

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Intrapersonální komunikace (ne)oddělitelnou složkou dramatického díla v
návaznosti na Zichovu Estetiku dramatického umění a Osoloběho
Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci

Petra Bruzlová

Vedoucí práce: Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

Oponent práce: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Datum obhajoby: 5. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Theatre Faculty

Dramatic Arts

Theory and Criticism

MASTER'S THESIS

Intrapersonal Communication as an (In)separable Constituent of a Drama
Following Zich's Aesthetics of Dramatic Art and Osolobě's Drama as
Communication Through Communication About Communication

Petra Bruzlová

Supervisor: Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

Opponent: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Final Exam Date: 5. 9. 2017

Academic Degree to be Obtained: MgA

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Intrapersonální komunikace (ne)oddělitelnou složkou dramatického díla v návaznosti na Zichovu Estetiku dramatického umění a Osoloběho Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Magisterská diplomová práce se zabývá rozšířením studie profesora Iva Osolsobě Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci o specificky lidskou formu komunikace, tzv. intrapersonální komunikaci. Na psychologických základech položených Jeanem Piagetem a Lvem S. Vygotským ukazuje postupný vývoj zahrnující také vznik tzv. vnitřní řeči jako podmínky pro vznik intrapersonální komunikace, možné formy a dosavadní pokusy o definici intrapersonální komunikace a v neposlední řadě tuto komunikaci popisuje na konkrétních příkladech metod herecké práce jako jejich přímou či nepřímou součást.

Abstract

This master's thesis aims to extend professor's Ivo Osolobě study Drama as Communication Through Communication About Communication by specific human form of communication called intrapersonal communication. Based on psychological bases laid by Jean Piaget and Lev S. Vygotskij it shows gradual development including the emergence of inner speech as a condition for intrapersonal communication, as well as possible forms and attempts to define intrapersonal communication. Finally, it describes intrapersonal communication as concrete examples of both direct or indirect elements of methods of actor's work.

*Za velkou trpělivost, pozitivní přístup, inspiraci a cenné rady děkuji své vedoucí práce
Mgr. Martině Musilové, Ph.D. Děkuji také Martině Bruzlové a Marku Bičanovi za
nepolevující podporu. Tuto práci věnuji své babičce Miladě Bruzlové, která zemřela těsně
před jejím dokončením.*

Obsah

1.	Úvod.....	5
2.	Upřesnění termínu komunikace u Iva Osolsobě	11
3.	Psychologie člověka	14
3.1.	Vymezení vztahů myšlení a řeči	14
3.2.	Vnitřní řeč a její vznik.....	16
3.3.	Intrapersonální komunikace	19
4.	Specifika divadelního herectví	22
5.	Psychologie herectví	27
6.	Dialogické jednání s vnitřním partnerem jako východisko pro chápání intrapersonální komunikace	31
6.1.	Autentická zkušenost s Dialogickým jednáním s vnitřním partnerem	33
7.	Kontradikce jako nevyhnutelná součást dialogického jednání a cesta k intrapersonální komunikaci.....	35
8.	Intrapersonální komunikace v metodách výuky herectví	38
8.1.	Konstantin Sergejevič Stanislavskij.....	38
8.2.	Michail Aleksandrovič Čechov.....	40
8.3.	Louis Jouvet	41
8.4.	Richard Boleslawski	41
8.5.	Denis Diderot.....	42
8.6.	Bertolt Brecht	43
8.7.	Jacques Lecoq.....	44
8.8.	Miroslav Krobot.....	45
8.9.	Josef Karlík.....	46
8.10.	Jaroslava Šiktancová	46
8.11.	Jiří Havelka.....	48
9.	Závěr.....	50
10.	Příloha	51
	Použitá literatura	59

1. Úvod

*„Pouze ti, kteří se odváží jít příliš daleko, mohou přijít na to, jak daleko se dá jít.“
(T. S. Eliot)*

Celá řada významných objevů vznikla díky velké náhodě nebo dokonce omylu. Mne vedla podivná intuice a nespokojenost pramenící z nezodpovězených otázek a nedostatečného vysvětlení problematiky teoretického textu, s nímž jsem se setkala jako s jedním z prvních za svoje studium vůbec. Strategie nesouhlasit a převracet různá tvrzení mne dovedla do bodu, kdy jsem se rozhodla neotevřeně kritizovat, ale rozšířit studii profesora Iva Osolobě Komunikace komunikací o komunikaci. Nemohla jsem souhlasit se záměrným opomenutím dalšího typu komunikace v rámci dramatického díla, a to s tzv. intrapersonální komunikací, charakterizující člověka v jeho celistvosti.

Mnohokrát jsem dostala otázku, jak tento problém souvisí s divadlem jako takovým. Jsem přesvědčená o tom, že divadlo, jakožto událost lidská, s lidmi a pro lidi, musí určitým způsobem zahrnout člověka s co nejvíce vlastnostmi a procesy a také skrz ně zkusit pochopit složitý fenomén divadla.

Od zcela obyčejného úsudku, že herec (nejenom) je přece člověkem, jsem si položila otázku, jaké procesy se mohou odehrávat v hercově těle a mysli, které nemůže ovládat, a tedy zákonitě ovlivňují jeho výkon. Jelikož více než biologie mne zajímala psychologie a stále jsem vycházela z již stanovených druhů komunikace, uvědomila jsem si čistě z vlastní zkušenosti, že každý člověk komunikuje se sebou samým. Pokud tedy každý člověk, pak i herec. První část mé práce se proto zabývá definicí tohoto druhu komunikace na základě psychologických výzkumů člověka. V psychologické literatuře ji najdeme pod názvem intrapersonální komunikace.

Komunikace sama o sobě zahrnuje řeč, myšlení, pohyb a k pochopení procesů mezi nimi je zapotřebí znát také jejich vznik. Psychologií myšlení a řeči se zabývají Jean Piaget a Lev S. Vygotskij, díky nimž například víme, jaké vztahy má myšlení a řeč a jak vzniká tzv. vnitřní řeč, důležitá pro uchopení intrapersonální komunikace. S jejich závěry pracuje také profesor Jaromír Janoušek, u něhož lze najít už jeden z možných pohledů na intrapersonální komunikaci. Janoušek ji definuje jako komunikaci se sebou samým jako druhým subjektem, což dokládá dělením mluveného jazyka, jehož obě formy (externí a interní) vyskytujícími se

na intrapersonální úrovni a potřebou člověka hledat smysl propojitelný s emocemi, která uvádí do pohybu právě intrapersonální komunikaci.¹

Konkrétně intrapersonální komunikací se zabývá doktorka Donna R. Vocateová, z jejíhož pohledu se jedná o přenos podnětu a akce na totéž v jednom lidském organismu, ale zároveň upozorňuje na problém jedné definice intrapersonální komunikace, která, dle jejího názoru, není možná, jelikož postihnout takové množství procesů zahrnující intrapersonální komunikaci potřebuje právě zobecnění a nikoli detailní definici.²

K tématu komunikace může posloužit celá encyklopedie (Encyclopedia of Communication Theory). U intrapersonální komunikace se vyzdvihují základy položené Piagetem a Vygotským a připisují se jí dvě hlavní funkce. Za první, internalizace (vnitřní osvojení) kulturně podmíněného způsobu myšlení, a za druhé, regulace vlastní duševní aktivity. Tato komunikace je prostředkem, skrze kterou se sociální komunikace integruje do psychických procesů. Stejně jako v sociální interakci probíhá dialog mezi „já“ a „ty“, probíhá na stejném principu dialog také v intrapersonální komunikaci, ale s tím rozdílem, že partnerem pro „já“ jsem si opět „já“. Mnohem lépe to lze vyjádřit v angličtině, kdy se pro „I“ stává partnerem „me“ a plní funkci přijetí, odmítnutí, změny, atd. rozhodnutí učiněných „I“. Tento koncept představil již na začátku 20. století americký filozof a psycholog George Herbert Mead, který se zabýval vazbami mysli a gest, symbolu a významu, ale také uskutečněním já v sociální situaci.³

V druhé části své práce pracuji s dostupnou literaturou o herectví a snažím se objevit konkrétní příklady intrapersonální komunikace v rámci teorie herectví s výzkumnou otázkou: Existuje v rámci české divadelní teorie propojení mezi psychologíí a čistě divadelní teorií se zaměřením na herectví?

¹ JANOUŠEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika*. Praha: Grada, 2007. Psyché. ISBN 978-80-247-1594-0.

PIAGET, Jean a Bärbel INHELDER. *Psychologie dítěte*. Vyd. 5. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-798-5.

VYGOTSKIJ, Lev Semenovič. *Psychologie myšlení a řeči*. Vyd. 1. (jako komentovaný výbor, celkově v češtině 3.). Praha: Portál, 2004. Psychologie. ISBN 80-7178-943-7.

² VOCATE, Donna R. *Intrapersonal communication: Different voices, different minds*. Psychology Press, 1994. ISBN-13: 978-0805811285.

³ LITTLEJOHN, W. Stephen, FOSS, A. Karen, editors. *Encyclopedia of Communication Theory*. California: Copyright © 2009 by SAGE Publications, Inc, str. 566-569.

MEAD, George Herbert. *Mysl, já a společnost*. Praha: Portál, 2017. ISBN 978-80-262-1180-8.

Základy psychologie umění lze nalézt v 19. století, kde se více než o psychologický pohled jednalo o nazírání estetické. Například Herman von Helmholtz v roce 1863 vydává *Učení o vnímání tónů jako fyziologický základ pro hudební teorii*, Carl Stumpf *Psychologii tónů* v roce 1883 nebo Gustav Th. Fechner *Přípravnou školu estetiky* v roce 1876 položenou na psychologických základech. S nástupem psychoanalýzy Sigmunda Freuda, individuální psychologie Alfreda Adlera a analytické psychologie Carla G. Junga se dlouho zdálo, že tyto přístupy mohou dokonale pojmout problematiku psychologie umění, ovšem dostalo se jim také velké kritiky kvůli spekulativnosti a nepodloženosti dostatkem experimentů. V polovině 20. století vzniká tzv. teorie informace a z ní pramenící informační psychologie umění (A. A. Moles, M. Bense) využívající matematické metody k měření množství informace (originalita, neočekávanost) v uměleckém díle a jako protiklad k informační psychologii humanistická psychologie umění v USA, navazující na existencialismus a fenomenologii.⁴

Otakar Zich se ve své *Estetice vnímání hudby* (1910) pokouší popsat působení hudby na posluchače a v roce 1931 vychází jeho *Estetika dramatického umění*, která stále obohacuje divadelní teorii. K lepšímu pochopení herectví přispěl také Jiří Frejka, když roku 1929 publikoval *Člověk, který se stal hercem* nebo Miroslav Rutte publikací *O umění hereckém* (1946), Jan Císař publikací *Nástin metodiky amatérského herectví* (1982), Jaroslav Vostrý publikacemi *O hereckém představení* (1982), *Proměny herectví* (1983) a *O hercích a herectví* (1998), či *O českém dramatickém herectví 20. století* (2008) a Jan Hyvnar publikací *Herec v moderním divadle* (2010).

Jak na straně psychologie, tak na straně divadelní teorie se objevují výzkumy a studie, které se snaží upřesnit herecký komponent v jeho celistvosti. Profesor Ivo Čermák svým výzkumem inspirovaným kolegy ve Švédsku zjišťoval, jak velký vliv má herecké povolání na vztahy, sebevědomí, sebehodnocení, a celkově na život takového jedince. Pomocí rozhovorů a následných analýz zpracovaných až do podoby grafů ukázal na číslech, do jaké míry je herecké povolání svázáno s každodenními činnostmi. Čermák se ovšem nezabývá samotným procesem práce na roli anebo průběhem představení. Inspirující však

⁴ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché. ISBN 978-80-247-2329-7, str. 31, 34, 35.

zůstává práce s dotazníky a rozhovory, které ukazují, že právě kvalitativní výzkum může vést k velmi obohacujícím výsledkům.⁵

Profesor Jiří Šípek zdůrazňuje specifika herectví, pospané Jiřím Frejkou, které zahrnují práci na *vyhrávání* vnitřního tlaku a následně dynamické rozvíjení vazby *impuls – inhibice*. Impulsy přicházejí prostřednictvím imaginace a obraznosti a přeskakují do pouhé iluzivní oblasti (oblasti jako), nabízející prostor pro novou citlivost pro práci s formou. Šípek tvrdí: „Nemůžeme vyloučit, že jevištní, resp. scénická, scénovaná podoba, forma se dotýká nějakých hlubších, archetypálních vrstev, aniž si toho je herec anebo divák vědom.“⁶ Navazuje na teorii zrcadlových neuronů a scénologii, která velmi široce popisuje chování v určitém prostoru a okolnosti, za nichž se toto chování stává scénickým. Využívá také tzv. Rorschachův test k zjištění, jestli umělci nějakým specifickým způsobem v oblasti obrazivosti rozvíjejí mizanscénu a strukturuji situaci.⁷

Britský psycholog Glenn D. Wilson společně s dalšími autory zkoumají v rámci psychologie umění detaily zaměřené na hereckou „posedlost“ postavou (Brian Bates), sebehodnocení herce jako jedince s dvojí identitou (Jacqueline Hammond, Robert J. Edelman), emocionální procesy mezi jevištěm a hledištěm (Elly A. Konijn) nebo problémy a patologické jevy mezi umělci. Považují umělce za specifickou skupinu společnosti, která potřebuje například konkrétní formu psychologické pomoci. Není proto překvapením, že v rámci studia medicíny se britští lékaři mnoha oborů (psychologie, psychiatrie, neurologie) specializují na léčení právě umělců.⁸

Výše jmenované zdroje různými způsoby propojují psychologii a umění, popř. herectví. K bližšímu pochopení intrapersonální komunikace jako nedílné součásti dramatického díla však chybí konkrétní zaměření na to, jaké

⁵ ČERMÁK, Ivo a Jitka LINDÉNOVÁ. *Povolání: herec: kritické momenty v pracovním životě herců*. Brno: Větrné mlýny, 2000. Čas, akce, prostor. ISBN 80-86151-42-5.

⁶ ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. 1. vyd. Praha: KANT - Karel Kerlický Akademie múzických umění v Praze, 2010, str. 32.

⁷ ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. 1. vyd. Praha: KANT - Karel Kerlický Akademie múzických umění v Praze, 2010.

⁸ WILSON, Glenn Daniel (ed.). *Psychology and performing arts*. CRC Press, 1991. University College London. UCL Faculty of Medical Sciences, UCL Division of Surgery and Interventional Science, *Performing Arts Medicine MSc*. © UCL 1999–2017 [cit. 27. 6. 2017]. Dostupné na: < <https://www.ucl.ac.uk/surgery/courses/msc-performing-arts-medicine> >.

psychologické procesy se odehrávají v herci v době představení či při přípravě role. K přesnému popisu hledané problematiky je zapotřebí konkrétního výzkumu na základě metod zakotvených v oboru psychologie umění.

Z mého pohledu je však ještě předtím zapotřebí podívat se na herecké metody a techniky dříve či nyní používané k výuce různých druhů herectví. Předpoklad, že s intrapersonální komunikací vědomě či nevědomě pracují, se může stát silným argumentem pro tvrzení o neoddělitelnosti intrapersonální komunikace od dramatického díla. V poslední části své práce proto pracuji s teoretickými texty o hereckých metodách a na různých příkladech dokládám různě začleněnou práci s intrapersonální komunikací.

Prozatím se nesvazujíc konkrétní definicí, ponechávám intrapersonální komunikaci širokou škálu projevů. Připomenu Janouškovo tvrzení o intrapersonální komunikaci jako komunikaci se sebou samým jako druhým subjektem a vysvětlení Vocateové jako přenos podnětu a akce na totéž v jednom organismu k lepšímu zorientování se v následujícím.

Herecké metody oscilují mezi dvěma nejznámějšími přístupy: úplného vžívání a přetělesnění se do postavy (Konstantin S. Stanislavskij) a distance od postavy a její předvádění (Denis Diderot, Bertolt Brecht). Vycházím z jednotlivých poznatků Diderota, Stanislavského, Čechova, Boleslavského, Artauda a Barby jako detailně popsaných hereckých metod, s cílem vyselektovat psychologické aspekty s důrazem na možnou intrapersonální komunikaci a práci s ní spojenou.

Jako druhou skupinu metod a technik herectví jsem si vybrala metodu Jacqua Lecoqa, a pedagogů DAMU či JAMU, o kterých jsou dostupné alespoň nějaké záznamy jejich pedagogické činnosti: Miroslava Krobota, Josefa Karlíka, Jiřího Havelky, Jaroslavy Šiktancové, a také například i do *Základů herecké výchovy* Marie Laudové-Hořicové (časopis Divadlo, 1921-1925) nebo rozhovoru s Milanem Svobodou (časopis Týden, 1941) – pedagogů pražské konzervatoře.

Zvláštní postavení mezi hereckými metodami má Dialogické jednání s vnitřním partnerem Ivana Vyskočila, protože jakožto ne metoda a ne technika, spíše zkoušení a získávání kondice, velmi systematicky pracuje s intrapersonální komunikací a máme o něm díky Ivanu Vyskočilovi a jeho žákům či příznivcům (Jan

Hančil, Michal Čunderle, Eva Vyskočilová, Eva Slavíková, Martina Musilová, Vladimír Chrz a dalším) ucelený přehled.

Na obou stranách spektra hereckých technik od úplného vciťování se do postavy až po pojetí distancované najdeme společné momenty především při přípravě role, v nichž vždy dochází k doložitelné intrapersonální komunikaci. Probírání autoři se vždy nějakým způsobem vztahují k psychologii herce a práci s ní, jelikož ji jednoduše nejde opomenout. V některých případech si je potřeba lehce dointerpretovat souvislosti s psychologií, u jiných je však důkaz na první pohled přesvědčivý. K detailnímu průzkumu konkrétních projevů intrapersonální komunikace by do budoucna mohl přispět výzkum současných hereckých technik a herecké práce. S pomocí kvalitativních metod, již dobře známých pro psychologický výzkum, by se nám konkrétněji otevřel vnitřní svět herce.

2. Upřesnění termínu komunikace u Iva Osolsobě

Odrazovým můstkem pro tuto práci se stala studie *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*, přičemž termín *komunikace* Ivo Osolsobě nahrazuje pojmem *sdělování* jako synonymum pro termín *komunikace*, pomocí něhož se snaží najít východisko pro obecnou teorii lidského sdělování jako základ pro sdělování umělecké. Jeden z nejpodstatnějších typů sdělování je pro Osolsoběho tzv. *ostenze*, jinak řečeno také prezentace, dorozumívání ukazováním, skutečnost vypovídající o sobě samé či definice designátem samým. Každý ostenzivní akt má sdělovací podstatu. Osolsobě přidává ostenzi také stránku noetickou a několikrát ve své studii naráží na jakési *sdělování sobě samému*, když říká, že: „můžeme sebe přistihnout..., dáváme si záležet, abychom vypadali..., dáváme ostentativně najevo, abychom působili..., jsou okamžiky, kdy sebe přistihneme, jak někoho sledujeme a pozorujeme, jak na něj naše ostenzivní sdělení působí.“⁹ Ostenzivně a také ostentativně¹⁰ sdělovat sebe samého lze tím, co dělám, jak mluvím, což může a nemusí provázet uvědomění si této skutečnosti na sobě samém. Osolsobě mluví o tzv. *nezáměrné ostenzi* sebe samého jako o přesložitém oboru *ostenze* lidí. Spojuje ji s existenciálními problémy osobnosti a zcela neovladatelným, automatickým ukazováním osobnosti jako zprávy nebo organismu jako zprávy. V tomto kontextu je dobré ještě uvést Osolsoběho poznámku o tzv. *teorii trojího Ego-stavu* Erica Berneho, v níž Berne poukazuje na nevědomé stavy, které výrazně ovlivňují chování člověka.¹¹

Jelikož se podrobně budeme zabývat specificky lidskou komunikací, je důležité upozornit i na další aspekty toho, co Osolsobě považuje za podstatné pro lidskou formu sdělování a jak ji propojuje s uměním. Osolsobě uvádí *jazyk* jako základní, primární a specificky lidskou formou sdělování. Jazyk konstituuje lidské vědomí a teprve jeho osvojením se stává člověk člověkem. „Neobejde-li se tedy jazyk bez *ostenze*, neobejde se ani *ostenze* bez jazyka; každého ostenzivního sdělení se účastní – prostřednictvím vědomí – minulé akty jazykové, právě tak jako každým jazykovým sdělením se ve vědomí aktivují minulé akty poznávací

⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. Teoretická knihovna, str. 22-23.

¹⁰ Liší se od ostenzivního sdělení vědomým záměrem.

¹¹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie...*, str. 15-26.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci : variace na téma Zichovy definice dramatického díla*. In: ZÁVODSKÝ, Artur. *Otázky divadla a filmu*. I. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970. Spisy University J.E. Purkyně v Brně, Filosofická fakulta, str. 26.

a ostenzivní.“¹² A zároveň každé neostenzivní sdělení, tedy i jazykový projev, je zároveň ostenzivním sdělením sebe samého.¹³

Osolsobě se snaží najít východisko pro obecnou teorii lidského sdělování jako základ pro sdělování umělecké a dostává se k *divadelnímu představení* jako nejsložitějšímu sémiotickému systému, jehož základem je právě ostenzivní sdělení. Nejedná se však o čistou ostenzi, ale o charakter *modelu*¹⁴. Divadelní sdělení je modelovaná skutečnost, tedy ostenze dramatického modelu.¹⁵

Sdělování lze dle Osolsoběho rozdělit na *sdělování pomocí originálu* – ostenzivní a *sdělování pomocí modelu* – neostenzivní. Přechodnou oblast tvoří ostenze modelu, kterou lze zařadit pod ostenzi, jelikož v tomto případě prezentujeme model jako originál. Rozdíl lze najít pomocí redundance; tedy pokud je sdělení o modelu samém nadbytečné, může model přenést informaci o svém originálu. Do sdělování pomocí modelu patří jazyk.¹⁶

Osolsobě dále tvrdí, že žádný tvůrce nemůže svým dílem nesděliti sebe samého. Pro herce navíc platí, že v patřičných chvílích ukazuje vhodné stránky sebe samého a dává je k dispozici poznávací aktivitě diváka. Je však zapotřebí dobře znát a ovládat to, co má být dáno k poznávací aktivitě diváka. Herecké umění se nevyrábí, nýbrž je k dispozici.¹⁷

V návaznosti na Zichovu definici „Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně“¹⁸ pod samotný pojem komunikace, tedy *sdělování*, Osolsobě zařazuje umělecké dílo, pod něž ještě řadí dramatické dílo, dále hru a vespolečné jednání (chápeme jako lidské jednání). Již jsme zmínili, že divadelní umění modeluje skutečnost a nyní upřesníme, že: „[S]pecifickým materiálem dramatického umění je právě komunikace, specifickou dílčí stránkou života, na niž se dramatické umění soustřeďuje, je rovněž

¹² OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie...*, str. 83-84.

¹³ Tamtéž, str. 83-84.

¹⁴ Model Osolsobě nedefinuje sémanticky; pouze vztahem k originálu, ale i pragmaticky; funkcí a vztahem k uživateli. Teprve užitím ve funkci *noetické náhražky* stává se z izomorfního či jinak podobného systému *pro jeho uživatele model*.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci : variace na téma Zichovy definice dramatického díla*. In: ZÁVODSKÝ, Artur. *Otázky divadla a filmu...*, str. 18.

¹⁵ Tamtéž, str. 18.

¹⁶ Tamtéž, str. 17-19.

¹⁷ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie...*, str. 42.

¹⁸ ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2.(v Panorámě 1.)vyd. Praha: Panorama, 1986. *Dramatické umění*, str. 54.

komunikace a specifickou metodou, jíž dramatické umění pracuje, je modelování komunikace komunikací.“¹⁹

Je však možné, že existuje komunikace, která nemůže být zcela modelována, jelikož z určité části je ostenzivním sdělením a vychází z nevědomých procesů, a přitom je také součástí dramatického díla.

¹⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci : variace na téma Zichovy definice dramatického díla...*, str. 17-18.

3. Psychologie člověka

3.1. Vymezení vztahů myšlení a řeči

Jak již bylo zmíněno dříve, *jazyk* pro Osolsoběho představuje základní, primární a specifickou formu sdělování. Jazyk z psychologického pohledu znamená prvotní prostředek komunikace myšlenek. Osvojení jazyka však provází komplexní psychologické procesy, jejichž rozebrání otevírá psychologickou stránku lidské komunikace a upřesňuje rozdíly mezi pojmy jako jsou *myšlení, řeč, jazyk a komunikace*.²⁰

„Problém myšlení a řeči patří do okruhu těch psychologických problémů, v nichž vystupuje do popředí otázka vztahu různých psychologických funkcí, různých způsobů činnosti vědomí.“²¹ Po přečtení výroku Lva Semjonoviče Vygotského okamžitě vystupuje následující slovní spojení: *problém různých funkcí a způsobů*. Stojí před námi velice složitá struktura, kterou je nejen pro správné pochopení, ale také pro potřeby dalšího použití, potřeba co nejpřesněji vymezit. V psychologické jazykovědě se vyskytoval názor, že myšlení a řeč jsou jedno a totéž. Definice myšlenky následně vyznívala jako *řeč bez zvuku*. Pokud by opravdu myšlenka a slovo znamenaly totéž a nevznikal by mezi nimi žádný vztah, pak je nelze považovat za předmět zkoumání, jelikož nelze zkoumat vztah věci k sobě samé. Dostali bychom se k výsledku, jak výstižně popisuje Vygotskij: „[...] že se problém neřeší, ale naopak odchází.“²² Opačný pohled na vztah myšlení a řeči měla würzburgská škola, jejíž představitelé zbavovali myšlenku všeho smyslového a spojovali ji se slovem pouze zvnějšku. Ovšem došli k dalšímu nepřiliš uspokojivému řešení, jelikož v tomto případě se nám myšlenka a slovo staly jakýmsi konstituujícími prvky ve verbálním myšlení a zkoumali se odděleně s předpokladem mechanické závislosti.²³

Cestou ke správnému závěru by podle Vygotského měla být metoda analýzy. Vygotskij ozlišuje 2 principiální formy analýzy: *rozčlenění celků na elementy* (bohužel tímto způsobem dostáváme, podobně jako u chemické analýzy, produkty cizorodé ve vztahu k celku) a *rozčlenění na jednotky* (mají všechny základní vlastnosti náležící celku). Vygotskij hledá neporušené typické

²⁰ ATKINSON, Rita L. *Psychologie*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3, str. 306.

²¹ VYGOTSKIJ, Lev, Semjonovič. *Psychologie myšlení a řeči*. Vyd. První, Praha: Portál, 2004, str. 23.

²² Tamtéž, str. 24.

²³ Tamtéž, str. 24.

vlastnosti celku – jednotky, jež tyto vlastnosti reprezentují. Přesně takovou jednotkou, potřebnou pro popsání vztahu myšlenky a slova, jež uchovává vlastnosti verbálního myšlení, je *význam slova*.²⁴

V nejznámější učebnici psychologie od Rity L. Atkinsonové se samotné myšlení dělí na několik druhů. *Propoziční myšlení* je charakterizováno jako proud vět, jež „slyšíme“ uvnitř mysli (Vygotského verbální myšlení). *Imaginativní myšlení* známe jako obrazy, které „vidíme“ v mysli. *Motorické myšlení* má vztah k posloupnosti pohybů v mysli. Základními kameny myšlení jsou *pojmy* a *kategorizace*, díky nimž si svět rozdělujeme na takové celky, které lze jednoduše obsáhnout. Pojmy v sobě zahrnují i vlastnosti věcí a reprezentují určitou třídu, do níž konkrétní věc zařazujeme – kategorizujeme jako jednotlivý případ pojmu. Proces kategorizace pojmu v sobě zahrnuje jednotku významu slova, jež se stává pojítkem mezi samotným pojmem a zařazením. Vygotskij mluví také o dovednosti *zobecňovat*, jelikož samotné dorozumívání není možné bez použití znaků a významů, což nutně předpokládá schopnost zobecňování. Pokud chápeme určitý pojem a již dokážeme zobecňovat, pak už je slovo prakticky vždy nějak dostupné, tudíž vidíme, že problém nebývá v nepochopení slov, ale pojmů, které představují.²⁵

Pro účely této práce se stává velmi podstatné imaginativní myšlení. Při imaginativním myšlení mozek zapojuje podobné oblasti jako při procesech vnímání, a to zejména zrakovém vnímání. Vizuální představy obsahují dokonce stejné detaily, jako při zrakovém vnímání. Imaginární myšlení najdeme u dítěte již po druhém roku života. Jean Piaget tomuto stádiu říká *předoperační stádium*, kdy dítě dokáže reprezentovat objekty pomocí slov a představ. Piaget rozlišuje však ještě dva druhy tzv. *obrazných představ*, které dítě zvládá každou v jiném stádiu vývoje. Za prvé jsou to *reprodukční představy*, vyvolávající jen již známé a pozorované jevy a situace a dítě je schopno utvořit je již během předoperačního stádia vývoje (2-7 let). Za druhé Piaget uvádí *anticipační představy*, zahrnující pohyby a transformace i s výsledky bez nutnosti být někdy reálné situaci přítomen.

²⁴ VYGOTSKIJ, Lev, Semjonovič. *Psychologie myšlení a řeči...*, str. 25-26.

²⁵ ATKINSON, Rita L. *Psychologie...*, str. 318-319.

VYGOTSKIJ, Lev, Semjonovič. *Psychologie myšlení a řeči...*, str. 27-28.

Ty je dítě schopné provést až teprve po sedmém až osmém roku života během operačního stádia vývoje.²⁶

Nelze opomenout, že jsme velmi ovlivněni tím, že žijeme v tzv. *chirografické kultuře* (používající písmo). Walter J. Ong popisuje písmo jako doplněk ústního projevu a myšlení úzce spojuje s řečí. Slova v orální kultuře „se dějí“, nelze se na ně podívat, jelikož se jedná o zvuky existující pouze ve chvíli, kdy existovat přestávají. Proto psaní nemůže existovat bez orality. Psaní jako činnost však nelze dělat přirozeně, vždy se jedná o určitou stylizaci. První psaná poezie se inspiroje projevy mluvené řeči, až postupem času se psaní stává tvorbou, kterou člověk sestavuje bez pocitu, že mluví nahlas. V psaném textu slova musí mít souvislost s fenomény, které kódují, jinak nemají význam. Mluvené slovo modifikuje celkovou situaci a využívá k jejímu přiblížení intonaci. V myšlenkovém procesu je v orální kultuře těžké cokoli ověřit, pro doplnění poznatků se proto využívá dalšího účastníka rozmluvy a vše je uchováváno a shromažďováno prostřednictvím komunikace. Pro nás jsou události a jejich aktéři s konkrétními dialogy a informacemi dobře dostupné v psané podobě.²⁷

3.2. Vnitřní řeč a její vznik

„Termín vnitřní řeč [...] označuje v psychologii specifický kognitivní útvar chápaný obvykle jako verbální forma myšlení. [...] Podle některých psychologů je vnitřní řeč utajená verbalizace, jež je univerzálním nástrojem mentální činnosti a vědomí člověka.“²⁸ Často se setkáváme s tím, že vnitřní řeč a myšlení považují někteří psychologové za jedno a totéž, jelikož má tak velký vliv a rozhodující a výjimečný význam pro myšlení. *Vnitřní řeč má velmi zvláštní syntax, je izolovanější, zlomkovitější a zkrácená. Do jisté míry se jedná o myšlení v čistých významech.*²⁹

Dynamické procesy mezi myšlením a řečí jsou velmi těžko jednotlivě popsatelné. Vygotskij řadí vývoj myšlení a řeči dítěte do následujícího pořadí: socializovaná řeč, egocentrická řeč, vnitřní řeč a vnitřní myšlení (včetně

²⁶ ATKINSON, Rita L. *Psychologie...*, str. 333, 334, 344.

PIAGET, Jean a Bärbel INHELDER. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 1997. Studium. ISBN 80-7178-146-0, str. 67, 71, 72.

²⁷ ONG, Walter J. *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006. Limes, str. 10-118.

²⁸ VYGOTSKIJ, Lev, Semjonovič. *Psychologie myšlení a řeči...*, str. 51.

²⁹ Tamtéž, str. 64,128-129.

autistického) a obrací tak Piagetovo pojetí (mimojazykové autistické myšlení, egocentrická řeč a myšlení, socializovaná řeč a logické myšlení).

Podle Vygotského řeč prochází ve svém vývoji čtyřmi základními stádii: 1. Primitivním – operace jak vznikla, tak se vyskytuje v chování, 2. Naivní psychologií – ovládnutí gramatiky, syntaxe, ale ne syntaxe myšlení, 3. Obdobím vnějšího znaku – stádium egocentrické řeči a 4. Vrstání – vnější operace vchází dovnitř a prochází mnoha proměnami – stádium vnitřní řeči. Mezi vnějšími a vnitřními operacemi probíhají neustálé vazby a přechody z jedné formy do druhé.³⁰

Ovšem Piaget již v roce 1923 přichází s koncepcí tzv. *egocentrické řeči*: „takového způsobu užívání jazyka v raném stádiu ontogeneze, při němž dítě hovoří převážně jen samo pro sebe, nevede dialog s lidmi, kteří ho obklopují, souhrnně řečeno, jeho řečová činnost není sociálně zaměřená.“³¹ Podle Piageta dítě do věku 6-7 let myslí a mluví egocentricky, vede *hlasitý monolog* i když je ve společnosti. Po rozvinutí dialogické řeči vzniká komunikace a myšlení sociálně zaměřené, následně vzniká socializovaná řeč a egocentrické řeč „odumírá“.³²

Vygotskij však zdůrazňuje sociální funkci lidské řeči od jejího počátku. Monologická řeč má velmi specifickou funkci – *pozdější funkci vnitřní řeči*, a není důsledkem egocentrismu dětského myšlení. Egocentrická řeč u dospělého člověka nemizí, naopak je mnohem bohatší, i když vše promýšlíme mlčky. Z hlediska funkční psychologie se nejedná o předpokládanou sociální řeč, jelikož slouží pouze individuálnímu a nikoli sociálnímu přizpůsobení. Egocentrická řeč je vnitřní řečí podle své funkce, z poloviny již nepochopitelná pro ostatní, vrostlá do chování, ale stále fyziologicky vnější. „Naše výzkumy ukazují, že řeč nepředstavuje žádnou výjimku z obecného pravidla, jemuž se podřizuje vývoj všech psychologických operací opírajících se o užívání znaků, ať již jde o matematické zapamatování, procesy sčítání nebo o jakoukoli jinou intelektuální operaci užívání znaku.“³³

Vygotskij tvrdí, že první funkce řeči je funkce sociální (nikoli socializovaná), postupně se podle principu diferenciací jednotlivých funkcí ostře rozděluje na egocentrickou a komunikativní řeč. „Řeč se tedy stává psychologicky vnitřní

³⁰ VYGOTSKIJ Lev, Semjonovič. *Psychologie myšlení a řeči...*, str. 42-45, 67-68.

³¹ Tamtéž, str. 33.

³² Tamtéž, str. 33, 43.

³³ Tamtéž, str. 66.

dříve, než se stává vnitřní skutečně. [...] Tento proces se uskutečňuje na základě rozdělení funkcí řeči, izolování egocentrické řeči, jejího postupného zkracování, a nakonec přeměny ve vnitřní řeč.“³⁴ Vnitřní sémantická stránka řeči a vnější zvukově fyzikální (i když tvoří celek) mají vlastní vývojové zákonitosti. Významová stránka se mění od celku k části – od věty ke slovu, vnější pak přesně opačně od části k celku – od slova ke větě (jedno dětské slovo znamená celou větu).³⁵

Podle ruské psychoanalytičky Very Schmidtové, vystupující pod pseudonymem V. N. Vološin, představuje vnitřní řeč „znakovou realnost“ psychiky. Znak jsou především slova a pohybové reakce. Sebepozorování není ani nazíráním, ani pociťováním vnitřního znaku, je jeho chápáním, porozuměním mu. Porozumění každému znaku, vnitřnímu či vnějšímu, se uskutečňuje v situaci, která je sociální a je dána jako soubor faktů vnější skutečnosti. Jednotky vnitřní řeči více než monologické odstavce jakkoli podmíněné gramaticky spíše odpovídají totálním impresím.³⁶

Ruský psycholog Alexej A. Leontějev odlišuje vnitřní řeč pro sebe (tj, takovou formu aktivity, která má podle něho nejbližší k vnější řeči a niternější vnitřní řeč, kterou charakterizuje jako vnitřní programování. Jedná se tedy o spojovací článek mezi intencí a rozvíjením myšlenky při pomoci objektivního jazykového kódu.³⁷

Vnitřní řeč je nezbytnou a neoddělitelnou součástí psychických procesů a jak zjistíme dále, jedním z podstatných základů intrapersonální komunikace. Díky vnitřní řeči jsme schopni sebepozorování a následné reflexe, což se dále ukáže jako velmi podstatné při podrobném rozebírání hereckých metod.

³⁴ VYGOTSKIJ Lev, Semjonovič. *Psychologie myšlení a řeči...*, str. 46.

³⁵ Tamtéž, str. 46, 114-115.

³⁶ JANOUSEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika...*, str. 69.

³⁷ Tamtéž, str. 71.

3.3. Intrapersonální komunikace

Dosavadní poznatky o řeči a myšlení vedou až k velmi těžce popsatelné a pozorovatelné *vnitřní řeči*, která však není zdaleka jediným komunikačním prostředkem nás s námi samými. Mentální základy vnitřní řeči a symbolické interakce (jaký význam přikládáme konání druhých, a tedy i nás samých) jsou základními kameny pro vznik tzv. *intrapersonální komunikace*. Při komunikaci lidé neustále usuzují, dedukují, hledají smysl či podtext a prostřednictvím myšlení a řeči dokáží jeden druhému porozumět. Právě procesy kategorizování pojmů a hledání významu slov uvádí do pohybu intrapersonální komunikaci.³⁸

Encyklopedické heslo *Teorie intrapersonální komunikace* vyzdvihuje především J. Piageta a L.S. Vygotského s jejich respektováním teoriemi vývoje člověka jako základem pro další zkoumání. Intrapersonální komunikace má dvě hlavní funkce. Za první, internalizaci (vnitřní osvojení) kulturně podmíněného způsobu myšlení, a za druhé, regulaci vlastní duševní aktivity. Tato komunikace je prostředkem, skrz kterou se sociální komunikace integruje do psychických procesů. Nejvíce vlivu na vývoj intrapersonální komunikace má samozřejmě jazyk, který se užitím v rámci sociálních interakcí v konkrétním jedinci transformuje pro potřeby intrapersonálních aktivit.³⁹

Dále se v tomto heslu dočteme, že stejně jako v sociální interakci probíhá dialog mezi „já“ a „ty“, probíhá na stejném principu dialog také v intrapersonální komunikaci, ale s tím rozdílem, že partnerem pro „já“ jsem si opět „já“. Mnohem lépe to lze vyjádřit v angličtině, kdy se pro „I“ stává partnerem „me“ a plní funkci přijetí, odmítnutí, změny, atd. rozhodnutí učiněných „I“. Tyto poznatky představil již na konci 19. století americký psycholog a filozof George Herbert Mead jako *Sociální já*⁴⁰. Kromě jazyka existují samozřejmě další možnosti, které se vyskytují v intrapersonální komunikaci; gesta. Jsou výkonnými nástroji pro myšlení a dokážou významy zobrazit komplexním způsobem.⁴¹

Psycholog Jaromír Janoušek se zabývá především verbální komunikací a na jejím základě se o intrapersonální komunikaci vyjadřuje takto: „Pokud jde

³⁸ Vocate, R., Donna. *Intrapersonal Communication...*, str. 3-6.

³⁹ LITTLEJOHN, W. Stephen, FOSS, A. Karen, editors. *Encyclopedia of Communication Theory...*, str. 566-568.

⁴⁰ MEAD, George H. The social self. *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 1913, 10.14: 374-380.

⁴¹ LITTLEJOHN, W. Stephen, FOSS, A. Karen, editors. *Encyclopedia of Communication Theory...*, str. 568-569.

o přechod od slovně formulované soustavy významů čili textu k subjektivnímu smyslu „podtextu“, jde rovněž o řadu mezičlánků, a přechod může jít od odkrytého subjektivního smyslu ještě dále, k motivům, které vedly mluvčího k příslušné komunikaci. Ve snaze smysl slovně vyjádřit a v obtížích s tím spojených se podle našeho názoru zřejmě uplatňuje vnitřní řeč a intrapersonální komunikace jako první stádia procesu tohoto vyjadřování.⁴²

Janoušek definuje intrapersonální komunikaci jako: „[...] komunikac[i] se sebou samým jako druhým subjektem. Zahrnuje v sobě více či méně vědomou reflexi tohoto procesu.“⁴³ Může se jednat o vnější či vnitřní typ. *Vnější* – slyšitelná pro druhé, jejím záměrem není druhé adresovat, *vnitřní* – více či méně vědomá, díky verbálnímu charakteru nepatří do vnitřních psychických procesů.⁴⁴

Možné formy intrapersonální komunikace podle Janouška jsou:

Záměrná – nahlas – uvědomovaná v průběhu = intrapersonální dialog

Záměrná – potichu – uvědomovaná v průběhu = intrapersonální dialog

Nezáměrná – nahlas – uvědomovaná v průběhu nebo až dodatečně = afektivní reakce

Nezáměrná – potichu – uvědomovaná v průběhu nebo až dodatečně = afektivní reakce

Komunikace se sebou samým ve snu, která je nezáměrná, potichu i s možnými hlasovými projevy, ve stavech různé omezené bdělosti, s možným dodatečným uvědomováním.

Samomluva vznikající spontánně, ale ne na základě převážně afektivním; probíhající mimovolně, ne cílevědomě, nahlas i potichu. Pokud je neuvědomovaná, je spíše projevem vnitřní řeči.⁴⁵

Donna R. Vocateová mluví převážně o tzv. samomluvě jako běžně spojovaným typem mluvy s lidskou intrapersonální komunikací. Vzniká díky symbolickým interakcím a také z mentálních základů vnitřní řeči. Uvádí možné řešení definicí inspirovanou americkým profesorem se specializací na lidskou

⁴² JANOUŠEK, Jaromír. *Psychologické základy verbální komunikace*. Praha: Grada, 2015. Psyché, str., str. 149.

⁴³ Tamtéž, str. 137.

JANOUŠEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika...*, str. 6,13.

⁴⁴ JANOUŠEK, Jaromír. *Psychologické základy verbální komunikace...*, str. 137.

⁴⁵ JANOUŠEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika...*, str. 61.

komunikaci Frankem E. X. Dancem, tedy intrapersonální komunikaci jako: „přenos podnětu a akce na totéž v jednom lidském organismu“⁴⁶ s tím, že nastává problém u řeči, zahrnující i biologické procesy a nemožnost současně zahrnout výzkum obojího. Proto Vocateová vynechává takové procesy při úvahách o samomluvě nebo vnitřní řeči. Obecně navádí ke zvážení dosavadních pokusů o jednu definici. Pod intrapersonální úroveň komunikace (jakási úroveň, která je podle námitek Vocateové také kromě „komunikace o jednom komunikujícím“⁴⁷ dále nedovysvětlená a nezvažuje rozdíly mezi samostatným organismem člověka či rostliny) zařazuje samomluvu v její vnější i vnitřní formě a proces kódování myšlenky do jazyka nebo dekódování jazyka do jeho významu (což je jednou z funkcí vnitřní řeči).⁴⁸

Samomluvu Vocateová definuje jako záměrný/nezáměrný dialog se sebou samým existující ve dvou formách – tichý (vnitřní dialogický proces vnitřní řeči) a slyšitelný (dialog adresovaný sobě s možností, že ho zaslechne někdo další). Oba typy jsou závislé na kódovacím/dekódovacím procesu vnitřní řeči. Charakteristickými atributy samomluvy jsou tedy: sebeuvědomění, dialogičnost, podnět (znak nebo symbol) vnitřního já, a symbolická odpověď vnitřního já. S ostatními úrovněmi komunikace má společné spojení jedince s prostředím, vývoj vyšších mentálních procesů a ovládnutí chování sebe i druhých. Vzniká až po dokončení vývoje vnitřní řeči a uvědomění si vlastního já.⁴⁹

Pro účely práce bude nejvýhodnější, neomezovat intrapersonální komunikaci na jedinou definici. Daleko lépe se pak podaří ji objevit a popsat v konkrétních projevech.

⁴⁶ Vocate, R., Donna. *Intrapersonal Communication...*, str. 6.

⁴⁷ Tamtéž, str. 5.

⁴⁸ Tamtéž, str. 5-7.

⁴⁹ Vocate, R., Donna. *Intrapersonal Communication...*, str. 7, 8, 13.

4. Specifika divadelního herectví

Existuje mnoho názorů na to, co je vlastně herecké umění. Podle shrnutí Miroslava Rutteho několika dílčích názorů od různých autorů vyvstávají na povrch výroky například, že *herecké umění je ryze intelektuální, vše činí hlava a slzy kanou z mozku* (Diderot), *herec je otrok básníkův* (Hebbel), *hlavním zdrojem hereckého převtělování je tvůrčí hysterie* (Bahr, Schleich), *hercovou surovinou a skutečným majetkem je fantazie* (Böhm), *herecké převtělování je určitý případ autosugesce a hypnózy* (Martersteig), *herectví je nejnepřesnější umění a také nejsnadnější umění* (Tairov). Divadelní teoretici se co nejpřesněji snaží definovat herecký komponent dramatického díla a prostřednictvím nich se dále pokusíme propojit psychologické a teatrologické přístupy k herectví.⁵⁰

Jan Císař se pokouší definovat herectví na základě taxonomických termínů a dojít tak k elementárním východiskům o jednom nedělitelném prvku. Důležitým bodem se pro Císaře stává Osolsoběho tvrzení, na které navazuje: „[...] [D]ivadlo je vždy *ukazování*. Divadelní zpráva je proto vždycky nejprve jen *skutečnost*; to, co je *přítomné* v čase a prostoru, co se *prezentuje* tím, že je. [...] A je to také zpráva *nonverbální*.“⁵¹ Dostává se samozřejmě také k pojmu ostenze jakožto činnosti, pomocí níž herec pracuje s určitým materiálem a proměňuje tak kvalitu originálu, se konstituuje dáváním k dispozici originál k poznání druhým. Císař doplňuje: „Morfologie herectví jako uměleckého druhu začíná tehdy, když její původce (herec) pomocí ostenze dává pro poznání k dispozici originál nějakého jevu a zároveň svou činností (hraním) provádí změnu kognitivního prostředí; to jest proměňuje tento originál v materiál svého uměleckého druhu.“⁵² Dále poukazuje na změnu kognitivního prostředí, kterou lze provést *nepřirozeným pohybem*, což zahrnuje pohyb jako takový (tanec) nebo mluvu (zpěv). U *pohybů přirozených* (biologických či spojených s konvencí chování) herec využívá přirozených nereprezentujících znaků a zároveň prezentuje konkrétní socio-sémiotický charakter těchto znaků, které odkazují k určitým společenským rysům. Dochází tak k metonymii, překonávající prvotní podobu ostenze. Od sdílení a zakoušení přechází ke sdělení. Přirozené pohyby těla a tedy přirozené znaky

⁵⁰ RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém: k estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. Praha: J.R. Vilímek, 1946, str. 6.

⁵¹ CÍSAŘ, Jan. Pokus o definici herectví. In: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE DIVADELNÍ FAKULTA. *Disk : časopis pro studium dramatického umění*. Svazek 4, červen 2003. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, str. 34.

⁵² Tamtéž, str. 35.

tvarují tělo do znaků nepřírozených a tělo se stává modelem. Ostenze originálu se transformuje v ostenzi modelu se sdělením reprezentativním a tím pádem neostenzivním. Takovým pohybem je *jednání*. Podle Císaře z člověka dělá hrajícího herce činnost o čtyřech funkcích. První funkce způsobující ostenzi jako sdílení originálu, druhá funkce rozevírající dichotomii mezi znakem a originálem, a tím provádějící změnu kognitivního prostředí, třetí funkce realizující metonymii a metaforu jako dva způsoby zobrazení skutečnosti či myšlení o skutečnosti a toho všeho se účastníci čtvrtá divadelní funkce skrz vznik zprávy jako situace.⁵³

V procesu, jež Císař popisuje jako morfologii herectví, lze najít momenty, které by se daly označit za intrapersonální komunikaci. Císař se nevztahuje přímo k lidské psychologii a drží se teatrologického výkladu, i přes to však naráží na stejnou problematiku. Proměňovat kvalitu originálu skrz specifickou činnost (hraní) se neobejde bez procesů zahrnujících intrapersonální komunikaci. Jelikož si tuto komunikaci neomezujeme jednou konkrétní definicí, lze například tvrdit, že herec v procesu hraní využívá pohyb, rytmu dechu či jiných prostředků jako reakci na vnitřní impulsy duševní aktivity. Dále všechny symbolické interakce neustále probouzí analyzování sebe sama. Císař nepopírá, že v každém okamžiku, kdy vidíme herce, stále probíhá ostenze jako sdílení originálu. Kromě modelu a stylizovaného pohybu se chtě nechtě dostaví gesta, mimika a vnitřní dialog provázející myšlení a analyzování situace jako lidská přirozenost. To vše je intrapersonální komunikace doprovázející sdílení originálu.

Jan Hyvnar poukazuje na Aristotela, který již ve své *Fyzice* nazval jakýsi skrytý účel herecké tvorby *entelechií* (tvořivý životní princip). V herecké tvorbě nachází jak vědomý záměr, tak také nezáměrnost a schopnost „nevlastnit sebe sama“⁵⁴. Jak se projevuje a co vlastně znamená tato nezáměrnost? Při analýze herectví Eduarda Vojana Hyvnar říká: „Genialita Vojana je tedy v oné schopnosti být hercem možností či mnohostí neboli *vnitřním dvojníkem* virtuálních postav na jevišti. [...] V tělesném projevu tedy uměl Vojan ovládat základní biomechanický zákon, kdy všechny pohyby vychází a reflexivně jako impulsy se vrací do těžiště nebo centra. [...] Vojanovy postavy měly toto centrum i psychické čili myšlenkové, volní a emocionální.“⁵⁵ Hyvnar zase dalším možným způsobem pojmenovává jeden z možných procesů intrapersonální komunikace. Každý impuls

⁵³ CÍSAŘ, Jan. Pokus o definici herectví..., str. 34-39.

⁵⁴ HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle. *Pražská scéna, Praha*, 2000, str. 18.

⁵⁵ Tamtéž, str. 23, 24.

následuje reakce. Již pojmenováním vnitřního dvojníka Hyvnar připouští probíhající dialog, jež jako katalyzátor nabízí impulsy k reakcím.

Miroslav Rutte popisuje herce takto: „Jeho úkolem je [...], aby *dovedl kontakt mezi sebou a dílem dramatikovým teprve navodit, aby dovedl proměnit cizí představu a zážitek silou své obraznosti v představu a zážitek vlastní.* [...] [H]erec, vázaný určitým termínem, [je] nucen sám v sobě *inspiraci navoditi a urychlovati*, aby dosáhl ve vymezeném čase tvůrčího momentu. [...] [P]ři výkonu hercově nejde pouze o *pasivní zrcadlení dramatické osoby, ale současně o její výklad, vysvětlení a posouzení, o její lidské docelení.*“⁵⁶ Rutte doplňuje také podstatný rys herectví, a to, že herec sám sebe nikdy neuvidí tak, jak je to umožněno divákům, avšak určitým způsobem při svém výkonu neustále provádí jakousi *sebekontrolu*. Mluví také o tom, že hercova představitost je rozštěpena na tvůrčí a pozorující a takováto rozdvojenost může hercům způsobovat různá duševní onemocnění. Zde je vidět, že se Rutte dotýká psychologických aspektů herecké práce a podobně jako Hyvnar naráží na potřebný kontakt se sebou samým. Zmíněná sebekontrola zahrnuje mnoho vnitřních procesů, jež Rutte zmiňuje jako navození inspirace nebo docelení postavy.⁵⁷ Jak již bylo řečeno, jakákoli regulace duševní aktivity a symbolická interakce probíhají na intrapersonální úrovni.

Za naprosto klíčový zdroj hereckého tvoření považuje Rutte mimiku a gesta, jelikož: „*myslíme a cítíme dříve fyziologicky – gestem než mozkově – slovem.*“⁵⁸ Neméně důležitá je však také řeč, jejíž intonace, rytmus a tempo nám dávají zprávu o duševním a emočním rozpoložení mluvčího, a proto ji Rutte řadí na stejnou příčku jako gesta a mimiku. Následně radí, jak si nejlépe osvojit dovednosti spojené s výše zmíněným takto: „První a nejbližší pramen je *sebeopozorování.* [...] [P]ozorující musí studovati především vzájemnou souvislost mezi duší a tělem, mezi vnitřními pocity a city a jejich samovolnými odrazy v motorických nervech [...].“⁵⁹ Při samotné tvorbě herecké postavy pak, podle Rutteho, herec čerpá z herecké paměti, vzniklé sebeopozorováním a pozorováním druhých, z asociačních schopností pomáhající intuitivně vybírat z materiálu

⁵⁶ RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém ...*, str. 8, 13.

⁵⁷ Tamtéž, str. 17-25.

⁵⁸ Tamtéž, str. 30.

⁵⁹ Tamtéž, str. 41.

v herecké paměti, z obraznosti pramenící z hercovy povahy a rozvíjející nepožité složky vlastního já.⁶⁰

Jiří Šípek zdůrazňuje specifika herectví, pospané Jiřím Frejkou, které zahrnují práci na *vyhrávání* vnitřního tlaku a následně dynamické rozvíjení vazby *impuls – inhibice*. Impulsy přicházejí skrz imaginaci a obraznost a přeskakují do pouhé iluzivní oblasti (oblasti jako), nabízející prostor pro novou citlivost pro práci s formou. Šípek následně doplňuje Frejkovými slovy: „Figura, jevištní postava, vstupuje před herce jako námět, který má být zpracován jeho tělem. A stačí [...] grimasa, charakteristický pohyb, slovní kadence, aby herec počal hledat uvnitř sebe ve svém vlastním organismu organické doplňky k těmto několika pilířovým představám.“ (Frejka, 1929: 65), z čehož Šípek vyvozuje, že ne emoční hnutí, nýbrž akce je výchozím momentem pro ovládnutí postavy.⁶¹

Ve své studii *Divadlo jako zakoušení* se Jaroslav Etlík nejprve zaměřuje na filmového herce. Považuje ho za subjekt, který vytváří postavu, což nastává pouze v případě: „že při vnímání divák identifikuje každý projev tohoto subjektu jako akt lidského jednání“⁶², což by u člověka – herce neměl být problém. Etlík považuje herce za plnohodnotný, autonomní a tvůrčí subjekt, stejně tak ale za objekt závislý na režisérovi. Následně pokračuje u divadelního herce: „[...] [Z] hlediska vytváření postavy samotné (čistě v ontologickém smyslu) je to vždy herec sám, kdo v hracím prostoru, před zraky diváků a v tomtéž čase definitivně formuje postavu a zajišťuje její smyslově vnímatelnou, tj. materializovanou existenci na jevišti. Pouze herec (a nikdo jiný) je v divadelním umění svrchovaným autorem znaku – postavy a zároveň je jeho jediným fyzickým „udržovatelem“ ve smyslu „holého“ bytí.“⁶³ Etlík kritizuje Zichovo pojetí hereckého komponentu, jako umělou složku dramatického díla a zaměřuje se na herce jako lidskou bytost, jež nemůže být opomenuta ve své celistvosti. Odkazuje na Osolsoběho pojem ostenze jako bezznakovou prezentaci lidské bytosti přímo v časoprostorové struktuře

⁶⁰ RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém ...*, str. 321.

Tamtéž, str. 130-131.

⁶¹ ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. 1. vyd. Praha: KANT – Karel Kerlický Akademie múzických umění v Praze, 2010, str. 32, 35.

⁶² ETLÍK, Jaroslav. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. *Divadelní revue*, 1999, 10: str. 4.

⁶³ Tamtéž, str. 4.

divadelního díla. Vnímá herce jako celistvou, myslící, cítící a reagující bytost, s níž komunikuje divák; naprosto stejná celistvá bytost.⁶⁴

Na druhou stranu Etlík přiznává, že i když se můžeme snažit o „zakonzervování“ divadla do znakového systému a snažit se vše zahrnout do záměrných významů, pokaždé se setkáme s jevem, který nám nezapadne. Tento jev nazývá *neforemné a neznakové zakoušení lidí*. To znamená, že existují viditelné a slyšitelné vjemy pro diváka a vnímatelné jevy pro herce, které nemohou být umělou skutečností a jsou bezznakové a ostenzivní, jelikož vycházejí z psychických procesů, jež plně neovládáme a nemůžeme je tudíž žádným způsobem stylizovat. Dá se souhlasit s tím, že tyto jevy jsou pro samotné dramatické dílo podstatné až jako druhotné, ale nelze je nikdy opomenout. To nakonec připouští také Etlík: „[...] [N]ezáměrné jevy, které vznikají mezi divákem a hercem, lze zapojit a tematizovat jen do určité míry. Zbytek bude mít vždy charakter totálně ne-umělého, přirozeného vnímání, reagujícího zcela spontánně na určité impulsy, tak jako v životě“⁶⁵

⁶⁴ Tamtéž, str. 8.

⁶⁵ ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení ..., str. 23.

5. Psychologie herectví

Předchozí kapitola ukázala, jak lze herectví nahlédnout především z teatrologického hlediska. Divadelní věda není zdaleka jediná, kdo se snaží o popsání složitého systému hereckého komponentu. Herectvím se intenzivně zabývá také psychologie a prostřednictvím odlišné metodologie nabízí další podstatné výsledky.

Srovnáme-li tři shrnující publikace zabývající se psychologií umění a v rámci toho také psychologii herectví, v knize od pana docenta Jiřího Kulky najdeme obrovský přehled vazeb autor – dílo – vnímatel, rozebrané funkce umění obecně či vyjadřovací prostředky umění, ale konkrétní zaměření na divadelního herce spadá pod kapitolu *řeč divadelního umění* a není mu věnována detailní analýza. Mnoho poznatků připomíná spíše učebnici samotné psychologie. Za velké plus však považuji fakt, že kniha nabízí přehled metodologie pro zkoumání psychologie umění.⁶⁶

Knihy britského profesora Glenn D. Wilsona a kolegů zahrnují studie a výsledky již proběhlých výzkumů z oblasti performativních umění. Zaměřují se na práci herce a také na jeho život jako člověka se specifickým zaměstnáním. Výsledky výzkumů jsou matematicky analyzovány a převáděny do číselných tabulek, kde lze porovnat jednotlivé závěry. Wilson opravdu propojil různé aspekty performativního umění a psychologie, protože se dozvíme například některé konkrétní aspekty procesu hraní (kterými se budeme zabývat níže) nebo problémy spojené s hereckou osobností v souvislosti s běžným životem.⁶⁷

V rámci psychologie herectví se americká psycholožka Katharine Hitchcocková a britský psycholog Brian Bates zaměřují na práci s *maskou* jako metafory konkrétní zkušenosti. Upozorňují na dva typy masky (jež rozlišuje například Peter Brook) Jedna možnost masky je jakési *lhaní a skrývání* navenek skutečných pocitů uvnitř sebe sama, druhá zase navenek plně koresponduje s vnitřními procesy. Odkazují se na Ervinga Goffmana a jeho knihu *Všichni hrajeme divadlo*. Jakmile se člověk dostává do sociálního kontaktu, využívá potřebnou

⁶⁶ KULKA, Jiří. *Psychologie umění, 2. přepracované a doplněné vydání*. Grada Publishing as, 2008.

⁶⁷ WILSON, Glenn Daniel (ed.). *Psychology and performing arts*. CRC Press, 1991.
KULKA, Jiří. *Psychologie umění, 2. přepracované a doplněné vydání*. Grada Publishing as, 2008.

⁶⁷ WILSON, Glenn Daniel (ed.). *Psychology and performing arts*. CRC Press, 1991

masku a rozdvojuje tak svou osobnost prakticky vždy. Hitchcocková a Bates proto tvrdí, že herci není takovýto stav neznámý, ovšem vytvořená postava je mnohem silnějším a odlišnějším partnerem než každodenní maska a může herce *posednout*.⁶⁸

Sám Brian Bates se zabývá posedlostí na základě analýz rozhovorů s herci Charltonem Hestonem, Liv Ulmannovou a Anthony Sherem. Podle Batese se herecká zkušenost dá srovnávat se stavem posedlosti, jelikož *vysoce imaginativní představy, neobvyklé vjemové zážitky a silné emoce* zakouší herec právě v průběhu představení. Bates se opírá o tradiční herectví propojené se šamanstvím a rituály a zjišťuje, že zážitky dnešních herců a šamanských herců jsou si mnohým velmi podobné. Z toho usuzuje, že jistá forma posedlosti potkává herce stále. (Celý článek je k dispozici jako příloha práce.)⁶⁹

Ve zmíněných studiích sice nenajdeme operace s pojmem intrapersonální komunikace, ovšem především na studii Briana Batese se dá znovu a znovu dokládat. Oslovení herci často o svých postavách mluví jako o živých bytostech, kteří je pohltili během některé z vypjatých situací na jevišti. Bates tvrdí: „Samozřejmě, že při představení musí herec používat emoce postavy spontánně a živě. Musí zabránit, aby „fixování emocí během zkoušek“ přešlo do mechanického opakování. Emoce postavy musí být poháněny silou hercových emocí. Dokonce hercovým vnitřním já, co pozoruje a kontroluje. Nepřekvapí nás, že i přes hercovo vnitřní já, co pozoruje a kontroluje, tu stále existuje nebezpečí zmatení.“⁷⁰ Znovu se vracíme k *pozorujícím a kontrolujícím já*, Ruttem nazývané *sebeopozorování*, Hyvnarem nazývané *vnitřním dvojníkem* a Etlíkem *neforemným a neznakovým zakoušením lidí*. Psychologické procesy s nimi spojené zahrnují vždy intrapersonální komunikaci v mnoha podobách. (Konkrétní výpovědi herců jsou k dispozici opět v příloze.)

Wilson uvádí dva základní přístupy k herectví: *imaginativní a technický*. Imaginativní přístup bývá často spojován se Stanislavského metodou. Herec pracuje s emocionální pamětí jako zásobárnou emocí z různých situací běžného života a následně navozováním pocitů při vzpomínce v rámci jednání na jevišti. Britská herečka Glenda Jacksonová popisuje strategii takto: „Důležité pro herectví

⁶⁸ Tamtéž, str. 21.

⁶⁹ BATES, Brian. Performance and possession: The actor and our inner demons. 1991) *Psychology and performing arts, Amsterdam: Swets & Zeitlinger*, 1991, 11-18.

⁷⁰ Tamtéž, str. 14.

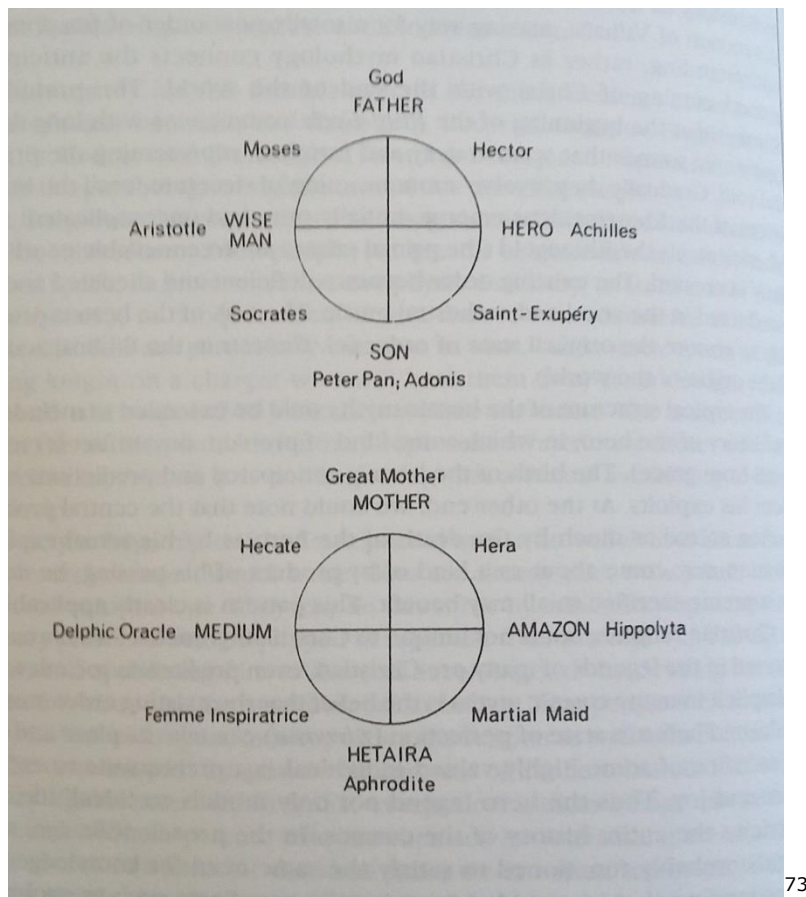
je umět se smát a plakat. Když musím plakat, myslím na svůj sexuální život. Když se musím smát, myslím na svůj sexuální život." (*The Times*, 15 April, 1994). Že herci trénovaní imaginativním přístupem opravdu pociťují navozené emoce se dokázalo na EEG výsledcích prokazatelnou aktivizací různých částí mozku při vybavené vzpomínce. Výsledky však nepotvrdily, že by takto trénovaní herci byli lepší než ti, pracující přístupem technickým, kterým se nechal vést například herec Laurence Olivier. Na postavu se dívá nejprve z vnějšku a pomocí těla a zpětné vazby modeluje postupně celý charakter. Soustředí se na komunikaci s divákem a nepodléhá zbytečně přepjatým emocím.⁷¹ Je zde patrný vliv herecké práce Michaila Čechova a Louise Jouveta, ovšem o konkrétních hereckých metodách se rozepisují dále.

Wilson se snaží postihnout průběh přípravy herce na svou roli a znovu se vrací k Batesově posedlosti jako velmi výstižnému vysvětlení pocitů herců. Jako oblíbené přístupy k vedení herce Wilson zmiňuje improvizaci a analýzu postavy a ihned doplňuje, že ne vždy se osvědčí. Možností pro herce je také pozorovat a brát do hry dobře odpozorované modely. (Na příklad herec Anthony Sher při přípravě role Richarda III. pozoroval chování sériového vraha Denise Nilsena a několik druhů útočného hmyzu.) Pro dobrou charakterizaci postavy musí mít herec motivaci. Wilson opět nemluví o intrapersonální komunikaci, svými příklady a přirovnáním, jak se může herec sebe jako postavy ptát na určité motivace, však znovu ukazuje její možnou formu. Pomocí imaginace anebo analýzy postavy si herec drží představu v mysli a kladením otázek, dedukcí, zkrátka interakcí se dostává do sfér intrapersonální komunikace. Jak již bylo zmíněno, neomezují intrapersonální komunikace na jedinou definici, ale využívám velmi širokého pojetí doktorky Vocateové jako přenosu podnětu a akce na totéž v jednom lidském organismu.⁷²

Wilson zmiňuje ještě jiný pohled na psychologii herectví nabízejí analýzy náboženství, mytologie a literatury různých tradičních i moderních kultur, díky kterým jungiánští psychologové došli až k těmto archetypálním postavám mužů a žen (viz. obrázek).

⁷¹ WILSON, Glenn D. *Psychology for performing artists*. Whurr Publishers, 2002, str. 65-69.

⁷² Tamtéž, str. 70-75, 112.



73

Všechny postavy dramát se podle nich dají zařadit přímo pod konkrétní archetyp (Hamlet je typickým Synem – důležitější jsou osobní zájmy než zodpovědnost) anebo u nich najdeme některé elementy a tím je zařadíme (Carmen můžeme řadit z části k Amazonce – nezávislá, aktivní, soutěží s muži, z části k Héteře – věčná milenka, znepokojena získáváním muže a vztahováním se k němu osobně). Wilson se zamýšlí, proč různé kultury potřebují svého hrdinu nebo amazonku. Nejspíše z důvodu inspirace, potřeby idolů a vzorů, ale také špatných příkladů. Přitom každý člověk v sobě má touhu být hrdinou, zná pocit žárlivosti a lásky. Tedy nejen pro diváka, ale i pro herce jsou charaktery vyhraněné k nastaveným archetypům lépe pochopitelné.⁷⁴

⁷³ WILSON, Glenn D. *Psychology for Performing Artists...*, str. 38.

⁷⁴ Tamtéž, str. 36-40.

6. Dialogické jednání s vnitřním partnerem jako východisko pro chápání intrapersonální komunikace

Propojení intrapersonální komunikace a herectví může být považováno za těžko prokazatelný jev. Za nejprůkaznější doklad o práci s intrapersonální komunikací v rámci herectví považují disciplínu Dialogického jednání s vnitřním partnerem. To, s čím zkoušející této disciplíny pracuje, je neustálá intrapersonální komunikace.

Ivan Vyskočil uvádí, že každý má s dialogickým jednáním zkušenost, jelikož se každodenně dostává do situace, kdy sám se sebou určité věci konzultuje. V té chvíli se „nám udělá“⁷⁵, spontánně se projeví, objeví *vnitřní partner*. Nazývá ho vnitřní hlas, alter ego, druhé nebo lepší já a projevít se může jako hlas, gesto či tělové napětí. Vyskočil v souvislosti se *zkoušením* této disciplíny používá termín „vodivé napětí“⁷⁶, kdy se tělo nachází u určitém stavu, ve kterém v těle dochází k somatopsychickým procesům, ale jenž nám není tak známý, jak možná někteří předpokládají. K tomu poznamenává: „Zdá se, že jak zmíněná intenzita, tak vodivé napětí jsou záležitosti jisté životní, vitální energie, elánu. A to nám většinou není známé a srozumitelné. V tom a s tím zpravidla neumíme. [...] Dá se říci, že v tomto ohledu jsme většinou buď povolení, ochablí, [...] nebo naopak odvázaní, přepjatí, křečovatí. Tak i onak bez možnosti „vyjít ze sebe“, a tedy „přijít k sobě“, bez možnosti tvořivé komunikace [...].“⁷⁷ I přes to se těmto procesům jako lidé nemůžeme vyhnout a dějí se nám přirozeně. Tato disciplína by se mohla pro herce projevít jako bonus v pozdější práci na roli, při které vědomě či nevědomě probíhá intrapersonální komunikace stále.⁷⁸

Jan Hančil mluví o dialogickém jednání jako psychosomatické disciplíně, jejímž hlavním cílem není akumulace návyků nebo vybavenost modelovými reakcemi, ale získání takové úrovně psychosomatické kondice, která umožňuje autentické řešení daného okamžiku. K tomu nám dopomáhá vědomé vychýlení z normálu, udělat něco dostatečně výrazně a intenzivně, abychom vyvolali odezvu vnitřního partnera/partnerů. Pořád jsme to my, kdo celý proces vnímá, ale vznikající dialog, rozdvojené nazírání na jev nebo podvojnost jsou zkoumány

⁷⁵ VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. In: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, str. 15.

⁷⁶ Tamtéž, str. 22.

⁷⁷ Tamtéž, str. 22-23.

⁷⁸ Tamtéž, str. 13-18.

prostřednictvím hry. Zkoušející se snaží své „nastavení na výsledek“⁷⁹ opustit a být sám sobě partnerem ve smyslu „být na sebe zvědavý, být k sobě shovívavý, objevit v sobě humor, [...] naučit se přistoupit na to, že není kdoví jak originální [...]“.⁸⁰

I když se o dialogickém jednání mluví (Vyskočil ho sám tak označuje) někdy také jako o *nepředmětném herectví*, neznamená to, že je to cesta pouze a jedině k tomuto cíli. Při zkoušení vzniká základní dramatická situace, kdy se zrodí zápas o smysl toho konkrétního zkoušení, a tedy v návaznosti na to pak prožitek autorského postoje. Jakmile se zkoušejícímu podaří navázat vztah se sebou a svým konáním jako partnerem, vzniká situace. Na rozdíl od situace divadelního představení zde neexistuje jasný a předem připravený nazkoušený předmět a pokaždé jiná skupina diváků.⁸¹

Eva Slavíková hovoří o zákonu dialogického jednání, kdy se máme dozvědět z vyřčeného, predestřeného a před sebe daného. Velmi důležité je proto při zkoušení vycházet ze sebe, rozlišovat, dobírat se smyslu řeči. „Abychom byli nejdříve těmi, kdo se jeví, mluví, ptají se, konají, a pak těmi, kteří vnímali, uslyšeli, odpovídají, reagují.“⁸² Mezi tím, kdo řekl a kdo reaguje, pak vzniká energetický oblouk. Co přesně je myšleno dialogem v dialogickém jednání? Slavíková tvrdí, že v podstatě samomluvu, prozkoumání možností tématu minimálně ze dvou stran a následné uvědomění si mnohost našich možností. „Vnitřní partner má naše tělo a hlas jiného ladění, jiného zapojení, jiného charakteru, než jsme, když do jednání vstupujeme, když je otevíráme. Přichází ve chvíli, kdy dojde ke změně. [...] Vnitřní partner přebírá naši energii, pojmenovává, doslovuje, uvádí na pravou míru, navrhuje možnosti, nebo naopak problematizuje, chytá nás za slovo.“⁸³

⁷⁹ HANČIL, Jan. Otevřený svět dialogického jednání. In: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, str. 41.

⁸⁰ Tamtéž, str. 41.

⁸¹ Tamtéž, str. 46-47.

⁸² SLAVÍKOVÁ, Eva. Dialogické jednání – z poznámek asistenta. In: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, str. 57.

⁸³ Tamtéž, str. 58-59.

6.1. Autentická zkušenost s Dialogickým jednáním s vnitřním partnerem

Ze zážitku zkoušení dialogického jednání účastníci píší reflexe. Slouží jim samotným a také vedoucímu lektorovi. Jelikož jsem osobně dva semestry prošla zkoušením dialogického jednání, přikládám svou reflexi zkoušení. Pro účely práce je vhodnou z toho důvodu, že nezáměrně a do určité míry popisuje procesy, odehrávající se v mé mysli ještě v okamžiku, kdy jsem jako divák seděla s ostatními v řadě, přes momenty, kdy se stávám zkoušejícím, průběh mého zkoušení a jeho konec. Samozřejmě se nejedná o vyčerpávající popis a je to pouze vzpomínka a zároveň její interpretace.

Sedím. V řadě. Cítím. Lidi. Sedím. Dýchám. Vnímám. Lidi. Vidím. Ruce. Nohy. Sedím. Vprostřed. Jsem. Vnímám. Čekám. Očekávám. Těším se. Bojím se. Je mi zima. Vidím. Slyším. Vnímám. Poslouchám. Přemýšlím. Představuji si. Čekám. Přemýšlím. Jsem. Ve své hlavě. Počítám. Představuji si. Vidím. Někoho. Napojuji se. Očekávám. Vnímám. Sdílím. Energii. Pohybuji se. Je mi zima. Jsem nervózní. Dýchám. Bojím se. Směji se. Nesdílím. Jsem. Ve své hlavě. Čekám. Vidím. Hýbu se. Sdílím. Pomáhám. Předávám. Energii. Cítím. Bavím se. Slyším. Jsem. Čekám. Těším se. Víím. Zním. Cítím. Hlavu. Tělo. Srdce. Dýchám. Musím. Dýchám. Cítím. Puls. Dýchám. Jsem.

Stojím. Z řady. Cítím. Samotu. Pohledy. Strach. Bojím se. Bavím se. Víím. Zním. Svou hlavu. Spoléhám se. Zním se. Dýchám. Posílám. Energii. Napojím se. Zním se. Jde to. Kdykoli. Bavím se. Vnímám. Svou hlavu. Zním se. Vidím. Proud. Nekonečno. Vybírám. Rychle. Cokoli. Nebojím se. Zním se. Zastavuji. Jsem. V hlavě.

Jsem. Bez těla. Zapomínám. Jsem. Sama. Bez problému. Jsem. Šťastná. Kdykoli. Napojím se. Jde to. Zním se. Zastavuji. Víím. Jsem. Mám. Myšlenku. Vždycky. Nebojím se. Mám. Zním ji. Víím o ní. Vede mě. Spoléhám na ni. Nebojím se. Dýchám. Jsem. V hlavě. Bez těla. Někdy. S tělem. Nemám ho tolik ráda. Zním se. Vše je v hlavě. Myšlenka. Jdu. S ní. Vidím. Ruce. Nohy. Moje. Navíc. Překáží. Mluvím. O ničem. Pro mě. Nechci. Mám to v hlavě. Zním se. Dál. Nekonečno. Pořád. V hlavě. Bez problému. Neptám se. Napojím se. Kdykoli. Jsem šťastná. Hýbu se. Víím. Vidím. Slyším se. Zbytečně. Mám to v hlavě. Jsem. Nad tím. Z hlavy. Vidím. Chci. Tak jsem. Nechci. Nejsem. Vybírám. Snažím se. Hledám. Kam dál. Kde jsem. Kdo jsem. Propadám se. Nevnímám se. Jsem. V hlavě. Automaticky.

Nehlídám se. Jsem. Automaticky. Kam dál. Přemýšlím. Odděleně. Čas. Strach. Kde se ztrácím. Nemá to konec. Strach. Dýchám. Nejsem. V hlavě. Strach. Automat. Dohraje. Vnímám. Tělo. Slyším. Zvuk. Uvolnění. Vidím. Lidi. Slyším. Lidi. Nechávám za zády. Otázky. Vnímám. Konec. Není. Strach. Uvolnění. Nejsem sama. Odpojím se. Sedím. Dýchám. Snažím se vzpomenout. Kde jsem byla. Kde jsem. Cítím. Vnímám. Uvolnění. Doznívá. Pocity. Vzpomínám. Přehrávám si, Představuji si. Pozoruji se. V hlavě. Zpětně. Znovu. Přemýšlím. Sedím.⁸⁴

⁸⁴ BRUZLOVÁ, Petra. *Reflexe č. 2*. Seminární práce do předmětu Dialogické jednání s vnitřním partnerem, Brno: 2013.

7. Kontradikce jako nevyhnutelná součást dialogického jednání a cesta k intrapersonální komunikaci

Pro ještě názornější objasnění dialogického jednání v návaznosti na intrapersonální komunikaci uvádím konkrétní pojetí některých jeho procesů. Níže rozebrané kontradikce jsou nejen zdrojem inspirace a motivace pro zkoušející, ale především se skrze ně rodí intrapersonální komunikace.

Psycholog Vladimír Chrz se detailně zabýval dialogickým jednáním protože: „[...] [S]pecifická povaha dialogického jednání [...] činí z této disciplíny unikátní příležitost pro empirická zkoumání řady aspektů lidské zkušenosti a lidského jednání v jejich komplexnosti a vzájemné provázanosti.“⁸⁵ Ve svém článku *Konstitutivní kontradikce dialogického jednání a jejich antropologické zobecnění* upozorňuje na proces transformace skrze konstitutivní kontradikce, kterými rozumí něco, co si protirečí (také používá pojem Gregory Batesona – dvojná vazba). Chrzovo dělení je jedním z důležitých kroků na cestě k analyzování alespoň některých z mnoha procesů, které se při dialogickém jednání velmi těžko oddělují jeden od druhého. Všechny zmíněné kontradikce lze stejně dobře pojmenovat jako procesy intrapersonální komunikace.⁸⁶

Kontradikci vidí Chrz v paradoxu reflexe vlastního dialogického jednání. Dialogické jednání je poznáním skrze jednání – poznáváme přímo v průběhu jednání - nejprve je praxí a teprve potom teorií, nejdříve se dozvídáme jak, a potom co. A toto poznání je vždy sdílené (se zkoušející skupinou a se sebou samým). V tomto kontextu Chrz zmiňuje Jungův termín „aktivní imaginace“ jako protnutí dvou principů: princip ztvárnění a princip pochopení, jejichž jednostranným převážením vzniká v prvním případě formální estetická rovina – dělání umění, a v druhém případě intelektuální a abstraktní rovina – dělání vědy. Pomocí aktivní imaginace naváže člověk vnitřní dialog s méně vědomou stránkou vlastní osobnosti. Zmíněné dva krajní přístupy (ztvárnění a pochopení) však vždy vedou k rychlému uspokojení a žádné snaze v hledání smyslu nebo teoretickým

⁸⁵ CHRZ, Vladimír. Konstitutivní kontradikce dialogického jednání a jejich antropologické zobecnění. *Theatralia*, 2013 [cit. 13. 3. 2017], str. 5. Dostupné na: <https://scholar.google.cz/scholar?start=0&q=dialogick%C3%A9+jedn%C3%A1n%C3%AD&hl=cs&as_sdt=0,5>.

⁸⁶ Tamtéž, [cit. 13. 3. 2017], str. 57-59.

a morálním předsudkům a zřeknutí se pečlivého ztvárnění. Proto by ideálně mělo dojít k jejich vyvážení či protnutí.⁸⁷

Kontradikce se objevuje i v chování zkoušejících. Snažící se jednat, jako by nebyli pozorováni žádnými diváky. Diváci jsou naopak velmi podstatnou součástí dialogického jednání, která dává celému procesu potvrzení a platnost. Podnětem pro vnitřní dialog zkoušejícímu může být vědomé blokování pocitu, že je pozorován a několikrát za dobu zkoušení se mu odněkud tento pocit zase vynoří. Chrz zmiňuje jako protimluv, že: „Situace dialogického jednání nám svým (zdánlivě) protiřečivým zadáním umožňuje najít druhého, najít „druhost“ či „jinakost“ nejprve v sobě samých.“⁸⁸ Zkoušející se snaží o dialog, avšak nejedná se výhradně o mluvní akt, nýbrž soustředění na tělo. V tom vidí Chrz velký problém a poukazuje na fakt, že člověk svému tělu nevěří a nespojuje si ho se smysluplným sdělením, avšak postupně přijde na: „možnost být „vtěleným slovem“ či „také vysloveným“ tělem“⁸⁹, což umožňuje jakési vyhrocené rozštěpení na mysl (zdroj významu a smysluplné řeči) a tělo.⁹⁰

Dále Chrz navazuje paradoxem spontaneity a otázkou: „Co je to za jednání, které není tak úplně výsledkem režírující hlavy či kontrolujícího ega, aniž by však přestalo být svobodným, vědomým a záměrným?“⁹¹ Chrz zmiňuje rady Ivana Vyskočila vycházet ze sebe sama, tj. omezené sféry kontrolujícího ega a režírující hlavy, nechat se být a nechat v sobě hledat cosi hlubšího a komplexnějšího, což se dá nazvat tvůrčím nevědomím nebo podvědomím. Lidské jednání pak Chrz rozděluje na škálu o čtyřech bodech: 1. ego cogito – projekt režírující hlavy, 2. spontánní jednání, které vychází z vědomí a nevědomí, z mysli i těla, 3. svobodné odpovídání na výzvy, 4. mechanické a nereflektované reagování na podněty. Elegantním řešením, jak najít odpovědnost a zároveň spontaneitu, by měl být úmyslně vzbuzený zájem o odpovědi.⁹²

V případě paradoxu „být a mít“ Chrz uvádí, že: „Svoji povahou nás tato disciplína vede k modu „být“, tj. k účasti, ke společnému bytí a společnému dílu, na druhé straně však jakožto lidští smrtelníci nikdy nemůžeme zcela přestat

⁸⁷ Tamtéž, [cit. 15. 3. 2017], str. 71-72.

⁸⁸ CHRZ, Vladimír. Konstitutivní kontradikce dialogického jednání... [cit. 13. 3. 2017], str. 61.

⁸⁹ Tamtéž, [cit. 13. 3. 2017], str. 62.

⁹⁰ Tamtéž, [cit. 17. 3. 2017], str. 59-61.

⁹¹ Tamtéž, [cit. 15. 3. 2017], str. 69.

⁹² Tamtéž, [cit. 15. 3. 2017], str. 63,64, 69, 70.

existovat v modu „mít“, a tak bude dialogické jednání vždy příležitostí také k tomu, jak se zmocnit určitých kompetencí a jak jich lépe využít.“⁹³ V ideálním případě by mělo neustále docházet k partnerskému vztahu mezi egem (mít) a podle Junga „úplným bytostným já“(být) v nekončícím procesu stávání se sebou samým. Bytostné já by mělo být právě tím partnerem pro naše ego.⁹⁴

Každá zmíněná kontradikce je spojnicí mezi dvěma póly vnímání, přičemž některé procesy vycházejí také z našeho nevědomí a podvědomí. Zkoušejícímu dodávají mnoho impulsů, motivaci a témata, jimiž se do určité míry vědomě zabývá v průběhu zkoušení. Skrze kontradikce se rodí intrapersonální komunikace.

⁹³ Tamtéž, [cit. 15. 3. 2017], str. 73.

⁹⁴ Tamtéž, [cit. 17. 3. 2017], str. 73.

8. Intrapersonální komunikace v metodách výuky herectví

8.1. Konstantin Sergejevič Stanislavskij

Již v úvodu *Mé výchovy k herectví (přeloženo 1946)* Stanislavskij poznamenává: „Jeden z hlavních úkolů sledovaný systémem spočívá v přirozeném povzbuzení tvůrčí práce organické povahy a jejího podvědomí.“⁹⁵ Psychologii herectví se věnuje v několika kapitolách. Příklad projevů intrapersonální komunikace nám Stanislavskij odhaluje v kapitole o magickém „kdyby“ a cvičení, kdy si žáci sedají na scénu bez jakéhokoli zadání. Prožívají podivná nutkání zakrývat si obličej, pohybovat končetinami, rychle vymýšlet pointu a bavit diváky, přičemž „kdo si druhý“⁹⁶ nakazuje si diváků nevšímat. Částečně si uvědomují nezvyklé reakce svého těla na stresovou situaci a snaží se ji ovládnout nápadem a pointou, které by uspokojili je i diváky. Intrapersonální komunikaci v tom okamžiku zakouší herec a její vnější projevy zaznamenává také divák. Podnět přichází z nezvykle nastavené situace „nevím, co mám dělat“ a zpočátku nezáměrná a následně i záměrná akce těla odpovídá. Herec po sobě samém akci vyžaduje, jelikož je mu nepříjemné být na odiv bez daného záměru. Pocit nervozity, strachu, paniky, změna teploty těla, to všechno se jako energie musí promítnout také navenek. Emoce pracují, protože herec zažívá afektivní zážitek a tím aktivuje sympatický oddíl autonomního nervového systému, který je napojen na část nazývaná *sympatikus*⁹⁷, odpovědnou za konkrétní tělesné změny. (Během jakéhokoli emočního vzrušení se zrychluje srdeční frekvence, rozšiřují se tepny v kosterních svalech, zužují se tepny v kůži a trávicím systému a zvyšuje se pocení. Začínají se produkovat různé hormony, které připravují organismus na výkon.) Na tomto příkladu můžeme vidět neustále se cyklící proces podnět – akce, kdy vnitřní já svou zveřejněnou akcí přivádí jedince k dalším podnětům a vyvolávání následných akcí, tedy probíhající intrapersonální komunikace.⁹⁸

⁹⁵ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy, str. 2.

⁹⁶ Tamtéž, str. 58.

⁹⁷ ATKINSON, Rita L. *Psychologie*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-640-3, str. 55.

⁹⁸ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví...*, str. 57-58.

ATKINSON, Rita L. *Psychologie...*, str. 389-390.

VOCATE, Donna R. *Intrapersonal communication: ...*, str. 6.

Pro objasnění procesů doplním, že uvědomit si a adaptovat se na situaci vyžaduje aktivitu nervového systému, svalů, smyslů a žláz. Informace ze smyslových orgánů detekujících předměty je složitě spravována mozkiem, který vysílá elektrické a chemické příkazy dále do těla. Základní jednotkou pro přenos informace v těle je neuron, tvořící nervy a z nich nervové soustavy. Receptory smyslových orgánů předávají vzruch sensorickým neuronům směrem do mozku, kde se pomocí motorických neuronů

Stanislavskij svým žákům radí, aby si vytyčili nějaký cíl svého jednání na scéně. Nelze podle něj nevědět, proč a za jakým účelem jedním. Následný popis akce na jevišti již není pro diváka natolik jasný z hlediska intrapersonální komunikace, protože se najednou herci soustředí na to, aby jejich tělo bylo v klidu a upínají se na cíl svého jednání – například odpočinek nebo čekání na příkaz. Intrapersonální komunikace herce se však jen transformovala na jiné podněty a akce a stále probíhá. Pokud si herec vědomě zablokuje tělo, omezí se vnější projevy jen na minimální záchvěvy, mnutí rukou nebo posunutí nohy. Vystává dialog pomocí vnitřní řeči, kdy se herec mlčky upomíná na svůj úkol. Také mu můžou v hlavě běžet různé obrazy a jiné představy spojené s jeho cílem, který si vytyčil. Smyslové nebo pohybové podněty mají různou odezvu podle míry soustředění a jsou buďto divákovi viditelné nebo probíhají čistě uvnitř herce.⁹⁹

Prostředkem pro vědomou práci s intrapersonální komunikací u Stanislavského je určení si „magického kdyby“¹⁰⁰, ke kterému se jako k představě herec vztahuje a reaguje na něj. Konkrétní viditelné projevy už záleží na každém jedinci a jeho vnitřním já.

informace pošle dále do míchy a výkonných orgánů. Centrem emocí je část mozku nazývaná hypotalamus. Elektrickou stimulací různých jeho částí máme příjemný či nepříjemný pocit. Hypotalamus také řídí produkci hormonů z hypofýzy. V oblasti velkého mozku najdeme primární motorickou, somatosenzorickou, zrakovou, sluchovou a asociační oblast, které reagují na elektrické impulsy předávané neurony a dále je vyhodnocují. Tvorba řeči a další funkce jazyka zastávají dvě důležité oblasti v mozku: Brockova oblast je zásobárnou artikulačních vzorců, které se starají o výslovnost. Wernickeho oblast pak shromažďuje sluchové vzorce a významy slov. K vyslovení slova je potřeba aktivovat jeho sluchový vzorec ve W. oblasti a ten nervy přenesen do B.oblasti, kde je aktivován artikulační vzorec a skrz motorickou oblast dále do konkrétních svalů. K porozumění mluvenému slovu se ze zvukové oblasti informace přesune do W. oblasti, tam porovnána se svým sluchovým vzorcem a tím je aktivován význam. Psané slovo registruje zraková oblast a přes gyrus angularis se propojí se svým zvukovým vzorcem. Významy nejsou uskladněným materiálem, ale vznikají při artikulaci sluchového vzorce.

ATKINSON, Rita L. *Psychologie...*, str. 33-48.

⁹⁹ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví...*, str. 59-60.

Řešení jakéhokoli problému probíhá různými strategiemi. První možnost je zmenšení rozdílu mezi současným stavem situace a cílem. Krok za krokem dosahujeme dílčích cílů až nakonec dosáhneme vytouženého cíle. Jako druhou možnost můžeme využít analýzu prostředků vedoucích k cíli. Hledáme největší rozdíl mezi současným stavem a cílem a snažíme se rozdíl odstranit. Třetí strategií je postup od cíle zpět, kterou využíváme nejvíce při matematických důkazech. Lidé si také velmi často problém vizuálně reprezentují a pak volí strategii řešení.

ATKINSON, Rita L. *Psychologie...*, str.336-337.

¹⁰⁰ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví...*, str. 74.

8.2. Michail Aleksandrovič Čechov

Michail A. Čechov zdůrazňuje potřebu vycvičit tělo k maximální citlivosti na psychologické tvůrčí impulsy. Vynechávání psychologických prvků z herecké praxe říká Čechov „neumělecký přístup“¹⁰¹ a vyzdvihuje potřebu fantazie. K tomu vysvětluje: „Sedíte klidně se zavřenýma očima. Co se v té chvíli vynořuje před vašim vnitřním zrakem? Znovu vidíte tváře lidí, jež jste potkali během dne, [...]. Pasivně sledujete různorodé obrazy své paměti. [...] Ale dochází ještě k něčemu. V obrazech z minulosti tu a tam probleskují scény vám zcela neznáme, které jsou čistě výtvořem vaší tvůrčí fantazie. [...] Začínáte s nimi rozmlouvat [...]“¹⁰² Aniž bychom teď mluvili o konkrétní herecké práci, byl nám nyní předložen další z možných projevů intrapersonální komunikace. Kladením konkrétních otázek své postavě v mysli se zkouší herec přiblížit jejímu nejpravděpodobnějšímu tvaru. Povzbuzuje tak svoji představivost a sleduje návrhy, které mu fantazie vyplavuje.¹⁰³

Čechov navrhuje různá psychofyzická cvičení, v nichž opět najdeme vědomou práci s intrapersonální komunikací. Začíná jednoduchými pohyby se zapojením fantazie o růstu těla do prostoru nebo zmizením. Herec má neustále sledovat, jaké psychické impulsy mu tělo nabízí při vědomých pohybových podnětech, které musejí být prováděné silou, v mírném tempu a co nejpřesněji.¹⁰⁴

V rámci navazujícího cvičení Čechov nabádá k představám o „imaginárním centru“¹⁰⁵, z něhož herec vysílá energii po celém těle. Až na základě pocitu naplnění energií herec rozhýbává tělo, aby proudu energie nijak nebránil, ale naopak ho rozvíjel do přirozených netanečních pohybů. Kondice v následování vnitřního impulsu z imaginárního centra herci dává pocit svobody a větší sebedůvěry. Čechov podobně jako Stanislavskij herce vede k uvědomění si vnitřního života s tím rozdílem, že u Čechova herci začínají s velmi jednoduchými specifikovanými úkony ve směru vnější podnět – vnitřní akce nebo vnitřní podnět – vnější akce.¹⁰⁶

¹⁰¹ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X, str. 14.

¹⁰² Tamtéž, str. 25.

¹⁰³ Tamtéž, str. 13-14.

¹⁰⁴ Tamtéž, str.16.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 16.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 16-17.

8.3. Louis Jouvet

Herec o postavě podle Jouveta vždy může podávat pouze svědectví s větší či menší upřímností. Postava již existuje v textu a není nutný tvůrčí akt hercův, jelikož tvůrčí akt již proběhl. Jouvet tvrdí: „Text je tedy výsledkem cítění postavy, zatímco pro herce je text příležitostí uplatnit své cítění a vyjádřit svou upřímnost, být postavou“¹⁰⁷ Herec by si měl počínat jako imitátor a postavu opisovat, navodit si takový stav, kdy reprodukuje a napodobuje. Pro Jouveta je podstatný text a zápletka a herec by se podle něj měl vyvarovat čemukoli odchylovajícímu se od toho, co je obsaženo v tištěném textu.¹⁰⁸

Jouvet zdůrazňuje rytmus jako podstatný prvek herecké tvorby. „[...] musí objevit tu vzájemnou vazbu replik, jejichž tempo mu udává dikce a dýchání; dikce a dýchání rozhoduje i o logickém zřetězení scén, zdůvodňuje příchody a odchody, určuje konec role i její počátek. [...] Herec je gramofonová jehla, která v daném rytmu běhá v nesmazatelných, neměnných a přesně stanovených drážkách; jestliže zpomalí nebo zrychlí, mění a falšuje tóny i smysl.“¹⁰⁹

Jouvet také nabízí popis pracovního postupu herce. Měl by podle něj využít vnější pomůcky, jako je znělý text, gesta a hlasová dynamika, ale co především, měl by se snažit dosáhnout citu. Pro iluzi o existenci samotné postavy si herec v jejím jménu píše dopisy, ve kterých se snaží ji co nejvíce zkonkrétnit. Zde nacházím dobrý příklad probíhající intrapersonální komunikace, jelikož v okamžiku psaní dopisu (a nezahrnuji samotný akt psaní) za postavu i postavě herec vždy drží samotnou postavu jako obraz v mysli a vztahuje se k ní. V těchto momentech vědomě a účelně komunikuje s představou a dalo by se říci, že dopisy jsou z části písemnou reflexí reakcí vnitřního já na tyto impulsy.¹¹⁰

8.4. Richard Boleslawski

Richard Boleslawski také klade důraz na hercovo fyzicky vycvičené tělo, schopné rychlého učení a pamatování si. Při vytváření role je pro něj velmi důležitý autor textu, jehož charakter myšlení se musí promítnout do hercova výkonu.

¹⁰⁷ JOUVET, Louis. *Nepřevtělený herec*. Praha: Orbis, 1967, str. 63.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 63-64.

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 63-64.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 75-81.

Detailně rozebírá postavy vzhledem k jejich společenskému postavení, příbuzným, společnosti a radí hercům, na co se zaměřit při jednotlivých scénách.¹¹¹

Také v jeho metodě najdeme nepřímé zmínky o intrapersonální komunikaci v podobě vnějšího či vnitřního podnětu a následné akce; pomocí rytmu vyslovovaných slov a přirozeného pohybu se probouzejí všemožné city. Smysl pro rytmus je člověku vrozený. Boleslawski zmiňuje projev rytmu novorozence; je jím dýchání. S následným vývojem přichází doplnění první roviny rytmu, jímž je vědomí, zahrnující rytmus řeči, chůze a citů. Rovinu druhou Boleslawski vidí ve vnějších silách, které nám vnucují svůj rytmus. Příkladem uvádí potřásání rukou s druhým jedincem, gestikulace a pohyb pro jiné či s jinými jedinci, záplava slov od někoho dalšího, co nás až umlčuje, apod. Třetí rovinou je vytváření vlastního rytmu a ovládání rytmu druhých, což by mělo být podle Boleslawského dovršení celého vývoje. Rytmus funguje jako katalyzátor. Je prostředkem, jímž si herec neustále nabízí podněty. Herec se může přizpůsobovat rytmu okolí, rytmu textu nebo si vytvářet svůj vlastní rytmus, na který okamžitě reaguje pocity, jež využívá při tvorbě postavy. Tento příklad není jediný, ovšem je dle mého názoru nejpřesnější ke zvolenému náhledu na intrapersonální komunikaci.¹¹²

8.5. Denis Diderot

Denis Diderot vyžaduje od herce promyšlenou hru s využitím znalosti lidské povahy, obrazotvornosti, paměti a nápodoby ideálního vzoru. Přiblížit se ideálu vyžaduje v sobě nechat ožít tvořenou postavu, zpřesnit co nejvíce všechny její detaily a porovnávat svoje výkony s tímto imaginárním ideálem. První překvapující impulsy inspirace je potřeba s rozmyslem utřídit a ovládnout. Jak Diderot sám říká o pláči: „[...] ten nářek je umírněný; je součástí deklamačního stylu; kdyby se snížil nebo zvýšil o dvacetinku čtvrttónu, zněl by nepřírozeně; [...] a i ve chvíli, kdy vás vzrušuje, se sám poslouchá [...]. Výkřiky bolesti má zaznamenané v sluchu. Posunky vyjadřující zoufalství umí z paměti a nastudoval si je před zrcadlem. [...] Herec je znavený a vy jste smutný; to proto, že se mnoho namáhal, a přitom nic necítil; [...] on dobře ví, že tou postavou není.“¹¹³

Začátky studia postavy a vytváření jejího ideálního tvaru v herci vyvolávají mnoho pocitů, on z nich pomalu sestavuje promyšlenou a umírněnou koncepci

¹¹¹ BOLESLAVSKÝ, Richard. *Herectví: Šest prvních lekcí*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948, str. 70-74.

¹¹² Tamtéž, str. 94-111.

¹¹³ DIDEROT, Denis. *O umění [Diderot, 1983]*. Praha: Odeon, 1983, str. 170.

a trénuje se podnětům vnitřního já poddávat co možná nejméně. Stále však máme co dočinění s intrapersonální komunikací. Jakmile se postava dostane zcela do paměti a rozumu herce, v okamžiku hraní herec vědomě kontroluje a využívá svůj naučený ideál, ke kterému se jako podnětu vztahuje. Reakcí jsou mu naučené a dobře uložené vzorce chování a pohybů v jednotlivých situacích. Pokud dojde k nějaké neočekávané záplavě emocí, herec by se jí neměl poddat, ale racionálně vyhodnotit. Dalo by se říci, že intrapersonální komunikace tedy probíhá mezi vědomím herce, zahrnující vytvořený ideál postavy, který si herec neustále drží v mysli a vztahuje se k němu jako obrazu, a hercovým vnitřním já.¹¹⁴

8.6. Bertolt Brecht

Bertolt Brecht pomocí uměleckých prostředků neutralizuje iluzi jeviště. Odstraňuje pomyslnou čtvrtou stěnu a nechává herce přímo adresovat diváka. Pomocí techniky zcizovacího efektu, která stojí na opačném konci škály jako vciťování se do postavy, se přibližuje k předvádění postav jakýmkoli člověkem nehercem. První dojmy z postavy si herec dobře zapamatuje a k tomu přidá otázky a nesouhlas s určitými momenty. Buduje postavu s neustálou kontrolou postupem „ustálení „ne“ – „ale““¹¹⁵ a snaží se na jevišti zůstat jen jakýmsi návrhovatelem možností postavy. Brecht přidává tři prostředky, díky nimž nedochází k přeměně herce v postavu. Za prvé je to převedení do třetí osoby, za druhé přenesení řeči do minulého času a za třetí zveřejnění poznámek textu. Pomocí jasných gest herec pak dává najevo citovou stránku postavy. Za vzor je Brechtovi čínský herec, který svoje gesta očividně pozoruje a tím zcizuje.¹¹⁶

Cílem zcizovacího efektu je pro Brechta především zcizit sociální gestus (mimický a gestický projev společenských vztahů určité epochy). Herec se pro Brechta stává historikem, držící si odstup od konkrétní éry a pamatující na to, že tato éra je překonaná a podrobená kritice. Jak již bylo zmíněno výše u postupů Diderotových, i zde práce na tvorbě postavy zahrnuje práci s emocemi a představa role působí jako podnět ke komunikaci s vnitřním já. Intrapersonální komunikace Brechtovského herce probíhá tak, že si herec postavu opět drží jako obraz v mysli,

¹¹⁴ DIDEROT, Denis. *O umění [Diderot, 1983]...*, str. 170-173.

¹¹⁵ BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. Divadelná knižnica, str. 151.

¹¹⁶ Tamtéž, str. 149-153.

vztahuje se k ní a to mu nabízí potřebné podněty k akci. Citové odezvy následně rozvíjí v gesta, která svou elegancí, silou a půvabem plodí zcizovací efekt.¹¹⁷

8.7. Jacques Lecoq

Metoda Jacquesa Lecoqa je založena na improvizaci. Studenti se učí pozorovat svět okolo sebe skrze mimodynamiku (neustálé mimování okolního světa, ale bez vnější realizace). Prvním stupněm, kterým studenti procházejí, je improvizace skrze tichou psychologickou předeheru, kdy se nepracuje s žádným textem ani strukturou a cílem je navrátit se do situace prvotní naivity a zvědavosti. Studenti musejí reagovat nejen sami na sebe, ale také na své spoluhráče hned od počátku. Marie Bayerová na základě knihy J. Lecoqa *The Moving body* popisuje tento princip takto: „Hra se může uskutečnit pouze v reakci na druhého, [...] reagovat, to znamená nechat vyniknout návrh přicházející z vnějšího světa. Vnitřní svět se projevuje reakcí na výzvy z vnějšího světa, pro pravou hru tedy není potřeba aktivovat svoje pravé vzpomínky, ale přímo svoji citlivost a hravost, svůj dětský svět.“¹¹⁸

Lecoq ve své práci využívá čtyři typy masek, pro nás je však nejvíce zajímavá tzv. *neutrální maska*. Tato maska má lidský neutrální výraz a přesahuje hercův obličej. Mezi ní a hercem se vytváří prostor pro kreativní kooperaci. Maska je Lecoqem vnímána jako neutrální bytost a zároveň základ pro každou dramatickou osobu. Měla by herci napomoci k aktivaci těla a jeho vnímání, vést od neutrálního pohybu k pohybům přesným, až si masku sundá. Jelikož se maska neváže k žádné konkrétní situaci ani postavě, napomáhá se více soustředit na hloubku situace – archetypální procítění základních lidských situací. Studenti se pak setkávají se „vstřebáváním“ a poté „identifikací“ pomocí tzv. *Cesty živlů* – hlavního tématu práce s neutrální maskou – kdy se ztotožňují postupně se všemi přírodními živly a následně potom také s hmotami a substancemi, barvami, světly, hudbou a také se slovy jako živoucích organismů. Pohyby studentů by měly vždy vycházet z vnitřní zkušenosti, a ne z vnějšího obrazu. Lecoq nazývá získanou schopnost univerzálním poetickým vnímáním.¹¹⁹

¹¹⁷ BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení...*, str. 152-153.

¹¹⁸ BAYEROVÁ, Marie. *Metoda Jacquese Lecoqa a Divadelní škola Vendelína Budila*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta. Katedra Teorie a kritika divadla, 2008, str. 19.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 19-24.

Přesun do dramatické dimenze probíhá dvěma způsoby: polidštěním nebo odlidštěním. Bayerová vysvětluje takto: „Například polidštění vzduchu je ukázkou neklidu, neustálého pohybu, proměnlivého rytmu větru, [...]. Tento druh přesunu nám dovoluje si uvědomit, že divadelní řeč sama o sobě, jako psychické gesto, musí dosáhnout také určitého stupně proměny. Lze použít také obrácený proces – začít na lidském charakteru a v určitých momentech představení zdůraznit jeho zvířecí nebo elementní základ.“¹²⁰ Pro hercovu práci získal těmito cvičeními komplexní a precizní „fundus“, který má nyní uložen ve svém vlastním těle, skrze které se projevují emoce vytvářených postav.¹²¹

Předešlý popis práce s neutrální maskou nabízí další možnost využití intrapersonální komunikace. V tomto případě maska funguje jako pomůcka pro přesunutí pozornosti k odezvám vnitřního já. Nemožnost mluvit či využívat mimiku obličeje nutí herce věnovat pozornost pohybovým odezvám a sám je také očekává. Lecoq tvrdí, že každý hercův pohyb na jevišti lze dramaticky obhájit třemi způsoby: indikací, akcí nebo reflexí vnitřního stavu postavy a každý z těchto způsobů je projevem intrapersonální komunikace. Lecoq klade důraz na růst vnitřního emočního stavu herce pomocí vztahu mezi ním a prostorem. Tento vztah vzniká i minimálním gestem. V rovnováze s pohybem pak musí být také hlas a dech. Skrz jedenáct základních pohybových vzorců podle Heorgese Héberta (táhnutí, tlačení, lezení, chůze, běh, skoky, zvedání, nesení, útočení, bránění a plavání) pak může herec nechat proudit své emoce. Lecoq používá devět pozic, které vycházejí ze tří základních přírodních pohybů: vlnění, obrácené vlnění a rozkvět, jenž kombinuje se stylizovanými pohyby každodenního života.¹²²

8.8. Miroslav Krobot

Na popisu metod práce Miroslava Kroboty mne zaujala pasáž, jež se objevuje v popisu práce v rámci třetího semestru studia. Teprve po roce a půl se studenti nějakým způsobem zaměřují na dialogickou práci, ovšem ve dvojicích, kdy na sebe reagují při nepříliš specifikovaném tématu dialogu. Krobot práci vysvětluje takto: „Jde v principu o společné hledání možností a kvalit dialogu, které má za cíl na základě domluvených pravidel přenášet radost z nečekaných objevů svých vlastních možností, probouzet zvědavost na sebe sama, a to vše se

¹²⁰ BAYEROVÁ, Marie. *Metoda Jacquese Lecoq...*, str. 24.

¹²¹ Tamtéž, str. 24.

¹²² Tamtéž, str. 26-29.

schopností následné reflexe.“¹²³ Dialog se odehrává před ostatními studenty a zkoušející jsou vždy ve dvojici. Zadání není příliš jednoznačné, Krobot dává příklad „muž a žena“ a doplní první věty dialogu, na které zkoušející navazují. Krobot pozoruje: „[...] [U] každého ze studentů dochází k viditelnému vývoji [...]. Konfliktní a vypjaté dialogy mnohdy odkrývají postoje, tóny a fyzické reakce, které občas překvapí i samotné studenty. Mimochodem, tato cvičení ukazují, jak zúžený je rejstřík postojů, gest a slov, která používáme v každodenním životě.“¹²⁴ Krobot se silně inspiruje Dialogickým jednáním. Pracuje tedy vědomě na podobných principech a samozřejmě také s intrapersonální komunikací, ovšem ne tolik zřejmou, jako u Dialogického jednání, jelikož herce staví ihned do dvojic.

8.9. Josef Karlík

Jednání v bezprostředním dialogu využíval Josef Karlík ihned na začátku studia budoucích herců. Navazovalo na další soubor vzájemně se prolínajících cvičení a končilo nepřetržitou improvizací nazvané herecké (motivační) perpetuum mobile. V různých typech psychosomatických cvičení herci před diváky (pedagogové a spolužáci) odkrývají své intimní zážitky, sny, konflikty, apod. Při jednání v bezprostředním dialogu herci zhmotňují i představy za normálních okolností nepřijatelné. Problém nastával při divácké recepci, pro kterou byl tento druh dialogu příliš vzdálený. I přes to se Karlík snažil studentům zprostředkovat cestu k vlastnímu, spontánnímu, organickému a talentovanému projevu. „Jestliže se tato fáze přeskočí nebo jakkoli oslabí, oslabí se nutně sám živý proces jevištního jednání.[...] Osobní hercův vklad je nesmírně důležitý nejen v průběhu života postavy-herce jako kontrola a korektor přirozeného a organického života na jevišti ale je též [...] rozhodující při styku s divákem. Dává herci možnost pochopit rozdíl mezi tím proč, a jak by jedna v životě a proč a jak jedná na divadle.“¹²⁵ Metoda se podobala tomu, co jsme si již naznačili u Dialogického jednání.

8.10. Jaroslava Šiktancová

Jaroslava Šiktancová si neklade za cíl vyvinout ucelenou metodu herectví. Používá ve své disertační práci *Hledání způsobu studia herectví* biblické „A slovo bylo

¹²³ KROBOT, Miroslav. O studiu základů herectví. In: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE DIVADELNÍ FAKULTA. *Disk : časopis pro studium dramatického umění. Svazek 7, březen 2004*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 34.

¹²⁴ Tamtéž, str. 106.

¹²⁵ VENTRUBOVÁ, Eva. *Herecká cvičení Josefa Karlíka*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, 2015, str. 73.

učiněno tělem“, z čehož pramení víra ve slovo a jeho všemohoucnost obsáhnout svět.¹²⁶

Šiktancová využívá *vjem* jako výchozí materiál tvorby. Studenti podstoupí cestu a osvojí si vnitřní záznam podnětu, než přistoupí k vnějšímu tvarování. Proud vnitřní energie se postupně transformuje do energie vnější. Šiktancová vysvětluje „Herec v mém pojetí musí trénovat, aby vnitřní podnět, ať je to cokoli – co ho jakkoli pánilo, hrálo, bolelo, chladilo, atp. – dokázal pochopit a postihnout jako podnět pro své jednání a pro svoje tvarování.“¹²⁷ Sice se nemůžeme opřít o detailnější popis procesu, ovšem i přesto zde najdeme spojitost s intrapersonální komunikací. Důležité je pro Šiktancovou také pohyb a smysl pro rytmus, na čemž se studenty pracuje také již od počátku studia. Od citlivosti k rytmu a pohybu pak studenti přicházejí k samotnému textu, který Šiktancová chápe jako něco živého, co obsahuje svůj rytmus a napětí. Obrazy a významy skryté v textu dodávají studentům impulsy pro pohyb.¹²⁸

Své studenty Šiktancová vede neustále ke smyslu vědomí sebe sama. Využívá cvičení na zachycení oscilace mezi energií slova a energií těla, tedy konkrétně například vyjádření slova pomocí gest. „Vztah podnětu a zvoleného gesta, tedy především hereckého řešení musí v dramatické situaci zůstat čitelný a sdělný, o to víc, oč jej herec posléze přetváří nebo dokonce vyvrací do logiky nově vznikajícího obrazu a tvaru.“¹²⁹

Využití práce s intrapersonální komunikací je v případě zaměření se na vnitřní impulsy, sledování a pozorování sebe sama doložitelná i u metod Jaroslavy Šiktancové, ovšem bylo by potřeba ještě konkrétnější soupis cvičení a pozorování. I tak však vidíme, že považuje citlivost na sebe sama a poznání svých psychických i fyzických limitů za velmi podstatné.

¹²⁶ ŠIKTANCOVÁ, Jaroslava. *Hledání způsobu studia herectví*. Praha, 2015. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta, str. 11.

¹²⁷ Tamtéž, str. 19.

¹²⁸ Tamtéž, str. 19, 44.

¹²⁹ Tamtéž, str. 82.

8.11. Jiří Havelka

Jiří Havelka uvádí ve své disertační práci tzv. pět „N“ jako otevřený zkušební systém. Jsou jimi *naslouchání, nejistota, náhoda, nekonečnost a naivita*. Ke každému z nich doporučuje konkrétní cvičení. Uvádím ta cvičení, na kterých se dá nejlépe doložit práce s intrapersonální komunikací.¹³⁰

Cvičení v rámci Naslouchání: „Jeden z vás jde za dveře, po chvíli se vrátí a představí se celým jménem. [...] Sledujte, kolik zbytečných pohybů člověk udělá při obyčejném představování, za kolik vatových gest se schovává, kolik obranných mechanismů se zapojí při aktu „sebereprezentace“. [...]“¹³¹ Zkoušející student při prvních pokusech nejspíše natolik vše vnímá, že jeho tělo ihned rozvíjí nabídnutý impuls do nežádaných gest a jiných projevů. Stresová situace tělo nabíjí energií a ta se zužitkovává pohyby, změnami hlasu, zrychlením tepu, apod. Intrapersonální komunikace probíhá v té chvíli, kdy se student snaží vnímat v procesu představení všechny další reakce těla a popřípadě na ně reagovat.

Cvičení v rámci Nejistoty: „Dávejte sami sobě hlasité příkazy, které okamžitě vykonáte. Např. Rozejdu se. Zastavím se. Ohnu se. Otočím se. Zakašlu. Posléze zkuste celou akci zopakovat bez příkazů jako jedno plynulé jednání. Zkuste to ve dvou, kdy příkazy dáváte jeden po druhém, zkuste to ve třech.“¹³² Při tomto cvičení intrapersonální komunikace probíhá nejprve hlasitě. Student vědomě zadá sám sobě příkaz a následně ho vykoná. Jakmile příkazy zadává vědomě potichu a z paměti, přechází student do řeči vnitřní, a i když komunikace stále probíhá na vědomé úrovni, vnitřní řeč má jinou kvalitu než řeč verbalizovaná. Jelikož se dá zaměnit s myšlením, (a v tomto případě nám tato nepřesnost pomůže si proces lépe představit) pohybové reakce by měly být rychlejší a přesnější.

Cvičení v rámci Náhody: „Sedněte si do kruhu, jeden z vás řekne slovo, vedle sedící na něj naváže. Každý z vás může říct pouze jedno slovo v pravidelném rytmu, kdo poruší rytmus, vypadává. Cílem je vytvořit smysluplný příběh. Nevymýšlejte slova, jen navazujte na to, co už jste slyšeli. Pak začněte znovu, jen navíc si v duchu každý počítejte od sta do nuly.“¹³³ Rychlé impulsy slov ve studentech probouzí asociace. I když nejsou na řadě s vyslovením dalšího slova

¹³⁰ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce*. Praha, 2011. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze, str. 87.

¹³¹ Tamtéž, str. 88.

¹³² Tamtéž, str. 98.

¹³³ HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce...*, str. 105.

příběhu, napadá je, co by mohli doplnit. I takto probíhá intrapersonální komunikace.

Cvičení v rámci Nedokončenosti: „Do prázdného prostoru vstoupí jeden herec a udělá jednu konkrétní akci, jeden pohyb, gesto, slovo... [...] Je vystřídán dalším hercem, který musí zopakovat předchozí gesto a přidat vlastní. [...] A tak se stále přidávají další a další gesta, tvoří se příběh. Každé nové jednání dává nový význam i všem předchozím. Navazují a posouvám.“¹³⁴ Opět je zapojena fantazie a vznikající asociace vyvstávají jako reakce na vnější odpozorované impulsy. Většinou si ve své mysli předchozí akci opakujeme, abychom přímým impulsem rychleji vyvolali přesnější reakci.

¹³⁴ Tamtéž, str. 112.

9. Závěr

Po měsících strávených nad tématem intrapersonální komunikace se mi její prvky ukazují při naprosto jakékoli činnosti, kterou provádím. Jakmile sama sebe přistihnu, že nad něčím přemýšlím, mluvím sama se sebou nebo si jen nervózně mnu ruce, ihned bych písemně dokazovala další možnosti průběhu intrapersonální komunikace.

Mým cílem bylo dokázat, že intrapersonální komunikace je neoddělitelnou součástí dramatického díla stejně jako tomu je u komunikací, jež představuje Ivo Osolsobě. Transformovaný překlad Zichovské definice dramatického díla v této spojitosti by tedy mohl vypadat takto: Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci během komunikace. První komunikace stále zůstává zástupnou za umělecké dílo, druhá za komunikaci mezi jevištěm, hledištěm a herci mezi sebou a třetí mezi dramatickými osobami. Poslední komunikace je právě ta intrapersonální, probíhající neustále a doprovázející v nejpevnější vazbě komunikaci dramatických osob a herců navzájem. Samozřejmě ji ale můžeme vztáhnout k divákům a celkově k uměleckému dílu.

Nejpádnější argument pro mé tvrzení je jednoduchý výrok. Pokud je intrapersonální komunikace specificky lidskou a probíhá jako doprovod psychických procesů člověka, pak každý člověk komunikuje na intrapersonální úrovni. Herec je člověkem. Tedy herec komunikuje na intrapersonální úrovni. Tento výrok ještě potvrzuje rozebraný vývoj a vznik psychických procesů člověka jako jsou vnitřní řeč a intrapersonální komunikace a několik možných definic.

Další argument podporující mé tvrzení je výčet hereckých metod, které se vztahují k práci s intrapersonální komunikací, i když ji explicitně nepojmenovávají. Považují psychiku za podstatnou část hereckého umění a práci na ní někdy důležitější než na fyzických zdatnostech. V této souvislosti jsme rozebrali Dialogické jednání s vnitřním partnerem jako takový typ zkoušení, jenž naprosto explicitně pracuje s intrapersonální komunikací.

Pro další výzkum se tato práce může stát dobrým podkladem a návodem, jak se lze dívat na herecký komponent v jeho celistvosti. Některé pedagogy může inspirovat k různým cestám, jak herce vést a do budoucna se třeba podaří zrealizovat výzkum dalších konkrétních postupů a metod současných pedagogů.

10. Příloha

Performance a posedlost: herec a naši vnitřní démoni

Brian Bates

Katedra psychologie, Univerzita v Sussexu

Přeložila Petra Bruzlová

Psychologie performance je dalším z možných přístupů, jak chápat podstatu lidského fungování. Obracíme pozornost na ty, kteří se významnou částí svého života pokouší pochopit a zobrazit vnitřní svět nás všech – herce. V rámci probíhajícího výzkumného programu na Univerzitě v Sussexu zkoumáme spolu s kolegy, jaký potenciál má psychologie pro pochopení vnitřních a interpersonálních procesů a využíváme práci a zkušenosti herce jako paradigmatu. Tento výzkum bude doplňovat všechny ostatní (viz Wilson, 1985), kdo aplikují vnitřní procesy v rámci vědecké psychologie za účelem pochopit, jak herci pracují. Stejně tak se zkoumaná oblast psychologie stává dalším zdrojem poznání pro vývoj psychologie jako celku.

Kapitola se zabývá určitými zkušenostmi, které znamenají nové chápání „posedlosti“. V rámci výzkumu byl proveden rozhovor s herci Charltonem Hestonem, Liv Ullmannovou, Anthony Sherem a dalšími. Získaný materiál z těchto rozhovorů či jiných, již dříve publikovaných, je základem pro následnou analýzu.

Posedlost byla silnou zkušeností, již vévodila herecké práci v tradičních společnostech. Herec posedl duch, bůh nebo božstva z jiného světa, projevy vnějších univerzálních sil, které se zapojily do hry jako „duchovní osobnosti“ (LaBarre, 1972). Dnes si spojujeme posedlost s pověrami a primitivními kulturami. Moderní lékařský názor považuje posedlost za patologický jev.

Psychiatři, kteří pracují s lidmi nedobrovolně postiženými posedlostí (dnes nazývané hysterie nebo disociace) a znají posedlost výhradně z klinického prostředí, ještě více posílili toto tabu v západní společnosti. Psychiatrický diskurz líčí chování posedlého jedince jako: „s hrubými, nereálnými představami,

abnormálními vjemovými zážitky a hlubokými emocionálními otřesy, které znamenají schizoidní stav – považované za vážný patologický jev.“ (Lewis, 1971)

Zbavená své vědeckosti a zatížena předpojatostí je posedlostí míně mentální stav, zahrnující vysoce imaginární představy, neobvyklé vjemové zážitky a silné emoce – tedy dohromady to, co herci zažívají skoro každé představení.

Samozřejmě, že si posedlého člověka představíme jako někoho bez schopnosti sebekontroly, ovládaného psychickou silou silnější než je on sám. Ale tato běžná představa těla zombie obývané a kontrolované vnější silou je zavádějící. Předpokládáme, že síla posedlosti zcela potlačuje vědomí a vůli, avšak už v tradičních společnostech se herci „stávali“ duchy a byli jimi „posedlí“ a i přes to neztráceli kontakt s požadavky danými představením.

Například jeden tradiční šamanský herec říká o zkušenosti s posedlostí následující: „Byl jsem nucen téměř neustále křičet, plakat, zpívat, tančit, válet se po zemi a tam se svíjet, byl jsem přinucen trhat hlavou a nohama do všech směrů, vydávat zvuky jako medvěd, [...], [ale] nikdy nejsem nepřítomen, vždy vím, co dělám a říkám.“ (Cole, 1975 str. 42)

Stav posedlosti tradičního herce je silný fenomén, který i když mění hercovo chování a zážitky na ty „duchovní“, přesto ho označujeme za performanci. Jedná se o řízenou posedlost. Tradiční herec má dvojí vědomí, přičemž jedna jeho část je posedlá a druhá pozorovaná a řízená.

V kontrastu k zakoušení tradičního herce, u toho současného částečná posedlost již nezahrnuje duchy nebo božstva, ale spíše dramatické osoby, vymyšlené lidi. A tyto osoby nějak uplatňují svoji přítomnost, kterou herec obtížně vylučuje ze svého vlastního života.

Samozřejmě, že většina z nás někdy pracovala na nějakém úkolu nebo projektu, který mu zůstal v paměti a vyvstával na mysl, i když už na něm nepracoval. „Strašil“ ho. Ale pro herce je projektem imaginární osoba, obsazující jeho mentalitu, emoce a psychiku. Její přítomnost nabízí fascinující pohled do struktury sebe sama, a to obzvláště, když osoba převezme vedení při představení; krátce, ale rozhodně.

Charlton Heston měl záchvat paniky na jevišti v Londýně. Ale kdo panikařil? Heston nebo jeho postava? Jako část mého výzkumu psychologie performance

jsem udělal s Charltonem Hestonem důkladný rozhovor o jisté zkušenosti na jevišti, která ukazuje proces posedlosti při představení.

Hrál roli velitele Queega ve své Londýnské produkci *Vzpouřa na Caine před vojenským soudem*. Hra pojednává o vojenském soudu s Queegem, který je obviněn ze špatného velení a také z krádeží zásob z jeho lodi. On však tvrdí, že to byla vzpoura, protože podřízení důstojníci převzali velení na jeho lodi, když měli dojem, že ji žene do záhuby v bouři. Jednání vedla ke Queegově zhroucení u soudu – výkon, za který Charlton Heston získal ohlasy londýnských divadelních kritiků.

Během křížového výslechu, když právník (hrál Ben Cross) brání podřízeného důstojníka, usvědčí velitele Queega ze lži. Heston úžasným pohybem očí ukáže, že je chycen. Panika. A emoce scény překvapila i Hestona.

Vysvětlil mi, co se stalo: „Ben Cross a já jsme víc a víc využívali momentu, kdy na mě pohlédne a řekne: „Veliteli, je mnoho bodů ve vašem svědectví, které se neshodují se svědectvím ostatních svědků. Pokud chcete, požádám o 5 minut pauzy, abyste si urovnal myšlenky, jak nejlépe dovedete.“ Při obhajobě svého klienta využíval více a více momentu skutečné sympatie, protože nenávidí ten fakt, že bude muset zničit Queegovu kariéru.“

Heston se vžil do pocitů velitele Queega. Vysvětlil, že jeho Queeg necítil lítost sám nad sebou. Cítil se nespravedlivě nařčen. Cítil, že pravdu má on; jeden muž proti celé lodi vzbouřenců. Udělal, co mohl. Sloužil roky bez jediné chyby a mohl to dokázat. Jeho pověst byla do teď bez poskvrny a on by ji neušpinil lží a zkreslením. Ale Heston ukázal na zlomový bod v emočním brnění velitele Queega. Vše je to směs strachu, protože někde hluboko v sobě ví, že to není pravda.

Charlton Heston ztratil kontrolu. „V ten moment, kdy Ben dává Queegovi možnost utéct, emoce se vyhrnou a včera mne vyděsili coby Queega až do bodu, kdy to podle mého soudu bylo příliš mnoho emocí. Nedokázal jsem to ovládnout.“ V kritický moment v této scéně se Hestona zmocnila posedlost a on si uvědomil, že co vyjadřuje, jsou jeho vlastní emoce. Nechal postavu Queega, aby ho posedla.

V průběhu naší diskuze se Charlton Heston neustále vracel k momentu „ztráty kontroly“ když „pravé“ emoce převládly nad těmi předváděnými. Když se herec „položil do postavy“ nebo (vyjádřeno z hlediska posedlosti) dovolí postavě, aby do něj „vstoupila“, cítí emoce *té postavy*. Jak se to může stát?

Herec používá představivost, aby vytvořil živý obraz situace, jaká by mohla nastat a následně na ni reaguje, jako když by byl postavou. Na zkouškách zaznamenává emoce a způsoby, jakými je lze vyjádřit publiku a pak vše trénuje, dokud se emoce nestanou automatismem více než impulsem. Drží si odstup od hercových vlastních zážitků a stávají se emocemi postavy.

Samozřejmě, že při představení musí herec používat emoce postavy spontánně a živě. Musí zabránit, aby „fixování emocí během zkoušek“ přešlo do mechanického opakování. Emoce postavy musí být poháněny silou hercových emocí. Dokonce hercovým vnitřním já, co pozoruje a kontroluje.

Nepřekvapí nás, že i přes hercovo vnitřní já, co pozoruje a kontroluje, tu stále existuje nebezpečí zmatení. Emoce se mohou najednou spojit s těmi zafixovanými a herec je prožívá, jako by byly jeho vlastní. Jinými slovy, nebyl to velitel Queeg, kdo panikařil. Byl to Charlton Heston. A na jeden překvapující a zneklidňující moment byl Charlton Heston náhle a zcela posedlý velitelem Queegem.

I když je si možné představit, že hercovy vlastní emoce se propojí s emocemi postavy, stále nám zůstává nejasné, odkud se emoce postavy berou. Ačkoli někteří herci mohou emoce předstírat, všichni jsme byli svědky představení, ve kterém kvalita emocí byla nepochybně reálná.

Ve filmu *Tváří v tvář* Liv Ullmannová vykresluje zhroucení psychiatričky. V jedné šestiminutové scéně postava ztratí kontrolu nad emocemi, opět ji získá a zase ztratí. Ke kontrole nad energií emocí v tak náročné a extrémně intenzivní scéně mi Liv Ullmannová v rozhovoru řekla: „Líbí se mi mít kontrolu po celou dobu, že to není postava, kdo jedná. Ale je to propojeno.“ Vysvětluje, že: „Jsou dva způsoby, jak se rozbrečet. Buď necháte postavu, aby brečela, nebo se necháte sami sebou natolik dojmout, že brečíte. A pak máte velký problém, protože jste se ponořili moc hluboko do sebe.“

Zdůrazňuje důležitost být kanálem: Zábava na herectví je vlastně v tom, využít svou otevřenost takový způsobem, aby mohla postava přijít skrz vás. A když postava potřebuje brečet, je to postava a ne vy, kdo se cítí mimo. Je to ten druh otevřenosti, který vám dovolí odstup a pozorování, jako mít nástroj tak naladěný, že cokoli se rozhodnete hrát, bude znít dobře. V okamžiku, kdy cítíte příliš vlastní zlost nebo vlastní úzkost, už nejste sladění.“ (Ullmann, 1977. str. 96)

Další dimenze jsou ozřejmovány, když reflektuje konkrétní roli. Ve filmu *Křídový kruh* Liv Ullmannová hraje postavu jménem Grusha. Do jejího města, kde žije v chudobě, přichází revoluce. Všichni prchají před vražděním a ohněm, který přichází s válkou. Mezi tím, co sama prchá, najde matkou opuštěné nemluvně. V průběhu hraní této scény Liv Ullmannová popisuje nečekaný zážitek: „Grusha sedí vedle opuštěného dítěte a když se nahýbá, aby ho zvedla, slza ji ukápně na tvář. Najednou je ta slza tam a je to krásný pocit. A já jsem překvapená, protože jsem nevěděla, že by v ten moment plakala. Ale už to nejsem já, kdo je chycen emocí, nejsem to já, kdo pláče.“ (Ullmann, 1977. str. 96)

Tedy jak můžeme pochopit proces, ve kterém herec přejímá emoce postavy? Zní to jako by nějaká mimozemská bytost ve formě postavy doslova zneužívala hercovo tělo a mysl ke své existenci. O tomto procesu Ullmannová říká: „Vnímám sebe jako síto. Pocity všech mnou protečou, ale já nikdy nejsem schopna je zadržet. Večer jsem prázdná odložena – jen, abych mohla být další večer zaplavena novými emocemi.“ (Ullmann, 1977. str. 96)

Otevření a údržba těchto emocionálních proudů je pro jednu fyzickou bytost jako cvičení. Přestože se Liv Ullmannová popisuje jako prázdná nádoba, skrze kterou protékají emoce, i tak rozpoznává velmi důležitou věc pro pochopení, jak posedlost funguje – a to, že ona a postava jsou jedna osoba.

Postava, uvnitř níž Liv Ullmannová zakouší její emoce, čerpá ze zásobníku emocí samotné Liv. Postavě, osobě, bytosti, která posedne, je uvolněn proud či kanál hluboko ve zkušenostech herce a ten se postupně dostává přes jednotlivé vrstvy z hlubokého nevědomí až napovrch osoby. Někdy Liv neví, odkud se emoce vzaly. Občas ji postava překvapuje.

Pozorování Liv Ullmannové a dalších herců ukázala, že když je posedající postava příliš silná, zapluje do dalších oblastí hercovy psyché a začne přebírat kontrolu.

Přehodnocení posedlosti

Kdo jsou ty dramatické postavy či osoby, co posedají moderní herce jako Sucuby¹³⁵ využívající částí jejich emocí, a přitom vedoucí samostatnou existenci jako „Masku“, kterou vidí diváci? Pro odpověď na tuto otázku se musíme znovu podívat na povahu posedlosti.

Psychoterapeut Rollo May doporučuje novou definici „démonické posedlosti“ (May, 1970). Doporučuje definovat démona jako jakoukoli přirozenou funkci uvnitř jedince, která má moc ovládnout celou osobu. Démonická posedlost je pak tedy ovládnutí části nebo celé osobnosti, když jedna z těchto funkcí převládne. May tvrdí, že my všichni máme v sobě demony – aspekty osobnosti, kterým upíráme svobodu. Ty, které zůstanou ztraceny, ignorovány nebo skryty. Z Mayových závěrů lze vyvodit ponaučení, protože i my jsme posedlí každý den našeho života.

Každodenní posedlost

Většina z nás si je vědoma, že značnou část každého dne trávíme denním sněním, fantasiemi a v jakémsi snění, kdy mluvíme jen sami se sebou. Tato vnitřní řeč je v podstatě stejná, jako když bychom mluvili s někým jiným až na to, že slova nejsou vyslovována nahlas. Samomluva má dokonce strukturu vnitřní konverzace. O tom svědčí zvláštní mix zájmen, jmen a použité způsoby oslovování. Vnitřní hlas často říká Já (Měl bych si pospíšet), ale čas od času řekne Ty (Zase jdeš pozdě). Někdy dokonce část vnitřního já nabízí tvrzení nebo otázku a jiná část reaguje odpovědí. (Caughey, 1984)

Samozřejmě můžeme namítat, že tento vnitřní dialog není nic jiného, než verbalizování myšlenek v naší mysli a je rozdílný od „rozpolceného já“, jež zažívá posedlý člověk. Možná si je vědom toho, co se děje, nicméně stále ponořen do transu. Ale základní charakteristika stavu transu je mysl aktivitou zcela nebo téměř zcela okupována, vytrhující z vnímání „okolní reality“ jak si ji představujeme. Jinými slovy, člověk v transu ztratil rozum, ale pouze ve smyslu, že se oprostil od častých kontrol prostředí okolo, což je známka chování, které bychom uznaly jako „normální stav bdělosti“.

¹³⁵ Sucuba – démon ženy, jež posedá muže ve spánku a sexuálně je vyčerpává k smrti.

Jedinci sami v místnosti, jedoucí autem nebo dělající cokoli, co je izoluje od sociálního kontaktu, přicházejí do stavu podobného transu, ve kterém plují na moři vnitřního snění. Jakmile někdo zaklepe na dveře, přicházíme k sobě, do sociální reality, Ve skutečnosti je jasné, že nezanedbatelnou část našeho života, kdy jsme vzhůru, trávíme v mírných stavech transu, ve kterých pokračujeme v dialogu s bytostí pobývající v nás. Ale postava, jež nás posedne, to dělá v soukromí a tiše, zatímco postava, kterou hraje herec, posedne na veřejnosti a projevuje se navenek.

Herci vytváří imaginární postavy sami ze sebe a vyrovnávají se s nimi stejně jako my s imaginárním já uvnitř nás. Ale často zapomínáme, že naše vnitřní já, s nímž konverzujeme, hádáme se, je imaginární konstrukcí, trik mysli, nechávající nás vyjednávat s naší životní zkušeností ve formě vnitřní postavy.

Herec vytváří zcela novou vnitřní postavu; imaginární osobu, kterou hraje. V rámci procesu vyzívá hlubiny své vnitřní zkušenosti zcela novým způsobem. Jestli herec zkouší pracovat s touto zkušeností na vytvoření postavy nebo si prvně vytvořit o postavě představu a teprve potom nechat emoční zdroje odpovědět, tak či tak herec aktivuje svou vnitřní zkušenost a zaměřuje ji na určitý cíl. Vytváření postav udržuje životní zkušenost v pohybu, plynoucí a flexibilní.

Anthony Sher ve své knize *Rok krále* (Sher, 1985) zaznamenal svou přípravu na roli Richarda III. a jeden recenzent živě shrnul vytvořené dílo: „Sher se musel ve své představivosti stát sám sobě podivínem i přítelem a povolit těmto představám se zabydlet uvnitř. I když začíná postavu budovat auto-logicky, s využitím mimikry a síly různých převleků ostatních, jak pokračuje, zbavuje se předpokládané osoby, falešných nosů a honosných paruk a připouští, že Richard je jím samotným. Užívá jeho hlas, jeho vlastní vlasy, jeho vlastní tělo, jeho vlastní osobnost. Na korunovaci se objevil nahý: co je koneckonců herectví jiného než obnažení?“ (str. 25)

Je zajímavé, že posedlost je vyjádřena jako sebe-obnažení. Umožnění postavám existenci uvnitř nás je stejný proces jako sebe-odhalení. Divadelní režisér Peter Brook říká že: „Herci jsou médii: myšlenky najednou obalí vše do aktu posedlosti...herci pronikají sami sebou“ (Conrad, 1985). Herci posedají sami sebe.

Když je herec z části „posedlý“, budto převzetím kontroly postavou během představení nebo udržením své přítomnosti v mysli i posléze, herec v podstatě

zakouší, konfrontuje se, zažívá aspekty svého vnitřního já. Aspekty, které si nemusí nikdy uvědomit, pokud to jediné dostupné mohlo být vyjádřeno skrz zkušenost s běžným vnitřním já, se kterým konverzujeme potichu.

Tvoření postavy, vyzívající tolik ze skryté a potlačené vnitřní zkušenosti herce až do bodu, že herce posedne, je méně časté, avšak ne neobvyklé. V těchto případech herci pociťují ve své hře něco ze sebe, co je vede k pocitu posedlosti. To „něco“ bylo kdysi hrůzou pro členy tradičních společností. Je to vrstva lidské zkušenosti hluboce zakořeněna v nás všech. Je to tajemství sebe-posedlosti.

Být ovlivněn skrytými, neznámými aspekty sebe, je něco jako posedlost. Duchové našich životních zkušeností nás vedou touto cestou bez našeho vědomí. Pro většinu z nás, kteří nezabrousili do hloubkové psychoterapie, hluboké vody našeho nevědomí tečou ničím nerušený. Jedinými vodítky ke skrytým částem nás samotných jsou fragmentární obrazy snů a často nevysvětlitelná přirozená síla emočních reakcí na každodenní události.

Vývoj psychologie performance, ve které začínáme zkoumat aspekty lidského fungování s využitím práce herce jako paradigmatu, živě ilustruje poznatky jiných paradigmat, ale vrhá nové světlo na přirozenost zapojujících se procesů. Psychologie se má tolik co učit od herců, jako se herci musí učit z psychologie.

Použitá literatura

BATES, Brian. Performance and possession: The actor and our inner demons. 1991) *Psychology and performing arts*, Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1991, WILSON, Glenn D. *Psychology for performing artists*. Whurr Publishers, 2002, str. 65-69.

BAYEROVÁ, Marie. *Metoda Jacquese Lecoq a Divadelní škola Vendelína Budila*. Diplomová práce. Praha, 2008. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta, str. 19-29.

BOLESLAVSKÝ, Richard. *Herectví: Šest prvních lekcí*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948.

BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. Divadelná knižnica.

ČÍSAŘ, Jan. Pokus o definici herectví. In: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE DIVADELNÍ FAKULTA. *Disk : časopis pro studium dramatického umění*. Svazek 4, červen 2003. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, str. 34-39.

ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. Světové divadlo. ISBN 80-7008-054-X.

ČERMÁK, Ivo a Jitka LINDÉNOVÁ. *Povolání: herec: kritické momenty v pracovním životě herců*. Brno: Větrné mlýny, 2000. Čas, akce, prostor. ISBN 80-86151-42-5.

DIDEROT, Denis. *O umění [Diderot, 1983]*. Praha: Odeon, 1983.

ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*, 1999, 10: str. 4-8, 23.

HANČIL, Jan. Otevřený svět dialogického jednání. In: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, str. 41-47.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce*. Praha, 2011. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta, str. 87-112.

HYVNAR, Jan. Herec v moderním divadle. *Pražská scéna, Praha*, 2000.

CHRZ, Vladimír. Konstitutivní kontradikce dialogického jednání a jejich antropologické zobecnění. *Theatralia*, 2013 [cit. 13. 3. 2017], str. 5. Dostupné na:

<https://scholar.google.cz/scholar?start=0&q=dialogick%C3%A9+jedn%C3%A1n%C3%AD&hl=cs&as_sdt=0,5>, str. 18-24.

JANOUSĚK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika*. Praha: Grada, 2007. Psyché. ISBN 978-80-247-1594-0.

JOUVET, Louis. *Nepřevtělený herec*. Praha: Orbis, 1967.

KROBOT, Miroslav. O studiu základů herectví. In: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE DIVADELNÍ FAKULTA. *Disk: časopis pro studium dramatického umění. Svazek 7, březen 2004*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. str. 34, 106.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché. ISBN 978-80-247-2329-7.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění, 2. přepracované a doplněné vydání*. Grada Publishing as, 2008.

LITTLEJOHN, W. Stephen, FOSS, A. Karen, editors. *Encyclopedia of Communication Theory*. California: Copyright © 2009 by SAGE Publications, Inc.
MEAD, George Herbert. *Mysl, já a společnost*. Praha: Portál, 2017. ISBN 978-80-262-1180-8.

ONG, Walter J. *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum, 2006. Limes.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci: variace na téma Zichovy definice dramatického díla*. In: ZÁVODSKÝ, Artur. *Otázky divadla a filmu*. I. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970. Spisy University J.E. Purkyně v Brně, Filosofická fakulta, str. 17-26.

OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. Teoretická knihovna, str. 15-84.

PIAGET, Jean a Bärbel INHELDER. *Psychologie dítěte*. Vyd. 5. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-798-5.

RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém: k estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. Praha: J.R. Vilímek, 1946.

SLAVÍKOVÁ, Eva. Dialogické jednání – z poznámek asistenta. In: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, str. 57-59.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. V Praze: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy.

ŠIKTANCOVÁ, Jaroslava. *Hledání způsobu studia herectví*. Praha, 2015. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta, str. 11, 19, 44, 82.

ŠÍPEK, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. 1. vyd. Praha: KANT - Karel Kerlický Akademie múzických umění v Praze, 2010.

VENTRUBOVÁ, Eva. *Herecká cvičení Josefa Karlíka*. Brno, 2015. Disertační práce Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, str. 73.

VOCATE, Donna R. *Intrapersonal communication: Different voices, different minds*. Psychology Press, 1994. ISBN-13: 978-0805811285.

VYGOTSKIJ, Lev Semenovič. *Psychologie myšlení a řeči*. Vyd. 1. (jako komentovaný výběr, celkově v češtině 3.). Praha: Portál, 2004. Psychologie. ISBN 80-7178-943-7.

VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. In: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005, str. 15-23.

WILSON, Glenn Daniel (ed.). *Psychology and performing arts*. CRC Press, 1991.

WILSON, Glenn D. *Psychology for performing artists*. Whurr Publishers, 2002.

ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2.(v Panoramě 1.)vyd. Praha: Panorama, 1986. Dramatická umění.