

TOPOLOGIE VNĚJŠKU A VNITŘKU V AUTORSKÉM HERECTVÍ

ALICE KOUBOVÁ, Filosofický ústav AV ČR, Praha

KOUBOVÁ, A.: The Topology of the Interior and the Exterior in Authorial Acting
FILOZOFIA 68, 2013, Supplementary Issue No 1, p. 133

The article introduces the transformation of the topology of the interior and the exterior due to long-term theatre-reflexive experience of the so-called authorial acting. The analysis of Plato's dialog *Sophistes* shows where the philosophical potential to think on conscious level and passionately at the same time is blocked. The interpretation of the concept of love, or love to wisdom, is outlined as well. A different, anti-metaphysical interpretation of „distance“ based on the phenomenological description of the authorial acting is suggested. This form of distance could be an inspiration for a philosophical attitude allowing cognition to be in a creative resonance with self-cognition. Thus the interior and the exterior are significantly reinterpreted.

Keywords: Topology of experience – Phenomenology – Phenopraxis – Interiority – Exteriority – (Inter)acting with the inner partner – Authorial theater

Ve svém příspěvku bych chtěla zachytit vliv takzvaného autorského herectví¹ na konstituci pojmů vnitřku a vnějšku. Ráda bych se ve své studii dotkla dvou témat: za první, autorské herectví jakožto žitá, činná a vědomá zkušenost mění nejen vztah mezi vnitřkem a vnějškem, ale celkově tuto dvojici specificky konstituuje. Především zde nejde o zpětné spojování toho, co bylo původně rozpojeno, ale o topologický přesun této duality. To neznamená, že vnitřek a vnějšek je od nynějška univerzálně v novém vztahu. Dokládá to pouze, že koncepce vnitřku a vnějšku se proměňuje s žitou zkušeností. Pokud je nějaká zkušenost opakovaná a dlouhodobá, může způsobit výraznou transformaci myšlení pojmů vnitřku a vnějšku. Za druhé, pojem topologické transformace používám proto, že půjde o prostorově zobrazovaný model, ve kterém je patrná taková kontinuální proměna původních pojmů a jejich vztahů, že vzniká nové uspořádání.

Svá tvrzení zakládám na vlastní desetileté praxi autorského herectví v rámci spolupráce s původním teoretikem a praktikem autorského herectví, Ivanem Vyskočilem a jeho Katedrou autorské tvorby a pedagogiky na Divadelní akademii múzických umění v Praze. Stejně důležitá je pro mě sdílená zkušenost a filosofické reflexe dalších dvou filosofů, Mi-

¹ Specifická forma herectví, ve kterém je člověk autorem předlohy, nikdy se neopakujícím interpretem vlastního kusu a zároveň tím, kdo je svou tvorbou dotčen, kdo se skrze dílo proměňuje a poznává sebe samého. Detailní popis viz níže.

leny Fridmanové a Jana Puce, kteří tuto aktivitu rozvíjejí rovněž dlouhodobě v součinnosti se svým filosofickým myšlením.²

Východisko, nastínění tématu. Jako výchozí text pro nastínění tématu poslouží dobře Platónův dialog *Sympozion*.³ V tomto dialogu se mimo jiné rozhoduje o tom, co je a není filosofické ve vztahu k tělu, emocionalitě a určité jatosti člověka tím, o čem mluví.

Platón v *Sympozionu* popisuje setkání několika přátel, kteří si za téma svého večera zvolí návrh Eryximacha, aby každý z přítomných vyslovil chvalořeč na boha Eróta. Z těchto chvalozpěvů postupně vyplývá, jak rozumět lásce a touze, jak se projevuje a čím se vyznačuje. Pro naše účely bude nejdůležitější především výklad Sókratův, odstíněný od závěrečné řeči Alkibiadovy.

Sókratés svůj výklad začíná tím, že „Erós jakožto láska a touha... touží po tom, k čemu se vztahuje“ (III, 199d-200a) a „že je nutné, že toužící podmět touží po tom, co nemá, sice, že netouží, jestliže mu to nechybí“ (III, 200a-b). Láska a touha je tedy primárně vztahem nenaplnění, vztahem k něčemu, co milující nemá, co mu chybí. Jakožto syn Chudoby (Penie) a Důmyslu (Pora) je Erós „stále chud, ... neustále sdružen s nedostatkem“ (III, 203c-d), na druhé straně je „zmužilý, smělý a vytrvalý, milovný moudrosti po všechen život“ (III, 203d). Tyto dvě vlastnosti se mísí tak, že „kdykoli Erós dosáhne zdaru, hned zase umírá, ... co si získává, vždy zase mu uniká“ (III, 203e). Erós je charakterizován chronickým úsilím po zaplnění nedostatku. Přesně tato vlastnost ho podle Sókrata charakterizuje jakožto filosofa. „Erós je nutně filosof a jakožto filosof je uprostřed mezi moudrým a nevědomým“ (III, 204b). Jeho vytrvalost je hnána nedostatkem, jeho láska je výrazem chudoby. To je jeden z důležitých závěrů, které z dialogu *Sympozion* pro naše téma vyplývají.

Filosofie je pohybem, jehož počátkem je deficit. Popud k filosofování je dán nespokojeností s tím, jak právě věci jsou, je to pohyb posilovaný pocitem, že mi něco chybí, něco potřebuji, co nemám. To, po čem filosof touží, je v konečném důsledku moudrost, ke které se dostává z lidsky přirozeného stavu nevědomosti.

Druhým důležitým momentem je to, že Sókratův výklad předpokládá existenci zřetelné duality a distance mezi moudrostí a nevědomostí. Jde o krajní body pomyslné úsečky. Moudrost je definována jako trvalé vlastnění dobrých věcí a nevědomost jako nešťastný stav chybění těchto věcí. Ten, kdo je moudrý, nemůže být nevědomý. Každá bytost se nachází přesně na jednom bodě úsečky mezi nevědomostí a moudrostí. Filosof je ten, kdo se nachází uprostřed mezi moudrostí a nevědomostí a kdo svůj životní pohyb směřuje ke krajnímu bodu moudrosti.

Naprostá moudrost, tedy stav trvalého vlastnění výhradně dobrých věcí, je také jediným pravým místem štěstí (III, 204e). Štěstí je definováno vlastněním: „Šťastní jsou šťast-

² Problematice performativní filosofie je věnováno monotematické číslo časopisu *Filozofia*, 68 (5), 2013.

³ Tímto rozbořem navazuji a částečně se konfrontuji s článkem Arno Böhlera (2013): *Filozofia ako výskum využívajúci umenie*. *Filozofia na scéně*, *Filozofia*, 68 (5), 426-435.

ni nabytím dobrých věcí a již není potřebí další otázky, k jakému účelu chce ten člověk být šťasten, nýbrž zdá se, že ta odpověď je již konečná“ (III, 205a). Erós, láska je tedy touha mítí trvale dobro (III, 206a). Třetím důležitým momentem výkladu je tedy přesvědčení, že štěstí spočívá v trvalém vlastnění dobra a je spojeno s krajním bodem úsečky, s moudrostí. Láska je nikdy nenaplnitelná touha po štěstí.

Filosof se však může ke štěstí v moudrosti přibližovat. Jak to může dokázat, sledujeme-li tento pohyb skrze optiku Eróta (skrze lásku k moudrosti)? Cesta vede jako po žebříku, přes různé stupně významu slova láska a primárně cestou *uvědomování*. V mládí člověk přirozeně sleduje s láskou krásná těla. Chce-li se blížit k moudrosti, musí však „naopak ustati v oné prudké lásce k jednomu, povznést se nad ni a pokládat ji za maličernou“ (III, 210b). Poté člověk objevuje „krásu v duších, která je cennější než krása těla“ (III, 210b). I tuto lásku je však třeba překonat, neboť nejkrásnější je „nezávisivé filosofování“, kde člověk drží „jisté jedno vědění, jež se vztahuje ke krásnu“ (III, 210e). Souhrnně jde tedy o vzestup „vzhůru jako po stupních, od jednoho ke dvěma a od dvou ke všem krásným tělům a od krásných těl ke krásným činnostem a od činností ke kráse naukových poznatků a od poznatků dostoupí konečně k onomu poznání, jehož předmětem není nic jiného než právě ono krásno samo a tak nakonec pozná podstatu krásna“ (III, 211c). Krása těla, duše, činností a poznatků za určitou hranici nemohou pro vědomí krásna, pro štěstí člověka a jeho moudrost nic nového poskytnout. Jsou zakuseny, překonány a opuštěny.

Tímto výkladem za pomoci stupňů podob lásky dochází tedy zároveň k jejich vzájemnému vyloučení: miluje-li někdo tělem, není možné, aby poznal krásno samo. V jednom stupni je třeba ustati s danou podobou lásky a povznést se nad ni, aby bylo možné přejít k vyššímu stupni. Je-li někdo jat svou láskou k tělu, duši nebo činnostem, není moudrý ani šťastný. Při filosofování je člověk povznesen nad touhy těla, puzení k jednání, lásce k duši. Stojí v odstupu, vysoko nad nimi. Nese si jejich zkušenost a opouští je. Šťastný může být jedině ten, kdo má zjevný odstup od těla a činností. Buď je člověk šťastný a nic nedělá, nebo něco se zápalem dělá, a pak je nutně nešťastný. Činnosti a tělesné radosti či pohyby jsou nefilosofické. Činnosti a tělesné vnímání, tělesná existence jsou vnějškem filosofie.

Proti tomuto výkladu je zajímavé postavit řeč zpitého a emocemi zmítaného Alkibiada. Není náhodou, že Alkibiadés místo chvalozpěvu na Eróta vysloví chvalozpěv na Sókratovi. Není s to odlišit obecnou řeč o lásce od své vlastní lásky k Sókratovi. Pokud hovořit o Erótovi, tak jedině tak, jak ho právě Alkibiadés prožívá a jak se zrcadlí v jeho lásce k milovanému Sókratovi. Alkibiadés je jediný ze všech řečníků, který mluví zamilovaně, místo aby nabízel výklad toho, co je láska. Erós je přítomný jinak, nikoli jako předmět, o kterém se mluví. Alkibiadés mluví z něj, z Eróta.

Pro Platónovy čtenáře má být Alkibiadova řeč zjevně ukázkou nejnižšího druhu erotického puzení. Alkibiadés touží po Sókratově těle a nemůže si vůli pomoci. Po jeho chvalořeči na Sókrata „povstal prý smích pro jeho upřímnost, poněvadž se zdálo, jako by byl ještě dosud zamilován do Sókrata“ (III, 222c). Tato reakce Alkibiadova okolí dokládá, že mluvit o tom, čím je člověk zároveň unesen, čím je fascinován, je nejen nevědomé, ale

i směšné. Racionální distinkce mezi moudrostí a nevědomostí je tímto doprovázena distinkcí společenské evaluace: vážený – směšný. Filosof je tak zároveň ten, kdo se vyhýbá ve společnosti zesměšnění.

V Alkibiadově řeči však nacházíme ještě jedno pozoruhodné místo, které svým způsobem vyvrací Sókratův výklad stupňů lásky. Alkibiadés je totiž zamilován do Sókrata nejen tělesně, ale i duševně. Zdá se dokonce, že jeho tělesnou touhu vzbuzuje Sókratovo filosofování, a nikoli tělo. Když poslouchá Sókratovo filosofování, Alkibiadés říká: „srdce mi tlučé ještě více než lidem v korybantském vytržení a slzy se mi řinou od jeho řeči“ (III, 215e). Filosofický zážitek se projevuje v jeho těle, láska k poznatkům vyvolává lásku tělesnou. Duševní opojení je doprovázeno tělesnými projevy. Alkibiadés je zamilován tělem i duší, nahlíží poznatky a něco mu to dělá s tělem. Zdá se, jako by v jeho případě Erós působil po stupních směrem dolů, jako by v jeho případě neplatilo, že je v tělesné touze třeba ustati, aby člověk mohl být zamilován do duše druhého. Otázka, která s tímto samotným líčením vzniká, je, zdali jsou povznesení a odstup od tělesných, emočních a jednajících složek lásky člověku vůbec přirozené. Z toho plyne otázka, nakolik je i Sókratem nastíněná moudrost člověku přirozená a zda, pokud má člověk pocit, že se k tomuto druhu moudrosti přibližuje, není jeho vzestup umožněn potlačením, popřením a odmítáním složek, které považuje za směšné a nevědomé. Jinými slovy, nakolik je sebeklamem (Smreková 2011, 857).

Sókratés, nebo Alkibiadés? Z dosavadního výkladu by se mohlo zdát, že by mi v tomto článku mohlo jít o obhajobu Alkibiadova způsobu uvažování. I fakt, že zdrojem mých myšlenek bude zkušenost herectví, by tomu mohla napovídat. U herců by se dalo čekat, možná nejvíce ze všech umělců, že budou mluvit z toho, co je jímá, že musí být schopni hluboce se ponořit do těla, emocí, fascinací, vášní a z tohoto zdroje pak vcházet do projevu, výrazu. V této logice bychom Alkibiadovu řeč mohli ocenit pro její upřímnost, kterou řečník zakládá také její pravdivost, a to i za cenu společenského zesměšnění. Touto cestou se vydává Boehler (Boehler 2013, 429).

Mým cílem je však něco jiného. Obhajobou Alkibiadovy pozice bych do značné míry zůstala zaklesnuta v možnostech, které nabízí Platónem rozvrhnutá distinkce mezi moudrostí a nevědomostí, štěstím a neštěstím. Je známo, že existují mnohé filosofické pokusy tuto striktní distinkci zjemnit. To, co bych však ráda ponechala stranou, je zjemňování skrze hledání způsobu, jak obhájit prostředkování mezi tělem a duší, jak obhájit jejich provázanost, jednotu, medialitu.

Má otázka zní, zda je nezbytné se pohybovat výhradně v takto určené dualitě, nebo je možné jakoby celou dualitu prostoro-významově posunout. Možná by stačilo zamyslet se nad možnými jinými významy lásky, a případný nový význam nás může vést směrem k jinému druhu moudrosti. Mohla by tak vzniknout jiná prostorová vize. Je možné, že by nová moudrost nebyla ani opakem nevědomosti nebo směšnosti. Platón zmiňuje, že cesta, která sleduje jednotlivé stupně lásky, je cestou uvědomování. Už jsem naznačila, že možná Platónem navržená forma uvědomování může být zároveň potlačováním a popíráním vědomí. Jsou ještě jiné způsoby, jak přicházet k vědomí? Jak vědomí zjemňovat? Je skutečně nutné a zřejmé, aby láska byla vedena chyběním?

Zatím máme k dispozici jen dvě možnosti: buď mluvíme z toho, co nás fascinuje, čím jsme jati, co nám cvičí nějak s tělem, a pak jsme nevědomí, jsme vně a směšní. Nebo jsme se povznesli nad fascinaci „příměšky“, tedy máme vůči nim, přinejmenším během filosofování odstup, a potom jsme rozumní, jsme uvnitř a vážní. Vnitřek a vnějšek se vylučují. Zároveň však trvale filosofujeme z nedostatku, z chybění a z chronicky neuspokojitelné touhy po trvalém držení dobrých věcí.

Poukaz. K myšlence, že cesta povznesení se a odstupu od určitých složek lidského života ve prospěch moudrosti selhává, nás vede nemálo již existujících filosofických postřehů. Ráda bych nyní zmínila jeden příklad ze současné kontinentální filosofie, jímž je Derridův výklad poukazu v textu *Hlas a fenomén* (Derrida 1993, 48-146).

V diskuzi s Husserlovým dílem *Logická zkoumání* se Derrida zaměřuje na kritiku explicitních a implicitních metafyzických vzorců ve filosofii. Ukazuje, že ve svém fenomenologickém projektu Husserl rozlišuje dvojí smysl pojmu znak (*Zeichen*): výraz (*Ausdruck*) a poukaz (*Anzeichen*). Poukaz je stejně jako výraz zajisté znakem, ovšem na rozdíl od výrazu nepřenáší nic, co by bylo možné nazvat. Poukazu chybí na rozdíl od výrazu *Bedeutung* či *Sinn* (v *Logických zkoumáních* nerozlišeno), tedy význam. Neznamená to ale, že poukaz je bez významu. Pouze při poukazování nemá k sobě poukaz vztahovaný významový záměr (mluvící nemá nic na mysli, co chce vyjádřit, poukaz nic verbálně neoznamuje).

Husserl připouští, že významový záměr neboli to, co má mluvící na mysli a co výraz znamená je vždy propleten a pojat do systému poukazů. Přesto hledá způsob, jak odstínit v lidském myšlení situaci, kdy je výraz od poukazu oddělen. Proplétání poukazu s výrazem v rovině *de facto* nezabraňuje podle Husserla jejich přesnému rozlišení *de jure*. Touto cestou by dokázal, že existuje situace, v níž je lidská řeč uceleným vnitřkem určitého záměru, je bez příměšků vnějšku tak, jak vnějšek moudrého myšlení definuje Platón. Jakmile by se mu toto oddělení podařilo, mohl by řeč nalezeného vnitřku považovat za jistou ve smyslu filosofické argumentace. Nalezl by tak naplněnou možnost Logu uchopit výrazovou a logickou čistotu *Bedeutung*. Vyhnul by se totiž argumentaci poukazování, která nemůže být důkazem apodiktických nutností, jakkoli A s jistotou veskrze empirickou jistotou poukazuje k B. Jakkoli se totiž zdá, že poukazování hraje nějakou úlohu při důkazu, patří vždy na stranu psychických motivací, aktů, a nikdy na stranu obsahu takto sdružených pravd.

Husserl nakonec tuto situaci čistého výrazu nachází v noeticko-noematické sféře vědomí, v řeči bez sdělování, v monologickém diskurzu, v absolutně tichém hlasu „osamoceneného duševního života“. Význam tohoto monologu je pak ve druhé řadě zvnějšněn: výraz vystavuje ve vnějšku smysl, který byl předtím uvnitř. Význam se proto týká vnějšku ideálního předmětu, tedy nikoli nějakého jsoučna ve světě, jako je tomu u poukazu. Z čistého filosofování tak Husserl vylučuje všechno, co přesahuje čistou duchovní intenci, čisté ožívování skrze *Geist*: odpadá tak mimika, gesto, tělesnost jako celek i mundánní forma zápisu, tedy totalita všeho viditelného a prostorového, všeho, co si člověk neuvědomuje. Rozdíl mezi poukazem a výrazem však nespočívá v rozdílu mezi tělem a duší, nýbrž ve volním a nevolním, záměrným a nezáměrným uvnitř řeči.

Co ovšem Derrida ukazuje jako závěr Husserlova úsilí o uzavření vnitřku vůči vnějšku, je prolomení vnějšku přímo ve středu takto ohrazeného vnitřního pole. Jakmile totiž dospěje Husserl k identitě prožitku, který je v okamžiku nedělitelné časové přítomnosti přítomen sám sobě, pak už jistota vnitřní existence nepotřebuje být značena, je si nezprostředkovaně přítomná, je to živé vědomí. Tento originální názor se tedy stává zkušeností nepřítomnosti a nadbytečnosti znaku. Zkušenost je znakem sebe sama, tj. neexistencí znaku. Být znakem sebe sama a neexistovat „jako“ znak je však právě povaha poukazu. Je to specifická autoafekce, která je přítomná sama u sebe, nepřenáší nic, co by bylo možné nazvat, nemá *Bedeutung*, nemá nic, co by měla na mysli ke sdělení. Přesto není bez významu. Uprostřed nejčistší identity se rozevírá diference či s Derridou diferance. Diferance charakterizuje „sám sebou“ jako nikoli se sebou nerozlišitelně totožné já.

Otevřenost. Tento fenomén permanentní otevřenosti vnitřku vůči vnějšku artikuluje filosofie stejně často, jako se pokouší existenci poukazu nějak zahladit, integrovat, přeformulovat. Jakmile si filosofie určí nějaký čistý vnitřek, vždy zjistí, že tento vnitřek jí nestačí. Skrze svůj vlastní výkon si uvědomuje, že si sama se sebou nevystačí: uprostřed hlubokého spočinutí ve vnitřku se vůči ní vždy a znovu rozepne nespoutaný vnějšek.

Vzniká tedy otázka, jak s poukazem vnějšku filosoficky pracovat.

Domnívám se, že jakmile je pozornost přímo soustředěna na to, jak se vyrovnat s poukazem vnějšku, pak je myšlení zadrženo v platónském schématu. Jakmile vnějšek poutá explicitně či implicitně pozornost, pak je již v mysli filosofa rozhodnuto o vylučujícím rozlišení vnitřku a vnějšku. Vnějšek se stává tím, co není uvnitř. Touto cestou vzniká více nebo méně jasná představa homogenity a vůči ní odlišené heterogenity, jejichž vztah se posléze složitě kombinuje a řeší. Pro toto myšlenkové nastavení je typické, že vztah vnitřku k vnějšku zabírá mysliteli velké množství energie. Poukaz vnějšku je mu problémem, iritující trhlinou či předmětem touhy. Je mu principem, arché, zdrojem smyslu vlastního každodenního pohybu či počátkem vši aktivity. Slouží pro potvrzení i negaci metafyziky. Je to nakonec vždy poukaz vnějšku, který vysvětluje, proč člověk myslí: myslí, aby vyřešil nebo se vyrovnal se záhadou neobjasněného vnějšku. Lidé z jiných oborů stojí opodál a smějí se, kolik času filosof věnuje rozhodnutí, zda slepice byla dříve nežli vejce.

Domnívám se, že tito lidé mají v určitém smyslu pravdu. Zdá se mi totiž, jako by spolu s rozlišením vnějšku a vnitřku vzniklo v sobě zacyklené schéma. Tvrdím dokonce, že tímto aktem člověk v jistém smyslu ztrácí sám sebe, ačkoliv jeho hnacím motorem bylo od počátku dosáhnout identity se sebou samým. Je to však jediná možnost, jak lze s poukazem vnějšku existovat? Dal by se filosofický objev poukazu udržet a zároveň se neztratit v nástrahách uzavřeného systému? Je možné nezapomenout ve filosofii sám na sebe?

Autorské herectví. Konečně se dostávám k popisu praktické zkušenosti autorského herectví. K tomuto herectví lze nejlépe dospět z přípravné praxe s názvem dialogické jednání, jak je formuloval Ivan Vyskočil. Dialogické jednání spočívá v praktickém pro-

zkoumávání takzvané veřejné samoty: aktér vstupuje do prázdného prostoru bez rekvizit. Je sledován s „přející pozorností“ ostatními aktéry, kteří sedí v malém hledišti a kteří následně rovněž dostanou tento prostor a vlastní čas pro své zkoušení. Aktér je podporován v tom, aby sledoval a tělesně, diskurzivně nebo jinak následoval to, co se už vlastně v tomto prázdném prostoru děje. Ke svému zkoušení nemá žádné zadání, nemá vycházet z žádné předem dané představy, nemá si začít řešit předem dané téma. Co naopak má šanci vstupem do prázdného prostoru zkoušet, díky uvolnění od těchto běžných návyků jednání, je zachycování drobných impulsů toho, co už dávno v daném prostoru a ve vlastním prožívání probíhá, všimnout si, co vlastně už sám říká, jak už se samy hýbou, uvolňují a projevují části jeho těla, jak hutná, lehká, křehká, agresivní či jinak zbarvená je jeho nálada. Nejde tedy o to, odmítnout běžné věci a dělat něco originálního, nejde vůbec o to, něco vymyslet a pak to udělat. Jde v podstatě o akt neklidnějšího přitakání tomu, co „se děje“, jež odhalí, nakolik je všímavost vůči skutečnosti selektivní a vedená vůlí. V tom spočívá experimentální složka celé věci. Aktér se nezabývá vůlí vůle, to by právě ani nebylo možné, ale počká si dostatečně dlouho, až se vůle sama odloupne od jiných možností vnímání reality. Důležitou součástí dialogického jednání je tak schopnost si počkat, nespěchat, nechat věci přicházet. Nejde však ani o záměrné zachycování nezáměrného. Nejde o snahu přeměnit poukaz ve výraz. Jde o zjemňování vědomí vůči impulsům, které jsou právě k dispozici. Prostor a čas, ve kterých se aktér ocitá, se postupně zaplňují jeho jednáním, které vyvěrá z daných impulsů, v jejichž blízkosti je vždy aktérova všímavost. Vzniká tak postupně předmět, či téma, aktér se postupně dozvídá, o čem jednání vlastně je, nepředmětné myšlení se zpředměťuje. Navracením a zpřesňováním momentů, které ucítil aktér jako důležité, se formuje zřetelný výraz dané situace. Je pravidlem, že po dostatečném zpřesnění a zmohtnutí konkrétní figury se ozývá v aktérově těle, řeči či prostoru impuls, který danou figuru vyvažuje. Nejde o logický opak dané figury, ale její specifický protipól. Proti figuře ustrašeného dítěte se může na scéně objevit despotická učitelka, ochraňující mateřská postava, ignorant zaujatý pouze sebou samým nebo několik ještě ustrašenějších zvířátek – vždy jsou to situační protipóly. V této praxi je důležité umět stáhnout ze scény vlastní scénář a vůli a v okamžiku zachycení impulsu naopak záměrně daný impuls rozvíjet.

Autorské herectví je postaveno na kondici získané dlouholetým dialogickým jednáním. Je určena pro jednoho nebo několik aktérů, kteří kromě citlivosti na vlastní impulsy zkouší existovat v podobném režimu i v rámci předem rozvinutého vlastního tématu (například v podobě vlastního textu), případně intersubjektivních vztahů a situací, které se rodí během jejich společného jednání. Rozšiřuje a zjemňuje se tak dále vědomí směrem k dramatické postavě, druhému člověku, k jeho gestům, intonaci, obsahům slov, gradaci atp. Situace mají tendenci se více proměňovat v dramatické scény, v jednání postav, v trvalejší příběh. Přípravené téma neurčuje to, co přesně herec na scéně udělá, ale s každou reprízou se zjemňuje, větví a konkretizuje potenciál daného tematického pole. Ačkoliv jednající může na scénu vstupovat už s jasnějším předurčením, vždy vstupuje především s velkou zvědavostí, co toto téma říká ostatním, divákům a spoluhercům, případně jeho skrytým, neznámým postavám.

Reinterpretace pojmů. Při svém praktickém provozování Vyskočilova autorského herectví jsem postupem času začala sledovat, že se mi bez vlastního rozhodnutí mění některé pevné myšlenkové struktury. Moje myšlení se zjevně měnilo nikoli na základě soustředěné deduktivní argumentace, ale na základě koncentrace, ve které byly zapojeny jak moje emoce, tak tělesná existence, stejně jako diskurzivní myšlení. Jak by se dala zachytit tato transformace vzhledem k pojmům používaným v dosavadním výkladu?

Poukaz vnějšku. Dialogické jednání se staví k přítomnosti poukazů a výrazů v lidské řeči velmi specificky. Nejen že se nesnaží od sebe poukaz a výraz jakkoli oddělit, ale na poukaz není ani explicitně zvědavé. Poukaz vně ponechává v hracím poli se stejnou samozřejmostí a klidem jako další formy značení. Tím se proměňuje zásadním způsobem úloha poukazu nejen v jednání, ale právě především v myšlení. Poukaz není problémem, trhlinou, předmětem touhy. Je ponechán v klidu, nikdo se ho nesnaží řešit. Autorský herec velmi jemným způsobem pracuje s poukazy stejně jako s výrazy, aniž však potřebuje jednat *ze vztahu k problému poukazu vnějšku*. Sebe sama nedefinuje ani jako vnitřek, který se posléze s vnějškem setkává, proplétá, integruje či jinak zpětně získává vlastní smysl. Tím se uvolňuje obrovské množství energie na živoucí projev, živý výraz. V tomto živoucím výrazu začne aktér vnímat sám sebe, ale nikoli jako monologické sebe-vědomí. Působení poukazu a jeho plné zapojení ve značení s sebou přináší pouze to, že se člověk nebere tak úplně vážně. Jeho vůle není tak rozhodující element. To ovšem neznamená, že je zcela nepřítomná. Autorský herec není člověk lapený svými vášněmi, který nemůže vyjadřovat nic jiného než to, čím je jatý.

V tomto bodě se odehrává důležitá přesmyčka. Autorský herec nesleduje linii Alkibiadovu ani Sókratovu. Opuští dualitu nevědomosti a moudrosti, protože se odmítá pohybovat na linii vůle/závislost.

Opuštění této duality bych mohla ještě více přiblížit známou Winnicottovou kritikou psychologických teorií (Winnicott 1989, 10 a n.). Donald Winnicott kritizuje psychologii za to, že svou aktivitu rozvíjí z definice nemoci, a nikoli zdraví. Zdraví je v psychologii definováno jako nepřítomnost nemoci, podobně jako je moudrost definována nepřítomností nevědomosti. Chceme-li se prohlásit za zdravé, nesmíme být v žádném ohledu nemocní. Chceme-li být moudří, nemůžeme být v žádném ohledu nevědomí. To je v podstatě nemožný požadavek a zdraví se stává v psychologii nepřítomným. Opět je zde tedy patrné schéma životního pohybu vedeného deficitem. Nikdy nejsem dost zdravý, neboť zdraví nelze dosáhnout. Člověk se cítí jako nehotový, ke své úplnosti potřebuje něco, co nemá, co s ním není homogenní, po čem může toužit. Pokud bychom použili tyto pojmy, tak autorský herec, který se soustředí na děje, které již dávno dávají smysl, jedná ze zdraví. Ve svém jednání zažívá, že je velmi zdravý, a to zcela bez ohledu na to, jestli je také nemocný. Zdraví nemusí znamenat absolutní nepřítomnost nemoci (neurózy, bezmoci), ale jen třeba dobře aktivované, rozvinuté a diferencované způsoby jednání. Tato dlouhodobě opakovaná zkušenost proměňuje topologii vnějšku a vnitřku. Autorský herec může jednat v niternosti vnitřku nezávisle na tom, nakolik je vně.

Odstup. V autorském herectví dochází k získání specifického odstupu vůči některým vlastním možnostem člověka. Nejde tedy o jednání bez odstupu vůči sobě. Na rozdíl od disociovaného filosofa, který vytváří odstup vůči vlastní lásce skrze rozhodnutí („musí naopak ustati v oné prudké lásce k jednomu, povznést se nad ni a pokládat ji za malichernou“), se však autorský herec vlastním fascinacím nevyhýbá. V otevřené dramatické hře člověk mnohdy skrze osobní témata prochází. Cesta k jeho osobní totožnosti nespočívá v opouštění tužeb a lásky, ale prvním krokem je setkání s těmito tématy, která se chtě nechtě v tomto experimentu zajisté objeví. Avšak nalézání jemných nitek vědomí, které spojují aktéra s vlastními závislostmi, způsobuje zajímavý druh uvolnění. Výsledkem přijetí vlastních fascinací a rozvíjením jejich vlastní logiky a herních možností je transformace touhy v laskavý, pozorný odstup. Láska a touha uvolňují ze svého středu specifickou sílu, která sleduje vlastní linku a aktér tak dosahuje rozšířeného pole možností hry.

Autorské herectví je tak cestou uvolňování, odstupu, který však není veden záměrem, nýbrž rozvíjením vlastních fascinací až do momentu jejich transformace ve hru. Během odstupování tak aktér nepřestává být citlivý k sobě samému. Jde o proces zjemňování vědomí, k němuž patří citlivost k tělu, jednání i myšlenkám. Tím herec nezískává kontrolu nad vším, není povznesen nad tělo a jednání, není kontrolorem, ale lze říci, že se postupně bere méně a méně vážně a může si se sebou samým hrát. Díky tomu se mu otevírá nedozírná oblast toho, co se naopak jako vážné může začít jevit. Už to nejsem já a můj deficit, moje nenaplněná touha po trvalém vlastnění dobrých věcí a sebetotožnosti, co je na světě tak závažné a podstatné téma. Už to jsou daleko spíše existenciální možnosti člověka ve světě jako takové. Skrze opuštění sebe sama a zároveň trvalého přívětivého kontaktu s vlastními tématy člověk získává přirozenou možnost otevírat veřejná témata. Zdánlivým paradoxem je, že právě popsany proces lze ve světle Vyskočilova výkladu chápat jako proces seberealizace jakožto autorství (Rut 1996, 134).

Životním pohybem, který je modelován v autorském herectví, člověk tedy neposiluje určité schéma subjektivitu, nenaplnuje ho obsahem, ale stává se sám sebou tak, že se nepotřebuje o sebe zajímat, a to ve prospěch životního pohybu. Tento pohyb není hnán touhou po něčem neznámém. Je pohybem, který sám je výrazem důležité myšlenky: všechno je v pořádku. Je to pohyb, který se může kdykoli zastavit a kdykoli opět rozejít. Subjektivita pak nepřestává existovat, nejde o rozpouštění jejích hranic, o extázi, trhání. Jde o vědomý pohyb, ve kterém subjektivita stojí pouze stranou zájmu. Člověk není sebe-totožný, ale cítí k sobě laskavou blízkost. Jde o nastavení klidu, v němž aktér vždy již jedná.

Deficit, pojem štěstí. Lze již jistě tušit, že pojem deficitu jakožto hnací síly jakéhokoli myšlenkového úsilí je touto cestou značně proměněn. Jakmile člověk přijme situaci, ve které se nachází, jako hrovou, pak je mu vždycky k dispozici přebytek smyslu, a nikoli jeho deficit. Člověk nepotřebuje být hnán narcistním pocitem nedostačivosti, aby dosáhl štěstí. Není nucen se nad něco povznášet, co vždy bude jeho součástí, ale může zjemnit své vědomí v přítomné chvíli a situaci natolik, že je mu dán nejen dostatek smyslu, ale dokonce i víc, než je třeba. Dalo by se pak paradoxně říci, že člověk se skrze přijetí vlastní situace jakožto hry stává šťastný nehledě na to, jestli je šťastný nebo nešťastný. Člověk není pak

puzen k dosahování trvalého vlastnění dobrých věcí, ale je mu nabídnuta možnost klidné sebeúcty a zvláštní druh lehkosti vůči sobě samému, který způsobí, že dokonce i směšnost není zdrojem frustrace, ale hry. Příměšky a zátěže lidského masa se ve stejném kontextu stávají pružnými nositeli myšlenek, provokatéry idejí, ukazateli nových duševních fascinací. Výsledkem je výraz, který se radikálně liší od výrazu ve smyslu *Ausdruck*, nesoucího výhradně významový záměr.

Vnějšek a vnitřek. Filosofie založená na touze po plném a trvalém vlastnění dobrých věcí skrze vzdání se příměšků a zátěží zakládá vizi vnějšku a vnitřku, které jsou navzájem odděleny. Cesta filosofie je cestou k čistému vnitřku, v rámci kterého je filosofie mocná a mimo který bezmocná. Zároveň pak ve svých snahách dospívá filosofie pravidelně k tomu, že její vnitřek prolomuje nečekaný poukaz, nezáměrnost, „nefilosofické“. Tato dvojí negace, nesplnitelnost dobra a odmítnutí zámožnosti a tělesnosti, vytváří nastavení chronické touhy a neukotvenosti, nemožnosti najít arché, kterou však zároveň jako filosofující hledáme ze všeho nejvíce. Arché jako by se topila v temnu, máme dojem, že určitě bude někde zakopaná. Domnívám se ale, že nikde zakopaná není a že ani nespočívá v jednom z momentů, které jsme jako filosofové sami sobě odepřeli. Pokud filosofující změní osobní postoj, kterým se uvolní césuru vůči oběma odmítnutým pólům, pak, zdá se, arché náhle tepe a žije, působí bez potřeby být identifikována.

Topologie zkušenosti, která je založena na autorském herectví, je tedy složitější než představa hranice mezi vnitřkem a vnějškem. Nejde ani o vyvlastnění se, ani o přisvojení si všeho. Nejde o aktivně-pasivní provázanost, stejně v jiném, nezrušitelně jiné ve stejném. Jakmile člověk bere to, co se děje, jako prostou zkušenost a nerozlišuje ji na vhodnou a nevhodnou, chtěnou a nechtěnou, uvolňuje se od sebe sama i od otázky, co k němu patří a co nepatří. Dualita vnitřku a vnějšku přestává hrát roli určujícího fenoménu pro myšlení a jednání. Zároveň nedochází k žádné formě totalizace ani vydědění. Znepokojení z vnějšku se transformuje v laskavost vůči skutečnosti, vědomou radost a vědomou hravost. Nejde zde přitom o regres k infantilitě. Plné vědomí závažnosti života vzniká možná právě tehdy, když je herec schopen rozehrávat své možnosti jinak než v zájmu sebepotvrzení či závislosti.

Když se člověk uvolní od nezrušitelnosti distance, přestane se soustředit na to, co nemá pod kontrolou jako na vnějšek a může vnímat topologickou blízkost a vzdálenost, aniž by cokoli bylo ve své vážnosti redukováno na subjektivitu. Právě tento přerod definuje blízkost nikoli jako formu vztahu vnitřku k vnějšku, nýbrž jako schopnost vnímat, co se děje, účastnit se hry.

Literatura

- BÖHLER, A. (2013): Filozofia ako výskum využívajúci umenie. *Filozofia na scéne. Filozofia*, 68 (5), 426-435.
DERRIDA, J. (1993): *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa.

- KOUBOVÁ, A. (2007): *Mimo princip identity*. Praha: Filosofia.
- KOUBOVÁ, A. (2013): Experimentální zkoumání struktury zkušenosti. *Filozofia*, 68 (5), 393-401.
- PLATON (1993): *Sympozion*. Praha: OIKOYMENH.
- RUT, P. (ed.) (1996): *Nedívaldo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel.
- SMREKOVÁ, D. (2011): O neúprimnosti a sebaklamání. *Filozofia*, 66 (9), 856-867.
- VYSKOČIL, I. (2010): *Autor – autorství*. Praha: Nakladatelství AMU.
- VYSKOČIL, I. (2003): *Hic sunt leones*. Praha: Nakladatelství AMU.
- WINNICOTT, D. (1989) (1971): *Playing and reality*. London; New York: Routledge.
- DIDEROT, D. (1945): *Herecký paradox*. Praha: Svoboda.

Tento článek byl napsán za podpory grantu Filosofické výzkumy tělesnosti: transdisciplinární perspektivy (GA ČR P401/10/1164) a v rámci projektu zahraniční spolupráce AV ČR Filosofie v experimentu (M300091203).

Alice Koubová
Filosofický ústav Akademie věd ČR
Jilská 1
110 00 Praha 1
ČR
e-mail: alicekoubova@seznam.cz
<http://web.flu.cas.cz/filosofieexperimentu/>