah k tématu, stejně jako se nehledá určující nálada. Proto má rutina rysy chladu nelidskosti. Zato

⁶ Srov. JOUVET, Louis. *Nepřevtělený herec*. Přel. Eva Uhlířová. Praha : Orbis, 1967.

⁷ Pozn. ed.: Tato autorova myšlenka není, žel, dostatečně rozpracovaná. Transcendentnost postavy jako toho Druhého souvisí zjevně se skutečností, že na rozdíl od Já je tato postava lidským výtvořem autora. Problematika odstupu by pak v tomto pojetí rozhodně stála za další promyšlení.

může být ovšem velmi produktivní, tedy ve smyslu kvantitativním. Co toho taková „tvůrčí“ stihnou!

Tvořivý přístup je založen na údivu. Tvořivý a k tvorbě vedoucí vztah k Druhému je asymetrický. To znamená, že ten Druhý je pro svého tvůrce přístupný a otevřený. Nabízí se, leč není zcela „průhledný“. Na první pohled se přitom zdá beze zbytku poznatelný, protože je bez stínu a proměnlivosti, jimiž ho obdaří teprve Já.

Ten Druhý – On – je vyvolený – Já jako tvůrce jsem za něj odpovědný. Tak ostatně i lze chápat mnohá vyjádření vynikajících herců, kteří soudili, že postava je pro ně terén nevycerpateľný a vždy tkví nad nimi. Postava svého tvůrce vždycky nějak a něčím přesahuje. Proto není absolutní hodnotou tvůrce prosazovat vlastní bytí, ale dávat přednost tomu Druhému. (Tento asymetrický vztah se v procesu tvorby může vymknout a nárok role, ten Druhý pohltí tvůrcovo Já. Mnozí herci vypovídají, že toto „ztrácení se“ v postavě se děje kolem premiéry.⁸)

Tvorba a ten Druhý

Řeč Druhého

Ten Druhý promlouvá. Jeho řeč patří do jeho vlastního světa, odkud sám pochází a přichází. Je to však řeč, která není herci cizí a rozumí jí – tak říkajíc „má pro ni porozumění“.

Odlíšnost postavy a herce nemá nějakou absolutní hodnotu, a tudíž má i své meze. Aby se postupné rozumění řeči postavy stalo zdrojem přiblížení exteriority a interiority, musí se stát řeč „toho jednoho i řečí toho druhého“. Řeč Druhého se pak pro herce stává řečí, „která od postupného přivlastňování spěje k bodu, že mu je vlastní. Kterou si tedy postupně osvojuje, až si řeč sama osvojí jeho.“⁹

Toho se dociluje zvětšováním míry svobody textu. Svobodný text i nadále působí v prostoru herecké tvorby, ale jeho významy se rozšiřují a prohlubují. Postava stále rozevřela před hercem své dosud neobjevené stránky. A ty často jako by samotné nalézaly a diktovaly významy (jako je třeba význam „směřující do tečky“¹⁰). V živé tvorbě se významy proměňují aktuální změnou naladění v situacích, na něž řeč přirozeně reaguje jemnými posuny akcentů, rytmem, tempem atd. Právě tím se také přenáší mnohdy překvapivé akcenty nových významů.¹¹

Tvář Druhého

Jádrem výrazu je tvář. Tvář je daná a nabízí se k vidění. Na tváři se zračí artikulace

⁸ Věci se však premiérou a následnými reprízami postupně upravují. Pozn. ed.: Autor zde uvádí jako důkaz herecké výroky svědčící o hercově „pohlcenosti“ tím Druhým. Rozhodli jsme se je vynechat, neboť jen letmo a příliš subjektivně, tedy nedoložitelně, otevírají problematiku „soubytí“ herce a postavy. Z autopsie praktických divadelníků však potvrzujeme, že onen tvůrčí vztah mezi hercem a postavou při zkouškách, vyjádřený výrokem „on to myslí takhle a já to zkusím zahrát takto“, se při finalizaci zkušebního procesu k premiéře převládá zpravidla k tomu „to On by nikdy takhle neudělal“, tedy k dominanci postavy (vinařovsky řečeno „identického Druhého“) nad identitou hercova Já.

⁹ Pozn. ed.: Nepodařilo se nám ověřit, zda jde o zjemnění a relativizaci autorova vyjádření uvozovkami, či o citát.

¹⁰ Zkušební a citliví herci totiž rozlišují více druhů ukončení významu do teček.

¹¹ Srov. LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt. Monology o herectví*. Praha: SPN, 1985, 2. vyd.

řeči. Druhý přichází ze světa se svou vlastní řečí, ve svém vlastním vypovídání. To je „výraz“, v němž se mi Druhý představuje. Výraz může překonat ambivalentnost jevů ze světa¹², pokud ovšem sám nevyjadřuje ambivalenci. Tvář „sama od sebe“, „sama sebou“, promlouvá. Promlouvá osobitě a vybízí k zaujetí vztahu. Pohled na tvář odhaluje výraz a dává odpověď na otázku: „kdo jsi?“ či „kdo jsi právě v této chvíli?“.

Zejména realističtí autoři minulosti (Ibsen, Shaw) do různé míry podrobně popisovali kromě kostýmu a fyzického typu i tvář postavy. Byl to jistý pokyn k vytváření masky, možná i k výběru herce pro určitou roli. Zároveň to byl náhled na svébytnost a jinakost postavy vůči každému herci. Tím se také poukazovalo na fakt alter ega, který je nejvíce patrný právě v tváři. Neboť jakkoliv budu přetvářet, utvářet či vytvářet obličej, vždy to bude můj obličej – herce, tvůrce. Nahost herecké tváře vždy poukazuje – alespoň v jisté intenci – na obličej herce v jeho originální imanenci. Výraz „nahé“ tváře je výrazem probíhajících impresí. Ale patří herci v jeho imanenci nebo postavě v její transcendenci?

Tvář má cosi, co překračuje hranice pouhého vztahu tvář – tvar. Takovým překročením hranice je například fenomén „skutečného“ ženství. Byly, jsou a budou herečky, v jejichž tváři se zračí to, co poněkud neurčitě označujeme jako tajemství, půvab, přitažlivost či mysterium ženství. A každá z těchto žen nese svou darem obdařenou tvář jedinečnosti. Ať jsou to Marilyn Monroe, Claudia Cardinale, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve či dříve Greta Garbo. Avšak i tváře u hereček takto talentovaných prosvětlují silné impresivní proměny, které sahají daleko za pouhý prostý výraz. Na takové transcendující tváři se proměny impresí i hlubokých nálad zobrazují viditelněji a jakoby i mířily do větších hloubek než na tvářích méně výrazných. Tyto pozoruhodné „osudové“ tváře nejenže přesahují naše vlastní imanentní obrazy, ale poukazují, inspiroují k dalším vzrušivým horizontům, snění i k touze. Tím i obohacují naši imanenci, stejně jako naše niterné obrazy a imaginaci. Jak napsal Lévinas, jsou to „mlčenlivá přicházení a odcházení ženského bytí, jehož kroky rozeznávají tajemné hloubky“¹³. Duše prostupuje tvář a tím se tvář stává jejím obrazem. Proto nás samotná tvář přesahuje.

Tvář na jevišti je vystavena. Vystavena mnohačetným a rozmanitým pohledům. Z hlediště může sice být prostorově vzdálená („je daleko“ od místa, kde sedím). Leč z hlediska vztahu k herci / postavě nemá tato vzdálenost významný podíl, nejde-li ovšem o vzdálenost extrémní, která znemožňuje základní tvarové rozlišení i rozeznání pohledu.¹⁴ Vztah coby pohled „tváří v tvář“ se v divadle uplatňuje velmi významně. Tento vztah je nepřevoditelný a nelze jej obsáhnout žádným pojmem. I proto jsou mnohé divadelní zážitky hluboké, „věčné“ a v konvenční řeči obtížně postižitelné. Zvláště v hledišti malém a intimním se vytváří neopakovatelná naléhavost situací, v nichž jsou si herci i diváci „tváří v tvář“ na dosah.

Maska a Já

Nahost vystavené tváře poukazuje k odkrytosti, rozevřenosti až k bezbrannosti, kterou je možné zakrýt maskou. Maska může sloužit také k zakrytí tvarových

¹² Pozn. ed.: Srov. „výraz je princip“ in LÉVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno*, s. 76.

¹³ Tamtéž, s. 136.

¹⁴ Podobně je tomu i ve vztahu mezi herci / postavami navzájem.

nedostatků. (Třeba vycpávky na tenkých nohou Laurence Oliviera či knírek, který měl učinit mohutnějším jeho tenký horní ret.) Zejména však funguje jako odkaz na tvarové archetypy. Například zvyšování či snižování čela odkazuje ke spiritualitě či animalitě. Tím také maskování slouží (nebo sloužit může) k vyostření vnější umělecké charakterizace vedoucí až ke grotesknosti či k jednostrannosti výrazu.

Technika masky, zdůrazňující či potlačující jisté přirozené tvary tváře, vytváří jednu ze záhad herectví v nejširším smyslu slova. Masku tím, že je na tváři, nemůže být pohledem svého nositele postižena. Je mimo možnost nahlízejícího pohledu, a přesto se herec podle ní chová. Tato vnější „masková“ charakteristika je cestou k velké proměnlivosti hereckého výrazu. Například Olivier tím, že tvaruje vlastní tvář i své tělo herce, jako by poněkud odstoupil od své identity a nabídl – do jisté míry – identitu své postavě.

Tato technika stojí proti technice opačné, v níž herec si zachovává maximální míru civilní masky a ustavení jeho postavy se váže na niterné dispozice herce. Právě tento stav vystihl Jaroslav Vostrý, když o Jeanu Gabinovi prohlásil, že „jeho hrdinové stárnou s ním“¹⁵.

Tělo Druhého

Mé tělo jako tělo herce, ale i člověka nepatří mezi věci, do světa věčnosti. Jako „věc mezi věcmi“ patří výlučně mně. Je tak říkajíc zcela na „mé straně“. V normálním stavu od něho nemám odstup, ale stále je pociťuji, stále jsem „v něm“. A to i v běžných situacích, v nichž jako by byl tělesný prožitek upozaděn. O to více potom v takových situacích, jako je bolest, únava, úraz, stáří, kdy se v jistém smyslu tělem „stáváme“. Svým způsobem jím ostatně po celou dobu jsme. A právě proto se s ním cítíme identičtí. Přesto ale není v naší moci své vlastní tělo obhlédnout v jediném pohledu najednou a vcelku. (Zde je ostatně nemalá moc zrcadla a zrcadlení i v pohledu druhých.)

Druhý jako scénická postava, jako výzva, je ale na rozdíl od hercova Já netělesný. Patří „do světa“ a ve svém celku je představitelný a obhlédnutelný. Není identický s hercem. Ten se svým tělem splývá, tělo postavy je však tvůrčí téma. Světскost a jinakost Druhého vede přirozeně k rozdělení způsobů přístupu k tvorbě jeho zobrazení, například na vnitřní a vnější techniku. A to ačkoliv v intenci cítíme postavu jako Druhého vždy celistvě. Je přece komplexem člověčenství, nikoliv jeho rozdělenou dualitou či rozdrobenou nejednotou. Důkazem toho je i fakt, že pohyby na jevišti jsou jen vnějším vyjádřením myšlenek, které se ostatně neustále proměňují, mizí a opět vynořují.

Veškeré fenomény lidské existence jsou vždy „nějak“ vyjádřeny fyzicky. Jsou bytostné. V procesu tvůrčí hry jde o to, aby se postava a její vývoj postupně „vstřebávala“ do hercova těla. Je důležité, aby na toto „vstřebávání“ herec nemusel po dobu tvorby myslet a uměle, technicky ho nějakými rutinními prostředky urychlovat. Vše by mělo být organické, tedy přicházet s časem hraní a v příslušném čase hraní. To je jedna z podob základního tvůrčího nároku „být v roli“ či se vůbec „do role dostat“.

V tvůrčí hře jde o proces, v němž vlastní subjektivita hercova Já, jeho imaginace, potřebuje splynout s tím Druhým. A to právě v míře, v níž je subjektivita tvůrce roze-

¹⁵ Vostrý, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha : Kant, 2014, 2. vyd., s. 94. ISBN 978-80-7437-141-7.

vřena a otevřenost postavy vstupuje do hry jako obapolná syntéza tvořivého aktu. Já si zachovává svou svébytnost, Druhý svou osobitost a to vše v procesu tvorby vytváří syntézu, z níž plyne i cesta k výslednému smyslu tvorby. Neboť smysl vždy nějak souvisí s celistvostí v tom, že věci jednotlivé, oddělené či vzdálené k sobě naleznou cestu a – leckdy překvapivě – spojení a propojení.

Pohled diváků z hlediště slouží při tomto aktu jako světlo. Tělo na jevišti, stejně jako v životě, je součástí viditelná. Herec je obklopen viditelnem. Je v jas. Jeviště je viditelnem zcela prostoupeno. Je nasvíceno, neboť má-li se herec projevovat, musí mu jeviště nabídnout viditelný prostor k „jevení“. Jeviště prosvětlené viditelnem je analogické se silným světlem, které prosvětluje svět. Smysl se uskutečňuje a vyjevuje skrze člověka, skrze herce, který je ve světle.

Porozumění Druhému

Základním předpokladem tvorby je akt porozumění. Smysl a význam nároků, věcí, situací i místa tvůrce chápeme při tomto aktu v rozmanité a proměnlivé míře. Od jakéhosi celostního nahlédnutí směřuje akt porozumění k hlubšímu a širšímu chápání. Zmatek z prvotních nároků má vždy svou míru. Vždy je možné se čehosi zachytit jako prvků rozumění.

Tedy jakkoliv je postava, Druhý, odlišná, nějak mu rozumíme. Porozumění v procesu ponoření se do tvorby nespočívá v tom, že bychom věc našeho náhledu srovnávali s vnější realitou, ale v tom, že pronikneme k jádru své představy a pochopíme její blízkost s tušeným významem. Porozumění, rozumění tedy znamená zpřítomňování. Tvůrce má sice na zřeteli „to dřívější“¹⁶, ale promluva (text) Druhého z jiného času a prostoru se postupně proměňuje v nárok „zde a nyní“.

Proces tvorby postavy jako chápání, zakoušení a postupné zobrazování toho Druhého je procesem následného jevení, objevování. Postava se otevírá a dává postupně: po částech, v zákrutech a různostech a mnohdy i ve lsti. Porozumění, které se postupně stává přivlastněním (jako by postava byla majetkem), se odvíjí v čase a až časem.

Tato otevřenost postavy klade přirozeně odpor tomu, aby byl Druhý uchopen v nějakém jednoznačném, „na první dobrou“ nahozeném vztahu. V opačném případě totiž klade odpor nejvyšší, a to mimo jiné i tím, že svádí, aby tento první náhled zůstal díky netrpělivosti a oslnění i tím posledním. Je známo, že Jean-Louis Barrault měl při tvorbě postavy jednoznačné východisko: vždy odvrhnout první záblesk, nápad, náhled či myšlenku, i když nebylo vyloučené, že se k nim za jiných okolností a v jiné podobě ještě vrátí. Barrault přesně vystihl, že „záblesk“ prvního pohledu věc přibližuje jen zdánlivě. Osvětluje často jen průzorem „cosi“, aby to další nechal ve stínu. Přesto poukazuje i na to, že intuitivnost tohoto záblesku může způsobit významné celistvé nahlédnutí, pokud se ovšem nechá dozrát. V opačném případě ale věc spíše oddaluje.

O záblesku jako inspirativním nahlédnutím uvažoval i Laurence Olivier. Tvrdí, že když zableskne „ten pravý“, tak do té doby mrtvý a ničím zajímavý text naráz ožije „a sevře mne svým magickým kouzlem a jsem ztracen. Člověk si sotva uvědomuje ten proces, v němž se sám přelévá do role a role do něj.“¹⁷

¹⁶ Pozn. ed.: „tím dřívějším“ autor patrně myslí interpretace a historické kontexty existující v minulosti.

¹⁷ OLIVIER, Laurence. *Hercova zpověď*. Přel. Soňa Nová. Praha: Práce, 1989, s. 165. ISBN 80-208-0336-X.

Naladění na Druhého

Přístup k Druhému je přístupem v naladění. Je-li přístup herce k postavě „pohostinný“, potom i postava se rozevře ve své jedinečné individualitě. O tom se přesvědčil i Laurence Olivier, když marně zápasil s jednou ze svých postav. Teprve poznámka kolegy, že nemá postavu rád a že k ní tudíž přistupuje s a priori negativním naladěním, mu rozevřela cestu k originální tvořivosti. Z nepřístupného domácího se stal milým hostitelem.

Eros totiž znamená blízkost druhého, aniž nějak rušíme jeho přirozenou distanci vůči nám. Pozitivní naladění znamená, že druhého činíme nějak přítomným. K této věci se vyjádřil i Václav Voska: „Hraju všechny své postavy rád, ale rád mám jenom některé.“¹⁸

Naladěnost jako výraz zabarveného, angažovaného vztahu, je jednou z chtonických konstant herecké interiority. Často říkáme „herec je emotivní“, čímž myslíme, že je „plný proměnlivých nálad, citlivý na změny situací a rychle na ně reagující“. Jakkoliv je tento výrok banalitou, vyjadřuje základní dispozici, fenomenalitu, kterou vstupuje svět interiority (nitra) do prostoru exteriority.

K technice tvorby však patří i umět zacházet se svými náladami a nenechat se jimi ovládat. Zdeněk Štěpánek hovořil o nutnosti hlídat si vlny na něj dotírajících emocí.¹⁹ K tomuto zacházení s naladěním patří i schopnost nepodléhat emočnímu ladění předčasně, ale nechat je nastoupit a v přirozenosti je i uplatňovat.

Herecká naladěnost je ve své tvůrčí podobě předmětná. Jde o naladěnost hereckého Já, jeho interiority vůči světu. Tato tvůrčí či k tvorbě vedoucí naladěnost se významně odlišuje od naladěnosti samotného hereckého Já [pouze na sebe sama – pozn. ed.]. Hovoříme v tomto případě o tzv. hereckých citech. Ty spočívají v tom, že se herec dožívá nad svým dojetím, pláče nad svými slzami a svým smutkem, leckdy vyvolaným právě oněmi slzami. Ze stejného důvodu i jásá nad svou radostí a bouřlivě se směje svému smíchu.

Stud před Druhým

K základnímu lidskému naladění patří i stud. Blízkým prožitkem studu, či dokonce jeho podobou, je tréma. Stud ale nejen varuje, nýbrž i orientuje. Stydím se za sebe před těmi druhými, neboť jsem odhalen jejich pohledem. Přitom je herec pohledům vystaven stále. A musí jím čelit. V jistém smyslu dokonce pohledy sám vyhledává. Takový je ostatně obecný princip: „být ve světle“ či „být viděn“, který částečně souzní s principem: „není-li tě vidět, nejsi“ (!). V tom je stud v životě i pro herce příznačný. Vede nás k tomu, abychom se neztratili. Abychom se nepropadli a nevymazali se.

Pro řešení vztahu herce a scénické postavy je důležité zodpovědět otázku: kdo se to vlastně stydí? Sám herec-tvůrce, že byl odhalen při svém selhání, nebo postava, že byla ve své činnosti odhalena, přistižena?²⁰

¹⁸ BOKOVÁ, Marie. *Václav Voska. Intelekt a srdce*. Praha : Achát, 1999, s. 138. *ISBN 978-80-8702-189-7*.

¹⁹ ŠTĚPÁNEK, Zdeněk. *Herec*. Praha: Mladá fronta, 1964, 2. vyd.

²⁰ V případě dominantní imanence tvorby je to herec, který stud (z) postavy zdolává technickými prostředky výrazu, ironií či komentovaným odstupem. „Velká“ činohra, činohra velkých dramatických plátén, však počítá se silnými, otevřenými a v plnosti uplatněnými emocemi, a tím i naladěnost studu, uzavřenost, obavy, vyklouznutí do ironie atd. stále atakuje.

Druhý jako zrcadlo Já

Vztah k Druhému v tvořivém procesu odhaluje způsob bytí samotného tvůrce. Vztahujeme se k sobě tím a tak, jak se vztahujeme k jinému. Postava jako ten Druhý je žitá skutečnost vlastní originální jinakosti, v níž se herec jako originální subjektivita poznává. A jak podotýká Ernst Jünger: setkat se s vlastním já je zážitek. Setkáváme se totiž s Já jako neporušeným jádrem bytností svého duchovního srdce, jež lze nalézt jen v sobě.²¹

V Druhém spatřujeme, mnohdy v překvapivých podobách a souvislostech, sebe sama. Druhý je naše zrcadlo. Je naše druhé Já.

Scénická postava jako ten Druhý (v jistém smyslu i identický Druhý) a Já jako identická tvůrčí osobnost jsou spjati poutem sounáležitosti.

SCENIC FIGURE: A STEP TOWARDS THE PHENOMENOLOGICAL GRASP OF THE PROBLEM

Jan VINAŘ

This text is a posthumous work by Assoc. Prof. Josef Vinař (1934–2015), a lecturer at the Theatre Academy of Performing Arts in Prague. Before his death Josef Vinař asked his colleague Jan Vedral to take care of his unfinished theoretical work and make it available. Acting upon this wish and the wish of Vinař's heirs, Jan Vedral put together a team from some of Vinař's students (current doctoral students), who compiled Vinař's theoretical ideas about theatre. The present study is a summary of some of Josef Vinař's findings and especially his phenomenological ideas about the art of acting. The author prepared it for the Slovak Theatre journal.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu Fenomenologie postavy a elementy herectví, podpořeného z prostředků Institucionální podpory, kterou poskytlo MŠMT ČR v roce 2017.

Jan Vedral
Divadelní fakulta AMU
Karlova 26
116 65 Praha
e-mail: jan.vedral@damu.cz

²¹ Pozn. ed.: Autor zde parafrázuje myšlenky Ernsta Jüngera. Srov. JÜNGER, Ernst. *Chůze lesem*. Přel. Miroslav Petříček jr. a Jiří Němec. Praha : Oikoymenh, 1994, s. 54. ISBN 80-85241-68-4.