

JERZY GROTOWSKI  
A  
TEATR LABORATORIUM  
-TEXTY-  
(druhá část)

Uspořádala, přeložila a studii doplnila : Jana Pilátová

# NOVÝ ZÁKON DIVADLA Jerzy Grotowski

(rozhovor s E. Earbou z r. 1963, Sinfarrio VIII-IX 1963,  
Divadlo XI. 1969, přeložil O. Černý)

Jak je ve vašem divadle veden herec  
a co je jeho funkce v představení ?

Herec je člověk, který pracuje na veřejnosti se svým tělem, veřejně je nabízí. Jestliže se toto tělo omezuje na pouhou demonstraci, tedy něco, co dokáže každá průměrná osoba, pak to není poslušný nástroj schopný vykonávat spirituální akt. Jestliže je využíváno pro peníze a přízeň obecnosti, pak umění hrát hraničí s prostitucí. Proto bylo divadlo po mnoho století v tom či onom smyslu asociováno s prostitucí. Slova "herečka" a "kurtizána" byla kdysi synonymy. Dnes jsou od sebe oddělena poněkud zřetelnější čarou. Nikoli proto, že se změnil herecův svět, ale proto, že se změnila společnost. Dnes je rozdíl mezi úctyhodnou ženou a kurtizánou zamlžený. Když se člověk dívá, jak je dnes praktikována práce herce, uhodí jej do očí její ubohost: smlouvání o tělo, jež je vykořisťováno jeho protektory - řediteli, režiséry. Na oplátku se vytváří atmosféra intrik a revolty. Právě tak jako se velký hříšník může podle teologů stát svatým, může se hercova ubohost proměnit v jakýsi druh svatosti. Sama historie divadla nám o tom podává dostatek příkladů.

Nechápejte mě špatně. Mluvím o "svatosti" tak, jako o ní mluví nevěřící. Miním "světskou svatost". Jestliže herec tím, že přijme výzvu a veřejně vyzve ostatní a pomoci excesu, profanace a neslýchané svatokrádeže odhodí svou každodenní masku, umožňuje divákovi projít podobným procesem a udělat to také.

Jestliže herec nevystavuje své tělo, ale popírá je, spálí je, osvobodí je od veškeré rezistence vůči jakémukoli psychickému impulsu, pak neprodává své tělo, nýbrž je obětuje. Herec tím opakuje pokání, přibližuje se svatosti. Jestliže takový druh hraní nemá být něco pomíjivého, něco,

co se nedá v prostoru a čase předpovědět, jestliže chceme vytvořit takovou divadelní společnost, je-  
jímž denním chlebem je tento způsob práce, musíme  
se řídit zvláštními metodami výzkumu a práce.

Co v praxi znamená pracovat se "svatým" hercem ?

Existuje mýtus, podle kterého si herec s jistou zá-  
sobou zkušeností může vytvořit cosi, co můžeme na-  
zývat "arzenálem" neboli akumulací metod, lstí a  
triků. Z toho si pak pro každou úlohu může vybrat  
jistý počet kombinací a tak dosáhnout expresivity  
nutné k tomu, aby se zmocnil obecenstva. Tento "ar-  
zenál" či sklad není nic jiného než sbírka klišé a  
v tom případě je tato metoda neoddelitelná od kon-  
cepce "prodejného herce".

Rozdíl mezi "prodejním hercem" a "svatým hercem" je  
týž jako rozdíl mezi obratností kurtizány a schop-  
ností dávat a přijímat, již se vyznačuje opravdová  
láska: jinými slovy, sebeobětování. Aby bylo možno  
překročit všechny myslitelné meze, je v druhém pří-  
padě nezbytně nutná schopnost eliminovat všechny ru-  
šivé elementy. V prvním případě jde o otázku těla.  
V druhém případě jde spíše o jeho neexistenci. Tech-  
nika "svatého herce" je i n d u k t i v n í  
t e c h n i k a (tj. technika eliminace), kdežto  
v případě "prodejného herce" jde o t e c h n i k u  
d e d u k t i v n í (tj. akumulace obratnosti).  
Herec, který podstoupí akt sebepronikání, který obje-  
ví sám sebe a obětuje tomu objevu nejvnitřnější část  
sama sebe - tu nejbolestnější, tu, která není určena  
pro oči světa - takový herec musí být schopen mani-  
festovat i nejslabší impuls. Musí dokázat zvukem a

pohybem vyjádřit ty impulsy, které se pohybují na  
hranici snu a reality. Krátce řečeno, musí být scho-  
pen vytvořit si svůj vlastní psychoanalytický jazyk  
zvuků a gest a to tímž způsobem, kterým si velký bás-  
ník vytváří svůj vlastní slovník.

Jestliže například bereme v potaz problém zvuku, pla-  
stičnost hercova dechu a hlasivek, musí být daleko  
vyvinutější než u člověka z ulice. Jeho hlasivky mu-  
sí být navíc schopny produkovat zvukové reflexy tak  
rychle, že myšlenka - která by zabránila spontaneitě  
- nemá čas se prosadit.

Herec by měl umět rozřešit všechny jemu dostupné pro-  
blémy vlastního těla. Měl by vědět, jak je třeba us-  
měrňovat dech do těch částí těla, kde se tvoří a po-  
mocí jakéhosi rezonátoru zesiluje zvuk. Průměrný he-  
rec zná pouze "hlavový" rezonátor, tj. užívá své hla-  
vy k zesílení hlasu, vytváří tím zdání, že hlas zní  
"vznešeněji" a je obecenstvu příjemnější. Dokonce ob-  
čas může náhodně využít svého prsního rezonátoru. Ale  
herec, který podrobně zkoumá možnosti svého organis-  
mu, objeví, že počet rezonátorů je prakticky neomeze-  
ný. Takový herec může využít nejenom své hlavy a hrudi,  
ale také zadní části hlavy (zátylku), nosu, zubů, hrtan-  
ů, břicha, šije a také totálního rezonátoru, kterým je  
naše tělo, a mnoha jiných, z nichž některé ještě nezná-  
me. Takový herec zjistí, že nestačí využívat jen břiš-  
ního dýchání. Jestliže se chce vyhnout potížím s dechem,  
musí na jevišti využívat všech možných forem dýchání.  
Takový herec objeví, že dikce, které se naučil v diva-  
delní škole, mu příliš často uzavírá hrtan. Herec se  
musí naučit otvírat svůj hrtan vědomě a zpětně kontrolo-  
vat, je-li otevřený či zavřený. Jestliže nevyřeší tyto  
problémy, bude jeho pozornost narušována potížemi, s  
kterými se musí setkat, a proces sebeobnažení se nemů-  
že podařit. Jestliže si herec příliš uvědomuje své tělo,

nemůže do sebe proniknout a objevit se. Tělo musí být osvobozeno od veškerého odporu. Musí svým způsobem přestat existovat. A co se týče hlasu a dýchání, tam nestačí, že herec naučí využívat několika rezonátorů, otvírat hrtan a volit vhodný typ dýchání. To všechno se herec během vrcholných fází představení musí naučit vykonávat podvědomě. To si ovšem vyžaduje novou sérii cvičení. Když herec pracuje na své roli, musí se naučit nepřidávat k ní technické elementy (rezonátory atd.), ale měl by spět k eliminování konkrétních překážek, s kterými se setkává (například odpor hlasu atd.).

To nejsou malichernosti. Je to rozdíl, jenž se velkou měrou podílí na stupni úspěchu. Znamená to, že herec nikdy nebude ovládat permanentně "uzavřenou" techniku, protože v každé fázi svého sebezkoumání, v každé výzvě, v každém *e x c e s u*, v každém překonání skrytých bariér se setká s novými technickými problémy na vyšší úrovni. Také tyto problémy se musí naučit překonávat jistými základními cvičeními. To se vztahuje na všechno: pohyb, plastičnost těla, gestikulace, tvorby masek pomocí obličejové muskulatury, a ve skutečnosti se to vztahuje na každý detail hercova těla. Nejdůležitějším faktorem je však v tomto procesu hercova technika psychického sebeobjevování. Herec se musí naučit užívat své role, jako by to byl chirurgický skalpel, jímž se pítvá.

V žádném případě to však není otázka portrétování sama sebe za jistých daných okolností, či tzv. "prožívání" role. A také to nemá vůbec nic společného s hereckým odstupem od role, jenž je obvyklý u epického divadla a založený na chladné kalkulaci. Je důležité, aby role bylo užíváno jako trampoliny, jako nástroje, s jehož pomocí studujeme, co je skryto za naší každodenní maskou - to je nejniternější jádro naší osobnosti. Aby je bylo možno obětovat, je třeba je odhalit.

Tento exces je nutný nejenom u herce, ale také u obecně. Divák vědomě či nevědomě chápe, že takový čin jej vyzývá, aby udělal totéž. To u něho samozřejmě často vyvolá odpor nebo pobouření, neboť denně usilujeme právě o opak, denně se snažíme uniknout pravdě o sobě. Zde jsme však vyzváni, abychom se zastavili. Obáváme se, že jestliže se ohlédneme, změníme se v solné sloupy. Jako Lotova žena. Vykonat čin, o kterém mluvíme - sebeobnašení, odhalení - vyžaduje od herce, který je ve stavu nečinné pohotovosti, jež mu umožňuje aktivní hraní, mobilizaci všech fyzických a duševních sil. Aby člověk mohl říci, že rozhodující faktor v tomto procesu je pokora spirituální dispozice, musí se uchýlit k jazyku metafory: je tedy třeba *n e d ě l a t* něco, ale právě *n e d ě l a t* nic. Jinak se exces, místo aby byl sebeobětováním, stane drzostí. To znamená, že herec musí hrát v transu.

Trans, jak já tomu rozumím, je schopnost soustředit se zvláštním divadelním způsobem a je třeba ho dosáhnout s použitím minima dobré vůle.

Kdybych to všechno měl vyjádřit v jedné větě, řekl bych, že je to otázka odevzdávání se. Člověk se musí odevzdat úplně a s důvěrou, tak jako se odevzdává v lásce. Zde tkví jádro věci. Sebepronikání, trans, *e x c e s*, sama formální disciplína - to všechno se dá realizovat za předpokladu, že se člověk odevzdá plně, a bez zábran. Tento čin kulminuje v klimaxu. Přináší úlevu. Žádné cvičení v různých fázích hercovy přípravy nesmí být cvičením v obratnosti. Cvičení by se měla vyvinout v systém nárazek, které vedou k nepopsatelnému procesu sebedarování. Všechno, co tu říkám, může znít podivně, může to dokonce připomínat nějaké formy "šarlatánství". Jestliže se máme držet vědeckých definicí, pak můžeme říci, že je to zvláštní využití sugesce, jejíž pomocí chceme dosáhnout *i d e o* -

plastické realizace. Osobně musím přiznat, že se neobáváme užívat těchto "šarlatánských" formulek. Cokoli, co má nezvyklý či magický nádech, přispívá ke stimulaci jak hercovy, tak režisérovy imaginace.

Věřím, že je třeba stvořit speciální anatomii herce. Například je třeba vypátrat v těle různá centra koncentrace, užívaná pro různé druhy hraní. Je třeba objevit ty oblasti těla, o nichž se herec domnívá, že slouží jako zdroje energie. Okolí kříže, břicho a okolí solar plexu často fungují jako takové zdroje. Nejdůležitější faktor v tomto procesu je vytvořit vodítka pro formu, umělost, Herec, který dokáže akt sebeobnašení, se vydává na cestu, jež je zaznamenána pomocí různých zvukových a gestových reflexů, a tak formuluje cosi jako vyzvání divákovi. Ale tyto znaky musí být artikulovány. Expresivnost je vždy spojena s jistými kontradikcemi a diskrepancemi. Nedisciplinované sebeobnašení není osvobození : projevuje se jako biologický chaos.

Jak kombinujete spontaneitu s formální disciplínou ?

Vytvoření umělosti není otázka ideogramů - zvuků a gest - jež evokují asociace v psychice obecně. Připomíná to sochařovu práci na kamenném kvádru; vědomé užívání kladiva a dláta. Sestává například z reflexu ruky během psychického procesu a z následného rozvíjení tohoto reflexu přes rameno, loket, zápěstí a prsty, aby bylo možno rozhodnout, která fáze tohoto procesu má být vyjádřena jako znak, ideogram, jenž buď přitáková hercovým skrytým motivacím, anebo s nimi polemizuje. Vytvoření umělosti - vodítka formy - je často založeno na vědomém tápání našeho organismu po tvarech, jejichž obrysy cítíme, ačkoli jejich realita nám pořád ještě uniká. Člověk předpokládá, že tyto tvary

již existují uvnitř našeho organismu. Zde se dotýkáme typu hraní, jež jako umění má bližší k sochařství než k malířství. V malířství musíme přidávat barvy, kdežto sochař odstraňuje to, co skrývá tvar, který v kvádru již existuje. On jej jen objevuje, místo aby k němu něco přidával.

Toto hledání umělosti vyžaduje sérii dodatečných cvičení, jež formují miniaturní partituru pro každou část těla. V každém případě musí zůstat rozhodujícím principem toto : čím víc jsme absorbováni tím, co je v nás skryto, v excessu, sebeodhalení, sebepronikání, tím spontánnější musí být naše vnější disciplína, tj. forma, umělost, ideogram, znak. To je celý princip expresivity.

## K CHUDÉMU DIVADLU Jerzy Grotowski

( Odra 9/1965; Divadlo, červen 1967, přeložila e.b. )

"Z jakých zdrojů čerpají vaše divadelní pokusy?" Slýchám často tuto otázku, která, přiznávám se, ve mně vždycky vzbuzuje pocit netrpělivosti. Co to znamená "divadelní pokusy", "experimentální představení"? Nejčastěji povrchní pokusnictví, činnost, která předstírá, že dobývá "co-si nového". Ale ve skutečnosti končí tyto snahy zcela jednoduše tím, že se nastuduje módní drama za přispění avantgardního výtvarníka, tachisty nebo popartisty, použije se konkrétní nebo elektronická hudba, zatímco herci dále rozvíjejí nejtradičnější způsob tvorby, používají nejstarších triků svého řemesla nebo eventuálně vnášejí do představení cirkusové či kabaretní techniky. Znam dobře "experimentální představení" - sám jsem je inscenoval.

My máme jiné ambice. Především se chceme zbavit eklekticismu; nevěříme, že divadlo je kompilace různých uměleckých disciplín. Naopak, chtěli bychom zpřesnit to, co tvoří podstatu či výjimečnost divadla, co nemůže být nahrazeno nebo napodobeno jinými druhy podívané. A dále, naše práce, zaměřená na to, v čem vidíme podstatu divadla jako umění, to jest na vztah mezi hercem a divákem a na duchovní techniku herce stejně jako na kompozici role - celá ta práce představuje dlouhodobé výzkumy.

Bylo by snadnější mluvit o tradicích než o přímých zdrojích. Studoval jsem dlouho Stanislavského a jemu vděčím za to, že mne zaujala metoda hereckého umění. Byl mi rádcem a příkladem právě jako hledač, hledač mimořádně tvrdošijný, vždy připravený změnit hledisko v neustálých sporech, jež vedl sám se sebou. Byl to Stanislavskij, kdo formuloval velké otázky metody. Ale naše odpovědi jsou často odlišné nebo dokonce diametrálně protikladné.

Pokoušel jsem se v mezích možností obeznámit se s tendencemi, které převládají ve výchově herce v Evropě i jinde. Za nejdůležitější považuji cvičení Dullinova, Delsartovy etudy introvertních a extravertních reakcí v lidském chování, "fyzická jednání" Stanislavského, Mejercholdův "biomechanický trénink" a pokusy Vachtangovovy, který se pokoušel sloučit "vnější" výraz s metodou Stanislavského. Byl jsem uchvácen formováním herce v orientálním divadle, především v Pekingské opeře a také v indickém Kathakali a japonském Nô.

Mohli bychom vršit jména a systémy. Metoda, na kterou se soustřeďujeme, však není slepenec receptů paběrkovanych ze všech stran, i když často používáme adaptované a transformované prvky nejrůznějších metod. To, co se nám skutečně zdá v naší metodě nejdůležitější, je, že se nepokouší učit herce podle hotových receptů, ani nám neslouží k tomu, abychom vyrobili "arzenál prostředků", protože se nejedná o deduktivní cestu, o vršení rozličných vědomostí. Všechno se tu koncentruje na vnitřní dozrání herce, dozrání, které je vyjádřeno krajním napětím, absolutním oproštěním, obnažením nejhlubší intimity, a to vše beze stopy egotismu či vlastní rozkoše; naopak, herec, když hraje, má t o t á l n ě d a r o v a t s á m s e b e . To je právě technika "transu" a integrace všech psychických i fyzických možností herce, které obnažují všechny vrstvy intimity a instinktu a překypují do "transluminace" svého druhu.

Metoda formování herce v našem divadle nevede, po pravdě řečeno, k tomu, aby mu cosi vnukla, ale spíš aby ho naučila odstraňovat překážky, jež během psychické práce klade sám organismus. Ve skutečnosti nesmí hercovo tělo klást odpor vnitřním pochodům, aby nedocházelo k časovému přeryvu mezi vnitřním impulsem a viditelnou reakcí, aby impuls byl již vnější reakcí, tak se zdá, že tělo podléhá zkáze, že se spaluje, a divák je ve styku jen se sledem viditelných duchovních impulsů. V jistém smyslu je to c e s t a n e g a t i v n í : eliminují

se zábrany, překážky a neposkytují se prostředky nebo recepty. Lze jistě říci, že v naší metodě jsou hercovy psychické pochody jeho prostředkem, ale to by nebylo zcela přesné, neboť je třeba si uvědomit, že duševním procesu se n i k d y n e l z e n a u č i t . Léta práce a speciálně sestavených cvičení (cvičení, která se pokoušejí přivést herce k jakési osvojené koncentraci) dovolují někdy odkrýt počátek těchto pochodů. A jen tenkrát můžeme pozornou spoluprací způsobit, že dozraje to, co herec sám probudil. Ale tento postoj, i když je blízký koncentraci, sebedůvěře, "předehře" a dalo by se říci - popření sebe sama v práci, není nikdy dobrovolný a aktivní; naopak, je založen na pasivitě (na pasivní dispozici realizovat aktivní partituru), jako by to nebylo "něco, co bychom chtěli udělat", ale spíš jako by se člověk "vzdal možnosti něco neudělat" (jakoby člověk zresignoval z "ne").

Většina herců našeho divadla je odhodlána zkoumat své možnosti a dát se po stopě těchto pochodů. Těžiště jejich denní práce není ve vypracování duchovní techniky, ale - aspoň na začátku - v komponování role, v stavbě forem a partitury znaků; zkrátka věnují se poznávání toho, co obyčejně nazýváme "umělé". Duchovní technika herce a "umělost" ("rozčlenění role do znaků") nejsou v protikladu. Na rozdíl od běžných názorů věříme, že psychický proces, který není umocněn disciplínou, rozčleněním role, stanovením struktury, nevede k osvobození, ale je vnímán jako forma biologického chaosu. Naopak kompozice role jako systému znaků, které opouštějí všední "přirozenost" (jež slouží jen k zatajení pravdy) a odhalují co skrývá (tedy demaskují antinomie lidských reakcí), v ničem neomezuje duchovní dozrání; naopak, vede k němu. Zažije-li lidská bytost otřes způsobený leknutím, vážné nebezpečí či mimořádnou radost, přestane se chovat "přirozeně"; začne jednat "odlišně", uměle, přinejmenším v očích objektivního pozorovatele. Uchvácen nadšením, začne člověk skládat



znaky, tančit, zpívat, rytmicky "artikulovat": z n a k a nikoli b ě ž n á p ř i r o z e n o s t je pro nás elementárním výrazem. Mezi vnitřním procesem a viditelným tvarem se vytváří napětí, které zároveň zesiluje oba tyto faktory: forma se podobá uzdě, nitro člověka živočichovi, který hryže své udidlo a pokouší se osvobodit se spontánními reakcemi. Pokud jde o čistou techniku, nepokoušíme se hromadit znaky jako v orientálním divadle, kde se stejné znaky opakují, ale destilovat znaky přirozených lidských impulsů tím, že je očistíme od všeho, co připomíná běžnou konvenci, obyčej, společenský zvyk naroubovaný na vlastní impulsy. Zejména setkáme-li se s protiklady (protiklad mezi gestem a hlasem, hlas a slovo, slovo a myšlenka, vůle a reflex), pokoušíme se destilovat, skoro uměle, jejich skrytou strukturu; je to opět cesta negativní, ačkoli už na vnitřním stupni.

Je pro nás samozřejmě velmi nesnadné rozeznat v naší činnosti to, co vyplývá z našeho programu, z našich vědomých ambicí, a co je jen naše představa. Často se mne ptali, jestli určité rysy našeho divadla, které upomínají na středověké divadlo, znamenají vědomý návrat k pramenům, návrat směrem k rituálnímu divadlu. Odpověď může být jen dvojnásobná. Skutečně, v etapě, v níž jsem, se mně jako odborníkovi zdá problém mýtu, "kořenů", prvotních lidských situací, důležitý a snadno vysvětlitelný. Není to rozhodně výsledek zvláštní filosofie umění; začal jsem zkoumat tento problém skrze vlastní praxi, tím, že jsem ponechal volné pole objektivním nezbytnostem našeho řemesla. V tomto smyslu se ztotožňuji se Sartrem, když říká, že "každá technika se vrací vždy zpět k metafyzice".

Dlouho trvalo, než jsem tomu porozuměl, a nemálo let uběhlo, než jsem dokázal sladit pokušení divadelní praxe s teoriemi přijatými a priori. Ludwik Flaszen, který je můj důvěrný přítel, kritik a spolupracovník, mne na to poprvé upozornil;

ukázal mi, ostatně velmi drsně, že to, co jsem dělal spontánně, když jsem se řídil pouze řemeslnou nutností, odkrývalo často nové perspektivy; naopak to, co vyplývalo z mých teoretických úvah, prozrazovalo, že intelektuálně vždy nezvládám své vlastní režie. Až vlastní analýza našich inscenací mi dovolila poznat, že nejsou výsledkem solidně zažitě teorie, ale že mé umělecké povědomí spíše vnímá mé inscenace a vykládá je dodatečně, a to mne - počínaje rokem 1961 - logicky vedlo k soustředění na problémy metody a k poznání, že Sartrova formulace by se mohla hodit na můj případ. Pokoušel jsem se tedy v praktickém režijním cvičení najít odpověď na otázku, kterou jsem si kladl od svých počátků: co je divadlo a jeho podstata? V čem nemůže být nahrazeno ani ohroženo filmem a televizí? Nakonec jsem dospěl k dvěma závazným myšlenkám: nejdříve k myšlence "chudého divadla", potom k tomu chápat divadlo jako akt transgrese. Není nutné se příliš šířit o těchto dvou aspektech naší koncepce divadla. Avšak bez několika vysvětlivek se neobejdu.

Protože jsme chtěli přesně vymezit d i v a d e l n í f a k t , vyloučili jsme postupně z inscenace všechno, co by jim mohlo být; odpustili jsme si líčení, světelné efekty, kostýmy a dekorace, akustické pozadí a konečně i scénu. Empiricky jsme si ověřili, že divadlo zbavené všech ozdůbek nepřestává existovat. Naopak přestává existovat, když se poruší přímý vztah mezi hercem a divákem, když zmizí jejich přímý, živý a hmatatelný styk. Řeknete: stará pravda. Ano, držíme-li se teorie divadla. Ale podrobíme-li ji zkoušce, odhalí tato pravda důležité důsledky. Nedovolí vidět v divadle syntézu různých disciplín: literatury, malířství, architektury, hudby, hereckého umění (pod taktovkou režiséra) ... Vidět

## TECHNIKY HERCE

(Tento rozhovor J.Grotowského s D.Babletem vyšel v Les Lettrés Francaises 16.-22.3.1967 a byl česky - v překladu eb - uveřejněn v Divadle v červnu 1967. L. Flaszenem do polštiny přeložená a Grotowským autorizovaná verze vyšla v časopise Odra 4/1968 a umožňuje nám tak sledovat cizelování a posuny v názorech Grotowského a Flaszena. Ráda bych upozornila na dvě věci: jednak na to, jak precizně autoři uvažují o svých záležitostech a jakou formální péči jim věnují, a dále na to, čemu tato péče slouží; totiž vytváření obrazu vlastní práce pro širší veřejnost, obrazu, který je jak sebezpoznáváním a sebeutvrzováním, tak návodem k přístupu a tím už vlastně přípravou, ovlivňováním diváka. V kulatých závorkách ( ) budou uváděny nové opravy a dodatky z r. 1968, v rovných závorkách / / bude uváděn text, v nové verzi Grotowským vypuštěný.)

BABLET: Byl bych rád, kdybyste především upřesnil svůj postoj k různým teoriím o herectví/ (hereckým technikám ) například Stanislavského, Artaudově a Brechtově a abyste vysvětlil - snad na základě úvahy o těchto teoriích - jak jste došel k vypracování vlastní herecké techniky a jak jste definoval její cíle a prostředky.

GROTOWSKI: Myslím, že je třeba přesně rozlišovat metody a estetiku. Brecht například objasnil mnoho zajímavých věcí v souvislosti s možnostmi herectví, počítaje v to hercovu rozumovou kontrolu akce, Verfremdungseffekt atd. Ale nešlo tu, mám-li mluvit přesně, o metodu, jednalo se spíš o jakousi estetickou úlohu herce, neboť Brecht si doopravdy nepoložil otázku: "Jak to udělat?" Pokud poskytl některá vysvětlení, byla to vysvětlení globální... Brecht jistě pozoroval hru herce až do detailů, ale vždy z hlediska režiséra, který sleduje herce (který je hercovým partnerem).

Artaudův případ je odlišný: Artaud nesporně podněcuje zkoumání hercových možností, avšak to, co navrhuje, je nakonec jen víze, jakási poéma o herectví a z jeho výkladů nelze vyvodit žádné praktické důsledky. Artaud dobře rozpoznal, (- znáte jeho skicu Atletika citů z Divadla a jeho dvojníka -), že existuje skutečná paralela mezi úsilím člověka, jenž tělesně pracuje (zvedá těžký předmět atd.), a (jeho) psychickými procesy (dostat ránu, odpovědět na ni), bezpečně poznal, že je v těle centrum, které určuje reakce atleta a herce, /jenž chce reprodukovat psychickou námahu prostřednictvím vlastního těla/, (který chce vyjádřit své psychické pochody tělesnými prostředky), ale analyzujeme-li jeho principy prakticky, zjistíme, že vedou k stereotypu: určitý typ pro vyjádření určitého typu emoce. Nakonec dojdeme ke klišé. Jistě nešlo o klišé, když Artaud prováděl své výzkumy, když jako herec pozoroval své vlastní reakce a hledal cestu vzdálenou jak veristické imitaci lidských reakcí, tak díladným konstrukcím, ale zkoumejme jeho teorii: můžeme v ní vidět užitečný podnět; pojímáme-li ji (však) jako techniku, dospějeme ke klišé. Artaud poskytuje plodné východisko zkoumání a estetické hledisko. Když vyzývá herce, aby pozoroval své dýchání, aby využíval prvků dýchání při hře, nabízí mu možnost rozšířit vlastní schopnosti, jednat nikoli pouze slovy, ale také tím, co je nevysloveno (vděch, výdech atd.). To je velmi plodná estetická /poučka/ (plodné estetické doporučení), ale není to technika.

Konec konců je jen velmi málo metod, jak hrát: nejvýzrálejší je metoda Stanislavského. Stanislavskij poležil /závažné/ (podstatné) otázky a odpověděl po svém. Během mnohaletých výzkumů se vyvíjela jeho metoda, nikoli jeho žáci. Stanislavskij měl žáky v každém svém období a každý žák ulpěl na svém vlastním období: odtud diskuse

teologického řádu. On sám vždy experimentoval a poskytoval ne recepty, ale prostředky pro herce, jak se najít, jak odpovědět ve všech konkrétních situacích na otázku "jak to udělat?": to je podstatné. To všechno přirozeně v rámci divadla své země, svého období, divadla realistického...

BABLET: ... vnitřní realismus ...

GROTOWSKI: ... myslím existenciální realismus... či spíše existenciální naturalismus... I Charles Dullin si vymyslel mnoho velmi dobrých cvičení improvizace, hry s maskou, (cvičení, improvizací, etud s maskou) i cvičení na téma člověk a rostliny, člověk a živočichové atd. Je to velmi užitečné pro přípravu herce, jsou to podněty nejen pro jeho imaginaci, ale pro rozvinutí jeho přirozených reakcí, avšak to, přesně řečeno, nestanoví techniku výchovy herce.

BABLET: V čem je tedy originalita vašeho stanoviska ve vztahu k těmto rozličným koncepcím?

GROTOWSKI: Všechny systémy herecké výchovy kladou otázku: "Jak to udělat?" Takže metoda znamená uvědomit si, "jak to dělat". Myslím, že jednou v životě si musíme tuto otázku položit, ale dojdeme-li k detailům, už si ji nesmíme klást, protože právě v okamžiku, kdy ji formulujeme, už tvoříme stereotypy, kliše. Musíme se tedy tázat: "Jak to nedělat? (Jak nejednat?) Co nemáme dělat?" Technické příklady jsou vždycky nejjasnější. Použijme příkladu s dýcháním. Položíme-li si otázku, "Jak to dělat?" /budeme pozorovat typy přesného, dokonalého dýchání/ (máme na zřeteli správné, dokonalé dýchání), /snad/ (třeba) dýchání břišní: můžeme skutečně v životě vidět, že děti, zvířata, lidé přírodě nej-

bližší dýchají převážně břichem, bránicí. Avšak odtud dojdeme k druhé otázce: jaký typ obdominálního dýchání je nejlepší? /A můžeme se snažit určit mnoha různými příklady typ vdechování, vydechování, typ ovládaný páteří./ (A mohli bychom zkoumáním četných případů dospět k jednomu typu vdechu, jednomu typu výdechu, jedinému druhu postavení páteře.) A to je strašný omyl, protože neexistuje dokonalý typ dýchání platný pro všechny, ani pro všechny psychické a fyzické situace. Dýchání je fyziologická reakce, spjatá se specifickým charakterem jednotlivce, která je závislá na situacích, na typu námahy, na tělesné aktivitě. Většina lidí, když volně dýchá, má přirozený sklon k dýchání břišním, ale počet typů břišního dýchání je neomezený a ještě má výjimky. Setkal jsem se například s herečkami, které měly velmi dlouhý hrudník, a proto nemohly přirozeně při hře dýchat břichem. Musel se tedy pro ně hledat jiný typ dýchání, ovládaný páteří. Snaží-li se herec uměle najít model objektivně dokonalého břišního dýchání, blokuje svůj přirozený proces dýchání, zejména je-li jeho normální dýchání typu bránicového. Setkám-li se s hercem a začnu-li s ním pracovat, ptám se nejdříve: nemá tento člověk nějaké potíže s dýcháním? Dýchá dobře, má dost dechu na řeč, na zpěv, proč mu tedy vymýšlet problémy, proč mu ukládat jiný způsob dýchání? To by bylo absurdní. Ale možná, že má potíže. Proč? Problémy tělesného rázu? Psychické problémy? Jsou-li to problémy psychické, jakého jsou druhu? Herec je například křečovitý. Proč? Každý z nás /má mnoho křečí/ (někdy podléhá křečovitosti). Člověk nemůže být zcela uvolněný, jak se učí v mnoha divadelních školách, protože je-li totálně uvolněný, je sotva víc než hadr. Žít, to neznamená být /křečovitý/ (být napjatý), ale také to neznamená být uvolněný, žít je proces. Ale

je-li herec vždycky příliš vypjatý, musíme hledat příčinu, téměř vždy psychickou, která brání přirozenému procesu dýchání. Musíme určit jeho typ přirozeného dýchání. Sleduji herce, ukládáme mu cvičení, která ho nutí k totální psychofyzické mobilizaci. Pozoruji ho například /když se chystá plavat, v okamžiku/ (při) konfliktu s jiným, při /hře/, (jednání s lidmi nebo při) flirtu atd. v těch okamžicích, kdy se leccos přizpůsobuje automaticky. Známe-li typ hercova přirozeného dýchání, můžeme přesněj určit faktory, které překážejí jeho přirozeným reakcím; cvičení pak mají překážky odstranit. To je podstatný rozdíl mezi naší technikou a ostatními metodami; naše technika je negativní, není pozitivní.

Nehledáme recepty, stereotypy, které jsou údělem řemeslníků, nepokoušíme se odpovědět na otázku: "Co má herec dělat, aby ukázal rozhořčení? /Jak se procházet?/ (Jak má chodit?) Jak hrát Shakespeara?" - (neboť, konec konců, takové otázky se kladou). Ale musíme se ptát herce: jaké překážky tě omezují na cestě za totálním aktem (vyjádření), který musí probudit všechny tvé psychofyzické prostředky od nejinstinktivnějších po nejuvědomělejší? Musíme odkrýt to, co mu brání v dýchání, v pohybu, a co je nejdůležitější - /v myšlení, ve vnitřním monologu, ve vnitřní obrazovnosti atd. (a co je nejdůležitější - ve schopnosti kontaktu s lidmi). Které jsou to odpory? Jak je eliminovat? Chci vzít, ukrást herci to, co ho ruší, aby v něm zůstalo to, co je tvůrčí, to je osvobození. Nezdůstane-li nic, je to proto, že není tvůrce.

Jedno z největších nebezpečí, které ohrožuje herce, je /zřejmě/ (je samozřejmě) nedostatek disciplíny, chaos. Nelze se vyjadřovat skrze anarchii. Věřím, že neexistuje skutečný tvůrčí proces herce, chybí-li kázeň či spontaneita. Mejerhold zaměřil svou práci na disciplí-

nu, na vnější formu atd., Stanislavskij na spontaneitu všedního života. V podstatě jsou to však dva doplňující se aspekty tvůrčího procesu.

/BABLET: Co rozumíte "totálním aktem herce?"

GROTOWSKI: Není to jen ona mobilizace všech prostředků, o které jsem mluvil. Je to také věc velmi nesnadno definovatelná, i když je z hlediska práce naprosto zřejmá. Akt odhalení, odložení masky, promítnutý do vnějšího výrazu. Ne proto, aby se herec ukazoval, to by byl exhibicionismus. Seriózní, slavnostní akt odhalení. Herec musí být připraven na nejvyšší upřímnost. Je to jako cesta k vrcholu hercova organismu, v níž se sjednocuje vědomí a intuice./

BABLET: /V praxi se má školení herce přizpůsobit všem případům?/ (Musí být tedy výchova herce přizpůsobena každému jednotlivému případu?)

GROTOWSKI: Ano, nevěřím na recepty.

BABLET: Nejde tedy o školení herců, ale o výchovu každého jednotlivého herce. Jak postupujete? Pozorujete je? Vyptáváte se jich? A potom?

GROTOWSKI: Máme cvičení. Mluví se velmi málo; během tréninku vyžadujeme na každém herci, /aby hledal své asociace, své osobní varianty, návrat k vlastním vzpomínkám, evokace vlastních tužeb, toho, co nemohl uskutečnit atd./ (aby hledal vlastní varianty, aby zkoušel, kde jsou jeho meze a snažil se překonat je; když herec technicky zvládnul cvičení a svým způsobem je rozšířil, stará se o "zheřectění", o asociace, tzn. o "hru" s nimi, o překvapivé varianty.)

BABLET: Tréninky se konají ve skupině?

GROTOWSKI: Východí bod cvičení je pro všechny stejný, ale... vezměme jako příklad /cvičení tělesné; prvky jsou stejné pro všechny, ale každý je musí provádět v souladu se svou

osobností. Cizí pozorovatel může velmi dobře rozeznat rozdíly ve cvičení podle osobnosti./ (Vezměme například fyzická cvičení: jejich prvky jsou stejné pro všechny, ale každý musí přece prozkoumat své body odporu a překonat je. I nezasvěcený pozorovatel snadno postřehne individuální rozdíly ve cvičeních, ale na základě precizně ovládnutých a obecně závazných prvků.)

/BABLET: Jak postupujete, aby zmizely fyzické i psychické překážky?

GROTOWSKI: Fyzické překážky. Použijme příkladu. Tento herec se prochází, avšak máme dojem, že to není on, kdo se prochází, že někdo řídí jeho nohy, jeho krok. Všimáme si: kde tkví překážka? V které části těla? U člověka existuje to, co nazýváme jádro výrazu: jsou lidé, kteří jsou celí ve svých rukou, a je zajímavé, že tento pól má svůj protipól, svého dvojence: jsou to téměř vždy nohy. Tento herec má velmi živé, velmi výrazné ruce a mrtvé nohy: je tedy třeba s nahými nohama hodně cvičit jako s rukama. Prostředek k odhalení tělesných zábran je právě v nalezení výrazového jádra herce a jeho protipólu. Tento nejslabší výrazový bod navrhnou využít jako základ celého výrazu.

BABLET: Vy tedy v konečném výsledku vytváříte určitou rovnováhu mezi původně nejslabšími a nejsilnějšími body?

GROTOWSKI: Ano, jedná se vždy o to najít rovnováhu, aby se odstranily překážky, které nám brání obnažit se.

V oblasti psychických zábran je vysvětlení méně snadné. Po určitých stránkách je to práce blízká psychoanalýze, ale liší se od ní. Jde například o to, nalézt - skrze to, co nás blokuje - svou masku vůči ostatním ve všedním životě. Nesmíme žádat od herce, aby změnil své chování v životě, ale jen, aby si uvědomil své masky. Musí najít své vnitřní motivy, které vysvětlují jeho postoje, jakési vnitřní fráze, které nebyly nikdy formulovány, ale

jsou příčinou jeho reakcí vůči ostatním ("pro mnoho lidí nejsem hezká", "jiní jsou mladší" atd.)/ (Když padnou překážky na té základní úrovni, stává se pro herce zásadním problémem "pocit bezpečí" během tvořivého hledání "konceptu".) /Zásadním problémem je dát herci možnost pracovat "v bezpečí"./ Herec má při práci pocit nebezpečí, neustálé kontroly, pozornosti atd. Je třeba vytvořit atmosféru, takový systém práce, aby herec cítil, že může dělat všechno, že nic z toho, co udělá, nebude předmětem zábavy, že vše bude pochopeno, ne-li přijato. /A často, jakmile to herec pochopí, odhalí se./ (Opakuji, že se to týká práce na vysoké úrovni, kdy fakt, že se herec projeví, nemá už nic společného ani s útekem od technických problémů, ani s narcismem, s kocháním se vlastními prožitky.)

BABLET: To je přece totální důvěra mezi různými herci, mezi nimi a vámi...

GROTOWSKI: Ano, jakýsi druh důvěry, snad nikoli totální, ale pocit herce, že je v bezpečí. Není důležité, aby herec m u s e l dělat všechno, co režisér žádá, ale aby věděl, že m ů ž e dělat všechno, co chce (příslušným způsobem - to znamená věcně) a že když nakonec třeba nebude přijato všechno, co nabízí, nebude toho použito proti němu.

BABLET: Bude souzen, ale ne odsouzen...

/GROTOWSKI: Musí být přijímán jako lidská bytost, takový, jaký je./

BABLET: Pro hercovu integraci v představení používáte obvykle termín "partitura" místo "role": tato nuance je zřejmě pro vaši práci velmi důležitá. Můžete přesně definovat, co rozumíte hercovu "partiturou"?

GROTOWSKI: Co je to role? Nakonec je to téměř vždy text postavy, onen hektografovaný text, který dáváme herci. Je to zároveň určitá koncepce postavy a k tomu ještě

stereotyp: Hamlet je intelektuál bez vůle nebo revolucionář, který chce všechno změnit. Herec má svůj text, setkání je posléze nutné. Nesmíme říkat, že role je záležitost pro herce, ani že herec je záležitost pro roli. Role je nástroj, jímž člověk vede řez sám sebou, nástroj vlastní analýzy a nalezení kontaktu s ostatními. (Nedá se říci, že role je pretextem pro herce nebo herec pro roli, je to spíš výzva, řekl bych dokonce "vykořistění" herce, jistý čin, který má být vykonán, věcné povolání k němu. Když na to herec odpovídá, t.j. srovnává se s tím a pokouší se vyzkoušet onu možnost, zkouší ji pochopit jaksi celým svým organismem, sebou celým, a jak se pokouší unést - věcně - to nemožné, onen lidský čin, jaký od něj role žádá, dospívá k exteriorizaci /k přesahu sebe sama, k "vystoupení" ze sebe - pozn.překl./.) Spokojíme-li se výkladem role, herec bude vědět, že si má tady sednout a tam křičet; na začátku zkoušek se asociace rodí normálně, ale po dvaceti představeních už nezbude nic; hra je totálně mechanická.

Aby se toho vyvaroval, má mít herec, jako hudebník, svou partituru. Hudebníkovu partituru tvoří noty. Divadlo je setkání. Partituru herce tvoří prvky lidského vztahu : / přijímat - dávat /.

(impulsy a reakce - ukázněné, věcné.) Přijímat druhé, konfrontovat je se sebou, se svými vlastními zkušenostmi, se svými myšlenkami, dávat odpověď. / v těchto lidských setkáních, téměř intimních, existuje vždycky "přijímat a dávat". (tzn. impulsy od druhých a impulsy pro druhé. Proces se opakuje, ale vždycky hic et nunc, to znamená, že nikdy není přesně stejný, přestože všechny detaily partitury jsou zachovány.) /Ostatně v tomto smyslu je pravda, že umění je jako láska. Jako v lásce se proces opakuje, ale vždy hic et nunc, to znamená, že to nikdy není zcela totéž./

BABLET: Aby vzniklo představení, fixuje se tato partitura pozvolna mezi hercem a vámi?

GROTOWSKI: Ano, ve spolupráci svého druhu.

BABLET: Herec je přece svobodný. Jak dokáže (to byl jeden z největších problémů nastolených Stanislavským) najít pro každé představení tvůrčí rozpoložení, které mu dovolí hrát partituru aniž příliš ustrne, aniž se dostaví čistě mechanická kázeň? Jak zachovat nezbytnou existenci partitury současně s nezbytnou tvůrčí svobodou herce?

GROTOWSKI: Je velmi nesnadné odpovědět několika slovy, ale dovolíte-li mi určité zjednodušení, odpovím: jestliže si herec během práce na zkouškách fixoval partituru jako přirozenou, organickou věc (hra jeho reakci, přijímat - dávat) a jestliže je /schopen před výstupem sám sobě přiznat, že nebude nic skrývat/, (jestliže je před výstupem odhodlán k aktu exteriorizace, ale ne kvůli sobě), pak získá každé představení plnost.

BABLET: Přijímat-dávat ... i divákovi?

GROTOWSKI: Během hry se nesmí myslet na diváka. To je zřejmě choulostivý problém. První etapa: herec staví svou roli; druhá etapa: partitura. V tomto okamžiku hledá jakýsi druh čistoty (vylučuje zbytečnosti) zároveň s nezbytnými vyjadřovacími znaky. (Myslí tedy: "je to, co dělám, srozumitelné?" a tato otázka přece předpokládá přítomnost diváka. Jsem jím, účastním se práce a říkám tedy: ...) /Já jsem při tom, řídím práci a říkám herci: / "nerozumím", či "rozumím", "myslím" že nerozumím", nebo "rozumím, ale nevěřím"... Psychologové se rádi táží "jaké je tvé vyznání?", ne tvá dogmata nebo tvá filosofie, ale tvůj orientační bod.

Má-li herec za orientační bod diváka, bude vždy poněkud nestoudný. V tom smyslu, že se bude chtít prodat.

BABLET: Bude to exhibicionismus...

GROTO SKI: Jakýsi druh prostituce, špatného vkusu atd. To je nevyhnutelné. velký polský předválečný herec (Osterwa) to nazval publikotropismem. Ovšem já nemyslím, že by herec měl opomíjet fakt, že je tu divák, a říkat si: "Nikdo tu není", protože to by byla lež. Jedním slovem: herec nemá mít publikum za orientační bod, ale nesmí opomíjet fakt obecnostva. Víte, že v našich inscenacích ustavujeme různé vztahy mezi herci a diváky: ve Faustovi jsou diváci hosté; ve vytrvalém princovi jsou pozorovatelé (slidiči, špehové); ale myslím, že podstatné je: herec nemá hrát pro diváky, má hrát tvářív tvář divákům, za přítomnosti diváků; /či spíše má vytvářet autentický fakt v zastoupení diváků.

Vytvořit fakt maximálně upřímné a organizované autenticity. Dávat se a ani trochu se nehlídat, otevřít se a neuzavírat se v sobě (narcismus). / (Má uskutečňovat pravdivý akt krajní exteriorizace, ale věcné a pojaté do struktury. Má se dávat a nešetřit se, projevit sebe, ale nebabrat se v sobě (narcismus).

BABLET: Myslíte, že herec se má před představením dlouho připravovat, aby se uvedl, jak se říká "do stavu milosti"?

GROTO SKI: Herec má mít čas, aby se mohl vzdálit od všech problémů a rozptýlení všedního života. U nás je pouze třicet minut ticha - to je všechno - během nichž se herec může zabývat sám sebou, připravovat si kostýmy atd., eventuálně /se opět najít v určitých scénách/ (připomenout si určité scény). To jsou přirozené věci

(nic mystického nebo tajemného). /Pilot, který poprvé zkouší nový stroj, se také na několik minut vzdálí, ať už na patnáct či na šedesát.../ BABLET: Myslíte, že vaše herecká technika je použitelná pro jiné režiséry, že ji lze přizpůsobit k jiným (uměleckým cílům) /účelům než vašim/ ? GROTO SKI: Zde se ještě v mé práci musí rozlišit estetika a metoda. Jistě existují v divadle-laboratoři ve Wroclavi prvky mé vlastní estetiky, která se nedá kopírovat, protože výsledek by nebyl ani autentický, ani přirozený. Ale jsme, a to dokonce oficiálně, institut pro zkoumání herectví. Díky naší technice může herec mluvit a zpívat ve velmi rozduhlém rejstříku - to je objektivní výsledek. Že mluví a nemá problémy s dýcháním, to je také objektivní, stejně jako fakt, že dovede využít rozmanitých typů reakcí pohybových a hlasových, což je obvykle pro mnoho lidí skutečně nesnadné.

BABLET: V současné době má vaše práce dva aspekty: na jedné straně uvědomělá estetika tvůrce, na druhé zkoumání herecké techniky. Který z nich převládá?

GROTO SKI: Dnes je pro mne nejdůležitější najít prvky (objevování prvků) hereckého řemesla. Napřed jsem se vzdělával jako herec, potom jako režisér. Ve svých prvních inscenacích v Krakově a v Poznani jsem zamítl divadelní ústupky a tradice. Zvolna jsem se vyvíjel a poznal jsem, že je plodnější studovat možnosti realizace druhých, než se sám realizovat. To není nějaký druh altruismu, naopak: je to mnohem větší dobrodružství. Konec konců režírovat je snadné, ale setkání s živými bytostmi je těžší, plodnější a podnětější. /Mohu-li přimět herce - ve spolupráci s ním - že se dokáže totálně

otevřít, jako Ryszard Cieślak ve Vytrvalém princí, je to pro mne mnohem důležitější, než ještě jednou režirovat, to znamená tvořit pouze ve svém vlastním jménu./ (Když mohu - během spolupráce - získat herce, aby byl s to projevít se tak, jako například Ryszard Cieślak ve Vytrvalém princí, je to pro mne mnohem plodnější, než vykombinovat nějakou další inscenaci, tzn. tvořit jen ve jménu sebe sama). Postupně jsem se orientoval na paravědní výzkum v oblasti herectví. Je to výsledek osobního vývoji a nikoli původního záměru.



# CVIČENÍ

## Jerzy Grotowski

(Poprvé otištěno v čas. Dialog 1979/12. V redakční poznámce se praví: "V květnu 1969 Grotowski pokládal svou práci na hereckých cvičeních za uzavřenou a rozhodl se shrnout ji v rozhovoru se stážisty z různých zemí, kteří tehdy byli v Teatru Laboratorium. Tento text vznikl ze stenogramu jeho tehdejší výpovědi. Je podstatné, že je shrnutím vlastní práce Grotowského, což ovšem neznamená, že by on sám předpokládal, že je to uzavřenou etapou i pro jiné, eventuálně i pro některé jeho kolegy. Text připravil k tisku Leszek Kolankiewicz." Náš překlad je ze sborníku Jerzy Grotowski, texty z let 1965 - 1969, který ve Wroclawi 1989 vyšel péčí Janusza Deglera v edici Myśl teatralna w Polsce w XX wieku. J.P.)

Obvykle se o cvičeních mluví s předpokladem, že to musí být nějaký druh prvků a paragymnastických pohybů, trénujících způsobilost. Například v pantomimě je zapotřebí stále opakovat určitý počet znaků - gest, znaků, jimž se říká "pohybové", tak, aby se tím opakováním vžily natolik, že by fungovaly jako vlastní exprese mima. To je případ klasické pantomimy.

V klasickém orientálním divadle, například v pekingské opeře, v indickém divadle kathakali nebo v japonském nó (třebaže zde to bylo v mnohem menší míře než v pekingské opeře) skutečně existuje cosi jako abeceda znaků, které jsou tělesnými znaky. V Evropě se ostatně říká téměř vždycky "znaky - gesta", což je nepřesné; jsou to i gesta, ale nejen ona; jsou to také různé významuplné pohyby a pozice těla a jistý počet znaků vokálních. Tam se vskutku řeší problém: jakým způsobem herce naučit

souboru znaků a jak by je pak herec měl zdokonalovat. Není to totiž jen dvacet nebo třicet znaků, jsou jich stovky. Trénink herce spočívá v každodenní práci, při níž se trénují znaky, zdokonaluje se přirozená způsobilost těla, aby se znaky daly vytvářet bez tělesných zábran, a konečně se hledají způsoby odblokování fyzických zábran herce ve smyslu namáhavosti, energetické "entropie". Provádějí se celé série tzv. "akrobatických" cvičení, aby se tak herec osvobodil od přirozených zábran daných prostorem, gravitací a podobně.

Orientální divadlo je jakýmsi modelem divadla abecedy. Evropská pantomima do jisté míry rovněž. Jsou to druhy podívaných, v nichž herci dosáhli relativní profesionální perfekce a velcí herci v nich působí tak trochu jako mágové. Jsou do té míry mistry těla (v rámci profese, jazyka, profese), že to působí jako zázrak. Zároveň to však bývá - někdy a z jistého hlediska - neplodné. Tímhle způsobem se dají měnit kombinace znaků, písmena té abecedy, ale nemůže se tak projevit lidská osobnost - chci říci: herec jako bytost.

V případě orientálního divadla všechno pročistil čas, ne režisér; ten tam neexistoval. Představení se provádělo po staletí. Syn v nich nastupoval na otcovo místo. Vytvářel tutéž roli týmž způsobem - týmiž sestavami znaků. Snad provedl jakousi modifikaci, dva nebo tři znaky změnil, nahradil jinými, a překvapení diváci si pak říkali: provedl velkou reformu. Bezpochyby tu existuje osobnost herce ve smyslu jeho půvabu nebo schopností, ale - na druhé straně - jak to říci? - není v tom žádná zpověď. Jsou to lidé ohromných kvalit. Evropští herci

by měli studovat klasické orientální divadlo, aby pochopili, co to znamená vážně pracovat, být skutečně připravený, opravdu se stát profesionálem a podobně. Ale z jiného hlediska - má to kořeny ve zcela odlišné civilizaci a to, co je pro nás v umění důležité, tzn. výraz intimity nebo objevení se jedince, to tam neexistuje. Asi existuje cosi jako exprese druhu, tradice národa - nebo elity. Dají se tam najít typy, například Velký Mandarín ... ale nejsou to individuální kreace, nýbrž kolektivní typy.

V případě klasického orientálního divadla je trénink vlastně samozřejmý. Je třeba opakovat, aby se znaky těla nezapoměly a zdokonalovaly; je nutné rozvíjet tělesné schopnosti, aby se daly překonávat gravitační a prostorové meze. Týž aspekt cvičení působí v pantomimě. Ale lze se ptát: rozvíjí tento způsob práce živé impulsy těla? Ne. Je moc zajímavé, že mnoho zcela mimořádných pantomimických herců má zablokovaný hlas, protože v tomto druhu práce uplatňovaný strukturovaný, "umělý" pohyb blokuje tělesné impulsy. Hlas je pokračováním, prodloužením tělesných impulsů. V klasickém orientálním divadle sice herci mohou užívat hlasu perfektně, ale tam i hlas je umělý. Ovšem v tom typu divadla je to záměrné, účelné, a je v tom ohromná profesionální poctivost.

A teď divadlo evropské. Co je pracovní přípravou v tzv. dramatickém divadle? Většina herců tu nedělá nic, to znamená - účastní se zkoušek a pak hraje. Nedostatek každodenního tréninku vytýkal divadlu Stanislavskij a navrhoval přípravná cvičení, jimž říkal "trénink". Jednak to byly herecké etudy, jednak cvičení rozvíjející určité schopnosti těla a hlasu i artikulace. Stanislavskij byl přesvědčen, že herec má provádět různé typy gymnastiky, šermovat, cvičit se v akrobacii. Říkal - a měl pravdu, že když někdo zaváhá

při rozběhu k obtížné a riskantní akrobatické evoluci, zaváhá i před kulminačním bodem role.

Stanislavskij pro herce navrhoval cvičení, rozvíjející každodenní úkony. Například práci s neexistujícím předmětem: psaní perem bez pera, psaní na imaginárním papíře, a to s veškerou precizností psaní dopisu imaginárním perem na imaginárním papíře. Provádět takhle cvičení, to byla oblíbená idea Stanislavského. Pro divadlo, jaké dělal, to bylo velmi promyšlené a účinné cvičení.

Když se herci chtějí chovat na scéně jako v životě, často imitují drobné činnosti přibližně - tak, že všechno velmi rychle ztratí přesnost. Mají třeba v ruce pero, opravdové pero, ale manipulují jím - jak to říci? - prostě všeobecně. Není to konkrétní pero k napsání konkrétního dopisu. Stále týž druh pohybu, nepořádně, nepřesně prováděného reálným předmětem v reálné situaci. Stanislavskij si všiml, že když začneme studovat určité konkrétní prosté činnosti, je nutné prostudovat v nich celou sérii ještě drobnějších činností. Zjistit, jak se dá uchopit pero těžké a jak lehké, jak se ho lze dotýkat a jak se ruka napíná, aby je neupustila, jak s ním manipuluje, jak je nutné sevřít jej, aby se dalo psát. Když se to všechno provede nejprve bez pera, pak s perem, pak se pero zase odloží a zas se píše perem imaginárním, když se celý čas zkoumá "ano, tady musím trochu napnout, jak? tady, teď lehce stisknout", rozvíjí se preciznost každodenních činností. Teď už to není nějaká jednodušší akce - psaní perem; je to celá série, deset, dvacet, třicet drobných činností, z nichž se psaní skládá. Jestliže to herec prostudoval bez předmětu, tak potom s předmětem jedná precizně. Neztrácí žádný z těch téměř mikroskopických detailů a nakonec to působí jako cosi výrazného, co v životě existuje samo sebou.

Stanislavskij doporučoval nercům provádět to s různými věcmi, brát imaginární zidli a sedat si na ni, sahat po imaginární knize a číst si v ní, oblékat se do imaginárních obleků a svlékat je. To všechno proto, aby se rozvinula preciznost každodenních činností.

Stanislavskij studoval určité konkrétní profesionální úkoly, aby našel preciznost a s ní i plodnost. Teď se jiní lidé zaštiťují jeho jménem, aby mohli dělat cosi zdánlivě podobného - ale právě že jen zdánlivě! Napodobují povrch věcí a uhýbají před nesnáze, tkvícemi v hloubi. (Je to trochu jako snaha o "vrcholné zážitky" pomocí LSD.) Říkají: "je třeba cítit předmět"; když Stanislavskij doporučoval uchopit pero, uchopuje se pero, tiskne se a odkládá, dokud herec nedosáhne "pocitu pera". Je to úplný nesmysl, protože to není precizní. A stejně to dopadá i bez pera: "nechtejte se pera, nalezněte je ve své ruce, dotýkejte se ho!" Pozorují ruku toho herce, který to provádí, a vidím naprostý nedostatek přesnosti. Ale na to se nehledí, protože "důležitý je pocit předmětu". Ti kdo to dělají, sami sebe hypnotizují, sami se obelhávají, když si myslí, že tohle je práce. To práce není. Hledá se pocit dotyku, a tak se celá podstata náročné práce Stanislavského, který herce s plnou vážností vedl ke zkoumání logiky drobných činností, ztrácí, pohřbívá se do psychické plazmy, do impresí, do "emoce" předmětu. "Cítí se, cítí se" ... A to všechno se děje ve jménu Stanislavského.

Stanislavskij si první povšiml, že skoro každý ztrémovaný herec má v těle bod, který se stává centrem napětí, křeče. Takové napětí může zachvátit celé tělo. Jsou herci tak napjatí, že se téměř nemohou hnout. Stanislavskij postřehl, že to napětí začíná vždycky v určitých místech těla, například na čele, na zádech, v nohách atd. Proto herce vedl k hledání vlastního bodu, kterým by se celé to napětí odryglovalo. Z profesionálního hlediska je to jistě správná teze. V praxi jsem ji doplnil pouze o další postřeh: jsou herci, kteří mají bod uvolnění. Jsou-li v mimořádných psychických stavech způsobených trémou nebo něčím na způsob profesionální astenie, bezhlavě se uvolňují a začínají být bezvládní jako hadr.

Výzkumy Stanislavského byly precizní a mířily k bou, kde má zlo počátek. Dával za příklad kočku. Kočka je uvolněná, ale není naprosto uvolněná. Je uvolněná s plnou možností provést účinný a bleskurychlý pohyb; to znamená, že ve skutečnosti je svalově zmobilizovaná, ale jen natolik, nakolik je to nutné, o nic víc. A tak Stanislavskij navrhol hercům, aby se posadili na židli a pak aby postupně uvolňovali všechny svaly, které pro udržení té pozice nejsou nutné. Nezměnit pozici - a neupadnout. Říkal: "Je to přesně to, co děláte v životě, jenomže na scéně se napínáte mnohem víc; proto je třeba napřed vyloučit nadbytečné napětí, a pak najít bod, ve kterém to umělé napětí začíná." A tak se herci evropských a amerických divadel dozvěděli - v souvislosti s reputací, jakou Stanislavskij má - o problému uvolnění.

Krátce před druhou světovou válkou a po válce pak ještě víc se v psychoterapii začaly užívat různé relaxační systémy. Nejznámější je Schultzova škola nazvaná "autogenní trénink". Tato relaxační škola je založena na znalosti hathajógy. (Sám Stanislavskij se trochu zajímal

o hathajógu a studoval uvolnění pod tím vlivem. Ale hathajógu hercům neapl koval.) Schultzův autogenní trénink jako systém určité psychické harmonizace - být uvolněný v psychofyzickém smyslu - bývá pro řadu lidí z naší civilizace, stále našponovaných, nervózních, uspěchaných apod., opravdu účinný. Autogenní trénink není imitace hathajógy; rozdíl civilizací je příliš velký. Je to spíš evropská verze, spjatá s evropskými kontexty a výzkumy. Medicínská relaxace začala být proslulá. Hathajóga začala být po druhé světové válce velmi populární. A tak falešní prorokové nabídli hercům panaceum : relax... Teď můžeme v mnoha divadelních školách celého světa vidět studenty rozložené po zemi, jak relaxují. Zvláště ochotně zkoušejí jógovou pozici "šavásana", což znamená pozice mrtvého. Snad ani nevědí, že je to pozice mrtvého. Upřímně řečeno - takhle se dá vytrénovat leda sešlost a tělesná astenie. Podívejte se na studenty, vlekoucí se zvolněným tempem: ústa porozevřená, ruce plandají jako cizí... Plouží se tak v přesvědčení, že tak osvobodí expresi. Věří, že tak najdou jakési výjimečné psychické stavy. Ale fakticky jen podněcují různé druhy astenií. Pak budou hrát. Jedni znova úplně křečovitě, takže budou zas relaxovat. Druzí zcela uvolnění, což znamená asteničtí a letargičtí. A to vše ve jménu Stanislavského. Návrhy Stanislavského, jak hledat body přebytečného napětí, jak se ho zbavit (což bylo výsledkem profesionální zkušenosti a zcela přesným cílem), se znovu, stejně jako v případě cvičení s imaginárním předmětem promarnily, v čemsi rozplizlém a amorfním. Lehnout si na zem a relaxovat může každý. Je to docela příjemné, je v tom i něco narcismu, tak se to

dělá. Dá se to provozovat celé hodiny a mít přitom slušné alibi. Ale nic pro obor, žádný užitek, spíš škody. Přebytek napětí je třeba odstranit. Snad Stanislavskij tu věc nepromyslel až do konce, ale myslím, že si byl plně vědom, že život je cyklus, proud napětí a uvolnění, která jsou přece přirozená a která interferují; nelze je definovat nebo přesně řídit. Jasně, že přebytečné napětí se má zlikvidovat. Ale i přebytečné uvolnění, jež je pouze symptomem podléhání hysterické či astenické hře, nebo prostě symptomem trémy, což všechno blokuje výraznost. Existuje přesně určitelný bod - pro každého jiný - v němž začíná nadbytečné napětí i uvolnění.

Pomocí analýzy těch dvou příkladů, velmi elementárních pro systém Stanislavského, si můžeme uvědomit nebezpečí tréninku. To, co je obtížné a čeho se dá dosáhnout jen dlouhou prací při poznávání tajemství řemesla, stává se v rukou šarlatánů čímsi plazmatickým, něčím, čeho se dá dosáhnout jen dlouhou prací při poznávání tajemství řemesla, stává se v rukou šarlatánů čímsi plazmatickým, něčím, čeho se dá dosáhnout hned, tím nejjednodušším způsobem, v přesvědčení, že existují kouzelné recepty, jimiž se lze osvobodit od problémů. Kouzelný recept: cítit předmět. Kouzelný recept: relax... a další. Vždycky a všude se objevuje taková touha a falešná naděje, že existují recepty, jimiž lze vyřešit všechny tvůrčí problémy. Ale takové recepty nejsou. Je jen cesta, vyžadující znalosti, odvalu a spoustu drobné práce - nechci užít slova námaha - spoustu drobné práce, kterou si uložíme. Dobře. Ale když už víme, že tu je jen ta cesta sebepřekračování, můžeme upadnout ještě do jiné nástrahy: můžeme podlehnout perfekcionismu. Ale o tom až jindy.

Vracím se teď k tréninku herce v naší kultuře. A v naší kultuře, ve všech oblastech tvůrčího života existoval pojem toho, co je osobní. Tudiž: nesouhlasím s těmi druhy tréninku, v nichž se předpokládá, že různé "části", aplikované herci, mohou rozvinout jeho celistvost. Tím myslím přesvědčení, že herec má mít na jedné straně lekce dikce - a na druhé lekce hlasu, a na další zase akrobacii, a dále gymnastiku, tanec klasický a moderní, pantomimu a tak dále, a že to všechno dohromady mu dá plnost. Tato filozofie tréninku je velmi populární. Téměř všude se soudí, že právě tak lze herce připravit k tvorbě. Je to absolutně falešné. Nejzvláštnější v tom našem oboru je, že prosté a základní pravdy nikdo nevidí a všude se opakují tytéž základní chyby. Herec může tancovat, to je pravda. Může tancovat klasicky a moderně. Může provádět taneční pohyby více nebo méně disciplinované. Když má na scéně zatancovat, proč by nezatancoval. Ale takhle nestvoří svůj vlastní tanec. Může zopakovat nějaký tanec, nadiktovaný někým jiným. Může provádět určité elementy pantomimy. Chůzi v místě. Může vytvářet různé znaky. Když má být na scéně pantomima, tak ji může provést. Ale všimněte si, že se k tomu účelu vždycky využívá něco, co není výsledkem tvůrčího procesu, není to něčím osobním; je to jen přeneseno z jiné oblasti už hotové. Může herec zatancovat pavanu? Může. Může dělat pantomimu? Může. Jenomže - kde je jeho tvořivost? Vlastní tvořivost herce? Říká se mu, aby pěstoval gymnastiku. Pěstuje ji. Jeho tělo se postupně rozvíjí, což samo o sobě není nic zlého. Ale všimněte si, jaká je vitální, biologická exprese skvěle gymnasticky vytrénovaných osob. Jsou ti lidé pružní? Ano, ale jen v

určitých pohybech. Jsou expresivní v těch drobných pohybech, které jsou symptomy života? Ne, to je zablokováno. Působí dojmem lidí těžkopádných, protože gymnastika rozvíjí jen určité svaly, jenom určité oblasti síly a obratnosti. To se dá uplatnit jen v některých činnostech, při skocích, saltech, v běhu, při zvedání břemen.

Když je herec formován tímto způsobem, stává se druhem peršerona. (Tak se jmenuje velmi těžký kůň s velkým množstvím atletických svalů.) Herci - peršeroni v obtížných situacích upadají do těžkých psychických krizí a snadno podléhají panice.

Jsou herci, kteří sice nejsou peršerony, ale jsou zato akrobaty, sportovci. Přirozeně, jsou muži, silní - ale všechno, co dělají, všechny jejich reakce jsou vždycky okleštěné. Těžké, silné, třeba i obratné - ale bez té linie živých impulsů, téměř nepostřehnutelných, způsobujících však, že herec vyzařuje, že neustále - mlčky - mluví; ne proto, že by chtěl něco říkat, ale proto, že je živý. Gymnastika neosvobozuje. Gymnastika vězní tělo v určité sumě zdokonalených pohybů a reakcí. Když jsou některé pohyby tak zdokonaleny, jsou všechny ostatní nedorozvinuté. Tělo není uvolněné. Je vytrénované. To je ohromný rozdíl.

Takovým způsobem gymnastika - přesto, že herci musí být fyzicky obratní - vytváří jenom blokády. Samozřejmě, že je mnohem lepší, když herce blokuje přemíra obratnosti, než absolutní nešikovnost. Ale přesto to není cesta pro něj. Co je potřeba udělat, to je uvolnit tělo, a ne dremat jeho jednotlivé části. Dát tělu šanci. Dát mu možnost žít.

Existují cvičení, většinou zvaná "plastická" nebo "cvičení gesta". V nich herci neopakují sice stále tytéž detaily (kdyby je opakovali, vyvinula by se nakonec přece jakási disciplína), ale opakují si estetiku gesta. Pohyby krásné jako květiny. Při gestických cvičeních se často užívá poj-

mu "rozkvétat". "Ruka musí být krásná a výrazná. Její pohyby musejí být jako vlny ... krásné ... krásná..." Opakují se slova: krásný, krásné, estetické. Co se takhle trénuje? V Majakovského Sprše Pobědonosikov se ptá režiséra, proč neudělá divadlo, v němž bychom viděli "krásné lidi v krásných krajinách". Pobědonosikov vzpomíná na Velké Divadlo, kde byli na scéně "elfi, zwelfi a syfilidy". To je přesně to, co se dá naučit při gestických cvičeních. V nich se učíte oddělovat gesto od těla, což je velmi nebezpečné. Existuje falešné pojetí gesta: gesta jsou výrazné pohyby rukou. Falešné je to, že jsou nějaké pohyby rukou, které by mohly být samy o sobě výrazné. Začíná-li reakce v ruce, a ne uvnitř těla, je vskutku "gestem". Ostatně - herci to často dělají právě tak, a to je to falešné. Když je reakce živá, začíná vždycky vevnitř, v těle, a v rukou teprve končí. Myslím, že ve všech druzích cvičení pochází zlo od té mylné domněnky, že lze rozvíjením jednotlivých částí těla herce uvolnit, rozvinout jeho expresivnost. To není pravda. Nemá se "trénovat". Samo slovo "trénink" je nepřesné. Nemá se trénovat ani gymnastika, ani tanec, ani akrobacie, ani gesto. V tom druhu práce, která není zkouškou, se má herec konfrontovat s tím, co je jádrem tvořivosti. Mohl bych dlouho vyprávět, jak jsme hledali cvičení tohoto druhu. Určitě jsme nadělali spoustu chyb a podléhali jsme různým konvenčním omylům. Když jsme například uplatňovali akrobacii (a na úrovni akrobacie to mělo slušné výsledky), naučili se herci provádět salta vpřed i vzad - ale nemyslím, že by nám to něco podstatného dalo.

Když chcete dělat na scéně cirkus, můžete angažovat cirkusáky. Dělají to mnohem líp než herci. Nebo je nutné dosáhnout úrovně cirkusáků - a to není jen tak.

Bylo období, kdy jsme - při práci na Akropolis - hledali nesentimentální výraz v tragické situaci. Hraní vězňů koncentračního tábora na bázi citovosti by bylo naprostým nedostatkem skromnosti a míry. Jak najít lidskou expresi,

kteřá by byla jako báze chladná? Užili jsme některé pantomimické prvky. Proměnili jsme je tak, že už to nebyla klasická pantomima. Elementy byly pokaždé přetvořeny a vnitřně přesahovány živými impulsy herce. Vytvořilo to jakýsi zápas mezi strukturou a živými impulsy. Než jsme však k tomu dospěli, dost dlouho jsme si osvojovali pantomimická cvičení. Pracovali jsme na tom do chvíle, kdy jsme si uvědomili, že už to začíná fungovat jako stereotyp, blokující individuální impulsy.

Vezměme teď příklad cvičení, jaká jsme prováděli; základní dva typy: cvičení, tradičně nazývaná "plastická" a cvičení, tradičně pojmenovaná "fyzická". Tradiční jsou jména; podstata je jiná. Zprvu, když jsme se - pod vlivem Delsarta - zabývali tzv. plastickými cvičeními, hledali jsme, jak rozlišit reakce vycházející od nás k druhým a reakce přicházející k nám od druhých: extravertis - introvertis. Nemělo to valné výsledky. Nakonec, při užití různých dobře známých systémů plastických cvičení (Delsartových, Dalcrozových a dalších), jsme začali krok za krokem objevovat tzv. plastická cvičení jako coniunctio oppositorum mezi strukturou a spontánností. Máme detaily, zafixované v pohybech těla; můžeme jim říkat forma. Prvním krokem je ustálení určitého počtu detailů a jejich precizace. Dalším - nalezení osobních impulsů, které se mohou do detailů vtělit - a tím vtělením je přetvořit. Přetvořit - ale ne až k destrukci. Otázkou je: jak napřed improvizovat jen pořadí a rytmy zafixovaných detailů, aby pak bylo možno změnit pořadí, rytmy - i kompozici detailů: změnit ne ve smyslu nějaké premeditace, ale proudů diktovaného vlastním tělem. Jak najít tu linii "spontánnosti" těla, vtělující se do detailů, pohlcující je, která by však zároveň uchovávala jejich preciznost? Je to nemožné, mají-li ty detaily charakter gest,

tzn. hýbou-li pouze rukama a nohama a nemají kořeny vrostlé do úplnosti těla. V lekcích klasického tance se špatnému tanečníkovi říká, že "kompenzuje", což znamená, že když provádí nějaké taneční detaily, dolaďuje, "dotahuje" je zbytekem těla. V našem případě jsme objevili, že kompenzace není nic negativního. Naopak. Špatná kompenzace spočívá v usnadňování si nějakého detailu. Například: když se hlava obrací, aby se dotkla ramene, provede se zároveň pohyb ramenem, přibližující je hlavě. Takové usnadnění detail ničí. Ale živá kompenzace, mohli bychom jí říkat adaptace těla, ta spočívá v souvislosti s důvodem, vynořujícím se z těla jaksi v organickém smyslu. Autentická reakce začíná uvnitř těla. To vnější, detail nebo gesto, je jen završením onoho procesu. Nezrodila-li se reakce uvnitř těla, je to podvod. Je mrtvá, falešná, toporná, umělá. Ale přesně: kde reakce začíná? Odpověď na tu otázku by mohla být chápána a užitá jako recept, a v tom případě to bude vždycky falešné; užito během zkoušek bude to rovněž plané, jalové. Ale budete-li to brát relativně, zdravým rozumem, a nikdy se toho nebudete dovolávat během zkoušek, může to být podstatné zjištění. Podstatné pro cvičícího. Tedy kde? V kříži, to znamená v dolní části páteře, ale spolu s celou základnou těla až k břišní bázi a s ní. Tam vznikají impulsy. Je možné být si toho relativně vědom, aby se to dalo odblokovat, ale nemůže se tím během cvičení manipulovat; a už nikdy ne během jednání, protože to není žádná absolutní pravda. Celé naše tělo je paměť a v našem těle-paměti se vytvářejí různé výchozí body. Soustředíme-li se během tvůrčího procesu na kříž, blokujeme tak celou paměť těla, tělo-paměť. A protože celá organická báze fyzických reakcí je v jistém smyslu objektivní, stane se, že když ji blokujete při cvičení, budete ji blokovat stejně i během jednání. Ta blokáda pak

zasáhne i všechny ostatní iniciální body těla-paměti.

Krok za krokem jsme vytříbili určitou sumu tzv. plastických cvičení, která nám dávala možnost organické reakce, zakoušené v těle a dovršované v precizních detailech. Spontánní proud těla vtělený do detailů, přes veškerou spontánnost zachovaných. Právě proto jsme s herci hledali přesnost detailu, protože když tu ta přesnost není, nedá se dosáhnout ničeho - nebo vzniká jen cosi plazmatického. V životě jsou všechny naše reakce v detailech precizní. Jenomže - v životě stejně jako v tvorbě - důležité je neomezovat počet detailů. Všechno, co se dělá až do konce, je precizní. Například děvče cosi upustí, protože je při dospívání "nešikovné". Proč se to stalo? Jednou jsem dostal takovouhle odpověď: "Chtěla jsem se napít, a když už jsem zvedla sklenku dost vysoko, všimla jsem si, že se začínám červenat. V tu chvíli jsem si chtěla schovat obličej do dlaní a sklenku jsem upustila." Všechno, i v tom pohybu, který je výrazem rozporu, všechno je precizní. Když se cvičí bez přesnosti detailů, okamžitě se upadá do plazmatičnosti.

Tělo-paměť. Soudí se, že paměť je čímsi nezávislým na všem ostatním. Ve skutečnosti je to jinak - aspoň u herců. Ne že tělo má paměť. Ono je pamětí. To, co je nutné udělat, to je odblokovat tělo-paměť. Když sám sobě přikazuji: "teď musím zvolnit rytmus, změnit pořadí detailů" atd., neosvozuji tělo-paměť - právě proto, že si rozkazuji. Je to rozum, co v tom případě jedná. Když se však - při zachování preciznosti detailů - tělu dovolí, aby si diktovalo různé rytmy, aby je měnilo, aby si volilo sled detailů, chytalo je jakoby ze vzduchu - kdo to diktuje? To není rozum. A není to ani náhoda. Má to spojitost se životem. Nevíme snad přesně jakou, ale je to tělo-paměť. Nebo tělo-život? Protože to přesahuje paměť. Tělo-život nebo tělo-paměť diktovalo, co dělat, v souvislosti se životními zkušenostmi nebo s cykly životních zkušeností. Nebo možností?

To je jen malý krok ve směru vtělování našeho života do impulsů. Například na nejjednodušší úrovni. Určité detaily pohybů rukou a prstů se pak přetvářejí - zachovávají preciznost detailů - v návrat do minulosti, do zakoušení dotyku kohosi - třeba při milování, do zakoušení něčeho důležitého, co bylo - neby má být. Tak se zjevuje tělo-paměť a tělo-život. Detail existuje; je však přesažen, vchází na úroveň impulsů, do těla-života, na úroveň - chcete-li - motivací (třebaže motivace implikuje cosi jako premeditaci, nějaký diktát, projekt, zde naprosto zbytečný a dokonce škodlivý). Rytmus, změna rytmu, změna sledu. A dál: tělo-život "polyká" - a děje se to samo sebou - detaily, existující ještě ve vnější přesnosti, ale už jakoby zevnitř rozkládané životním impulsem. Co se tak podařilo získat? Uvolnili jsme jádro: mezi břehy detailů teď plyne "řeka našeho života". Spontánnost a disciplína zároveň. To je v podstatě to rozhodující.

Řekneme-li si, že je to coniunctio oppositorum spontánnosti a disciplíny, nebo - chcete-li - spontánnosti a struktury, nebo - ještě jinak - spontánnosti a preciznosti, bude to trochu jako suchá, vykalkulovaná formule. Z objektivního hlediska to však bude přesné.

V zakoušené, prožívané praxi to však vypadá jinak. Tělo-život se vlévá do linie, která je naprosto vzdálená plazmatické rozbředlosti. V takzvaných plastických cvičeních je ta linie precizní na úrovni detailů a jí se manifestuje tělo-paměť. Tělo-paměť, úplnost našeho bytí je pamětí. Jenže když říkáme "úplnost našeho bytí, našeho života", začínáme se hroužít nikoli do potencií, ale do jakýchsi vzpomínek, jakoby do krajiny nostalgie. Proto je vhodnější říkat tělo-život.

Bezpochyby se dá počet plastických detailů zvětšovat. Dají se nacházet nové. Cyklus plastických detailů, který jsme si



vytvořili, byl výsledkem našich vlastních zkušeností. Evoluce tu byla - jako u Darwina - přirozeným výběrem, selekcí. Ale dalo by se vyjít z jiné základny. Dal by se najít úplně jiný cyklus detailů. Samozřejmě - během let práce. Vždycky to totiž předpokládá dlouhotrvající eliminaci příliš umělých nebo přeestetizovaných prvků, blokujících tělo-život. Druh vstupních detailů však není důležitý. Důležité je, v jakém duchu se to děje.

Ve fyzických cvičeních jsme také prošli dlouhým vývojem, výběrem a přirozenou eliminací; skutečně jsme některá cvičení založili na hathajóze. Byla však přetvořena a jejich zásadní rytmus se změnil: dynamika nahradila staticnost. Bylo ale možné užít i jiné typy elementů. Herci mají spoustu zábran nejen ve fyzické rovině, ale ještě mnohem víc v úrovni svého vztahu k vlastnímu tělu. Žvaní se o tom, že herci snadnou sklouznou k narcismu, exhibicionismu apod.; ty slogany jsou mnohem pravdivější ve smyslu psychickém (psychický exhibicionismus, psychický narcismus atd.) než ve smyslu fyzickém. Kromě těch výjimečných případů herců a hereček, kteří skutečně provozují tohle řemeslo jen aby si dodali zajímavosti a byli oceněni jako muž či žena. Ale ve skutečnosti mají herci spíš víc potíží s akceptací svého těla, než nadbytek snadnosti. Nespočívá to snad jen ve studu za své tělo. Je v tom o mnoho víc. Tělo funguje zároveň jako cosi nesmírně cenného i jako intimní nepřítel. Dělá potíže. Neexistuje dost. Existuje příliš. Je to tak, jako by se všechna naše selhání a náš nedostatek životní celistvosti promítaly na tělo, které je odpovědné za všechno. Chtěli bychom své tělo akceptovat - a zároveň je neakceptujeme. Snad je chceme příliš akcentovat, proto to zdání určitého narcismu. Doopravdy je však neakceptujeme. Po celou dobu je bytí rozděleno na "já" a "moje tělo" jako dvě různé věci. Mnoha hercům tělo nedává pocit bezpečí. Vtělení, tělesní - herci se necítí

bezpeční. Vtělení, tělesní jsou spíš ohroženi. Je tu ten nedostatek důvěry k vlastnímu tělu, který je fakticky nedostatkem sebedůvěry. To člověka v sobě rozděljuje.

Kolik jen paradoxů tu je! Často se opakuje evangelické "miluj bližního svého jako sebe samého". Zapomíná se, že k tomu, aby bylo možné milovat bližního, je nutné - podle té formule - milovat sebe. Kdo se má rád příliš, ten se ve skutečnosti nemá rád vůbec, nemá k sobě důvěru. Aby se dalo žít a tvořit, je nutné přijmout se. Ale abychom se mohli přijmout, potřebujeme druhého, někoho, kdo nás může přijmout. Nebýt rozdělený - to v podstatě znamená akceptovat se, přijmout se. Nemít důvěru ve své tělo znamená nemít důvěru k sobě. Být rozdělený. Nebýt rozdělený - to není jen jádro tvořivosti herce, ale i jádro života, možné úplnosti.

Všechno, co teď řeknu, bude vypadat jako paradox. Nebudou to však paradoxy stylistické. Tak to doopravdy je. Není tu nic ke zkoumání na úrovni formální logiky.

Vážně nevím proč, ale přesahovat se můžeme, jen když se akceptujeme. Lze si o tom vytvářet různé hypotézy. Překračování, přesahování se není manipulací. Někteří herci se během tzv. fyzických cvičení pachtí, dřou se do úpady. Není to sebepřesahování, protože je to manipulace sebou na základě sebepřesahování a pocitu viny. Přesažení sebe sama je "pasivní"; je to nebránění se sebepřesažení. To je všechno. Je soci, co má být vykonáno a co nás přesahuje. Nebráníme se. Třeba i prostá evoluce v cvičeních - riskantní (samozřejmě jen v omezené míře, ale přece jen riskantní), s možností, že to bude bolet, stačí k tomu, aby bylo možné nebránit se a vzít na sebe to riziko.

Takzvaná fyzická cvičení jsou terénem výzvy k sebepřesažení. Pro toho, kdo je provádí, by měla být téměř neproveditelná. Musí však být možné je provést. "Musí však být možné je provést" - řekl jsem dvojznačně. Na jedné straně musí být zdán-

livě nemožné to provést a herec se při tom nesmí bránit udělat to; na druhé straně musí být s to provést to v objektivním smyslu, musí to být - bez ohledu na zdání - proveditelné. Tak se dá začít objevovat důvěra k vlastním tkáním.

Jednoho dne Teofil z Antiochie, vyzvaný jakýmsi pohanem: "ukáž mi toho tvého Boha," odpověděl: "ukáž mi tvého člověka, a já ti ukážu svého Boha". Věnujme se teď první polovině věty: tvého člověka ... To je termín, přesahující náboženské pojmy. Myslím, že se jím Teofil z Antiochie dotkl čehosi podstatného pro lidský život. Ukaž mi tvého člověka... - to jsi zároveň ty - "tvůj člověk", a ne-ty, ne-ty jako obraz, maska pro ostatní. Jsi to ty neopakovatelný, jedinečný, v úplnosti své přirozenosti: ty tělesný, ty obnažený. A zároveň jsi to ty - ztělesnění všech ostatních, všeho bytí, celá historie.

Chce-li se od herce, aby učinil něco nemožného a on to učiní, nebyl tím, kdo to mohl udělat, jen on - herec, protože on sám může udělat jen to, co je možné, co je známé. Udělal to "jeho člověk". Takto se dotýká toho, co je podstatné: tvého člověka.

Když se začínají dělat nějaké obtížné věci, začíná se "nebráněním se" objevovat elementární důvěra k vlastnímu tělu, to znamená k sobě. Člověk je míň rozdělený. Nebýt rozdělený - to je jádro.

Ve fyzických cvičeních je nutné zachovat konkrétnost elementů, stejnou preciznost jako v plastických cvičeních. Bez konkrétnosti začíná obelhávání se, válení po zemi, chaotické pohyby, křečovitost - všechno v přesvědčení, že jsou to nějaká cvičení.

Lze říci, že určité problémy se dají analyzovat z hlediska techniky, ale jejich řešení nikdy není technické. Vezměme například problém rovnováhy v pozicích hathajógy. Zkouší se - padá se. Bez šizení se to zkouší znova. Začíná být jas-

né, že cyklus těch evolucí diktuje sama příroda. A zase pád. Proč jsem ztratil rovnováhu? Proto, že se začalo dít cosi vnějšího, jakési vměšování rozumu, vykalkulovaná kontrola, snad nějaký strach. Ztratil jsem důvěru a spadl jsem. Nebyl jsem poslušný tomu procesu. Můj pád je symptom. Když opravdu vede příroda, rovnováha se neztrácí. Když se začnu zbytečně vměšovat, hned upadnu. Rovnováha je v tom případě příznakem důvěry, jakou ve cvičeních nacházím. Všechny elementy našich cvičení by se daly vyměnit. Vybírali jsme je léta. Vyloučili jsme jich mnohem víc, než kolik jich zůstalo zachováno. Ale určitě by bylo možné přijmout jako základ jiný pretext.

Jak může tělo-paměť ve cvičeních nejen jednat, ale zároveň je vést? Když se mu nevzpouíme, nalézáme při jeho přesahování určitou důvěru. Začínáme žít. Tělo-paměť si pak diktuje rytmus i pořadí prvků, přetváří je - ale prvky jsou nadále konkrétní. Neupadáme do plasmatického stavu. Nejde tu o tu vnější preciznost jako v plastických detailech. Ale existují tu konkrétní elementy. Přirozenou pulsaci v elementech si nediktujeme. "To" se diktuje samo, ono se to dělá. Konečně začíná zasahovat to, co je živé v naší minulosti (nebo budoucnosti?). Pak už se dá těžko říci, zda jsou to cvičení, nebo spíš etudy. Může to být náš kontakt s druhým, s druhými, s našim životem, který se uskutečňuje, vtěluje se do evolucí těla. Přeje-li si tělo-život vést nás jinam, mohou to být bytosti, prostory, krajiny které v nás sídlí, slunce, světlo, nedostatek světla, otevřený i zavřený prostor - bez kalkulace. Všechno začíná být tělem-životem.

Všechno, co se pojímá a realizuje jako receptura cvičení, to všechno je bez významu. Když už je to naučené, ovládnuté, nemá to smysl. Jestliže jsme ve své práci zachovávali určité elementy, zachovávali jsme je spíš jako způsob disciplíny, a ne jako obranu před tím, co nám diktuje tělo-paměť nebo tělo-život, ne jako obranu před tím, co

se děje samo sebou.

Bylo by možné dodat určitý počet nových elementů. Hledat nové perspektivy. Dokonce to je zapotřebí, protože cvičení by měla být jakousi výzvou naší přirozenosti - a výzva se musí obnovovat. Ale je nutné zachovávat jistý terén, do kterého se lze vracet. Bez něj se zabředne do chaosu.

Postupně jsme dospěli k tomu, čemu by se dalo říci "organická akrobacie", diktovaná určitými oblastmi těla-paměti, určitou jeho intuicí. Z každého se rodí jeho vlastním způsobem a druzí to přijímají zase svým způsobem. Jako mezi dětmi, hledajícími cesty ke svobodě, k radosti z uvolnění z pout gravitace a prostoru. Ne kalkulací. Nepředstírali jsme však, že jsme děti, když přece děti nejsme. Lze však najít analogické zdroje, nebo snad identické; a aniž bychom se dovolávali děti v sobě, můžeme hledat tu "organickou akrobacii" (která není akrobacií), individuální, spjatou s jasnými a živými potřebami; je to možné, pokud jsme ještě nezačali krok za krokem umírat, vzpouzeje se výzvě naší vlastní přirozenosti...

Jsou četné oblasti tréninku - a dokonce i určité možnosti - které jsme opustili, abychom se mohli soustředit na to podstatné. Zprvu jsme zkoumali také svaly obličeje, "masky", se soustředěnou úvahou, pomocí tréninku různých částí: obočí, víček, rtů, čela atd. Pohyby dostředné - pohyby odstředné, extrovertis - introvertis, otevřené - zavřené. Umožňovalo to vymýšlet si různé typy tváří - masek, ale nakonec se ukázalo, že je to plané. Ale přesto nás to dovedlo k objevu (ostatně Rilke ve své knize o Rodinovi si toho povšiml také), že každá

tvář, všechny její rysy jsou stopami života. V rysech obličeje je celý cyklus klíčových zkušeností, které se v životě stále opakovaly, zkušeností, které život přinášel. To: "éee, to mi může být..." nebo "přece nějak musím žít..." nebo "na to přece mám nárok..." a tak dál. Může to být každá věta, třeba i neformulovaná, jako odpověď "světu". Vytváří stopy, posléze i vrásky. Dají se z tváře vyčíst. Když při práci na roli najdeme takovou zkušenost ve vlastním životě, koherentní pro oblast role, tvář vytvoří takovou masku sama sebou.

Tento postřeh je nebezpečný, protože herec může začít hledat takovou formuli, třeba i pomocí slov, a pak se nutí, spěchá s jejím opakováním a hledá umělé rysy, hledá "masku osobnosti", slogan osobnosti, "zosobnění". Může pak světu nastavit "tvář" - a ne sebe celého. Proto jsme tato zkoumání opustili. Nezřekli jsme se však to zkušenosti a nebránili jsme se vzpomenout si na ni, když to bylo zapotřebí. Totéž by se dalo říci o mnoha jiných zkušenostech, o dalších cvičeních.

Samozřejmě tu je určitá - dalo by se říci "biologická" funkce cvičení. Není-li herec živý, nepracuje-li celou svou přirozeností, je-li vždycky rozdělený, tak - řekněme - stárne. V hloubi všech těch rozdělení, která se nám vnutila výchovou a zápasem o každodennost, v hloubi toho všeho existuje - aspoň do určitého věku - jádro života, příroda. Ale pak začíná pomalu klesat na pohřebišť věcí. Není to ještě definitivní smrt, zatím jen ta, již se krok za krokem oddáváme. Angažují-li zkoušky, práce v představení, tvorba herce v jeho celistvosti, v úplnosti jeho bytí, odhaluje-li tvorbou svou úplnost, vzdoruje tomu poklesu mezi věcí. Ale v jiných dnech upadá. Proto jsou v obdobích bez zkoušek a hraní (ve smyslu provedení Aktu) cvičení tak nutná. Cvičení, to je také stvrzování hodnot a zároveň stvrzování naší víry a důvěry. To nejsou slogany, je to cosi živého, co je nutno stvrzovat pokaždé znova.

Proč jsem proti pojetí cvičení jako "sebezdokonalování"? Kdo předpokládá sebezdokonalování, ten ve skutečnosti zdržuje Akt. Kdo říká "zdokonaluji se eticky - každý den budu lhát míň", ten přece potvrzuje, že bude lhát. Pokud myslíme v kategoriích zdokonalování se, rozvíjení se a tak podobně, stvrzujeme svou dnešní vlažnost. Znamená to vlastně chuť uhnout před Aktem, uniknout tomu, co má být provedeno teď, dnes.

Přítomnost techniky není totožná s přítomností Aktu. Technika může být ve stejné míře náhražkou Aktu. Provedeme-li Akt, existuje technika sama sebou. Dá se rozvíjet znalost studené techniky, ale znalost studené techniky slouží unikání Aktu, slouží ukrytí, schování se. Nedostatek techniky však prozrazuje nedostatek poctivosti proto, že technika vyplývá z naplnění. Existují jen zkušenosti, ne jejich "zdokonalování". Naplnění je hic et nunc. Když se uskuteční, vede nás ke svědectví - protože to bylo skutečné, plné, bez bránění se, bez úniků...

Příklad z jiného okruhu. Představme si, že je zkouška. Začíná se jakási scéna. Máme velmi precizní elementy, kontaktem, hmatatelnou přítomností těla-paměti herce se ta scéna koherentně rozvíjí. Režisér to vidí. Všimá si, že je to plné, že Akt je skutečný, že to, co se děje, se děje. Režisér však ví, že to nebude moci posloužit v inscenaci, protože to míří jinam. Co má udělat? Když on sám v sobě je bez jádra, přeruší to, herce zarazí. Má-li je, nezarází. Možná, že až to bude celé, najdou se nějaké styčné body, takže bude možné "vmontovat" to do partitury inscenace. Mohl by to tedy brát z tohoto hlediska. Předpokládejme však, že ani tak nebude možné "využít" to. Znamená to, že ta zkouška je marná? Naopak. Co se tedy ten den zkoušelo? Jádro tvořivosti, zdroje.

Jistě je nutné vědomí, které nacházíme během cesty, vědomí konečné koherence, struktury. Strukturu lze vybudovat, proces

však nikoli. Nikdy. Akt nemůže být uzavřený, skončený. Struktura ano, organizace díla ano. Nejsme-li mocni koherence, nemůžeme tvořit. To je jedinou podmínkou. Nikoli však podstatou. Podstatný je fakt naplnění - daného dne, každý den - a ne večerní příprava na nějaký další den.

C Jerzy Grotowski 1979

Praha 1990

Název: TEXTY - Teatr laboratorium

DRUHÁ ČÁST

Uspořádala, přeložila a studií doplnila: Jana Pilátová

Odpovědný redaktor : Alexej Pernica

Vydal: Pražské kulturní středisko

Náklad: 600 kusů

ISBN 80-85040-06-9 (celý soubor)

ISBN 80-85040-07-7 (druhá část)