

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
DÍVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

PSYCHOLOGICKÉ SOUVISLOSTI
SCÉNICKÉ TVORBY

Jiří Šípek

Vedoucí práce: Prof. Jaroslav Vostrý

Oponenti práce:

Doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.
Prof. PhDr. Julius Gajdoš, PhD.
Doc. Mgr. Jan Hančil

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha 2010

ACADEMY OF PERFORMING ART IN PRAGUE
THEATER FACULTY

**PSYCHOLOGICAL CONTEXT OF SCENIC
PRODUCTION**

Jiří Šípek

DISERTATION THESIS

Scenic production and theory of scenic production

Supervisor: Prof. Jaroslav Vostrý

Prague 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma
vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použí-
tím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis:

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Předložená disertační práce prochází vybraná (ale podstatná) témata scénického umění. Vychází z teoretických prací předních divadelních umělců (Frejka, Hilar, Zich, Vostrý aj.) Detailně jsou v této souvislosti diskutována témata emoce, empatie, vnitřně hmatové vnímání a distance. V empirickém výzkumu jsou hledané specifické způsoby reagování umělecké osobnosti v situaci zpracování výchozí neurčitosti materiálu. Autor k tomu použil Rorschachův projektivní test.

Abstrakt

This dissertation thesis investigates selected (but substantial) topics of scenic art. It is based on theoretical work of prominent art and theater personalities (Frejka, Hilar, Zich, Vostry and others). Emotions, empathy, inner touch perception and distance are discussed in detail. In empirical research part there is studied a special way of art personality reaction in situation of meeting uncertainty. To process it Rorschach projective method was used.

OBSAH

	str.
ÚVOD/ VÝCHOZÍ PROJEKT	7
PSYCHOLOGIE A DRAMATICKÉ UMĚNÍ	11
K PSYCHOLOGII HERECKÉ TVORBY A VÝCHODISKŮM HERECTVÍ	27
EMOCE / PROŽITKY	39
EMPATIE / DISTANCE	52
VNITŘNĚ HMATOVÉ VNÍMÁNÍ/ ZRCADLOVÉ NEURONY	65
NEURČITOST / RORSCHACHŮV TEST	72
EMPIRICKÁ SONDA ZA VYUŽITÍ RORSCHACHOVA TESTU	83
DISKUSE/ TUŠENÍ SOUVISLOSTÍ	106
ZÁVĚR	115
SOUHRN/ZUSAMMENFASSUNG/SUMMARY	118
LITERATURA	124

It is through Art and through Art only, that we can realise our perfection, through Art and through Art only, that we can shield ourselves from the sordid perils of actual existence.

OSCAR WILDE (1854-1900)

ÚVOD / VÝCHOZÍ PROJEKT

Projekty snažící se o propojení psychologie s oblastí umění bývají koncipované tak, že základem je psychologie, která se snaží vysvětlit ze svých pozic nějakou jinou oblast, v daném případě umění. Jde tedy o psychologii „něčeho“, co se psychologie snaží podchytit a vysvětlit, ovšem ze svých pozic. Základní jazyk a pravidla jsou tedy vždy psychologická. Klíčovým označením potom bývá „psychologie umění“.¹ My se zde snažíme o přístup více partnerský, tedy o dialog umění s psychologií. Záležet bude ale také na tom, na co se z umění zaměříme, jak budeme umění chápat. Jestliže budeme považovat umění za zvláštní *způsob bytí*, potom psychologie jistě nemá nástroj, kterým by mohla přispět k hlubšímu pochopení. Blíže by byla například filosofie umění.² Psychologie se ovšem může zaměřit na vybrané jevy, jako je například osobnost umělce, ev. osobnost diváka, posluchače a zkoumat možné zvláštnosti umožňující vznik a působení uměleckého díla. O to se také v dalších částech naší práce pokusíme. Oblast umění je široká, zahrnuje mnoho druhů, o kterých bývá pojednáváno samostatně. Je to jistě praktické a organizačně výhodné (viz i dělení Akademie múzických umění

¹ Jde o jednu z aplikovaných oblastí psychologie. U nás viz např. Kulka (2008).

² Například český překlad publikace Gordona Grahama (2004).

na samostatné fakulty a kromě toho samostatně fungující vysoké školy zaměřené na výtvarné umění). My zde většinu prostoru věnujeme umění scénickému a pokud možno konkrétně hereckému. Nicméně se nám v našich úvahách, ale i v následném empirickém zkoumání jeví jako málo udržitelné striktní oddělování uměleckých sfér.

Mnohá výchozí data pro další uvažování čerpáme také z teoretických i praktických zkušeností a závěrů předních umělců. Vlivní divadelníci,³ jakými byli např. K.H. Hilar, J. Frejka, J. Honzl a další, nám ve svém odkazu zanechali mnoho podnětného, co má také psychologickou relevanci. Při četbě jejich prací s obdivným údivem konstatujeme, jaký přehled měli tito umělci právě také v oblasti sociologie a psychologie, včetně konkrétních znalostí děl např. W. Jamese, Th. Ribota a mnoha dalších. Hluboké a podnětné myšlenky, postřehy, náměty nacházíme také v memoárech význačných herců a režisérů, resp. v dobře zpracovaných monografiích o jejich osobních i profesních životech (L. Pešek, R. Lukavský, M. Macháček, J. Adamová, V. Voska, P. Čepek aj.). Všechny takové a podobné podněty se snažíme zpracovávat především z hlediska scénické tvorby. Nově konstituovaným oborem, který se snaží toto všechno umožnit, je scénologie.⁴ S tím, co můžeme nazvat scénickým, se setkáváme nejen v oblasti umění, ale i v našem běžném, každodenním životě. Scénování světa kolem nás, ale i nás samých je přirozeným jevem a podle nejnovějších poznatků neurověd se zdá být dokonce podložené anatomickými strukturami našeho mozku. Výhodou takového chápání scéničnosti je to, že se nevztahuje pouze na oblast

³ A nám v této práci jde především o oblast divadelního umění.

⁴ Termín 'scénologie' u nás zavedl a dále jej rozpracovává Jaroslav Vostrý. Podrobněji viz např. Vostrý (2007, 2010).

umění, ale je to záležitost veškerého našeho života. Scénologie tak doslova propojuje umění a život, aniž by to bylo nějak silové.

Jak ještě bude v této práci vícekrát zmíněno (protože to je zásadně důležité), je v samém základu scéničnosti a s ní propojeného prožitku přítomen tzv. vnitřně hmatový cit. To ovšem není žádný náš originální přínos; o vnitřně hmatovém vjemu psal již Otakar Zich v roce 1931 a na spojitost s prožívanou scéničností mnohokrát upozornil již zmíněný Jaroslav Vostrý. My zde na tyto myšlenky navážeme v diskusi o fenoménu vcítění, tedy empatii. Bez schopnosti empatie bychom nebyli schopni chápat především sociální svět kolem nás, ať už je to v běžném životě, nebo na jevišti a vůbec v umění. Později se v této práci budeme empatií zabývat i ryze prakticky; totiž v naší empirické sondě za pomoci Rorschachovy psychodiagnostické metody.

Za podstatný jev při tvorbě i při vnímání umění se považuje také tzv. distance. Nejčastěji se s ní setkáme v teoriích estetického vnímání, ale původně byla koncipována jako jev psychologický. Autorem byl britský psycholog Edward Bullough, který na dané téma otiskl zásadní stať již v roce 1912. Právě distance a vnitřně hmatové vnímání, resp. vnitřně hmatový cit se zdají být klíčové v chápání scéničnosti světa kolem nás, uměleckého i každodenního.

Otázka, jestli umění odpovídá psychologické logice, není správná. To by znamenalo přímé propojování umění s každodenností. Umělecká logika (a umělecká pravda) je sice spojená s každodenností určitou vazbou (viz Frejkovy *standards*), ale jen relativně volně. Scéničnost jsme sice zmínili jako fenomén, který nacházíme jak v umění, tak v

každodennosti, ale nikterak nepředstavuje nutnou, logickou, hlavní vazbu umění a běžného života. Umění a onen ostatní život je propojen sice nutně, ale celým komplexem obtížně definovatelných vazeb v podobě obsahů, emocí apod. Za pomoci Jungovy terminologie zde pro názornost aplikované na hereckou práci to můžeme stručně formulovat tak, že herecká postava je vlastně psychologický *komplex* propojující nás jako diváky s více či méně archetypální osobou, příběhem, způsobem jednání, bytí.

PSYCHOLOGIE A DRAMATICKÉ UMĚNÍ

Od roku 1951, kdy byla publikována dnes téměř neznámá a necitovaná práce André Villierse *La Psychologie de L'Art Dramatique* uběhlo již téměř šedesát let. Letmý pohled do obsahu knihy ukazuje, že témata jsou stále aktuální. Kolik prostoru by se mohlo věnovat již jen pouhému tématu *hry* jako pradávnému fenoménu provázejícímu člověka v jeho rodové i osobní historii a současně stavebnímu kameni všeho dramatického umění. Rozvíjení obsahu knihy má svoji logiku. Villiers začíná rozpravou o podstatě hry jako významného jevu v lidském životě, pokračuje úvahami o funkci herce, přidává prostor, pohyb a symboliku (alegorii). Není to nijak překvapující; s obdobnými tématy se vypořádává bádání i našich autorů v současnosti. Snad jen název 'psychologie dramatické tvorby' se nevyskytuje příliš často. A ono se, striktně vzato, pouze o psychologii nejedná. Ta se u Villierse chápe poměrně v širokém smyslu, podobně jako se to objevuje ve volném pojetí – např. od psychologie určité situace až po psychologii života. Ve druhé části se Villiers zabývá (mimo jiné) jevem mizanscény. Toto téma u nás velmi podstatně zpracovává Jaroslav Vostrý (např. v publikaci *Řežie je umění* z roku 2001). Z mnoha Villiersových myšlenek zde stojí za povšimnutí jeho přesvědčení, že je třeba přemýšlet nad obnovením úlohy divadla (používá termín 'reteatralizace') a vztahu k drammatizaci. V historii divadla, a nejen moderního, nacházíme řadu pokusů, jak divadlo 'osvobodit', 'oživit', nahradit herce nad-loutkou apod. I to má jistě své psychologicky zajímavé souvislosti, ale přehledně to popisuje např. náš autor Jan Hyvnar v celé řadě svých publikací.

Vcelku logicky přecházíme k tématu vztahu dramatického umění a mytologických, resp. archetypálních zdrojů,⁵ Mýty, ságy a pohádky jsou zhuštěnou zkušeností lidstva. Podobnou myšlenku můžeme najít v Jungových konceptech archetypů. Mytologická archetypálnost je bezesporu bohatá a při troše snahy v ní můžeme objevit i pravzory způsobů prožívání životních situací, vyrovnávání se s nimi. Copak by se v nás při setkání s uměním neměl vcelku snadno rodit pocit, že toto už jsme přece někde viděli, slyšeli, vnímali, anebo tušili?

Kolik příběhů v dramatickém umění vychází z takové zkušenosti? Jistě nespočet. O antických dramatech jistě není třeba pochybovat ani v nejmenším. Jsou stálou výzvou a jejich opakované inscenování má význam nejen obecně kulturní a vzdělávací. Tyto příběhy a v nich obsažená všelidská témata jsou jakousi 'živou vodou' udržující naše bytostné kořeny svěží. To není jen květnatá proklamace; jde doslova o náš život, o jeho kvalitu a o psychické zdraví, jakoliv to může znít nadneseně.⁶

Při cestě životem člověk nejdříve plní úkoly vůči společnosti, učí se rolím, tvoří své ego a pracuje na *personě* (sociální archetyp, archetyp konformity). S tvořením ega se ale také tvoří archetyp *stínu*. To je negativní, odvrácená strana naší osobnosti, dluh, nenaplněnost. Stín je určován osobním příběhem, ale i typem kultury. Stínu se lidé chtějí zbavit, vyrovnat se s ním, tak ho nezřídka promítají ven, na jiné osoby, na jiné skupiny (Židé, čarodějnice apod.). Jung ve Stínu vidí

⁵ Archetypy vystupují hlavně v mezních situacích, často v podobě symbolů, něčeho co přesahuje i danou kulturu. Může to být v podobě „de ja vu, de ja vecu“. Archetyp není zděděná představa, ale spíše „zdeděný modus fungování“. Jde o „vzorec chování“. Archetypická, zděděná je predispozice mít jistou zkušenost, a nikoliv tato zkušenost sama. Podrobněji viz Šípek (2009a).

⁶ Měli bychom dodat, že v sílu příběhu a hluboce zakořeněných témat, jak je nacházíme například v antických tragediích, stále alespoň doufáme.

šťastnou příležitost uvědomit si, že i toto jsem já, tedy vtáhnout tu energii do sebe, stát se celistvějším. Kdo to udělá, udělá hodně pro sebe i pro svět...

Každým svým duševním hnutím vytváříme jakousi 'nerovnováhu' a tedy také potenciální 'stín', resp. protistranu, doplňující 'jiný' prostor, s Frejkou řečeno 'jinou sérii'. Pokud se o to již dále nestaráme, neklademe si otázku, kdo jsme, jaké jsou naše skutky a jaká napětí jimi vyvoláváme, je patrně jen otázkou času, kdy nám to bude předloženo k proplacení nebo kdy se s tím stínem setkáme zpětným 'protipohybem'. Řešení můžeme hledat v sobě stálým kladením si otázky, 'co/kdo jsme', také právě skrze umění. To nám může nastavovat zrcadlo našich skutků a jejich důsledků. Umění nám může nabídnout jiná ztvárnění témat naší každodennosti, její opaky, doplňky apod., a tak vytvořit prostor pro napětí a jeho prožitek. V jungiánském duchu vlastně jde o vstřebávání *stínu*.

Celou lidskou historii je možné podle Junga vidět ve snaze nevědomých obsahů stát se vědomými. S jungiánskými dimenzemi se můžeme setkat i v nečekaných chvílích. Například v románech Gustava Meyrinka, Jungova o trochu staršího současníka. Hledání sebe sama, využívání snu s jeho transcendingujícími obsahy jako způsob komunikace s podvědomím, cesta uličkou alchymistů až k domu "U poslední lucerny" jako místu, resp. stavu, v němž přenášíme sami sebe na druhou stranu bytí. To je opakované jungovsko-meyrinkovské téma. V něm platí, že dialog s archetypálním světem se stává hlavní strategií v lidském přežití a uchování zdraví člověka.

Umění, především umění scénické, je vlastně bdělým snem nabízejícím nám přesahy našeho každodenního, běžného života.

Jde ovšem o 'sen' stále mnohoznačný, se kterým si většinou nevíme rady. Jsme tedy u neurčitosti, mnohoznačnosti.⁷ Ta je původní provokací pro uchopování světa, jeho výkladu a ztvárňování, jak to dělá umění, ale současně zůstává i charakteristikou výsledného díla. To je stále ještě otevřené výkladům, mnoho- či víceznačné. Ale výsledné umělecké dílo již tvar má, i když více či méně provokující a využívající naše každodenní témata.

V tomto smyslu nás oslovují báje a mýty se svou výkladovou nejednoznačností, která modernímu člověku často nedělá dobře. Důvodem je převládající výcvik v myšlení diskursivním. Dnešní člověk je dosti vzdálený oblastem nevědomí a mýty právě z tohoto podhoubí čerpají. S postupem doby jako by se zmíněný kontrast stále více prohluboval (s dělením myšlení na diskursivní a na imaginativní pracuje Vostrý 1997).

Vraťme se však blíže k vazbě dramatického umění a psychologie ještě z jiného úhlu. Připomeňme si zde některé myšlenky z novějšího sborníku autorů Kubiaka, Blaua, Taylorové a řady jiných (Campbell / Kear 2001). Psychologické, především psychoanalyticky laděné texty nám mohou připomínat jakési volné prolínání dvou velkých těles, řekněme galaxií, jak jsme také nazvali původní zamyšlení nad sborníkem (Šípek 2004). Freudův model psychiky – superego, ego, id – představuje stále vznikající a obnovující se dynamiku. Už zde můžeme vnímat souvislost s hrou, resp. dramatizací. Erik Berne vytvořil koncept transakční analýzy s instancemi rodič, dospělý a dítě. To jsou roviny, kterými procházíme ve svém vývoji a které také určují naše reagování v jednotlivých

⁷ Mnohoznačností se budeme v tomto textu zabývat ještě později.

etapách a dokonce i situacích našeho běžného života. Vznikající dynamiku lze také rozebírat jako hru. Však se známá a stále citovaná Berneho kniha jmenuje *Games people play* (v českém překladu *Jak si lidé hrají*). Freud sám napsal jedinou studii přímo se týkající divadla. Byly to „Psychopatické charaktery na jevišti“. Divák musí být do té míry neurotik, aby se podílel na hře potlačovaných impulsů na jevišti. Divadelní představení potom přispívá k tišení neuspokojených a nespojitelných tužeb. Podle Freuda je divadlo hrou, která nemá poškozovat divákovu osobní bezpečnost. Je zajímavé, že později si Freud povzdechl nad tím, že moderní autoři tuto roli neplní – neumí prý už neubližovat divákům, ani už neumí kompenzovat, uspokojovat divákova přání. Je to zajisté zvláštní a v mnohém podivuhodně aktuální povzdechnutí. Původní Freudův postup však byl plný dramatičnosti a řekněme teatrálnosti. Zvláště to bylo v době používání hypnózy. Když pak Freud opouští hypnotismus, přestává také svoji metodu nazývat katarzí a zavádí dnešní výraz psychoanalýza. Vnější ‘představení’ se mění v terapii řečí a přesouvá se do ticha a klidu psychoanalytickovy ordinace, vybavené gaučem a křeslem. Alan Read ve své sborníkové stati cituje zajímavou glosu Freudova kolegy Bernheima, že totiž úspěchy sugestivní léčby byly výrazné při skupinových sesích v nemocnici, resp. před publikem, a už mnohem menší v soukromí ordinace. V terapii (teď máme na mysli tu novější, terapii přes řeč) se ordinace stává scénou, kde je pacientovi dána možnost revidovat minulé konflikty a přenést potlačené pocity na analytika. A analytik má roli přijmout, ale hrát ji špatně (!), aby byl pacient osvobozený od nutkání opakovat skript z dětství. Psychoanalýza povstala z představení a představením v jiné

podobě pokračuje.

Nad paralelami hry v životě a v divadle se vedly nesčetně diskuse. Hrajeme si jako děti i jako dospělí, učíme se role potřebné pro zvládání životních úloh, a na divadle ztvárňujeme, představujeme tyto role v jakési metarovině a dosvědčujeme vrstevnatost hry v našem životě. Snad bychom s mírnou nadsázkou mohli říci, že divadlo je jakýmsi rozšířeným nástrojem našeho vědomí. Dokumentuje a oživuje naši minulost, aktuální rozhodování a předpoklady do budoucna. Nové teorie lidského vědomí zdůrazňují právě takový narativní charakter: vědomí stále ke každému reflektovanému okamžiku přidává 'před' a 'po'. Forma příběhu, narativita našeho vědomí a divadla není patrně náhodná. Jde o stejný (inherentní) způsob, jak uchopujeme svět a sami sebe v něm. Později se ještě zmíníme o teoriích Juliana Jaynese a jeho představě o charakteru našeho vědomí.

V roce 1919 publikoval Freud stať o fenoménu podivnosti (v němčině *unheimlich*, v angličtině *uncanny*). Na lingvistické rovině Freud poukazuje na dva jakoby protichůdné významy německého *heimlich* – jedním je 'domovský', 'domácí', druhým naopak 'tajemně', 'skrytě'. Čím je něco intimnějšího, tím je to také skrytější před ostatním světem, má to 'záhadnější', 'tajemnější' hloubku. Freud dále fenomén rozebírá s odvoláním na prožitky děsu, strachu z vlastního zániku v díle E. A. Poea a E. T. A. Hoffmana. Několik autorů zmíněného sborníku (Campbell, Kear 2001) se na uvedené Freudovy úvahy odvolává. Ještě později v části věnované empatii se zmíníme o názorech, že právě empatie představuje zvláštní podobu vlastního odosobnění, 'ztrátu' sebe v druhé bytosti. Čím více, hlouběji poznávám druhého člověka, čím hlouběji se 'nořím' do

postavy na jevišti a je mně tak intimněji blíže, tím také snižují prožitek sebe sama jako oddělené entity, snižují distanci od sledovaného (dramatického) děje.

Těmito poznámkami jistě neodhalujeme nějakou skrytou a dosud neobjevenou hluboce skrytou vazbu divadla a psychologie, ale pouze přikládáme další část do mozaiky tvořící srozumitelnější smysl. Někteří učitelé radí hercům držet v mysli hlavní překážky v cestě k cíli. Mohou být různé (např. ztráta paměti) anebo Hamletovo svědomí či konflikt názorů. Psychodynamický pohled Freuda a následníků vychází z předpokladu, že lidé si nejsou vědomi instinktů a pudovosti. Např. Olivier tvořil svého Hamleta s důrazem na předpokládaný oidipovský komplex. Anebo Jago byl ztvárňován s homosexuálními tendencemi k Othellovi – a tedy bylo jen přirozené zlikvidovat sokyni Desdemonu. Ale je tu problém: jde o nevědomí, a jak by to tedy mohli pozorovat i diváci?

V citované publikaci Campbella a Keara o psychoanalýze a performativním umění může překvapit absence zmínky o C. G. Jungovi. Vždyť právě Jungovo učení o stínu by bylo v těchto souvislostech zcela relevantní. Vše, co nějak existuje, každý fenomén, který má nějakou podobu, nějaký tvar, zjev, expresi, nutně tvoří *stín* tím, co onen jev *není*. Vše odkazuje současně na to, co není. To je v souladu s obvyklým názorem, že jevištní produkce odkazuje za sebe sama, že vše, co je umístěno na jevišti, nabývá potence symbolu. Také další autor jedné sborníkové stati Anthony Kubiak poukazuje na „existenci“ a vliv toho, co na jevišti *není*.

Ernst Fischer se ve sborníku mimo jiné zmiňuje i o architektuře a prostoru a hledá specifickou souvislost s psychoanalýzou. Dodejme několik našich asociací. Prostor je

spojený s něčím, co se děje a rozvíjí. Sám o sobě nezůstává otevřený, nýbrž stále se člení na lokality, místa s dějem probíhajícím v čase. Tak je tomu i s divadelním prostorem (jevištěm), který se v každém představení mění v množinu míst, vzájemně se pronikajících a ve svých vztazích si dodávajících význam. Fischera zajímá zvláštní fenomén domácího divadla, které se děje v některém soukromém bytě. Fischer používá termín *trialektická prostorovost*, resp. *trialektika prostorovosti*. Jde o to, že takové domácí představení má trojí rovinu. Současně existuje obývací pokoj, divadelní představení a divadlo v onom pokoji. Pozornost diváka tak nemusí pouze oscilovat mezi rovinou divadla a pokojem, ale může vstřebávat obojí současně v nové kvalitě. Tady můžeme připomenout diskuse o vnímání herce, herecké postavy a dramatické osoby, jak o nich píše např. Jan Císař (2000) v knize *Člověk v situaci*. Jevu *trialektického bytí* jsme se dotkli už výše, když jsme uvažovali o vlivu divadelního představení na diváka. Ve chvíli vnímání produkce souběžně existuje jevištní produkce, divákův osobní psychický svět (včetně vnímání vlastního těla) a divadelní představení 'uvnitř' divákova psychického světa. Trialektická prostorovost vede k závěru: svět nebo divadlo (v nevylučovacím smyslu).

To, co se jeví na jevišti, je jen částí toho, co se vlastně díky divadelnímu představení otevírá, říká ve sborníku Antony Kubiak. Hlubší analýzu autor nenabízí. Jaroslav Vostrý již vícekrát formuloval tento jev v souvislosti s hereckým uměním (a konkrétně hereckou postavou) v tom smyslu, že se zde setkáváme s něčím, co současně je i není. Kubiak nazval svůj sborníkový příspěvek nepřiliš originálně „As if“, tedy „jakoby“. To z diskusí o divadelní tvorbě známe vcelku

důvěrně. Divadlo je 'jakoby', ale i naše životy jsou v mnoha směrech 'jakoby'. Psychoanalýza mluví o mnohých obranách vedoucích nezářka k neurotickému způsobu žití bez autentičnosti. Vůdčí francouzský psycholog a psychoanalytik Jacques Lacan (1901-1981) hovořil o fragmentovaném projevu postkarteziánského subjektu. Daniel Dennett se však domnívá, že hlavním viníkem je jazyk. Jazyk totiž vypráví, jde o narativní kreaci. To je jistě v souladu s postmoderním názorem, že svět tvoříme tím, jaký zvolíme způsob 'četby' textu světa. Každé divadelní představení je nabídkou, jak 'číst', interpretovat nějaký výsek jevů světa za pomoci struktury témat, motivů, symbolů.

Zajímavým konceptem je *hlasové tělo* (Vocalic Body) v příspěvku Stevena Connora. Hlas je tvořený tělem, ale také může tělo tvořit, resp. dotvářet. A to ve formě snu, fantazie, halucinace, sekundárního těla udržovaného autonomními operacemi hlasu. Hlas v podobě slova předpokládá existenci těla a vždy je tak či onak tvoří, podporuje. Hlas je nejsilnější emanací těla a s jeho projevem je spojena slast, touha, ale také bolest. Hlas nás zastupuje dokonce pro nás samé. Dochází k jakési introjekci hlasu, který tak napomáhá udržovat naši identitu, posilovat naše ego. Dodejme, že všechny naše exprese se nám vracejí, my je reflektujeme a přijímáme tak sami sebe v naší neopakovatelné identitě.

Diana Taylor přispěla zajímavým textem o jedné podobě sociální paměti na jevišti. Jde o peruánské divadlo *Yuyachcani* oživující starou kulturu. To je jistě běžné nejen v Peru, ale *Yuyachcani* je cosi specifického. Představení nejsou podložena textem, resp. scénářem umožňujícím opakování. Dění na jevišti má podobu tance, pohybu, zvuků a hlasových projevů. Na

jevišti se tak zviditelňuje sociální paměť se všemi hlubinnými traumaty. *Yuyachcani* je prostředkem znovu-vzpomenutí, přenášení sociální paměti. Předvedení, představení, výjevy jsou neoddělitelné od lidí, kteří konají, jsou právě aktivní na jevišti. Rozlišuje se archivní a repertoárová paměť. Archivní paměť je digitalizovatelná, přesně kodifikovatelná v podobě záznamů, a tedy archivovatelná. Paměť repertoárová se vztahuje ke komunikaci analogové, používající náznaků, symbolů, orientuje v hodnotách. Tradici udržované a předávané například tancem a pohybem nejde o archivované významy, přesto jimi ale mohou být komunikovány stabilní významy. Vtělená paměť přesahuje archiv, je stále žitá.

Ještě dále v tomto našem textu zmíněný George Berkeley (1685-1753) konstatoval, že být vnímán znamená být. Jsme schopni vědět, že existuje jen to, co vnímáme, interpretuje Berkeleyův názor Hunt (2000). Složitost vztahu vnitřního světa a vnějšku chování nedala pochopitelně spát mnoha badatelům. Ve druhé polovině 18. století to byl např. Franz Anton Mesmer (1734-1815), ale také například jeho vrstevník Franz Joseph Gall (1758-1828). Oba nepochybovali o nějaké zatím blíže neobjasněné souvislosti vnitřního psychického světa a vnějších příznaků. Jinou cestou šli filosofové, literáti, básníci.

18. století přináší řadu silných podnětů ovlivňujících jak vědu, filozofii, tak i umění. Na jedné straně je to doba preromantismu, který otevírá lidské nitro citům a dovoluje jim se projevit, na straně druhé je to také doba neoklasicismu a osvícenectví. Neoklasicismus odkazuje na tradice antiky a jejího neochvějného řádu, pevných hodnot až patosu. Za všechny ostatní si připomeňme jedno období malíře J. L. Davida (1748-1825), konkrétně jeho obraz *Přísaha Horatiů*.

Obraz z roku 1785 je inspirovaný Corneillovou tragií *Horace*. Vznešenost gesta synů přísahajících na otcem držené obnažené meče může být sice vnímaná i jako přehnaně patetická, ale kompozice obrazu, zachycená situace, i když vlastně ve statickém momentu napjatých a v danou chvíli nehybných rukou, navozuje vnitřně hmatový vjem, a tedy prožitek scéničnosti (viz ještě dále). Elkins (2007: 99n.) uvažuje, nakolik je dnes divák ještě schopen před tímto obrazem zažít hlubší citovou reakci. Je příznačné, že teoretikové umění se otázce emocí vyvolaných obrazy spíše vyhýbají. Elkins je jednou z výjimek. Ale i on se například u daného obrazu zamýšlí nad možností, jestli obraz a téma může dojmout, přivést k slzám, prožitku patriotismu apod. A tak na závěr poměrně rozsáhlé úvahy nad Davidovým obrazem Elkins poznamenává, že „*Nikdo nad děsivou přísahou netají dech ani nepociťuje srdeční slabost. Dílo doslova ztratilo svůj citový náboj – obraz je tvrdý, ale ne ohromující. Je v něm i vášně, ale svým teatrálním laděním nepůsobí přesvědčivě. Obraz je zkrátka pro současného diváka mrtvý.*“ Nikoliv, obraz není mrtvý, to snad jen vymizela jedna rovina emoční reakce spojená s hodnotovou orientací jisté doby.

Ale v 18. století se hlásí o slovo také osvícenství zavrhuje patos emocí, upřednostňující v malířství žánrové obrázky a obecně rozum. A tak se v tomto století sice ne osobně, ale vlivem setkávají osobnosti, jakými byli Rousseau (1712-1778), Diderot (1713-1784), Goethe (1749-1832) a mnozí další. Situace té doby se však vymyká snaze o přehledný popis. Osvícenství, pravda, apeluje na rozum, pohrdá heroismem a záplavou citů, ale právě sám Denis Diderot se nevyhnul tomu, aby byl v literatuře spojován se sentimentem, dojetím, až

plytkým patosem. Elkins popisuje, jak se Diderot nechával dojímat obrazem J. B. Greuze (1725-1805) *Dívka plačící nad mrtvým ptáčkem*. Pro nás je zajímavý závěr Elkinsovy úvahy (2007: 96n.): „Podle Diderota je obraz tak okouzující, že ho nutí s dívkou mluvit [...]. Diderot potom vymýšlí k obrazu celý scénář: *dívka se nemohla vídat se svým milým... ‘A co když smrt toho ptáčka je špatné znamení’! [...] Diderot ji utěšuje: ‘Nebud’te pošetilá! Nebojte se, děvenko nebohá, to není možné, to se nestane!’*“ A máme zde celý rozklad dramatické situace skryté v jednom obraze. Je to dostatečně barvitě, abychom mohli obraz prožít i vnitřně hmatově, tedy v jeho scéničnosti.⁸

Nedivíme se, že právě 18. století objevuje výraz.⁹ A výraz se nutně váže k něčemu, co se má vyjádřit, tedy k čemusi vnitřnímu, co nabývá identity s vnějším výrazem. A výraz, tedy jedinečná, individuální exprese vnitřních stavů, emocí, postojů je vzpourou proti vnějším fazonám, formám, pevně stanoveným významům znaků. Je pravda, že život do té doby byl těsně poután pokyny, jasnou strukturou společnosti a s tím spojených chováním. Postupně však přichází doba odlišující nutnost a vedle toho svobodu ducha, a to všechno se projevuje v lidském charakteru. Polovina 18. století tedy otevírá prostor pro úvahy o lidském charakteru a jeho projevech. Na evropském kontinentě je to spojeno především s J. W. Goethem. Pro německého básníka té doby je chápání člověka podstatnou otázkou jeho existence a jeho hodnot. Až v 19. století se v německé literatuře uzavírá proměna, která poznání

⁸ Vlastní téma vnitřně hmatového citu sice otevřeme ze zásadnějšího hlediska později, ale záměrně se vyhýbat se tomuto (zcela podstatnému) jevu a stále jen odkazovat na pozdější pasáže by vyznělo patrně značně silově.

⁹ Zde čerpám jak z publikace Vojtěchovský / Vostrý (2008), tak z přednášek Jaroslava Vostrého v rámci doktorských seminářů na DAMU.

skutečnosti přisuzuje větší význam než ideálu, tedy obrát k psychologii. Ovšem, jak o tom píše Herzberg (1932), byl to podnět ke vzrušené diskusi o tom, jaké poznávání nám přináší básnictví (a řekněme celé umění). Již předtím Rousseau vyžadoval od básnictví výraz tvořivé osobnosti, která skutečnost duševního poznání staví výše než jen nějaké více či méně formální zdokonalování a rozvoj. Osobnost se stává zřídlem tvůrčí síly. Herzberg zdůrazňuje, že následně se Goetheovo chápání básnictví stalo základem evropského vzdělání a moderního kulturního prožitku. Prostřednictvím Goetha se na dohlednou dobu navázal vztah prožitku na básnictví. Již se nepochybovalo, že osobnost člověka je originálním zdrojem tvůrčí síly a současně jejím jedinečným modulátorem. Tvorba se tedy stávala vpravdě osobnostní. To je důležitým zdrojem i pro to, čemu se v současné době říká osobnostní herectví. Sdílení osobních prožitků je základním elementem goethovského básnictví. Má-li herec hrát/představit něco tak složitého, resp. hlubokého, jako je lidský charakter, musí vyvinout výraznou aktivitu, musí odstoupit od sebe samého. Anebo paradoxně vytvářet postavu sám ze sebe, ze svých vlastních, 'soukromých' charakteristik. To jistě není možné bez sebezpozorování, bez schopnosti sebereflexe. Nicméně právě Goethe nepovažoval sebezpozorování za až tak významné. Herzberg (1932: 114) komentuje, že stará řecká moudrost „Poznej sám sebe“ byla Goethovi podezřelá jako „*lest kněze nějakého tajného spolku, který mate lidi nedosažitelnými požadavky a svádí je od skutků ve vnějším světě k jakémusi falešnému vnitřnímu poklidu.*“ Goethe se v sobě bezpochyby docela dobře vyznal. Ale také dobře věděl, že osobnost každého člověka je nevyčerpatelná, že každé sebezpozorování končí

kdesi v nevědomých hloubkách a že vždy zůstává mnoho neobjasněného. Herzberg dodává, že ať už ve formě vzpomínek, anebo bezprostředního zrcadlení a kontroly vědomí, představuje sebeanalýza nejdůležitější materiál pro Goethovu velkou autobiografii „Dichtung und Wahrheit“ (psanou v letech 1811 až 1833): bez ní by nemohl provádět ani svoje přírodovědné studie, ani s takovým přesvědčením o správnosti vstupovat do boje za svoji teorii barev. Pro moderní charakterologii je jistě podnětná Goethova poznámka, že člověk už nevyhledává dost přídavných jmen k vyjádření rozdílnosti charakterů. Ve svém diferencování charakteru se Goethe opírá o fyzikální terminologii koherence, aniž se ovšem nechává oklamat co do předpokladů a postupů srovnatelného pojetí a rozlišuje silný, pevný, hustý, tuhý, houževnatý, tekutý a „*kdo ví jaký ještě charakter*“. Podstatný rys lidského charakteru vidí Goethe ve snaze udržet stav vlastní „nerozpolcenosti a nezmatenosti“.

Goethe se snažil překonat rozpor mezi ideálem a poznáváním skutečnosti; snažil se o rovnováhu mezi skutečností a tvůrčím úsilím o její překonání, mezi poznáním skutečnosti a jejím (uměleckým i jiným) zhodnocením. A to jsou stále moderní myšlenky o vztahu umění a každodennosti, jak se jí budeme ještě dále zabývat především v souvislosti s odkazem Jiřího Frejky. Nevyčerpatelný poklad životní zkušenosti se zhodnocuje v Goethově vytváření postav. Ale Goethe s rozhodností zdůrazňuje, že „anticipace života“ je významnější než vnímání a zkušenost. Není termín *anticipace života* paralelou toho, co máme na mysli, když hovoříme o hledání nového uměleckého tvaru? V příznivém případě to tak být může. V méně příznivém to s realitou nesouvisí a jde o

rigidní vize bez schopnosti přimět diváka souznít.¹⁰

Goethe si všímá osobnosti s ohledem na její historickou (a dodejme: situační) podmíněnost. Epocha, krajina, duchovní tradice a konstelace (nu a opět dodejme: situace) pro něho platí za nepominutelné předpoklady pro objasnění vlastnosti a působení historických lidí. A pro nás je důležitý i další moment - Goethe postupně opouští tradovanou psychologii vlastností a přiklání se k psychologii způsobu chování. V Goethových dramatech se protihráči objevují nikoliv jako zástupci odlišných charakterů, nýbrž odlišných způsobů jednání a názorů na svět.¹¹ A to je pro nás opět důležité. Již jsme připomenuli, že 18. století představovalo hned několik ideových a kulturních hnutí. Vedle zkoumání a otevírání tématu charakteru a potažmo identity šlo osvícenectví spolu s důrazem na racionalitu také o potlačování těžko postižitelných a těžko vypočítatelných hlubin a zdrojů lidské osobnosti. Nedisujeme se tedy Denisu Diderotovi, když říká, že herec nemá mít charakter právě proto, aby mohl hrát jakýkoliv charakter. Jinak ze střetu vnějších a vnitřních zdrojů může vznikat velký zmatek.

V 18. století se rodí nejen důraz na osobnost jako zdroj tvorby a následně jejího výrazu, exprese, ale také na chování, resp. jednání jako nositele výrazu. Jaroslav Vostrý opakovaně připomíná, že materiálem herectví je právě chování. Ano, to se dá ztvárňovat, to je nositelem ev. vnitřních stavů, to má funkci výrazu. 18. století pomyslně otevřelo dveře zkoumání charakteru, tedy identity a propojování vnitřku s vnějškem. J.

¹⁰ Podle Herzberga jsou např. všechny Goethovy ženské postavy lepší, než jaké se objevují ve skutečnosti.

¹¹ Götz a Weislingen, Carlos a Clavijo, Orest a Pylades, Faust a Mephistoteles, Prometheus a Epimetheus, Wilhelm Meister a Werner v „Učednictví“ jsou ukázkou zákona polarit v Goetheho chápání světa (uvádí opět Herzberg).

W. Goethe rozlišuje ‘Der Will’ a ‘Das Wollen’, tedy vůli a chtění. První je více vázané na ideály, sdílené hodnoty, a to druhé na osobní, individuální touhy. A Vostrý a Sílová (2009) také upozorňují, že tato tématická niť vede zhruba až do konce 50. let 20. století. Zde jakoby vrcholí svoboda volby mezi tím ‘co se má dělat’ a tím ‘co chci dělat’. Dokumentují to na fenoménu Brigitte Bardotové.¹²

Tady někde se definitivně upevňuje pozice volného výrazu a boření světa emblémů. V následující kapitole se podrobněji zaměříme právě na herecký výraz. Čím je vlastně herectví tak zvláštní umění? Nejde jen o ukázkou, jak by svět mohl být, ale o podnět, protiklad, vymezení se, odražení se někam, skok do něčeho, co není přesně jasné, vytvořené. „*Je třeba předvádět život ne takový, jaký je, takový, jaký má být, ale takový, jak jej vidíme v snách*“, říká Treplev v Čechovově hře *Racek*.

¹² Na internetovém serveru YouTube se můžeme podívat na slavnou scénu tance z filmu *A bůh stvořil ženu* (<http://www.youtube.com/watch?v=Bzy4ezJZ53U>).

K PSYCHOLOGII HERECKÉ TVORBY A VÝCHODISKŮM HERECTVÍ

Za našeho patrně prvního skutečného psychologa herecké tvorby považujeme Jiřího Frejku. Svědčí o tom jeho celoživotní dílo: jak to publikované, tak dokumenty jeho spolupracovníků. Frejka sám své studie označoval jako „psychologicko–estetické“ a konstatoval, že (k jeho lítosti) nic podobného nenacházel ani v české, ani v zahraniční odborné literatuře. Snad nejpodstatnější jsou Frejkovy publikace *Člověk, který se stal hercem* (1929), *Deník Jarmily Horákové* (1940). Inspirativní je také sborník Frejkových prací pod názvem *Divadlo je vesmír* (2004).

Frejka byl dialektik v pravém slova smyslu. V teorii i v praxi zkoumal význam napětí protichůdných sil a hledal v nich dynamiku prožitku a sílu vedoucí k rozvoji divadelní akce. Hledal dramatičnost v nitru i vně umělce, v podobě vztahů jednotlivých částí scény, prostoru, výtvarného řešení apod. Ve své analýze vývoje herce sledoval jednotlivé etapy, vážil podíl emocí a kognice, vnitřních impulsů a jejich inhibice. Svoje závěry podpíral také názory jiných autorů, i když nebyly přímo zaměřené na herectví. Zajímavý podnět tak Frejka našel u W. H. Prescottta (z roku 1922), který analyzuje básnický akt. Prescott (evidentně inspirovaný psychoanalýzou) to formuluje tak, že přání, která nelze v životě uskutečnit pro fyzické překážky nebo pro nátlak společnosti a srážku s konvencí, sestupují do podvědomí. Ale ani v podvědomí nepřestávají na sebe působit tyto dvě síly: impuls, tj. ona přání, a kontrola, tj. povinnost a svědomí. Z tohoto napjatého stavu se podle Prescottta uniká uměleckým symbolem.

Nesplněné tendence a přání vytvoří si díky symbolu svoje fiktivní uskutečnění, „*ale přitom se podrobují kázní společnosti, nalézajíce svoje ukojení ve vzdálených asociacích původních deziderat, asociacích stejného s nimi citového zbarvení. Tím v symbolech nalézá básník možnost vyjádřit potlačovanou tužbu i potlačení tužby, již churaví jeho osobnost, aniž tím trpí vkus společnosti. Impuls dá tedy látku, kterou kázeň v tomto smyslu formuje, jsouc sociálním elementem umění.*“ To dodává Frejka (2004: 427).

Herec potřebuje mít silný vnitřní impuls, ale potřebuje také inhibici. Podle Frejky je tím založeno na vznik *touhy*, která, dodejme, jde ruku v ruce s imaginací, obrazností. Je to jeden z prvních dramatických konfliktů a první zdroj napětí, který v sobě nastávající (ale i ten již rozvinutý) herec nachází: impuls a potřeba jeho inhibice. Ale inhibici potřebuje také divák. A dodejme, že herec mu ji vytváří, resp. spoluvytváří tím, jakým způsobem scénuje, tím, jak brzdí divákovo příliš rychlé vybití napětí a ‘rozbití’ obsahu formou. Divák ve své obrazivosti a za spolupůsobení vnitřně hmatového vnímání sice ‘předbíhá’ hereckou akci, ale je v tom inhibován a výsledkem je jakési držené napětí, očekávání, tušení, snad jisté ‘toužení’. Tedy sumárně: impuls a inhibice jsou jak na straně umělce, tak na straně diváka.

Podle Frejkovy představy u herce nejdříve dochází k „*vyhrávání*“ vnitřního tlaku. Následuje dynamické rozvíjení vazby impuls–inhibice, která je překonávaná žádostí, touhou a přetvářením herce. Frejka (2004: 423) se dále zajímá o rozvíjení sociálního já u herců – díky přítomnosti diváků (jakési předvádění před jinými) a díky přítomnosti spoluhráčů: „*Postava znamená únik z onoho podivného a*

zneklidňujícího stavu nekoordinovanosti [...] u celého tohoto podvojného charakteru a je to patrně způsobeno tím, že herci chybí nejzákladnější existenční podmínky pro vznik vůle. [...] období, ve kterém se herec do značné míry podobá bytosti krajně kapriciózní, ne-li hysterické. Činy rozumové ani jiné nemohou v této půdě vyrůst. [...] i když vyrůstají, neukájejí svého nositele a nedávají mu pocit uspokojivého řešení osobnosti, každý rozumový poznatek zůstává pouhým pojmem, jemuž se nedostává oné víry (belief), osobitého přitakání celého jáství, které jediné má možnost dát sankci pravdivosti (do té doby jen) objektivně správnému (každému) soudu.“

Podle Frejky (1929) spočívá základ hereckého naturelu v přeskočení „z jedné serie úkojů do serie druhé“. Jinak řečeno, je běžné a normální snažit se realizovat své představy a zmocňovat se světa kolem, dosahovat prožitků s tím spojených. Ale protože to není vždy možné, nastupuje *inhibice*, a původní silný impuls je převeden, přeskočí do oblasti („serie“) pouhé iluze těch hodnot. V této výsledné iluzivní oblasti nabude individuum nové a výrazné citlivosti pro práci s formou. Původní praktické řešení („pod tíhou varovného hlasu *inhibice*“) ztrácí na průbojnosti a vhodná půda pro vyžití je nacházena v iluzi, tedy v jistém ‘nereálnu’ vůči běžnému světu.¹³ Frejka obšírně rozvádí představu přesunu původního silného impulsu do realizace v oblasti iluzivní, tedy v oblasti imaginace, v oblasti *jako*. Důsledkem je ovšem *psychická distance*. Do podobné pozice *inhibice* se však dostává také divák. Jeho tělesné pohyby a exprese jsou omezené, vázané nepsanou smlouvou. Sedí na svém místě a fyzicky, prakticky se

¹³ Tedy jediné to „celé díky umění rozvinuté jáství má šanci upozornit na pochybnou objektivitu běžného světa [...]“, píše Frejka (2004: 423).

děje neúčastní. Přesahuje jej díky své obrazivosti a účastní se pouze svým vnitřně hmatovým vnímáním.¹⁴ Můžeme hovořit o zadržení, zpomalení, zjednodušení, minimalizaci, ale také naopak o obohacení, zmnožení, zrychlení apod. S vývojem společnosti, podob komunikace a realizace životních cílů daného individua se také může obměňovat i nabídka oněch „jiných serií“, jiných asociací, fantazií obohacujících, ozvláštňujících konvenční podoby životních forem. V době, kdy upadá kultura jazyka a uplatňování rozumu, může být i správná mluva a disciplinované myšlení na jevišti provokující asociací, ‘obohacováním’, jinou možností bytí a fungování ve světě. Že se v umění jedná také o kultivaci, může být právě na takovém příkladu zjevné. To všechno na scéně zvyšuje tlak k přesahu původního významu jevů. Celá situace je jistě ještě složitější. Divák je v kontaktu současně s několika rovinami dění. Na jedné straně je zde nadosobní tah celkového charakteru příběhu, dále postav v něm, ale i konkrétní (psychofyzická) podoba daná způsobem mluvy, pohybu – vždy jde o napětí obsahu a formy, kognice a exprese.

Podobá se to kontaktu se symbolem, který odkazuje za sebe sama, aktivizuje naše hledání smyslu, aniž však umožňuje nalezení přesného významu. Frejka (2004: 447) píše: „*Symbol je smysl [...] pro básníka prostředek, abychom mohli jeho dílem vidět a tušit život, takže dílo pak jest duševním analogem ke skutečnosti. Svět usměrněný člověkem [...] osobou herce, který vyvolává širokou řadu asociací, jež jsou pro diváka zhmotněny hercovým gestem nebo novou rekvizitou, a tak se indukuje široký proud poezie [...]. Celá scéna je symbol. Scéna jasně viděná zejména dynamicky.*“

¹⁴ Opět připomínáme, že k distanci a vnitřně hmatovému vnímání se ještě vrátíme.

Umělecká práce je vlastně stálou tvorbou symbolična, symbolů, které nejsou vždy kulturně zakotvené (jako je to např. u kříže apod.), ale které přesto odkazují, aktivizují hledání, tušení rozšířeného spektra významů, způsobují jakési nové vibrování vztahu obsahu a formy.

Zde bychom ovšem měli být opatrní. Nemůžeme vyloučit, že jevištní, resp. scénická, scénovaná podoba, forma se dotýká nějakých hlubších, archetypálních vrstev, aniž si toho je herec anebo divák vědom. A v této souvislosti se nabízí ještě další otázka: Frejka se odvolává na „standardy“ běžného života, se kterými pracuje herec (umělec) jako se základním materiálem a hledá pro něj zvláštní formu. Musí být tyto každodenní standardy vždy jen vědomé? Anebo se mohou z hloubi psychiky vynořovat prastaré (tedy archetypální) standardy, které nejsou obvyklými a vědomě zažívanými jevy našeho života?

Frejka (2004: 448n.) nám dává za pravdu: *„Herec jako kterýkoliv jiný umělec pracuje s asociativními standardy divákova vědomí. Standardem označujeme například ono spojování otevřených dveří s očekávaným člověkem nebo opilé vrávorání u silně opilého člověka. [...] Rozdíl mezi životem a jevštěm spočívá v tom, že tyto standardy jsou v životě zautomatizováním našeho vnímání a našeho postřehu, kdežto na jevišti jsou některé z nich vybírány jako stavební kameny, z nichž umělec buduje nový svět. ‘Alogismus’ uměleckého díla může spočívat buď v novém sestavení těchto kamenů, nebo v jejich zcela novém, symbolickém výkladu, ale standard je vždycky něco, čím je zachycena vnímavost diváka.“*

Frejka (1929: 36) také upozorňuje na vliv zvyku, který udržuje jednou nalezený způsob uspokojení a realizace

impulsů. Odvolává se také na českého filosofa a psychologa Fr. Krejčího s jeho myšlenkou, že *„každý instinkt, který jedenkrát byl uspokojen určitým předmětem, je vydán nebezpečí naplňovati se jím výlučně, a ztratiti své přirozené impulsy vůči předmětům stejného druhu.“* Důležité v umělecké práci je, že se z člověka nestane jen pasivní snílek kapitulující, resp. i utíkající před realitou, kterou nemůže získat. Frejka také navazuje na koncepty „jáství“, jak je rozpracovával William James. Zvláště tzv. „sociální já“ považuje Frejka (1929: 37) u (především začínajícího) herce za mimořádně důležité. Tato část hercova ‘já’ je upěvňována obecnstvem, které podporuje hercovo sebevědomí. A je to také *„‘ilusivní’ svět jevištní a jeho postavy“*, který spolutvoří hercovo jevištní sociální já. Podstatná část hercova ‘já’ se stále pevněji váže na zvláštní způsob existence.¹⁵ Hercovo sociální já je upevňováno také osvojováním si zvláštního způsobu zacházení s výrazovými, tedy komunikačními prostředky. Jde o realizaci sociálních kontaktů přes dynamiku exprese, resp. s podobou ‘sociálna’ jako dynamické expresivity. Slova i pohyby nabývají zvláštní charakteristiky, která získává na plastičnosti, v cítění dynamiky dialogu a ve zvláštním časovém odstupňování.

Frejkova práce teoretická i praktická pomáhá řešit podstatnou otázku herecké tvorby, totiž jaké je místo emocí, resp. práce s emoční pamětí a odvozováním herecké akce z emočních paměťových stop. Zde si připomeňme Frejkovy myšlenky (2004: 429) týkající se ‘převtělení’ herce: *„Základ hereckého převtělení najdeme ve výkladu, jakou cestou navodí*

¹⁵ Umělec by měl dbát o svůj osobní, civilní život. Mohlo by se stát, že mu ‘vybledne’ ve srovnání s ‘drogou’ emocí v oblasti umění. Z psychologického hlediska můžeme dodat, že herecké povolání (zvláště je-li vykonáváno dlouhodobě, resp. celoživotně) je mimořádně zatěžující.

si herec určité motorické organické reakce, jimž pak odpoví příslušné stavy vědomí. [...] navozením určité reakce organismu dostáváme víceméně libovolnou emoci. A tato emoce se pak kryje v účinu herce na diváka [...] s emoci ne uměle vyvolanou, ale se zvýrazněnou emoci životní, na kterou nahrává.“ A ještě dále: *„jinými slovy základem převtělení je organická změna. [...] prostor je v něm pouhým symbolem, pouhým ukazatelem a znaménkem pro zrod emoci [...]. [Herec] je tvůrcem života, ne tvůrcem myšlení.“* A Frejka (2004: 431n.) se zde také odvolává na Emila Ermatingera (z roku 1921), že *„Idea není základní myšlenkou [...] musí působiti plně jako citová síla [...] jako obraz [...].“* Výrazné teoretické zázemí Frejka (1929: 59) nachází u Williama Jamese, konkrétně v jeho vyjádření: *„Vylad'te své čelo, dodejte živého výrazu svému pohledu, držte se spíš přímo než ohnutě, mluvte 'velkopansky', čiňte žertovné poklony: bude třeba, aby vaše srdce bylo opravdu z ledu, jestliže tím vším pomalu neroztajete.“* James nás tak přivádí k základní otázce hercova převtělení. Je naivní myslet si, píše Frejka (1929: 59n.), že *„[...] ideálem herce je herec bez oné jevištní přetvářky, tj. bez možnosti převtělení [...].“* Kritizuje plochost *„představ, které [...] pokládají herce za jednoznačného a netvárného člověka, jenž přišel na jeviště, aby zde zůstal sám sebou, ne aby se převtělil. Tito teoretikové (jako u nás je Honzl), kteří mají výborný postřeh, ale kteří zřídka postřehnou pravdu, zapomínají [...] že právě toto převtělení a uniknutí do jiného a fiktivního světa je právě podmínkou pro nadživotní a hereckou práci; že ono je vlastně předpokladem pro nadřazení nadživotního herectví životní skutečnosti, že je předpokladem jevištní diferenciaci a zvláštní zvýrazňující retuše života, jež odděluje jeviště od hlediště.*

Základ hereckého převtělení najdeme ve výkladu, jakou cestou navodí si herec určité organické reakce, jimž pak odpoví příslušné stavy vědomí“ [zvýraznil Frejka]. A dále (61): „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 je přesvědčený, že „Prius celé herecké práce jest jednání, aktivnost, čin. Herec hraje, aby uskutečnil sama sebe“ (1929: 65).

Tato poměrně dlouhá citace Frejkových myšlenek se zdá být důležitá právě i v tom že totiž výchozím momentem ovládání herecké postavy je akce, nikoliv emoční hnutí. Kognice a exprese jsou vždy spojené s příslušným emočním doprovodem, dějou se v emočním prostředí.

Zdá se, že to, co vyznačuje (jistě mimo jiné) život v tzv. západní kultuře, je jistá rozpojenost prožitku, chování a myšlení. Anebo jinými slovy, jakási jejich chronická nepropojenost, nesladěnost, disharmonie. Díky tomu lidé zhusta prožívají spoustu emocí, které nemají expresivní, tedy motorické, pohybové (a u řeči prozodické) ladné polohy, vyjádření, koreláty. Neumí také náležitě verbalizovat své prožitky. Harmonie mezi těmito póly lidské psychiky je ovšem nutná. Přesněji řečeno, nejde pouze o existenci či kvalitu návaznosti emocí, expresí a kognice; jde souběžně o vnitřní kvality a zralost těch jednotlivých instancí, tedy o kvalitu a zralost emocí samých, o zdatnost pohybovou (nikoliv nutně sportovní) i o rozvinutost poznávacích, kognitivních procesů. Viz ještě dále za pomoci trojúhelníkového schématu „forma-obsah-emoce“.

Prožívaná umělecká, ale i běžná životní situace je tedy vždy definovaná konfigurací obsahů, jejich vyjádření a emočního zabarvení. Realizace, konstruování, resp. znovuvybavování je spolehlivější tehdy, když vycházíme nikoliv primárně z emocí, ale právě z kognitivních obsahů a jejich forem. Fixování této vazby obsahu a formy výhradně přes emoce není příliš spolehlivé a je to i důvod, proč se nemohla udržet původní Stanislavského představa o emočním, afektivním podkladu herecké tvorby. Stanislavskij to také nahlédl a svoji teorii upravil.¹⁶ A opět Frejka (2004: 447): *„Každý charakterizační prvek vyvolá určitou představu. Ale vzápětí a ve svém rozvoji vyvolá i plno dalších asociací k představě. [...] Tyto asociativní prvky, které jsou podtrženy, jsou mnohem podstatnější pro hercovu práci a divákovu vnímání než první dojem a první představa, neboť ne představa červené látky, ale její symbolický, asociativní smysl nás dojal. Asociace jsou spoluzákladem emocionálního myšlení uměleckého, jimi je určována jevištní symbolika.“*

Frejka (2004: 433) si je vědom, že herecká práce je vázaná také na ideje, na tzv. vyšší city a jejich komunikování divákovi. Nicméně je přesvědčen, že i taková ideová poselství musí být vystavěna na hercově bytostném zakotvení. *„A praví-li Winds s Langem, že mezi city, které mají organické fyzické podněty, a mezi city ideálního původu nelze vésti žádné absolutní dělidlo, je to správné potud, že obojí, nižší i vyšší tyto funkce mají jediný společný základ a kořen, totiž jediný a nedílný lidský organismus hercův. [...] je to celá hercova*

¹⁶ Také Frejka (1929) tvrdí, že herec, který nevychází od biomechanické reakce, nemůže ani dát uspokojení diváku, ani sám sobě.

bytost, [...] kdo je na sto procent zúčastněn v hereckém projevu. Herec, který nevychází z biomechanické reakce, nemůže ani dát uspokojení diváku, ani sám sobě.“ Pro nás to znamená, že i ty nejvyšší ideály sdělované hercem musí být *procítěny, tělově prožity*, tedy aby byly uchopeny vnitřně hmatově a nezůstaly pouze v racionální rovině.

Náš výklad jsme výrazně podkládali názory a postřehy Jiřího Frejky. Tím nechceme tvrdit, že v zahraničí nenacházíme zajímavé podněty k hlubšímu uvažování. Například uznávaný Gordon Wilson (2002) rozlišuje imaginativní a technický přístup k herecké práci. Ten druhý je někdy nazývaný „francouzský systém“, protože jej navrhl Francois Delsarte na konci 19. století. Vedle Delsarta sem patří i britská škola, založená na modelování, zpětné vazbě, disciplině v řeči těla. Wilson v tom vidí výhodu pro klasické jeviště, operu a epické příběhy. Technický herec pracuje s technikou hlasu, pohybu, kostýmu, make upu k vytvoření iluze. Za všechny ostatní uveďme jen několik jmen: Peter O’Toole, Antony Sheer, Ben Kinsley aj.

Imaginativní přístup reprezentuje Stanislavskij a jeho pokračovatelé (v Americe L. Strasberg se svou *Metodou*). Základ zde tvoří emoční paměť,¹⁷ charakterová analýza, improvizace. To je podle Wilsona výhodné pro avantgardní divadlo a intimní filmovou práci (nejslavnější herci, kteří prošli Strasbergovou *Metodu* se uplatnili právě ve filmu, např. James Dean, Marlon Brando, Rod Steiger, Marilyn Monroe, Paul Newman, Al Pacino, Jack Nickolson). Stanislavského

¹⁷ Jak je to s emoční pamětí komplikované a málo vypočitatelné, dokumentuje Wilson na žertovném příkladě. Herečka Glenda Jackson údajně řikala: „*Důležité v herectví je být schopena smát se a plakat. Když mám plakat, myslím na svůj sexuální život. Když se mám smát, myslím na svůj sexuální život...*“

otázka „Co bych dělal, kdybych byl v této situaci?“, tedy ono magické *kdyby*, je klíčem k imaginativní projekci.

Skutečný pláč na jevišti může působit trapně a směšně. Emotivně mnohem *porovokativněji* může působit zdrženlivost emoční exprese v systému Emoce – Exprese – Kognice (viz dále v tomto textu), kdy ‘systémové’ napětí diváka doslova donutí, aby vnitřně hmatovým citem zrealizoval autorův, resp. hercův záměr a přijal jej za svůj mnohem přirozeněji, vlivem pouhého pohledu na uplakanou herečku. Praxe může být potom taková, že výrazné emoce samotné nezachvacují herce, ale diváky.¹⁸ Nezkušený herec nezřídka šoupe nohama, přešlapuje. Výsledkem může být u diváka dojem nejistoty, úzkosti. Hollywoodští režiséři před několika dekádami zhusta využívali kouření na scéně právě z důvodu, aby herci mohli snáz přes drobnou manipulaci rukama snižovat event. napětí. Ovšem, čím méně gest herec dělá, tím významnější a působivější je potom každé z nich. Toho si byl dobře vědom a zdůrazňoval to L. Olivier. A Wilson se odvolává na velkého shakesperovského herce Roberta Stephense, že *je lépe nabízet méně než více...*

Emočnímu prožívání, potažmo empatii, vciťování se nedá snadno naučit, pokud vůbec. Laurence Olivier kombinoval technický a emotivní přístup a snažil se o vyladování a zlepšování po celý svůj život. Měl však údajně i své kritiky. Tak mu bylo např. vytýkáno, že v Othellovi nebo Jindřichu V. kroutil příliš očima, vyštěkával repliky apod. Jinými slovy to podle některých hrál příliš vnějšně, technicky. Wilson suše

¹⁸ Rozdíl mezi *being* a *acting* ukazuje podle Wilsona Laurence Olivier na příhodě, z natáčení filmu „Princ a tanečnice“, kdy Monroe nemohla chytit ‘jiskru’ při setkání s princem. Paula Strasbergová jí prý řekla “Marilyn, myslí na Coca colu a Franka Sinatru“ --- a skutečně prý došlo k oživení.

komentuje, že kdyby měl být Olivier plný Othellovy vášně každý večer po tři roky, tak by ho to zabilo.

Briana Bates (1991) uvádí, že herec dovoluje postavě vstoupit do sebe a cítí *její* emoce. Herec postavě nabízí kanál, skrze který se ty emoce mohou projevit. Bates také tvrdí, že posedlost je každodenním fenoménem a nejen u herců. Velkou část dne strávíme ve snění a představách, kdy mluvíme sami k sobě. Herci, píše Bates, zacházejí s imaginárními postavami v sobě stejně jako každý jiný, ačkoliv my ostatní si většinou neuvědomujeme, že naše vnitřní self je ‘imaginární konstrukce’, trik mysli umožňující nám diskutovat s naší životní zkušeností ve formě vnitřní postavy. Herci nejsou jen médium, ale pronikají do sebe a zmocňují se sebe. Postava je součástí jich samých. Častokrát to znamená vyvolání skrytých potlačených zkušeností – a to také může vést k prožitku „posedlosti“. Podle Batese není herectví jen sebe-prezentace, ale zapojení, zaměření na specifické aspekty sebe sama, které nejsou tak často „provětrávané“. Jsme zde blízko tzv. osobnostnímu herectví.¹⁹

Práce s emocemi a jejich využitím v herecké tvorbě se v literatuře chronicky zjednodušuje. A také se zapomíná na vývoj u samotného K. S. Stanislavského, na jeho celoživotní hledání. Podrobné a zasvěcené analýzy jsou v naší literatuře k nalezení u autorů Hyvnara (2000, 2008), Vostrého a Sílové (2009) i v dalších textech, na které se například právě tito autoři odvolávají. Vzhledem k důležitosti emocí pro herectví stojí za to se jim věnovat zvlášť.

¹⁹ K tématu osobnostního herectví viz několik zajímavých studií, např. Vostrý (1998), Hyvnar (2009), Makonj (2009), Vostrý (2009b).

EMOCE/ PROŽITKY

Žijeme v době emocí, kdy je téměř povinné dávat je najevo. Ne proto, aby nám bylo lépe a plněji rozuměno, ale protože je to očekávané, patří k určitému koloritu, rituálu. Dělá to sportovec po úspěšném, ale i neúspěšném výkonu, dělá to většina z nás i při mnohem menších a nevýznamějších úspěších nebo neúspěších.

Úvod do tématu emocí²⁰ jsme nastínili s Jaroslavem Vostrým v textu „Emoce a scénický cit. Průniky problematiky emocí v psychologii a scénologii“ (Šípek, Vostrý 2005). Pojmově je oblast emocí komplikovaná. Na vnitřní skladbě a síle jednotlivých emocí závisí celkový prožitek i exprese. V citované studii jsme využili podrobnou analýzu emocí podle Ferdinanda Kratiny (1947). Ukazuje se, že je to podnětné i pro dnešek a náš záměr uvažovat o emocích v oblasti umění. Z mnoha autorit zabývajících se emocemi ve vztahu k divadelnímu umění zcela jistě musíme zmínit minimálně odkaz Denise Diderota a K. S. Stanislavského.

Učebnice často uvádějí, že psychologie je nauka o prožívání a chování. Je třeba dodat, že se jedná o systém propojující emoce, kognice a chování. Zmínění, i mnozí jiní, divadelní tvůrci hledali zákonitosti platné právě pro vazbu prožívání a vnějšího chování (resp. jednání, exprese)²¹. Herec (a snad ze všech umělců nejvíce) musí dbát na propojenost

²⁰ Emoce jsou přechodné změny v organismu, které mohou být zvenčí vnímány a měřeny. Pokud subjekt tyto změny v organismu vědomě vnímá, hovoříme o pocitech (srv. Damasio 1999, 2000). V tomto pojetí je pocit reprezentací přechodných změn v organismu ve formě neuronových vzorců a s nimi spojených představ. Pocity jsou tedy stále spojeny také s fantaziemi a kognicemi. Pod pojmem afektivita Jung rozuměl pocit, náladu, afekt a emoci.

²¹ Opět připomínáme, že prožíváním myslíme vazbu emocí a kognicí (tj. především myšlenkových obsahů, ale také obraznosti).

emocí s myšlenkovým obsahem a s chováním (expresí)²². Důvody jsou evidentně ve známém konstatování, že herec sám je nástrojem i výsledným dílem. Práce s emocemi byla v herecké práci vždy podstatná a všechny systémy a styly se s tím tak či onak vyrovnávají. Není zde naším cílem podnikat historický exkurs. Ten necháváme vědomě povolanějším (především práce Jana Hyvnara, na kterého v textu několikrát odkazujeme). Klíčovými osobnostmi, a nejen v této otázce emocí, však jistě byli např. D. Diderot a v moderní době K. S. Stanislavskij a B. Brecht.

Graham (2004) poznamenává, že úspěšné zachycení nějakého citu²³ v uměleckém díle (řekněme hercem) ještě neznamena, že také u diváků bude vyvolána stejná anebo podobná emoce. To je jistě správná poznámka. A důvodů je více. Prožitek představuje celou škálu jevů: od fyziologického pocitu na straně jedné, až po prožitky různých hodnot (např. libé prožitky řádu, správnosti či spravedlnosti apod.). A ještě navíc mají divákovy prožitky různé zdroje. Může to být smutek vyjadřovaný hereckou postavou v určité scéně, může to být také situace celé scény s řadou v ní zúčastněných postav, ale může

²² V této práci často používáme právě termín 'expresse'. Jaroslav Vostrý však upozorňuje (např. na semináři na DAMU 12.4. 2010), že je třeba rozlišovat 'výraz' (tedy expresi) a 'projev'. První se vztahuje výrazněji k nějakému znaku (například výraz smutku, apod.), tedy k označení něčeho, co zde již je připravené. Naproti tomu 'projev' spíše odkazuje k toku energie, k jejímu tryskání. Nicméně už v našem textu s těmito nuancemi dále nepracujeme, abychom jej dále nekomplikovali.

²³ Jsme v situaci, kdy se mísí termíny emoce, city apod. Připomeňme Jungovo chápání, kde je cit jednou ze základních orientačních funkcí. Cit je posuzující, hodnotící, tedy podle Junga racionální funkce. Prostřednictvím citu udílíme obsahu určitou hodnotu ve smyslu přijetí nebo odmítnutí. Cit má potenciál k posouzení lidí, situací nebo jiných daností. Cit zkoumá, co je pro jedince prospěšné nebo neprospěšné, slastné nebo bez slasti. Navíc cit zprostředkuje ladění jedince i jeho vztahy a vztažnost až k erotu. V tomto smyslu je „funkcí srdce“. Funkci citu, která často implikuje vědomou aktivitu, je třeba odlišit od pojmů pocitu ve smyslu emoce, popř. afektu. Při nich je jáské vědomí spíše ovládáno afektivní energií a méně ji může kontrolovat. Ale diferencovaná funkce citění je nosným a řídicím orgánem pro pocity. Extrovertovaná funkce citění je více závislá na vnějším světě objektů a často je ve svých hodnoceních nesena kolektivními vlivy, introvertované city se více odehrávají ve vnitřním prostoru psyché a jsou silněji ovlivněny subjektivním stavem. Viz slovník autorů Müller a Müller 2006.

to být ještě širší úsek a kontext dramatického děje včetně základního tématu celého představení. Je těžké určit, o kterých divákových prožitcích můžeme podloženě hovořit jako o základních, nedělitelných, určujících atp.

Vraťme se však ještě ke Grahamově poznámce o „úspěšném zachycení citu“. Jak poznat takový „úspěch“? Shodněme se na tom, že hercovým úkolem není více či méně věrohodně vyjádřit některou jednoduchou emoci (radost, zklamání, vztek atp.) vázanou na nějaký dílčí moment dramatického děje. Složitější úkol spočívá v průběžném vytváření vnější a event. vnitřní podoby prožitku ve vazbě právě na větší úseky děje.²⁴ V takovém případě je oním úspěšným vyjádřením (a zde již nelze říkat pouze „citu“) celá řada dílčích emocí, prožitků a chápání²⁵ (ano, jde i o chápání, rozumění, poznávání) tematických linií děje, vztahů mezi dramatickými osobami apod. Jakmile jsme použili termín ‘chápání’, jsme již blízko u ‘uchopování’ a tedy u Zichova termínu vnitřně hmatového vnímání celým tělem (více o tom jinde v tomto textu).

Užívaných termínů je v oblasti emocí celá řada, bývají volně zaměňované, kontexty nebývají jasné: setkáváme se s výrazy emoce, emocionalita, cit, citovost, cítění, vcítění, afekt, afektivita, prožitek, zážitek, hnutí, sentiment atp. Vedle emoce, která bývá jako označení používána buď pro celou oblast, anebo jako stav propojení fyziologickými reakcemi, je důležitý jev prožitku. Ten chápeme jako komplexní fenomén, který má dimenzi časovou i prostorovou a váže se k nějakému dějovému fragmentu nebo i delší události.

²⁴ K tomu snad jen dvě poznámky. Samozřejmě záleží na tom, jestli jde o takové herectví, které pracuje s vnitřními prožitky herce. A dále jen dodáváme, že vztahování se k větším úsekům situace a jejího rozvíjení je normálním jevem v každodenním životě nás všech.

²⁵ Kdy se například střet strachu Chlestakova a strachu Hejtmana mění v divákem vnímanou směšnost a nikoliv dílčích strachů.

Na jedné straně se zdá, že nelze držet obecnou hypotézu ‘odtělesněných’ a pouze na pojmových konceptech založených emocí, ale stejně tak je také pravda, že primární kognitivní zhodnocení podnětů může mít na následné emoce výrazný vliv. Podrobnější informace o těchto otázkách (zde ne až tak důležitých) viz jinde (Šípek / Gillernová 2008, Šípek 2009c).²⁶

Je běžné známé, že na emocích a jejich vyvolávání se zpočátku snažil stavět svoji tvorbu K. S. Stanislavskij. Nicméně je stejně tak známé, že od toho postupně upustil. Dodejme, že samotné emoce by pro svoji vágnost a nízké členění mohly jen stěží vést k dostatečně diferencovanému jednání. Ale již ve spojení s dalšími stránkami psychického života, konkrétně s představivostí, myšlením a zaměřením pozornosti mohou poskytnout solidní základnu pro srozumitelné a strukturované jednání. U nás bylo toho ukázkou např. herectví Hany Kvapilové, která do svých postav vnikala hluboce jak emočně, tak ve smyslu rozumění, chápání. „*Hana Kvapilová viděla a znala své figury se všech stran, obešla je a někdy snad i obeplula se všech stran – neboť bývaly mezi nimi opravdové nové duševní země. Znala z nich nekonečně víc než text, autorem napsaný [...]. Domýšlela, docelovala autora. Znala všechno o své figuře.*“ To píše o Haně Kvapilové F. X. Šalda (1987: 229).

Pro téma emoce, resp. hercovo prožívání je publikace Andrese Kotteho (2010). Jedna podkapitola Kotteho textu se

²⁶ Mezi publikacemi o emocích převažují ty, které se zabývají emoční expresí. Podrobně o tom v knize o lidském obličejí (Blažek / Trnka 2008). Okrajově můžeme ještě zmínit studii autorů Kennedy-Moore / Watson (1999). Už v samotné definici emočních dimenzí zmiňují vedle primárních komponent (emoční exprese, prožitku a vzrušení) také sekundární komponentu emoční reflexe. Tou je myšlenkový doprovod vlastní emoce. Emoce a kognice z toho nutně vycházejí jako v základě propojené fenomény, odděleně diskutovatelné opravdu jen teoreticky. Feldman a Rimé (2000) nazvali jednu část svého editovaného sborníku přímo „Afektivní a kognitivní procesy“.

přímo jmenuje ‘Herec prožívá roli’. Kotte nás zevrubně seznamuje s tím, jak Stanislavskij využíval emoce, resp. prožívání v herecké práci.²⁷ City, podle Stanislavského, musejí být biograficky podepřené a vznikají nově během každého představení.²⁸ Stanislavskij však své názory postupně začal přetvářet. A tak si více a více všímá pohybové stránky a ‘fyzického jednání’ obecně. Kotte má pravdu, že se jménem Stanislavskij se buhužel dlouho spojovalo (a nezdá se, že by se spojilo dodnes) pouze ‘vcitřování’, ačkoliv v Stanislavského učení zakotvilo přesvědčení, že psychiku člověka (tedy postavy) lze lépe pochopit právě přes vnější fyzické jednání.

Případná je Kotteho poznámka, že akcentace tělesných pohybů herce ve vztahu k roli probíhá především pomocí *prožívání* (Stanislavskij) nebo *zcizování* (Brecht, popřípadě *komediantsky* nebo *fyzicky*, jak to bylo u Mejercholda.²⁹ Navazující Kotteho připomenutí názorů Gerdy Baumbachové odkazuje na tři styly herectví – *komediantský*, *rétorický* a *veristický*. A v kombinaci různých postupů prezentace, reprezentace a předvedení/výrazu se herectví prokázalo jako zaujetí určitého postoje k lidské existenci, shrnuje Kotte názory Baumbachové. To jsou ale již témata přesahující rozsah i zaměření naší práce.

Vztah emocí s kognicí je mimořádně komplikovaný probléme. Není totiž vůbec jasné, jestli nám jsou emoce nabízené, vnucené, v nás indukované, jestli my je poznáváme,

²⁷ Kotte také připomíná dva představně, resp. ‘nižší’ podoby herecké práce podle Stanislavského, totiž herecké *řemeslo* a herectví *představování*.

²⁸ Všimněme si, jak s tím koresponduje i pohled na práci Hany Kvapilové v komentáři M. Rutteho (1947: 68): „*Za nejúčinnější prostředek inspirace a kontaktu pokládala Hana Kvapilová vlastní bolestný život herečky, jenž zjitřuje nervy, zjemňuje vcitřování...*“.

²⁹ Kotte (2010: 118) dodává, že Mejercholda nechává chladným otázkou, jestli je účinnější roli jen ukazovat, anebo naopak prožívat. Tedy žádné takové dělení, prostě „*divadlo bez obav z techniky nebo groteskního zkreslení [...] divadlo se všemi prostředky*“. A jinde ještě poznamenává: „*‘Divadelně’ znamená: jinak než v životě!*“ (118).

spoluprožíváme. V životě i na jevišti se mísí emoce prožívané a předstírané, více či méně uvědomované, akcentované i zastřené. Prakticky vždy je prožíváme s doprovodem myšlenek, se zaměřením pozornosti, s očekáváním a zapojením představivosti. Goodman (2007: 188) to vyjadřuje jako hlubokou pochybnost o dichotomii kognitivního a emotivního, poznávání a cítění. „*Představa estetického prožitku jako jakési emocionální lázně či orgie je zjevně směšná. Příslušné emoce ve srovnání se strachem, smutkem, tísní nebo radostí z boje, úmrtí, porážky či vítězství bývají tlumené a nepřímé. Obecně vzato, nejsou ani intenzivnější než vzrušení, beznaděj a euforie doprovázející vědecké zkoumání a objevy. Pocity nezúčastněného diváka se ani zdaleka neblíží tomu, co cítí postavy ztělesněné na jevišti, ba ani tomu, co by on sám cítil jako svědek skutečných událostí. A pokud vyskočí na jeviště, aby zasáhl do děje, jeho reakce již nebude estetická. Tvrzení, že umění pracuje s předstíranými emocemi, vyvolává stejně jako mimetická teorie zobrazení dojem, že umění je chabá náhražka skutečnosti. Vede k představě, že umění je jen nápodoba a estetický prožitek šidítka, které pouze účastí nahrazuje nedostatek přímého poznání a kontaktu se Skutečností.*“

Důkazy o vlivu předchozích, resp. souběžných kognicích, znalostech vedou k závěru o možnosti (anebo dokonce o potřebě) kultivace našeho emočního života přes péči o naši kognici, tedy o myšlení a jeho disciplinovanost. V roce 1919 vydal psychiatr Eugen Bleuler nenápadnou knihu s názvem *Das autistisch-undisziplinierte Denken in der Medizin und seine Überwindung*. Zdaleka nejde pouze o oblast medicíny. Ta je sice centrem pozornosti Bleulera, ale často je poukazováno na

malou disciplinovanost našeho myšlení ve všech oblastech. Takové myšlení se vyznačuje jakousi vlastní, vnitřní logikou, s vnějším světem pozorovatelných a sdílených faktů nepropojenou. Tam, kde jsou afektivně zdůrazněné a podbarvené problémy, píše Bleuler, na něž právě nezabírá zkušenost a logika, vypomáhá si člověk autistickým myšlením, které aktivně ignoruje skutečnost a pravděpodobnost.³⁰ Nemusíme snad upozorňovat na souvislost i s oblastí umění, které bývá (a nejen v očích laiků) spojováno se zcela uvolněným, 'svobodným' způsobem myšlení téměř bez kontroly. Nikoliv! Právě scénologie je jednou z ukázek toho, že i v oblasti umění lze myslet dostatečně disciplinovaně i o jevech obtížně uchopitelných.³¹ Žijeme vak ve světě, kde je mnoho jevů, které se vymykají přesnému vědeckému vysvětlení z více důvodů. Například proto, že jejich podstatou je poetická funkce, jak by snad řekl Roman Jakobson, nebo proto, že v základě takového myšlení je víra (v Boha apod.) anebo jde o jevy, které nejsou uchopitelné prostředky současné vědy. Všude však můžeme používat myšlení přesné, byť ve smyslu jasného poukázání na to, že nemáme dostatek faktů, že nám jde o zážitky estetické, náboženské, mystické, o tajemství apod. Snad není nutné dokladovat, že i tyto všechny jevy patří do našeho života.

³⁰ Autistické myšlení samo o sobě je fyziologickou potřebou, dodává Bleuler, a má určitý užitek. Běžné, každodenní myšlení je směs myšlení přesného, pozorného s myšlením nedbalým, autistickým. To dostačuje plnění potřeb běžného dne, ale samozřejmě ne potřebám vědeckého vysvětlování. Bleuler poznamenává, že podle něho by bylo správné rozlišovat myšlení pozorné od nedbalého a myšlení realistické od autistického. Autistické myšlení může také být zaměřené, ale ne logicky, nýbrž afektivně. Termín „vědecké myšlení“ je podle Bleulera nevhodný, protože zahrnuje také méně přesné formy. Také termín „exaktní myšlení“ není vhodný, protože příliš navozuje představu exaktních věd. Jsou přitom oblasti jiné, bez čísel a měřených fenoménů, kde je možné, ba nutné myslet přesně. Myšlení potřebné ve vědě je pozorné a reality dbalé. Bleuler ho nazývá disciplinovaným. Další podrobnosti viz Šípek (2007d).

³¹ Aktuální ukázkou je publikace autorů Vostrý / Sílová (2009) s názvem *Je dnes ještě možné herecké umění?*

Diskutujeme-li o emocích v umění a především v umění dramatickém, je namístě zmínit se o často diskutovaném jevu hysterie. Mnohokrát jsme se setkali s názorem, že být hercem, resp. herečkou znamená být do významné míry poznamenán hysterií. Dokonce slýcháme, že bez hysterie nelze být dobrým hercem. Je to nešťastný názor a pokusíme se zde alespoň stručně uvést na pravou míru, co je to hysterie. Ukážeme si také, že hysterie neznamená pouze emoční reagování, ale také způsob myšlení. Označení hysterie se již v diagnostických manuálech nevyskytuje, dává se přednost termínům disociativní poruchy. V běžném jazyce však hysterie úspěšně přežívá. Pracovně se tohoto termínu přidržíme. O osobách trpících hysterickou poruchou se hovoří v termínech neurotické obrany, vyznačující se především popřením, které se projevuje často zvláštním druhem odskakování od tématu, které je spojené s konfliktem, napětím, nežádoucím obsahem atd. Vytěšňovat, popřít lze jak obsah, řekněme myšlenku, ideu, tak i následně s tím spojený afekt.³² Jde prostě o rušení nežádoucího bolestného spojení myšlenky nebo představy s prožitkem. Anna Freudová chápala popření jako vypuzení psychického obsahu z vědomého ega. Takový obsah se však může nečekaně a nevítaně vracet. Ale o tzv. hysterických osobách můžeme uvažovat i v termínech jejich navyklého, dlouhodobého zacházení se sebou a se světem kolem nich, tedy způsobu, jak o sobě a o světě kolem uvažují, jak se sebou a s okolím zacházejí.³³

³² Vygotskij (1968) se odvolává na Freuda s tím, že k podstatě citu patří, že je cítěn, tedy že vědomí o něm ví. Proto je u citů, vjemů a afektů naprosto vyloučeno, že by mohly být nevědomé. Výroky typu 'nevědomý strach' a 'nevědomý pocit viny' tedy nemají valný smysl. Obdobně se Vygotskij odvolává na Jamese a jeho tvrzení, že paměť citu vůbec neexistuje. Ovšem Ribot se přesto domníval, že si cit můžeme pamatovat – v tom na něho navazoval Stanislavskij.

³³ Dále vycházíme volně ze starší zajímavé práce Davida Shapiro (1965).

Chceme-li po hysterické osobě, aby popsala někoho jiného, je odpověď často typu *Ach, on je tak skvělý!* anebo *Já ho tak nenávidím!* Ptáme-li se na něco takové osoby, většinou nejsou v odpovědi obsažena fakta, ale impresy. Ty bývají mnohdy i zajímavé a velmi živé, ale zůstávají neostrými impresemi, bez detailů. Např. *Ten člověk? On byl prostě bum-prásk! No ano, bim-bác!* Emocionalita hysterických osob se vyznačuje zvláštním paradoxem. Prožitek vnějšího světa i sebe sama je charakterizován jistou křehkostí a neurčitostí a současně jsou to emoce živé a intenzivní. Živost a intenzita má mnohdy podobu výbuchů. Ty jsou však vnímané neosobně, jako by jen tak procházely nitrem. *Ne, to jsem vlastně nebyla já, to nebyly moje pocity,* můžeme někdy slyšet. Je to jistě jev obranného mechanismu.³⁴ Typická je kombinace připravenosti k afektivní explozivité s jejím udržováním, tedy inhibováním. U celé řady osob s hysterií se tak nesetkáme s výraznými afektivními výbuchy, ale s víceméně kontinuálními drobnými emočními vzplanutími, „spasmy“. Myšlení hysterických osob je svou povahou spíše globální, difúzní, postrádá přesnost, detailnost. Je to myšlení dojmové. Charakter takového myšlení podporuje zapomínání, vlastně je činí nevyhnutelným. S hysteričností se spojuje výrazný rys fantazie. Nejde pouze o romantická denní snění, ale spíše o romantický, resp. romantizující postoj prostupující každodenními myšlenkami a názory. Ovšem fantazijní život těchto osob je spíš povrchní. Tito lidé žijí v jakémsi předivu nostalgických a idealizujících představ a vzpomínek, postrádajících faktické detaily. Dalším hysterickým rysem je teatrálnost, jisté přehrávání a afektovanost patrné

³⁴ Ale také se s tím můžeme setkat právě u herce při tvorbě herecké postavy, kde jde o jev výrazné distance, nikoliv o hystérii.

v chování. Hovoříme o histrionství hysterických osob. Fakticky jde o přehnanou nebo nepřesvědčivou emocionalitu, jako když hysterický člověk popisuje bolesti a muka lásky, kterými právě prochází. Přitom nejde o nějaké přehánění a dramatizování prožitků s cílem dosáhnout nějakého zvláštního efektu. Vlastně si tyto osoby nejsou vůbec vědomé, že přehrávají. Tendence hysterických osob být jen omezeně sami sebou, skuteční, opravdoví, aniž si toho jsou vědomi, je velmi nápadná a odráží podstatu jejich vztahů k realitě a obecně k faktům života kolem. To je také důvod, proč hysterické osoby paradoxně nebývají dobrými herci.

Do tématu emocí by v daném kontextu dramatické tvorby jistě patřilo ještě mnohé další. Alespoň velmi stručně připomeňme tzv. *herecký paradox* spojovaný se jménem Denise Diderota. Zajímavé jsou postřehy Jindřicha Vodáka (1947). Podle něho je Diderotův paradox ve svém základě určitým rozporem mezi vnitřním chladem hrajícího herce a mezi jeho vnějším emočním vzrušením, až pobouřením. A Diderot po hercích přímo takovou rozpolcenost požadoval. „*Ovšem, bylo by mylno se domnívat*“, píše Vodák (22) „*že snad Diderot pohnutí a pozdvižení citu z tvorby herecké nadobro vylučuje. Výslovně se zmiňuje o ‘la fureur du premier jet’, o rozčilení a vzkypění prvního vrhu, kdy příští postava se zatím jen zmateně vynořuje [...].*“ A dále Vodák (1947: 23) k ‘hercově paradoxu’ poznamenává, že „*toto stanovisko k svému dílu herec má společně se všemi ostatními umělci, s každým jiným geniálním tvůrcem, a právě proto nelze tvrdit, že by ‘paradox’ byl vlastnictvím zrovna výhradně jeho. Ale sám tento ‘paradox’ je důsledkem hlubšího a prvotnějšího paradoxu a to je ten, že herec vystupuje na jevišti v podobě osoby, kterou bychom u*

něho ve skutečnosti marně hledali a již by ve skutečnosti ani nebyl schopen být“. Je jistě možné se ptát, jestli v takovém případě není herectví svého druhu práce s jungiánským archetypem *stínu*, tedy s jakousi výzvou ukrytou ve vlastní osobnosti, s možnou vnitřní ‘potencialitou’. Jaká by asi za tím byla skrytá dynamika? Platilo by, například, že čím skrytější je ona ‘druhá’ tvář soukromé osobnosti herce, tím výraznější bude hercův tvůrčí proces? K tomu Vodák dodává: *„Zdá se dokonce (jak napovídá Diderot), že čím je kdo větší občanskou nickou, tím je úrodnější v nadání hereckém: musí být ničím, aby dovedl být vším“* (24). Dodejme jen, že tomu tak nebývá. Skutečnost je rozhodně složitější.

K tématu ‘paradoxu’ působení umění dodejme ještě jednu pozoruhodnou poznámku Jaroslava Vostrého (2010: 20). V úvahách nad Kotteho knihou *Divadelní věda* Vostrý upozorňuje na to, že na jedné straně jsou v hraném ději (či jednání) sníženy praktické důsledky, ale na straně druhé *„se zásadně zkracuje vzdálenost, jaká vede od přímé smyslové příp. životní zkušenosti k názoru, který jako by se nám v jistých krajních případech nabízel přímo a vyplýval z našeho vnitřně hmatového, tedy tělesného zážitku. To má co dělat se způsobu skladby obrazu ve vztahu k vytváření (případně i apriorně zamýšleného) smyslu či dojmu“*. Vostrý to takto formuluje v rámci úvahy o vztahu obrazu a reality, ale nám se zdá, že to podstatně vystihuje i vtať reality a umění obecně. Vlastně z toho vyplývá, že změna formy, řekněme ‘zjinačení’, ‘jiná série’, ‘akcentace’ (tj. několik termínů pro to samé, jen slovy jiných autorů – zde např. ruských formalistů, Jiřího Frejky a Andrese Kotteho) je přímým vstupem k našemu prožitku přes vnitřně hmatové vnímání. A ještě jinak: s realitou, resp. každodenností se často

setkáváme přes navyklá poznávací schémata, která nezvýrazňují aktivitu naší pozornosti a psychiky jako celku. Není tedy ani důvod pro aktivování systému zrcadlových neuronů a vnitřně hmatového vnímání jako základu scéničnosti, resp. scénické události anebo obrazu, jak k tomu dochází při kontaktu s uměleckým dílem (ať už výtvarným či dramatickým). Umění tedy v tomto smyslu působí na prožitek paradoxně příměji díky aktivnějšímu (a více záměrnému) využívání scéničnosti.

Uzavřeme tuto kapitolu ještě jednou drobnou úvahou. O hereckých emocích je možné uvažovat ve více rovinách. Tou základní a nejčastěji diskutovanou je vyhledávání tvořené postavy také za pomoci vciťování. Kromě toho se lze ptát na emoce vyvolané na straně diváka, ale i na straně spoluhráčů, na dopad hercovy hry na jeho soukromou osobnost (buď krátkodobě, tedy hned po představení, anebo dlouhodobě, např. v průběhu práce na postavě) apod. Můžeme se ale také ptát na to, jestli herci jako soukromé osoby disponují nějakým určitým specifickým emočním potenciálem, za pomoci kterého následně přistupují ke své tvůrčí práci.³⁵

V diskusích psychologů se můžeme setkat s názorem, že psychika funguje na principu znakovosti, tedy že významy vázané na znaky tvoří základ našeho psychického života. Ovšem právě umění, a především to dramatické, scénické, je ukázkou toho, že tomu tak vždy nemusí být. Kotte (2010: 126) píše: *„Významy ale fungují stále více jen jako druh zábradlí nebo jistícího lana pro zážitek, tělesnost, vypracování, uvolnění, potěšení, nárůst schopností, emoce, interakcí, všechno, co bylo spjata s divadlem věčně, dnes ale [...] to ovšem hodnotíme výše*

³⁵ V rámci jedné kapitoly této práce (Empirická sonda) se zabýváme tím, jak dramatičtí umělci zpracovávají neurčitost výchozího materiálu (za pomoci Rorschachovy metody).

než význam“.

Nechceme, ani nemůžeme aspirovat na podstatné objasnění všech možných pohledů na herecké emoce. A je to opět Kotte, o kterého se nakonec opřeme: „*Dnešní divadelní praxe nepoužívá žádnou jednotnou teorii herectví, ani jednotný herecký styl*“ (135). I z toho plyne, že ani emoce nelze v herecké tvorbě nahlížet vždy ze stejného úhlu a ve stejném významu.

EMPATIE / DISTANCE

Samotný výraz empatie má hluboké kořeny a Julie Koss (2006) ho spojuje až s Aristotelem. Z řady další jmen je potom možné jmenovat Herdera, Schopenhauera, Rousseaua a Nietzscheho, který sice upřednostňoval označení 'Mitleid' a 'Miterlebnis', ale s podobným obsahem jako empatie. Můžeme ale uvést i Vischera, Lipse, Wölfflina, Worringera.

Robert Vischer (1847–1933) navázal na práci svého otce Friedricha Theodora Vischera a v roce 1873 publikoval své názory v knize *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Aesthetik*. Řešení podstatné otázky, jak souvisí forma uměleckého díla (a vše kolem nás) s našimi pocity Vischer vysvětloval mimovědomým procesem uplatňujícím se při vnímání. Člověk vnímané formy spojuje s jakýmsi vitálním obsahem, snad bychom mohli říci, že je 'animuje'. Tento proces nazval Vischer *Einfühlung*, tedy vcítění, resp. empatie. Podle něho³⁶ jde u empatie o nevědomé promítnutí, projekci vlastní tělesné formy a tím i psychiky do formy objektu.³⁷ Ještě jinými slovy řečeno³⁸ jde o to, že dynamika obsažená ve vztahu prvků uměleckého díla, tedy dynamika skrytá v jeho formálním uspořádání, vyvolává svalové a emoční reakce u diváka. Ten prožívá tyto stavy jako kvality objektu, tedy díla. Vizuelní podnět je tak doslova prožíván, zažíván mimo vlastní oblast očního kontaktu jiným, zvláštním smyslem. Podle Vischerovy představy může být estetická libost vysvětlena jako zvnějšněný

³⁶ Viz také internetový zdroj: <http://www.dictionarofarthistorians.org/vischerr.htm>

³⁷ Kossová také upozorňuje, že Vischer jako jeden z mála odlišoval *Einfühlung* (*empathy*), *Anfühlung* (*attentive feeling*), *Nachfühlung* (*responsive feeling*), *Zufühlung* (*immediate feeling*). Záměrně zůstáváme u německých, resp. anglických označení: překlady do češtiny by mohly vnést jen další terminologický zmatek.

³⁸ Viz internetový zdroj: <http://etext.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv2-09>

příjemný sebezprožitek, kdy subjekt a objekt jsou propojené. Mnohdy si můžeme všimnout, dodává Kossová, zvláštního pocitu na povrchu těla v podobě mrazení apod. I jiný autor, Adolf Hildebrand (2004) zdůrazňoval vnímání všemi smysly současně a estetický prožitek vysvětloval za pomoci pocitů těla, kdy se jakoby stáváme větší či menší, abychom se objektu, resp. obrazu přizpůsobili, abychom s ním 'ladili'.

To, co má pro nás souvislost se známou Zichovou koncepcí vnitřně hmatového vnímání (Zich 1986, resp. 1931),³⁹ je Vischerova domněnka, že vnější vizuální jevy mohou indukovat divákovy fyzické reakce. Vidění dokonce nemusí být vždy centrální; proces podle Vischera spočívá v komplexní reakci zahrnující prostorové chápání, imaginaci, emoce a v některých případech také „umělecké přetváření“ neboli kreativní estetickou reakci.⁴⁰ Vizuální podnět je tedy mnohdy prožíván ani ne tak našima očima, jako jiným smyslem v jiné části našeho těla. Vischerovo zdánlivě nesrozumitelné označení *das optische Formgefühl* čili *optický pocit formy (optical sense of form)* tak vystihuje podstatný rozměr empatie – optický, vizuální vjem se jako prožitek může projevit v celém těle.

Vischerovy inspirativní názory můžeme stopovat do ještě dávnější doby, alespoň v jejich základních rysech. Už roku 1709 publikoval George Berkeley esej o nové teorii vidění.

³⁹ Zich se ve svých úvahách o vnitřně hmatovém vnímání na žádné autority neodvolává, ale je vcelku pravděpodobné, že se s názory R. Vischera, W. Worringer a jiných setkal a seznámil. Jako drobnou, ale pozoruhodnou souvislost uveďme malou citaci z Meyrinkova (1991: 50) románu *Bílý dominikán* vydaného původně v roce 1921: "[...] *umění skrývá hlubší smysl, než pouhé malování obrazů nebo tvoření básnických děl. Totiž smysl tento: prohloubit jakýs přejemný hmatací a postřehující cit v umělci samotném, jehož prvnímu projevu se říká umělecké cítění! Také dosud žijící umělec, pokud se mu prostřednictvím jeho povolání otevřou vnitřní smysly [...] dovede vzkřísit tyto symboly ve svých dílech. [...] Co jiného je právě umění než čerpání z věčné říše hojnosti?*" Čtenář si tuto poznámku může propojit nejen s vnitřně hmatovým vnímáním, ale také s tématem archetypů.

⁴⁰ Je to podobné modernímu chápání scéničnosti, které má svůj základ právě ve vnitřně hmatovém vnímání.

Hunt (2000) k tomu dodává, že Berkeley reagoval na Locka a jeho otázku, zda by člověk, který se narodil slepý a později přece jen získal zrak, byl schopen samotným zrakem rozeznat krychli od koule. A Locke se domníval, že nikoli. Berkeley souhlasil a dodával, že představa o vzdálenosti, tvaru, umístění a velikosti je dána opakovanou zkušeností díky dotyku, chůzí kolem předmětu apod. Využíváme tedy toho, co jsme poznali jinými smysly. A Hunt (2000) zajímavě poukazuje na trochu nadsazený výrok Williama Jamese, že kdybychom mohli napojit náš zrakový nerv do uší a sluchový nerv do očí, pak bychom slyšeli blesk a viděli hrom.

Jako můstek k úvahám nad tématem distance se nám dobře hodí jeden postřeh, jak jej zformuloval Andreas Kotte (2010: 114): „*Pro předvedení citů a vášní nepotřebuje herec soucítění, ale distanci. Oddanost roli, spoluprožívání nebo distance vůči roli, ukazování postavy, ať se proces tohoto ukazování skrývá, nebo zřetelně vystavuje, tyto základní vzorce tvoří stále nové variace diskursu v rámci teorie herectví.*“

Fenomén distance, resp. psychické distance (podrobně viz také Zuska 1995, Zuska 2002, Šípek 2006, Šípek 2008b) je pro naše téma podstatný. Autor konceptu Edward Bullough (1912,1995) začíná svůj výklad známým přirovnáním k pocitům v mlze na moři. Na jedné straně to může být zdroj úzkosti a nejistoty, ale mlha svou tajemností, svým rozostřováním tvarů a nabídkou skrytých možností se může stát i zdrojem představ a potěšení. Nastává zvláštní situace, kdy se realita jakoby protíná se snem, je jím obohacována. V každém případě jsme od ní zvláštním způsobem vzdálení, distancovaní. Bullough tuto distanci umísťuje mezi vlastní já (Self) a jeho

prožitky.⁴¹ Těmi rozumí celou množinu tělesných i mentálních podnětů (smyslové vjemy, pocity, emoční stavy, představy apod.). Vzniklá psychická distance má svůj tlumivý, inhibiční aspekt: odděluje praktickou stránku (praktický apel) jevů, resp. našich běžných, praktických reakcí na ně. Ale současně tato distance umožňuje projev těch aspektů jevů, které v běžném, praktickém zacházení s nimi nevnímáme.⁴² To je podle Bullougha způsob, jak se dostáváme k umění. Zuska (2002: 120) komentuje: „*Inhibiční působení distance můžeme chápat jako nástup fikcionalizace, jako vyklonění do Ničeho [...] jako césuru v časovém vědomí, jako negaci reality [...].*“ Jinde (Šípek 2006: 119) poznamenáváme, že „*zhodnocování, zachycování např. estetického zážitku v umění je skutečně možné za pomoci jakési škály ukotvené na jednom pólu ‘dole’, v běžné vztahu k našemu já, a na druhém pólu kdesi daleko ‘nahore’ v úplném významovém rozostření [...].*“

Distance pomáhá paradoxně úplnějšímu poznání a sdílení právě pro svoji ‘rozostřenost’, resp. nezatíženost zaostřením na přesně definované pole. Mimo ohnisko zaostření se objevují jevy, figury, které vystupují z ‘hlubin’, nabízejí se k pochopení, vtažení do plného vědomí anebo pomáhají definovat kontext spočívající právě i v existenci různých vrstev vědomí. Může tak vznikat něco, čemu bychom mohli pracovně říkat ‘psychická vrstevnatost’. Rozostřená pozornost, snížené uvědomování si sebe a vztahu k sobě může pomoci vytvářet podmínky pro psychickou distanci, uměleckou dimenzi a také

⁴¹ Které jsou tím vlastně ‘zcizené’, ‘odosobněné’.

⁴² Nakolik se překrývají minimalizace důsledků (Kotte) a psychologická distance s požadavkem oddělení praktické stránky jevů, resp. jejich dopadu na nás, jak to formuloval Bullough? To se opět zdaleka netýká pouze herectví, ale umění v celé šíři. Podrobnější rozpravu na dané téma také necháváme na jinou příležitost.

prostor pro průnik materiálu z hlubin nevědomí a archetypálního materiálu, jak o tom píše McCully (1987; podrobněji viz Šípek 2007a). Zde se logicky otevírá otázka, zda jsou vynikající umělci schopni pracovat více, výrazněji s rozšířeným pásmem uvědomování a s objevováním skrytých stránek reality? A ještě jinak: souvisí (a nakolik) umělecká tvorba i percepce umění s nevědomými, mimovědomými, resp. neuvědomovanými procesy či oblastmi psychiky? V určitém, nutně omezeném rozsahu se k této otázce vracíme i v naší empirické sondě (viz dále).

Ukazuje se, že vcítění a distance jsou jevy ve své podstatě těsně související. Podívejme se na jejich souvislost ještě z dalšího úhlu. Významným příspěvkem jsou v tomto ohledu názory již zmíněného Wilhelma Worringer (2001),⁴³ který rozlišoval estetickou tendenci abstrakce a vedle toho tlak k empatii: obojí je však vnitřně propojené v nás samých a vychází z nejhlubší podstaty estetické zkušenosti. Tou je podle Worringerova potřeba sebeodstupu, sebe-zcizování (self-estrangement), distance uvnitř sebe sama. Dokonce samo vcítění má v sobě prožitek sebezcizení, tvrdí Worringer. To se nám propojuje s názory Edwarda Bullougha, jak jsme o nich pojednali výše. Kossová se domnívá, že přenesením chápání estetické distance do těla konzumenta umění nabídl Worringer vazbu mezi ideou individuálního sebe-odstupu, jak se o tom

⁴³ Worringer publikoval už v roce 1908 (česky 2001) dodnes vlivnou knihu *Abstraktion und Einfühlung*. Veškerá estetická aktivita může být podle něho sledovaná v dialektice dvou pojmů uvedených už v názvu knihy. Umělci, zvláště v Mnichově, jeho knihu vítali. I když se Worringer o současné evropské umění nijak zvlášť nezajímal, mnohé podnítil, např. Vasilije Kandinského, Gabrielu Münterovou a vůbec členy skupiny Blaue Reiter ke zkoumání a praktikování malířské abstrakce. Kossová k tomu ještě poznamenává, že umělecký kritik Franz Roh označil umění 19. století včetně impresionismu za éru vcítění (Einfühlung). Ta byla nahrazena abstrakcí na počátku 20. století a potom tím, co Roh označil jako „magický realismus“.

diskutovalo v rámci vymezování vcítění na konci 19. století, a mezi kolektivní alienací, centrální v diskusi o odcizení (viz dále).

Jiní autoři (např. Hildebrand 2004) uvažovali o distanci na základě dvourozměrné plochy obrazů, ale Worringer naopak uvažoval o emoční distanci prožívané v těle diváka. Takový specifický prožitek přirovnával přímo k fyzickému neklidu a jeho zdroj viděl v duchovní averzi k prostoru. Používal dokonce termín „fyzikální agorafobie“. Podle Worringerera je tlak k abstrakci výsledkem velkého vnitřního nepokoje člověka, způsobeného tlakem vnějšího světa. Tento ‘strach’ přetrvává v moderní době ještě mezi lidmi orientálních kultur. Abstrakce se stala jak výsledkem obrany, tak také primární lidské touhy tvořit v co nejzákladnější, jednoduché podobě. Worringer charakterizoval nutkání k abstrakci (jak u umělců, tak u jejich diváků) jako pokus zachránit jedinečný objekt vnějšího světa z jeho propojení a závislosti na ostatních věcech, učinit ho absolutním. Vcítění jako prožitek bylo nutně vždy spojeno s prostorem a časem. Abstrakce byla podle Worringerera naopak projevem snahy temporalitu vyloučit.

Psychologickou praxí ověřeným předpokladem je systémové propojení afektivity, kognice a vější exprese. Jednoduše řečeno, zkušenost stále potvrzuje, že naše myšlenkové obsahy jsou příslušným a nenáhodným způsobem emočně zabarvené, a to vše se opět nenáhodným způsobem projevuje navenek. Lehce si to lze představit na situacích, kdy jsme smutní, anebo naopak veselí.

Model můžeme použít také na situaci umělecké tvorby. Použijeme jen mírně obměněné termíny. Dynamika systému je stejná, jen ve světě umění je ona vazba ‘každodenní

nenáhodnosti' nahrazena 'uměleckou pravdou', tedy takovými poměry v systému, které jsme schopni akceptovat a vnitřně prožitkově sledovat.⁴⁴

Již víme, že emoce bývá propojená s nějakým myšlenkovým, resp. obrazovým obsahem a že umělecké vyústění má podobu nějakého vyjádření, exprese, resp. pohybové struktury.

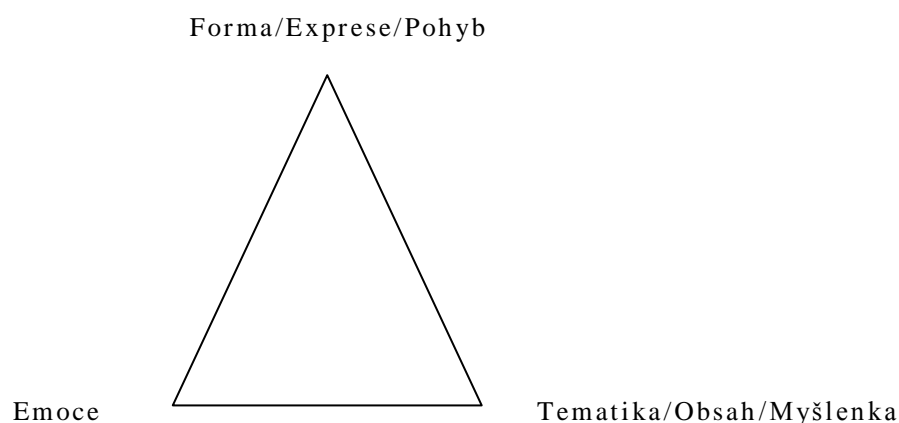


Schéma: Propojení emoce a myšlenky ve vztahu ke zvolené formě

Do takto jednoduchého schématu se nám bohužel už nedaří zanést a srozumitelně zobrazit jev distance. Použijme jednoduchý příklad: V běžném hovoru můžeme občas zaslechnout poznámku, mnohdy výtku typu „Ty jsi ale komediant!“ Je to ve chvíli, kdy obsah nějaké myšlenky je vyjádřen formou neadekvátní obsahu i situaci. Například, když muž s velkou úklonou políbí ženě ruku atp. V dnešní době to již není běžná, každodenní forma chování a může být komentována

⁴⁴ Tzv. umělecká pravda je těžko definovatelný a mnohdy jen vágně používaný termín. Pro naše potřeby jím rozumějme právě to, že jsme schopni následovat umělce do jím vytvářeného světa, že jsme schopni vnitřně prožitkově a kognitivně (tj. imaginací) spolu-modelovat jevy v onom změněném světě 'jiné série', že to tedy v sobě nacházíme jako více či méně hluboko uloženou potencialitu, jak by svět také mohl být.

například uvedenou větou. Vše je považováno buď za vtip, pokus o něj, případně o provokaci. Princip v tom obsažený je vlastní všemu umění. Hledá se míra ještě přijatelného napětí obsahu a jeho formy. Jde o jistý test, kam až jsme jako diváci schopni postoupit a přitom neztratit orientaci, základní kontakt a rozumění světu. Mění se *distance*. Svým způsobem to připomíná fungování luku: ten také, když je napínán, mění přechodně svoji základní formu, aby bylo možné vyslat šíp s náležitou průbojností zamýšleným směrem. Nesmí se však propnout příliš, aby nedošlo k jeho prasknutí a jeho funkce a dynamika nepřišla v niveč. Jinými slovy, nesmí přestat být lukem. Luk může nabývat různých podob a jim odpovídající síly napětí. Příklad s lukem teď můžeme přenést do oblasti umění, které si představme jako jinou, novou podobu nějaké základní formy (řekněme s Frejkou 'standardy'). Prožitek je vázaný na míru onoho napětí mezi každodenností a fantazií. Umění tak svým způsobem vlastně ukazuje to, jaké jsou ve světě kolem nás 'ukryty' možnosti. Řečí filozofů by snad bylo možné říci, že umění ukazuje na 'potencialitu' světa. Ale zpět k distanci: ta by v našich příkladech byla onou mírou 'vzdálenosti' od (pomyslné) základní podoby (například luku, očekávaného chování v dané situaci apod.)

To, co je krajně důležité je, vnitřně hmatové vnímání a odstup (*distance*). Opakovaně na to upozorňuje Jaroslav Vostrý.⁴⁵ Jak dále uvidíme, je možné o distanci uvažovat ve více směrech. V divadle je to však jistě již ta první, fyzická *distance* mezi jevištěm a hledištěm. Rampa, opona a celý portál plní nejen svoji fyzickou roli základního vymezení situace, ale

⁴⁵ Jak to například jasně zaznělo na semináři o podobách herectví (DAMU 17.9. 2009). Výstupy ze semináře jsou obsažené v příspěvcích *Disku* č. 30 z prosince 2009.

těž roli psychologickou spočívající ve vydělování dvou světů.

Vostrý má jistě pravdu, když říká, že distance je paradoxně jistým druhem přiblížení a odstup je jistým druhem prožitku. Psychologická distance pomáhá přijetí takových náhledů na svět (resp. na jeho potencialitu), které by nám jinak zůstávaly skryté, ke kterým bychom se nemohli přiblížit. A takové *přiblížení* je procesem, ono se *děje*, má svůj obsah a emoční doprovod. Je tedy současně i prožitkem. Distance je výsledkem procesu hledání vhodného uchopení sledovaného jevu na škále blízkost a distancovanost. Je-li distancí skutečně více druhů, potom můžeme oprávněně uvažovat také o tom, že se v rámci jedné situace, např. při sledování divadelního představení, mění typ distance. Záleží to na dění na jevišti i na přirozené oscilaci naší pozornosti.

Bulloughův text je obsáhlý a poměrně složitý. Hanfling (2000) jej reviduje a vytváří na jeho základě svoji představu nikoliv jedné, ale hned pěti druhů psychické distance. Projdeme si je alespoň stručně.

Distance první: blokování praktické stránky jevů. To je ona původní *distance* podle Bullougha, tedy vnímání jevů, situací ‘jinak’ než je tomu v běžném životě.

Distance druhá: zde lze jako příklad uvést distanci mezi pocity fiktivních dramatických osob a těmi pocity, které mají diváci. V této souvislosti bývá citován Bulloughův příklad rozdílu mezi mužem, který se domnívá, že má důvod žárlit na svoji ženu, a mužem, který sleduje představení *Othella*. Od žárlivosti ve vlastním životě lze jen obtížně udržovat odstup. Naproti tomu v divadelním představení je třeba udržet jistou pozici mezi ‘pod-distancováním’ (kdy se divák v Othellově žárlivosti doslova ztrácí a je jí drcen) a mezi ‘nad-

distancováním' (kdy by se divák nedokázal vůbec identifikovat nejen s prožitky Othella, ale s žádnou dramatickou osobou). Jak to ale bude s distancí vůči různým dramatickým postavám? Hanfling komentuje, že nemusí být ženou, aby byl schopný sdílet prožitky s Desdemonou. A tak se v jednom představení rozvíjí celá síť vztahů identifikace s různými postavami na různé rovině intenzity. A navíc se může vztah k jedné postavě během děje také měnit. Jistě srozumitelně zde lze použít výše diskutovaný jev vcítění. Se vzrůstající distancí se zmenšuje naše schopnost (výraznost) vcítování. A naopak: při menší distancí se vcítování může zesilovat, prohlubovat. Zvláštní situací je distance 'nulová', kde již vůbec nechápeme fiktivnost situace a vcítění se (teoreticky) neděje vůči dramatické postavě, ale reálnému člověku.

Distance první je vůči distancí druhé v opačném poměru: čím menší je distance druhá, a tedy čím více jsme emočně ponořeni do života dramatických postav, čím více nás dílo emočně absorbuje, tím jsme podle Haflinga vzdálenější osobním, praktickým zájmům našeho života.

Distance třetí je distancí mezi uměním a realitou. Bullough řadí druhy umění podle možného nebezpečí 'pod-distancování', neboli neodlišení od běžného života. Na prvním místě podle něho stojí umění dramatické. Zde vystupují živí lidé, kteří se chovají obdobně jako v reálném životě. Musíme ale odolat diskusi o onom 'obdobně'. Právě v něm je skryto jedno velké tajemství dramatického umění (ale v rovině Bulloughova výkladu je to srozumitelné). Na dalším místě by bylo sochařství a dále malířství, kde mizí (hmatatelná) prostorovost. Zajímavé je Bulloughovo upozornění na význam podstavce, piedestalu pod vytvořenou sochou – právě tím (ale také většinou realitě

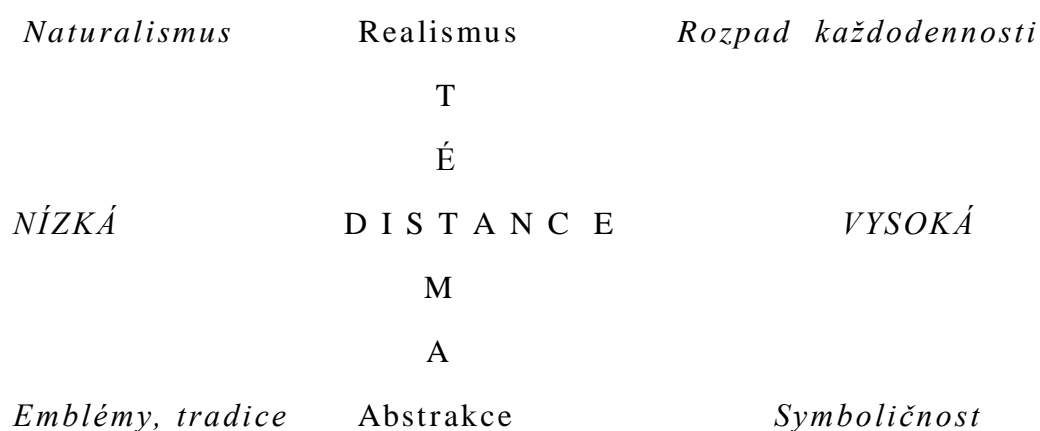
neodpovídajícím zabarvením) získává dílo schopnost vyvolat psychickou distanci.

Distance čtvrtá je distancí mezi uměleckým dílem a jeho konzumenty. Zde jde o přijatelnost uměleckého díla pro diváka či posluchače. To Bullough komentuje příkladem tzv. vážné hudby, která je pro mnohé ‘nad-distancovaná’, obtížně přijatelná, v kontrastu k lehké, chytlavé melodii. Zde se distance snižuje a vytrácí se umění na úkor čistého potěšení, rozptýlení. Hanfling ihned logicky dodává, že otázka definování nějakých hranic umění, resp. hranic mezi ‘vysokým’ uměním a ‘zábavou’ je obtížně zodpověditelná. Důvodem neuchopitelnosti, tedy ‘nad-distancování’ pro diváky může být celá řada okolností, jako je jazyk, forma uměleckého díla, myšlenkové obsahy atp. Zdá se, že ono ‘vysoké’ umění tenduje k vyhýbání se ‘pod-distancovanosti’, řekněme lacinosti až podbíživosti, a to i za cenu, že bude vnímáno jako obtížněji přijatelné, nesnadno pochopitelné. Vždy ovšem také záleží na složení a zkušenosti publika a na kulturních kontextech.

Distance pátá: mezi dílem a umělcem. Typickým příkladem je distance mezi dramatickou postavou a hercovou osobností. Obecně jde o rozdíl, distancí mezi člověkem a výsledkem jeho činnosti. Hanfling poznamenává, že tato distance se nedá přímo převést na tu původní Bulloughovu představu s možností nad- a pod-distancování. I umělec, který volí odstup a nechce se výrazněji vciťovat, vytváří výrazná umělecká díla, ovšem může to být také naopak. Diváka, posluchače se také tato poslední ‘distance’ nijak výrazněji netýká. Naopak čtyři první typy jsou všechny tak či ona s divákem spjaté.

Hanfling vše shrnuje tak, že původní, základní distance je odstup od praktické stránky věcí, jevů. Toho lze docílit buď

obrácením pozornosti k estetickým kvalitám jevů každodenního života, resp. vstupem do potenciální estetické stránky (jako je tomu v případě, kdy v mlze, v mlžném oparu záměrně hledáme poutavé, pozoruhodné a krásné momenty, podněty, jevy), anebo přes vstup do světa již primárně estetických jevů, tedy do světa umění. Naše prožitky zde jsou potom ovlivněné dvěma druhy distance: mezi uměním a realitou a mezi uměním a vnímatelem. Jiné pracovní schéma může zachytit jev distance asi takto:



Jiří Heřman (2006) zajímavým způsobem přibližuje uvádění starých barokních oper na současnou scénu. Heřmanův text nás současně inspiruje k úvahám dobře zapadajících do našeho tématu. Sama časová vzdálenost od doby vzniku, tedy poloviny 17. století, napomáhá *psychické distanci* v podobě naší obecné připravenosti oceňovat antikvární svět s jeho bezpečně „zakletým“ časem. Kromě toho jsme navyklí vnímat hudební i jevištní produkci jako svět v odstupu. To vše předznamenává naši výchozí *distanční* připravenost. Vedle toho je zde však nebezpečí jistého tematického míjení, tedy že nás vlastní téma, výrazové prostředky, dobová atmosféra neosloví

pro svoji jistou vyčpělost. Naproti tomu může dílo tohoto typu⁴⁶ dnešního diváka dosti důvěrně oslovit erotičností tématu. Žijeme v době, kdy jsme erotikou, až v podobě syrové sexuality doslova bombardováni a takové téma může tedy být vnímáno silně ‘aktuálně’, snad až fádně. Jinými slovy: zde se ‘distance’ snižuje. Je na tvůrcích, aby tyto a podobné protiklady a kombinace ‘distancí’ uměli podchytit a zformovat do podoby, která dnešního diváka osloví. Zajisté, že ne každého diváka. Již jsme se zmínili, a Bullough to píše explicitně, že výsledná *distance* je záležitost jak charakteru díla uměleckého (ale dodejme, že i každého ne-uměleckého jevu, kdy jsme schopni zažívat ono ‘odosobnění’), tak i osobnosti každého zúčastněného člověka.

⁴⁶ Konkrétně např. opera *La Calisto* (hudba: Francesco Cavalli, libreto: Giovanni Faustini).

VNITŘNĚ HMATOVÉ VNÍMÁNÍ/SYSTÉM ZRCADLOVÝCH NEURONŮ⁴⁷

Ještě před Otakarem Zichem se u nás s jevem odpovídajícím vnitřně hmatovému vnímání, i když ne pod stejným názvem, můžeme setkat např. u Jiřího Frejky (1929: 89). Ten píše: „*Umění jevištního symbolu spočívá v náhře na diváka, herecký symbol, toť charakterizace, mimika, tón, ale to všechno musí mít pevnou a pointovanou jevištní ‘morálku’, jevištní účel. Ale ta mimika, ten tón? Není to nic jiného než otevření cesty, kterou divák vniká do syntetického jevištního díla, do jeho účelu, do jeho atmosféry – v první řadě vnitřním napodobením.*“

Vnitřně hmatové vnímání je vzhledem ke svému základu v empatii a kinestetézii také ‘napodobováním’ na „vnitřním jevišti“, resp. ve svém vlastním psychickém prostoru. Herec nemá podle Frejky pozornost zaměřenou do oblasti intelektu, nýbrž do oblasti citové, emocionální⁴⁸ a ke kinestetickému prožitku je u něho blíže než k logickému soudu. A Frejka uvádí jako příklad taneční skok, který je vypočtený na zrakové a ‘tělově-pohybové sensace’. Herec má za úkol vzbudit zájem diváka v první řadě jakýmsi apelem, nahráním na jeho zkušenost a zvýrazněním této zkušenosti.⁴⁹ To se děje právě přes vnitřně hmatové vnímání.

Mezi nové přístupy patří také teorie tzv. zrcadlových neuronů (dále MNS, tj. mirror neurons systém) italských badatelů Rizzolattiho a spolupracovníků.⁵⁰ Pro existenci oblastí mozku,

⁴⁷ Velmi podrobná analýza souvislostí systému motorických zrcadlových neuronů a scénického umění viz. Vostrý (2009a).

⁴⁸ Více k tomu Šípek 2008a.

⁴⁹ Ke stále vedené diskusi o vztahu literatury a divadla poznamenává Frejka (1929: 94) nanejvýše srozumitelně a výstižně: „*Divadlo nejsou slova, tj. symboly literární, nýbrž jevištní akce, fixované slovem, pohybem, prostorem, barvou atd. Je to dokonalý, nereprodukovatelný výraz, nová skutečnost, z níž vystřelují analogie do skutečnosti životní.*“

⁵⁰ Pro nás je zajímavá těsná souvislost této teorie zrcadlových neuronů s teorií vnitřně hmatového vnímání Otakara Zicha. Podrobněji o souvislostech teorie zrcadlových neuronů a scénického umění

kteřé se aktivují paralelně s jinými oblastmi, řídícími motorickou činnost, aniž by však samy motoriku nějak řídily a které se aktivují i při pozorování téže činnosti konané jinou osobou, mají Blažek a Trnka (2008: 87) následující vysvětlení: „*Zřejmě tento systém vznikl v souvislosti se zpětnou kontrolou manipulačních aktivit, ale stal se všeobecným mechanismem pro kontrolu uskutečňovaných aktivit*“ a zdůrazňují, že „*Téma zrcadlových neuronů se dostává do popředí studia vývoje mozku člověka a jeho kognitivních schopností; Chernigovskaya hovoří přímo o zrcadlovém mozku (mirror brain).*“

Neurobiologické a neurokognitivní modely typu MNS nám pomáhají rozumět dění kolem nás přes možná srovnání motorických modelů již vytvořených (a naší zkušeností potvrzených) se vzorci novými a např. právě uměleckým ztvárněním nám nabízenými. Dokážeme si už tedy lépe představit, jak se přímo na neurobiologické úrovni děje ono tajemné působení vztahu pohybových forem každodennosti (anebo ‘standardů’, slovy Jiřího Frejky) a forem uměleckých (tedy ‘jiné série’, opět s Jiřím Frejkou) a můžeme lépe rozumět onomu zvláštnímu prožitku napětí, které z toho povstává. Můžeme snad i lépe chápat, v čem spočívá dynamika psychologické distance. Samozřejmě jsme si vědomi, že stále zůstáváme u motorických vzorců. Dosavadní poznatky objasňují vazbu MNS s motorikou a zrakovými podněty. Nicméně, zkušenosti s jevištní řečí, uměleckým přednesem, ale také s celou oblastí hudby nás přesvědčují, že podobné auditivní podněty také dokážou probudit vnitřně hmatové prožitky. Známe to přece i z běžného života, když říkáme, že něčí hlas nám „učaroval“, že nám při poslechu „běhal mráz po zádech“, že jsme při „trnuli“ apod.

Různých souvislostí připomínajících pravděpodobně výrazný vliv vnitřně hmatového vnímání, funkce zrcadlových neuronů apod. nacházíme v literatuře více. Např. Tille (2007: 163n) už v roce 1921 píše: „*Na řeckém divadle [...] jistě nešlo o ‘klam’, řecký divák nemohl být uchvácen napodobením skutečnosti ani dějem, ani hrou, ani výpravou [...] divadlo vidělo poslední svůj cíl v té Harmonii, která zrodila devět Múz, o které mluví i Euripides v Medeie: v souladu všeho dění i znění na jevišti a v jeho základu – rytmu [...]. Někdy však stane se cosi zvláštního: zvuky, jež doléhají k vašemu sluchu, náhle jako by se rozzvučely přímo ve vašem hrudním koši [...] celý váš niterný život se jimi rozezvučí v mocnou harmonii.*“

Neurovědy k tomu jistě také řeknou své a nedivili bychom se, kdyby i zde byly objevy a závěry v souladu s těmi dosavadními.

Ale výčet otevřených průhledů zdaleka nekončí. Zrcadlové neurony můžeme vnímat i jako blahodárny systém. Cynthia Berrolová (2006) se z tohoto hlediska zaměřila na podstatu taneční a pohybové terapie. Tanec a různé pohybové sestavy mohou pomáhat rozvíjet MNS a přes něj zase přesnější vnímání a chápání⁵¹ sociálního světa kolem nás. A tak se objevuje dosud nečekaná souvislost MNS a témat empatie, přilnutí (attachment), naladění na sociální prostředí, sociální kognici a morálku.

Snad se příliš nevzdalujeme od reality představou, že náš mozek si ve svém fylo- i onto-genetickém vývoji vytváří schopnost a tendenci modelovat a anticipovat proměnlivost světa kolem nás v jeho prostorovosti, tedy svět animovat, vnímat a prožívat jeho dynamiku v našem vlastním těle. To není pouze naše volná fantazie. Také autoři Engelová et al. (2008) rozšiřují teorii MNS

⁵¹ Běžně používaný termín *chápat* ve smyslu *rozumět* se nám zde vyjevuje ve svém původním významu *uchopovat*, tedy zmocňovat se motorickým aktem.

poměrně zásadním způsobem. Vycházejí z dosavadních zjištění, že k reakci MNS dochází tehdy, když jsou pozorovaní příslušníci stejného druhu – pro nás jsou to tedy zase lidé. A autoři testují předpoklad, že k podobné reakci dochází i tehdy, když vnějším, pozorovaným podnětem nejsou pohyby z lidského repertoáru. Skutečně také potvrzují, že u zkoumaných osob byla zaznamenaná aktivace MNS jak u podnětů v podobě pohybů lidské ruky, tak pohybů neživých předmětů. A zde se opět myšlenkově propojujeme s názory R. Vischera.

Diskutuje se také souvislost MNS a pohybů očí (Eshuis, Coventry, Vulchanova 2009). Nálezy nejsou ještě stabilizované, ale přesto je zde stále plausibilní hypotéza, že MNS a pohyby očí jsou koordinované v tom smyslu, že to, co *uchopujeme, vnímáme, tušíme* přes MNS (a tedy, dodejme, přes *vnitřně hmatové vnímání*), to pohledem dohledáváme, předvídáme, potvrzujeme si, testujeme. Je to sice stále ještě jen volně nastíněno, řečeno, ale z hlediska scénování prostředí (a tedy i scény divadelní) to má nemalý význam. A jsme opět zpět u scénického umění, Zichova odkazu a scéničnosti jako souboru vlastností, které my vnímáme, uchopujeme a prožíváme.

Scénování je tedy aktivním procesem, ne pouze pasivní (byť vnitřně hmatovou) reflexí nějakého vnějšího dění nebo vztahů mezi nějakými objekty. Jde o naši vnitřní připravenost svět animovat, oživovat za spoluúčasti našeho těla a jeho prožitků.⁵² Vnitřně hmatové vnímání jako základ smyslu pro scéničnost spočívá na zvláštní ‘spolupráci’ našich smyslů a je to současně nejintimnějším spojením s prožitkem sebe a následně i celé

⁵² Vojtěchovský a Vostrý (2008:252) upozorňují na pozoruhodnou poznámku McLuhana, že *taktilita je vzájemnou souhrou smyslů a ne izolovaným kontaktem kůže a předmětu.*

situace, jíž jsme součástí.

Bylo by jistě zajímavé zkoumat, jaké je rozpětí strukturovanosti a realističnosti podnětů, které jsme schopni percepčně uchopit a kognitivně zpracovat za pomoci vnitřně hmatového vjemu. Závisí to množství jevů, mezi jinými i na zkušenosti s takovými podněty (např. s abstraktním uměním). Při takové rozvinuté schopnosti jistě není s podivem, že není větším problémem vnitřně hmatovým vnímáním a s tím spojeným cítěním mít silný prožitek z Picassovy *Plačící ženy* a jiných podobných obrazů. Podobně o tom i Vojtěchovský a Vostrý (2008). Z psychologického hlediska by bylo zajímavé zkoumat právě škálu resp. rozsah neurčitosti vs. realističnosti podnětů stále ještě vhodných pro vnímání scéničnosti, tedy pro vnitřně hmatové vnímání⁵³.

Nebude jistě na škodu se na chvíli v těchto souvislostech zamyslet nad hudbou a jejím působením. Zajímavé názory Levinsona (2002) nás přivádějí k závěru, že také v hudbě můžeme nacházet principy *scéničnosti*. Podle Levinsona je hudba gestem svého druhu a naslouchat jí znamená jakoby rozevřít svoji kapacitu, připravenost vnímat hudbu prostorově, v *behaviorálních* a *performativních* gestech, která jsou přítomná, podle Levinsona, v samém základě gesta hudebního. Hudební a lidské gesto jsou v tomto smyslu propojené a dobrý, zkušený posluchač se vyznačuje výraznou prostorovou imaginací.

Opětně si připomínáme, že *scéničnost* má dvojí kořen: jedním z nich je vnější uspořádání podnětů, jejich *scénická* strukturace ať

⁵³ Vostrý rozlišuje *scénický smysl* a *dramatický cit*. Výraz *cit* nás vede k chápání 'citu pro něco', tedy citlivosti pro rozložení, rozestavení jevů na scéně (včetně osob), v prostoru, jinými slovy jde o *CO* je ve hře a vzájemných vztazích; a to je otázka po dramatickosti. Otázka po *JAK*, je podle Vostrého otázkou po scéničnosti. Dodejme, že *smysl* pro scéničnost, tedy určitá připravenost vnímat scénočnost je předpokladem pro scénický *prožitek*.

již v oblasti umění, či v ne-uměleckém životě. Druhým kořenem je více či méně aktivní významové rozvíjení vnější *scéničnosti* v našem *psychickém prostoru*. Podstata *scéničnosti* spočívá v pohybu a prostoru. Levinson se odvolává na autory Casatiho a Dokoce s jejich *filozofií zvuku*, ve které jsou zvuky *vibračními událostmi objektů*. To již vcelku přesahuje náš aktuální zájem. Podstatné pro nás ale je, že expresivita hudby je podle tohoto pojetí založena na faktu, že hudební ‘akce’ nebo ‘gesta’, která vnímáme, tedy posloucháme, připomínají behaviorální akce nebo gesta sloužící k expresi emocí. Důležitá hypotéza pro nás zde tedy spočívá v tom, že i v oblasti hudby můžeme uvažovat o vnitřně hmatovém vnímání. To je, když hudbu spojujeme s prostorovou a předmětnou imaginací. Pomáhá nám k tomu právě i Levinsonovo přesvědčení o emoční a behaviorální dimenzi hudby. Je jistě zřejmé, že hudbu nemůžeme považovat za přímé vyjádření emočního stavu, ale pouze za korelát emoční kvality. Neboli: hudba vyjadřuje emoci jen do té míry do jaké jsme disponovaní vnímat to jako expresi emoce, ovšem jinými prostředky.

A využijme i zde nové neuroanatomické poznatky k pozoruhodným pohledům. Autoři Gazzola, Aziz-Zadeh a Keysers (2006) se zaměřují na problém fungování zrcadlových neuronů na podkladě zvukových podnětů z našeho okolí. Stručně shrnuto, u opic bylo prokázáno, že zrcadlové neurony jsou aktivní jak v situaci, kdy zvíře provádí nějakou manipulaci, ev. reaguje expresí, tak také, když jen slyší zvuky podobných akcí.⁵⁴ A první výzkumy naznačují, že stejným způsobem fungují zrcadlové neurony také u lidí. Jinými slovy by to znamenalo, že systém zrcadlových neuronů je multimodální, že zde dochází ke spolupráci, souhře smyslů. A také by nás to vedlo k ještě většímu

⁵⁴ To může mít značný význam pro vývoj řeči a jejímu rozumění.

přesvědčení, že scéničnost založená na takto chápaném multimodálním vnitřně hmatovém uchopování je sama multimodální. Autoři také ještě poznamenávají, že ty osoby, které vykazují vyšší skóry na škále empatie, vykazují také vyšší úroveň aktivity systému motorických zrcadlových neuronů.

Výzkumy dále pokračují a nabídek k propojování s tématy našeho zájmu neubývá. Za mnohé další už jen krátce zmiňme studii Kilnera a Fritha (2007). Současné výzkumy ukazují, že systém zrcadlových neuronů nezprostředkuje pochopení, porozumění (a dodejme za sebe 'souznění'), jestliže je pozorovaná akce nová, neznámá anebo je jinak obtížně srozumitelná. To je smysluplné zjištění jak pro psychologii, tak pro scénologii a vlastně obecně pro umění. A opět je namístě vzpomenout Frejku s jeho důrazem na *standards*, které jsou předpokladem našeho rozumění umění. Ale Frejka nikde netvrdil, že náš, řekněme, 'systém standardů' je neměnný. Jistě se vyvíjí díky době, kulturnímu prostředí, naší individuální zkušenosti. Z toho také plyne, že vztahu a rozumění umění (a jeho přínosu pro nás) je třeba se učit.

Tlak (a asi opravdu jde o vnitřní tlak podložený mechanismy neuronálního vybavením mozku) k vnitřně hmatovému vnímání a následně scénickému rozvinutí, uchopení může současně vyvolávat protitlak naopak odstup, distanci od vnímaného jevu zvyšující, až k jeho odmítnutí (opět k tomu relevantně Vojtěchovský a Vostrý, 2008). K odmítnutí můžeme mít důvody různé, dokonce až prožitky fyzického odporu, hnusu. V takovém případě jistě nebude vhodné používat výraz *distance*.

Zmíněná spoluphra, vazba *vcítění (empatie)* a *distance (odstupu)* vytváří dramatické napětí, které vnímáme díky již tolikrát zmíněnému vnitřně hmatovému citu, představujícímu základ smyslu pro scéničnost.

Přijměme pracovní představu, že umění nás diváky, posluchače vystavuje víceznačností a základní neurčitostí významu všeho, co se děje na jevišti, na filmovém i malířském plátně, ale i v koncertní síni. Budeme se k tomu v této kapitole vracet z různých stran. Setkáváme se s tím vlastně obecně v našem životě v podobě protipólů. Mluvíme a upozorňujeme na pevnou, resp. volnou strukturu, chaos, resp. řád, dionýský, resp. apollinský přístup ke světu, na kognici, resp. emotivní přístup, na pohyb resp. slovo, analogické, resp. digitální kódování atd.

Hyvnar⁵⁶ zmiňuje Tadeusze Kantora, který používal metaforu vyvolávání exponovaného filmu, kdy postupně vystupuje obraz a používá termín 'projasňování'.

Jaynes (1990) připomíná, že pro Platóna byla poezie božským šílenstvím; *katokoche*, posedlostí Múzami. To, co v předchozím období tzv. bikamerální mysli bylo běžné, normální, se postupně stává upadáním do zvláštního tvůrčího stavu. Múzy nebyvaly výtvořem imaginace. Podle Hesiodova eposu Theogonie (8.-7. století před n.l.), jak uvádí Jaynes, se tvůrčí akt děl spíše přímým vnímáním, nazíráním, resp. halucinací. Celá Jaynesova teorie je zajímavá, nicméně pro naše účely v této chvíli jí využijeme pouze částečně. Základní Jaynesova idea se vztahuje na předpoklad, že zhruba do doby vzniku Iliady (resp. do doby 1000 až 500 př.n.l.) lidé běžně halucinovali hlasy „bohů“ a dostávali od nich pokyny v důležitých životních situacích. Podle Jaynese to byla shromážděná zkušenost předchozích generací, vládců, otců apod. Pravá a levá hemisféra nebyly natolik koordinované ve své

⁵⁵ Dále v textu pod zkratkou 'ROR'.

⁵⁶ Z diskuse na semináři (DAMU 17.9. 2009).

funkci, jak je tomu dnes a právě pravá byla zdrojem oněch hlasů. Ty, kromě toho, promlouvaly v hexametrech a v hlasovém projevu se údajně spíše podobaly zpěvu. A Jaynes nabádá čtenáře, aby si sami vyzkoušeli, jak je složité držet téma, resp. sdělovat/vysvětlovat slovně někomu nějaké téma a přitom slova zpívat. Spolupráce obou hemisfér není tak jednoduchá, jak bychom snad očekávali. Více viz Jaynes (1990), Kuijsten (2006).

V „nové“ době je k tvorbě potřeba více či méně vědomého úsilí, hledání, pokusů, omylů, výběru. Jen málokdy se podaří nalezení konečné nebo dokonce dokonalé podoby hned napoprvé. I když se to o některých umělcích, případně některých dílech říká. Například Mozartova hudba bývá uváděna jako příklad téměř dokonale a jakoby ‘samozřejmě’ uchopeného tvaru.

Zmínili jsme již prastarý názor, že umění je jistý druh šílenství. To, co (podle Jaynese hypoteticky) bylo původně normou se postupně stávalo mimořádným stavem vymykajícím se z běžného, každodenního způsobu nahlížení, vnímání světa. Také nám se v analýzách rorschachovských protokolů (viz dále) ukazuje jistá neběžnost, neobvyklost. Můžeme to nazvat způsobem analýzy, rozkladu, dekonstrukce reality (nikoliv ve smyslu zborcení vztahů, ale spíše jejich nečekaným rozložením na části atp.), kterou si ve svém běžném životě ‘hlídáme’ co do významové homogenity. Zdá se nám, že právě umění je oblastí záměrného zkoušení, kam až lze jít v onom významovém rozkládání, kde leží hranice, za kterou již není jiná, nová skutečnost, ale prostě rozpad. Od ‘dobrého’ umělce čekáme, že takovou pomyslnou hranici nebude svévolně překračovat, že bude schopen (pro sebe i pro nás) vytvořit a udržet dostatečně pevné nové tvary, nové formy. Hledání, ‘hraní si’ většinou divák/posluchač toleruje.

V souladu se zaměřením našeho textu je zajímavá ještě jedna

Wilsonova (2002) úvaha týkající se toho, co on nazývá *optimální neurčitosti*⁵⁷. Například v hudbě jde o to, že má-li nás zaujmout a nenudit, musí rozvoj tónů, resp. akordů nabývat míry zmíněné optimální neurčitosti. Příliš snadná předvídatelnost rozvoje, vývoje se brzy stane nezajímavou, ale podobně i naopak: nadměrná neurčitost nás rychle unaví a naši pozornost rozbije. Máme být schopni objevovat strukturu a generovat hypotézy o příštím rozvoji zvuků. Podle této teorie je zdrojem našeho potěšení z poslechu hudby právě ‘kognitivní vzrušení’ z odhalování vzorců zvukové sekvence. Wilson tyto úvahy spojuje s hudbou, ale pravděpodobně je to zobecnitelné na celou oblast umění. Vyšší komplexnost, složitost díla také souvisí s vyšší mírou jeho neurčitosti při interpretaci. Prožitek může obecně zvyšovat jak postupné pronikání do uměleckého díla, předchozí zkušenost, motivovanost dílo poznat a také jistě i některé osobnostní vlastnosti, např. reaktivita, ochota otevírat se novým podnětům a potřeba stále podněcujícího prostředí.

Práce Carol Wenzel-Rideout (2007) čerpá z původní práce Henri F. Ellenbergera⁵⁸ (1905-1993). Tento psychiatr a znalec Rorschachova díla⁵⁹ nacházel ‘nevědomé’ zdroje slavného testu v Rorschachově umělecké senzitivitě. Autorka na to navazuje a konstatuje, že Rorschachovy determinanty tvaru, barvy a pohybu jsou v podstatě shodné s terminologií předních historiků a teoretiků umění, jakými byli Wilhelm Worringer a Heinrich

⁵⁷ Wilson se odvolává na studii D.E. Berlynea z roku 1971 s názvem *Aesthetics and Psychobiology*. Propojování estetických jevů s biologickými, resp. neuroanatomickými je v současné době probíraná z nejrůznějších úhlů. Na složitost takového vztahu upozorňuje např. Zuska (2008).

⁵⁸ Ellenberger, Henri F. (1970) *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. New York: Basic Books.

⁵⁹ Podstatu Rorschachova testu jistě není třeba vysvětlovat. Jde o set deseti tabulí s více či méně náhodně vzniklými skvrnami. Ty jsou redigované v odstínech šedi a pestrých barev. Rorschach je původně předkládal s cílem zachytit a popsat percepčně kognitivní styl dané osoby. Jinými slovy to znamenalo zjistit, jak osoba svět vidí, člení, strukturuje a co si o něm myslí. Rorschachovi následníci rozšířili použití tabulí také ve směru projekce hlubších osobnostních struktur. Především to bylo psychoanalytické zkoumání asociovaných obsahů.

Wölfflin. Wenzel-Rideoutová ve své práci nachází určitou korespondenci Rorschachových prožitkových typů⁶⁰ a Worringerovou koncepcí abstrakce a empatie jako základních lidských postojů člověka tváří v tvář fenomenálnímu světu. Podobně se v této souvislosti autorce jeví jako vnitřně spřízněný i klasický a barokní styl vnímání a vizualizace podle Wolfflina. Rorschach i Wolfflin chápou linii (resp. formu), barvu a pohyb jako konstituenty vidění, vizualizace a mohou tak tvořit základ stylu, typů. Rorschach vlastně operacionalizuje Worringerovu a Wolfflinovu teorii a naopak oni vytvářejí teoretické rudimenty pro Rorschachovu empirickou práci. Oba dva historici umění se zabývají teorií empatie a ta také tvoří kontext práce Hermanna Rorschacha. Podle autorky to všechno ještě více podněcuje chápání místa Rorschachovy práce v evropské intelektuální historii.

Rorschacha a vytvořil test jakoby na pomezí reality a snu, vědomí a nevědomí. Úkol navozuje jednoduchá otázka: Co to může být? Rorschach pečlivě vybíral z mnoha náhodně vytvořených skvrn. Některé z nich mírně ‘upravoval’ tak, aby nebyly snadno uchopitelným obrazem jevů z naší bdělé reality a současně, aby od této reality nebyly příliš vzdálené. Jinými slovy, aby stály na pomyslné hraně mezi zdáním a realitou. Zde se nám nabízí zajímavá asociace na myšlenky Edwarda Bullougha s jeho konceptem distance (Šípek 2006). Rorschachovské podněty by tedy neměly být ani snadným obrazem reality (‘poddistancování’), ani tomuto světu se zcela vymykajícím fenoménem (‘naddistancování’).

Materiál ROR, to je vlastně podoba *mizanscény*⁶¹, pro kterou

⁶⁰ Stručně řečeno jde o typ introverzivní, definovaný převahou interpretací pohybů, tedy připraveností cítit se, a typ extratenzivní, definovaný převahou barvových interpretací.

⁶¹ Ejzenštejn říká „*Já měl v divadle nejraději mizanscénu (aranžmá). Mizanscéna v nejužším*

není podstané pouze prostorové rozvržení a strukturace, ale na tomto základě tematické rozvíjení, rozehrávání, řešení a hledání motivačních sil. Předpokládáme tedy existenci určitého napětí, konfliktu sil. A materiál ROR ve své mnohoznačnosti to jakýmsi způsobem simuluje. Nás zajímá, mimo jiné, jestli umělci nějakým specifickým způsobem v této oblasti obrazivosti rozvíjejí tuto mizanscénu, strukturují situaci. Každá tabule ROR pro nás reprezentuje jakousi 'zárodečnou scénu'. Jde ovšem o situaci ochuzenou o vnější, zjevnou pohybovost, který je tak podstatný právě v herecké profesi. Metodologicky tvoříme jistou paralelu zárodečné scéničnosti na tabulích ROR a paralelu práce se zárodečnou scéničností v herecké situaci. Herec je klíčovým momentem, který *scéničnost* pro diváka vytváří. On využívá a animuje/oživuje pro naši pozornost a následně pro nás bytostně prostor, čas, příběh. A to jsou základní kameny našeho lidského fungování, resp. fungování našeho vědomí.

Pozoruhodnou aplikací Rorschachovy metody přímo na oblast dramatu je práce Becka (1976). S.J. Beck, jeden z předních a uznávaných znalců ROR, se nerozpakuje převádět do rorschachovských termínů celé citáty, resp. monology ze slavných románů a dramát a tak odkrývat 'psychologii' jednotlivých osob, jako např. Leara, Kenta, Dmitrije z Bratrů Karamazových, Ibsenovy Heddy aj. V rorschachovské literatuře je to však zcela ojedinělý a svérázný přístup, který v této práci necháváme stranou.

Jeden z Jungových následovníků a současně významný znalec Rorschachovy metody Robert McCully (1987) nabídl dosud neobvyklý pohled na odhalování významů na rorschachovských

významu slova je kombinace prostorových a časových prvků ve vzájemném působení lidí na jevišti. Při přechodu z divadla do filmu mizanscéna nabývala nové kvality: převtělovala se v zákonitost mizanzáběru (jímž je třeba rozumět nejen umístění uvnitř záběru, nýbrž také vzájemné rozmístování záběrů mezi sebou), měnila se v předmět nové záliby, totiž v montáž.“
<http://home.zcu.cz/~kvido/ejzi.htm> 18.11.2007

tabulích a na základě mnoholetého studia přiřadil jednotlivým Rorschachovým tabulím archetypální vzorce, obrazy, symboly⁶², které na každého z nás z tabulí působí. Předpokladem je hypotéza, že právě málo strukturované podněty tvoří vhodnou půdu pro aktivizaci psychických energií spojených s archetypy.

Podobně, když pozorujeme obraz, scénické uspořádání apod., tak nabídku členíme podle v naší mysli uložených mentálních reprezentací a na vědomé rovině určujeme, uvědomujeme si to, co vidíme, slyšíme, co to je. Stupeň takového zaostření, sledování, pozorování může oscilovat od jasného, detailního pozorování, které je v těsném kontaktu s danou realitou až po 'rozostřené' snové sledování, kdy se do vnější reality prolínají naše vnitřní psychické obsahy a vytvářejí tak jedinečné kombinace. Čím zaostřenější, detailnější je uvědomované pozorování, tím nesnadněji se s ním propojují emoční doprovody, které naopak snadněji zabarvují prožitky mimo hlavní fokus. McCully tvrdí, že právě mimo centra pozornosti a uvědomování si (spolu se schopností pojmenovávání) mohou do naší psychiky vstupovat podněty, struktury, obrazy v podobě symbolů a zasahující hlubší psychické a méně vědomé psychické struktury oživující na dané symboly vázané a v psychice připravené energie, směřování, orientaci. McCully předpokládá, že se Rorschachovi podařilo vytvořit takové obrazy, které jsou schopné u vnímavých jedinců působit archetypálními tlaky původně se tvořícími už kdysi na úsvitu dějin. Okolnosti za kterých se symboly projevují nazývá

⁶² Symbol odkazuje k něčemu, co ho překračuje, k přesahujícímu smyslu ... zasahuje a uvádí do pohybu. Tím se symbol odlišuje od znaku, který bývá definován přesněji díky všeobecné dohodě. Symboly byly od věků mocným nástrojem šamanů, léčitelů a duchovních učitelů. Výrazná postava sémantiky 20. století, Alfred Korzibsky (na kterého se často odvolává tzv. neurolingvistické programování), se snažil prokázat experimentálně, že symboly ovlivňují naši psychiku a následně i chování, aniž si to uvědomujeme. Korzibsky mnohokrát zdůrazňoval, že 'mapa není území'. Svět podle něho existuje na 'nevyslovitelné' rovině, kde slova nemají význam. Události, objekty a pocity se promítají do slov pouze, když je s nimi spojíme, když je slovně označujeme. Na podobném principu pracuje i technika neurolingvistického programování.'

McCully zákony rorschachovské zkušenosti.

Hermann Rorschach spojoval symboly, které se objevují ve skvrnách s těmi ve snu. Jeho názory na sen se opíraly o ty, které měl John Mourly Vold⁶³. Ten chápal kinestetickou percepci jako fundamentální substanci osobnostní struktury. Tyto percepce byly potlačené vědomím, ale znovu se objevují ve snech. A Rorschach se domníval, že senzorická materiál ve snech je identický s těmi Voldovými kinestetickými percepcemi. Ve výstavbě snu, mají kinestetické percepce tendenci být organizované akcí symbolů a ovlivněné existencí komplexů. Podle něho se symbol projevuje v intersekcí/protínání kinestetického materiálu s přítomností komplexu. Poeticky vyjádřeno je kinestesie jakousi ‘živou vodou’, oživením, animací.

Rorschachův test nabízí nehybné stimuly, které přesto vedou k vnitřně hmatovému prožitku pohybu. Rorschach takové odpovědi nazývá ‘kinestetické’ interpretace. Obecně snad lze říci, že i minimální (resp. dokonce žádný) vnější pohyb/ exprese v pohybu může při jiné scénické stimulaci/scéničnosti (např. i díky nabízenému nebo asociovanému tématu) vést k výraznému vnitřně hmatovému prožitku a k jakémusi *předběhnutí* k očekávanému prožitku.

A podobně může působit i ‘záraz’ již probíhající dynamické/pohybové exprese. Mnohé obrazy/fotografie tak mohou být vnímané jako aktuální ‘záraz’, zastavení v akci, kterou sami ‘dotahujeme’ - viz fotografie Cappy. Např. obrazová scéna ‘těsně před nějakou změnou’ může být výrazným stimulem prožitku vnitřně hmatového vnímání a dokonce snad ještě výraznějším, než když akce/situace hladce plyne. Snad jde i o to, že máme tendenci

⁶³ J. M. Vold se na počátku 20. století zabýval experimentální psychologií. Významné jsou jeho práce o snu a snění. Podrobněji např. Marinelli (2006).

dotahovat celky objektů, ale i akcí a snad je to i funkcí anticipace systému zrcadlových neuronů.

Kinestézie v ROR je definovaná interpretacemi determinovanými vnímaným pohybem anebo vnitřním napětím, které může k pohybu vést, ev. pohybu brání. V ROR se setkáváme s pohybovými interpretacemi lidských postav, zvířat anebo i neživých objektů. Ale pokud zůstaneme u lidských postav, můžeme uvažovat (spolu s jinými autory) o přítomnosti *empatie* jako předpokladu výsledné pohybové interpretace. Tedy například, bude-li nějaká moje interpretace znít “To je kráčeující člověk, který drží deštník nad hlavou”, budeme předpokládat, že v samém základě vzniku takové asociace je moje schopnost vcítit se do více či méně určitého tvaru, oživit ho oním specifickým poznávacím aktem, který v jiných souvislostech Otokar Zich nazývá nám již známým termínem *vnitřně hmatový vjem*.⁶⁴ Zich nazývá scénickým jen to, co souvisí s vizuální rovinou podnětů. V realitě ovšem můžeme jen obtížně oddělovat jednotlivé smyslové modality, konkrétně zvukové podněty (řeč, hudbu) a neuvažovat i o jejich zapojení do výsledného vnitřně hmatového vjemu. Dobře přece známe hluboké, přímo tělesně podložené zážitky z uměleckého přednesu. Můžeme také podloženě předpokládat, že četba pohádek dětem pomáhá rozvíjet vnitřně hmatové uchopování děje a vůbec vytváří předpoklad pro rozvoj empatie. V podobných úvahách nutně dojdeme až k předpokládanému zásadnímu významu mluvení s dětmi, resp. na děti (včetně jeho typické zvukové podoby) i v nejranějších stádiích vývoje.

Pro tuto chvíli však pro nás není tak důležitá detailní pojmová analýza (tu na stránkách Disku systematicky rozvíjel a rozvíjí Jaroslav Vostrý), ale to, že vnitřně hmatové vnímání (jako

⁶⁴ Podrobnosti a detailnější souvislosti viz Vostrý (2007).

reprezentant všech ostatních možných označení a konceptů) je základním stavebním prvkem scéničnosti. Ta jistě není pouhým prostorovým rozmístěním věcí a osob tak či onak přitahujících naši pozornost. Podstatným je tedy ono vnitřně hmatové vnímání, řekněme animování spojené s řadou dalších atributů dané situace, jako jsou symboly, znaky, působení barev atp., tedy jevy, vázané na naše naučené hodnocení, reagování, prožívání.⁶⁵

Zajímavá je Piotrowského poznámka, že není vyloučeno, že už pohybově omezená situace v ROR vyšetření (psycholog a vyšetřovaná osoba sedí vedle sebe) má své důsledky. Porovnejme to, jen pro zajímavost, s původní psychoanalytickou situací, kdy klient ležel na gauči a právě zrušení pevného postoje, zakotvení pomáhalo otevírání psychického prostoru, psychické scény a rozehrávání témat na ní. Můžeme teoretizovat, co by to znamenalo pro ROR situaci, kdyby osoba asociovala např. v chůzi.⁶⁶

A Piotrowský také poznamenává, že už situace omezení motoriky snad posiluje produkci kinestezií, tedy asociací nějakých obsahů spojených s vnímaným pohybem. Jde o jednu z původních Rorschachových myšlenek o vztahu interpretovaných pohybů a vnějších motorických aktivit, resp. jejich množství a výraznosti. S tím Piotrowský ne zcela souhlasí a dodává, že jen obtížně si můžeme představit asociace pohybových odpovědí (tedy existenci kinestetických engramů v psychice) bez pohybové zkušenosti v těle. To také upravuje původní jednoduchou Rorschachovu

⁶⁵ Opět připomínáme, že podobná třídění jsou nezdědka sporná. Již výše jsme zmínili, že hovoříme-li o prožitku, tak máme na mysli spojení obsahu (myšlenek, fantazií) s určitým emočním zabarvením.

⁶⁶ Z vlastní klinické praxe mohu uvést tento zajímavý příklad. Klient nebyl schopen verbalizovat své psychické obsahy, seděl v zavřené pozici, která mu sice také ztěžovala i dýchání, ale zjevně nebyl schopen řešit konflikt – otevřít se, uvolnit se, nadechnout se a naopak skrýt se, včetně bolavých témat. Terapeut nakonec navrhl, že budou při hovoru volně chodit po místnosti. Po počáteční klientově nevoli a zvýšení napětí se psychické téma začalo rozvíjet souběžně s rytmizací pohybů a uvolňováním těla. Nabízí se připomínka antických peripatetiků, kteří při filosofickém rozhovoru také chodili a snad tak více či méně záměrně propojovali psychický a fyzický prostor a spolu s tím také své vnější chování s vnitřním prožíváním a myšlením. Zdá se nám evidentní, že je možné hovořit o scénování i scénování sebe sama s cílem tematického rozvíjení všech zúčastněných sil.

představu přímé úměry. Ale patrně také není pravdou, že čím více pohybové akčnosti, tím více kinestetických engramů převáděných do asociací kinestetického rázu, které jsou podchytitelné vnitřně hmatovým citem. Neplatí tedy jednoznačně ani nepřímá úměra, ani ta přímá. Jde patrně o dva souběžně působící mechanismy ve vzájemném působení. Herecká výchova se jistě musí také zakládat na rozvíjení tělesnosti a smyslu pro tělesnost, tedy na vytváření množiny pohybových zkušeností, resp. jejich mentálních reprezentací, které by mohl herec později využívat ve své tvorbě, imaginovat je ve svém psychickém prostoru propojujícím vnější pohybovost s prožitky, obrazivostí a myšlením. Na vazbu obrazivosti a myšlení poukazuje např. Arnheim (1986), když píše o vizuálním myšlení.

Otázek by bylo mnoho. Jsou dramatičtí umělci citlivější na dynamiku a energetické potenciály promlouvající skrze rorschachovské obrazy? Jsou umělci vnímavější k archetypálnímu odkazu člověka? V této souvislosti jsou zajímavé Jungovy názory na básnictví a umění obecně.⁶⁷ Jung rozlišil básnictví psychologické a vizionářské. První přináší obsahy, které jsou ve vědomí básníka a čtenáře přístupné nebo se do nich lze dobře vcítit. Jsou obsahy pramenící z lidského života a prožívání a jsou poeticky zpracovány. Původní materiál k tomuto tvoření je obsahem lidského vědomí, v jeho básnickém tvoření je objasněn a osvětlen. Příkladem může být první díl Fausta. Druhý díl patří k básnictví vizionářskému. Zpracovávaná látka není pro básníka a čtenáře ničím, co by jim bylo skutečně důvěrně známo z jejich života. Látka je neznámá, cizí, chaotická, krásná, hrůzná, rušící dosud uznávané lidské hodnoty, rozpouštějící formy, které dosud

⁶⁷ Podle Müller / Müller (2006).

platily. Jung to označuje jako umělecké zobrazení ‘prapůvodní vize’. Základem takového uměleckého díla je podle Junga prazážitek, který nemá formu slov či obrazů, Jung hovoří také o ‘vizi v temném zrcadle’. Osobní biografie a psychologie daného umělce jsou z hlediska této archetypální události irelevantní, vizionářské umělecké dílo je obrazem, který se vynořil z kolektivního nevědomí. Oživuje sny, strachy a předtuchy. Zpracovávaná látka pochází z ‘hlubokého temna za závěsem’. Jung výslovně varuje před vysvětlováním vizionářského prožitku umělce psychologicky či před snahou chtít jej vztáhnout k osobní nebo kolektivní zkušenosti. Neboť tím by vizionářský obsah ztratil svůj ‘prapůvodní charakter’, ‘prapůvodní vize’ by se stala symptomem, vize chaosu by byla duševní poruchou. Tím by bylo umělecké dílo ‘patologizováno’ a zbaveno svého významu, jímž kompenzuje jednostrannost a váznutí v dané době panujícího kolektivního vědomí.

Jung nechtěl odvozovat umělecké dílo z osobní biografie, osobních konfliktů a tedy je analyzovat jako neuróza. Namísto toho uznával autonomii tvůrčího procesu. V něm se oživuje, rozvíjí a zpodobuje archetyp až k úplnému uměleckému dílu. Umělec není totožný s procesem tvořivého utváření. Je si vědom toho, že stojí pod svým dílem nebo přinejmenším vedle něj, takřka jako druhá osoba, která se ocitla jakoby v zakletí cizí vůle. Umělecké dílo se tedy nedá vysvětlit na základě osobní psychologie umělce a každý takový pokus je reduktivně zavádějící. Podle Junga je třeba skutečně velké umění chápat jako výraz tlaku ke zpodobnění, který vyvěrá z kolektivního nevědomí a vůči jáskému vědomí umělce vystupuje jako autonomní komplex.

Není pochyb o tom, že profese vtáhne osobnost člověka do sebe a člověk-herc se mění pod tlakem, působením profese herectví. A zde je vstup do sféry tzv. osobnostního herectví. Osobnost se jistě dotváří i stylem herectví. Ta vazba herecké práce a vlastního života může mít různou podobu. Profese může vtahovat prvky soukromého života – lásku, různé podoby vztahů k životním partnerům atp. Vzpomeňme na Jarmilu Horákovou, jak její umělecký i osobní život popisuje Frejka (1929). To vše se děje u herectví patrně více než u jiných uměleckých oborů. A to také validizuje náš výzkum.

Podívejme se krátce na vybraný přehled osobnostních charakteristik umělců, jak je shrnuje Wilson (2002). Jak hned v úvodu podotýká, osobnost umělců přitahuje především psychoanalytické přístupy a sondy do osobnosti. Koneckonců to známe již z klasických prací Sigmunda Freuda. Wilson si od těchto přístupů mnoho neslibuje, vnímá je jako jen pochybně validní. Empirických studií uměleckých osobností je však málo. Zde je přehled vybraných závěrů z různých studií: herci se v osobnostních dotaznících jeví jako spíše extravertovaní a emocionální, jinde impulsivní, až exhibicionističtí (to je výraznější u amatérských herců). Jinde naopak vycházejí zkušení profesionální herci jako sebereflektující, introvertní, až depresivní ve srovnání se studenty herectví. V jiných studiích se herci jeví jako méně plaší a méně sociálně úzkostní než kontrolní skupiny a naopak více sociabilní a extravertovaní. Dále byli herci více schopní si uvědomovat sebe sama a projevovali větší vnímavost vůči chování ostatních. Tyto studie nepodpořily žádné negativní

⁶⁸ Podrobnosti viz dále také v Šípek (2009d)

(psychopatologické) stereotypy herců, jak to bývá v psychoanalytických studiích. Studie zaměřená na úroveň neuroticismu a psychoticismu (ve smyslu určitého podivínství) sice konstatovala mírně zvýšené skóry vůči nehercům, ale stále v hranicích normy.

Wilson se také věnuje přehledu zjištění u hudebníků, tanečníků, opět s různými výsledky. Jak se ukazuje, záleží na zvolené otázce a testovém nástroji. Výsledky jsou proto jen málo homogenní a celkově nám o 'typické' osobnosti umělců mnoho neříkají. Za zmínku snad stojí ještě původní Wilsonův výzkum z roku 1992, kdy porovnával osobnostní profily umělců několika oblastí. Umělci oblasti performance se celkově jeví jako spíše introvertovaní a emočně nestabilní (ve srovnání s kontrolní skupinou ne-umělců), ale při podrobnějším záběru se ukazovaly zajímavé rozdíly: herci byli spíše extravertovaní a měli sklon k dobrodružnosti; hudebníci byli naopak spíše introvertní a nedobrodružní a tanečníci byli nejméně emočně stabilní skupinou. Pěvci tvořili jakousi nejméně výraznou směs uvedených vlastností.⁶⁹ Loudová (2008) píše o názorech skladatele Oliviera Messiaena. Právě na Mozartových klavírních koncertech dokazoval Mozartovu jistotu a samozřejmost ve výběru prostředků, jeho „andělskou“ genialitu. Messiaen tvrdil, že Mozart je „andělský“, protože má jistotu samozřejmosti. Andělé vidí samozřejmost. My pochybujeme o všem. Ale Mozart viděl a věděl. A Loudová dodává, že podle ní Messiaen také věděl, protože se ve svém stylu pohyboval naprosto suverénně. Wilson (2002) se odvolává na studie z devadesátých let. Ty se zabývaly tzv. *Mozartovým*

⁶⁹ Wilson shromáždil ještě řadu dalších více či méně pozoruhodných údajů o osobnostech jednotlivých uměleckých profesí. Dočteme se např. o míře emocionality u jednotlivých mužských i ženských typů pěveckých hlasů. Kde vyšší hlasy jsou v průměru emocionálnější než ty nižší apod. Jako čtenáři si však opět uvědomujeme, že je to řada snad až vzrušujících zajímavostí, ale celkově jde o mozaiku jen málo sourodých informací.

efektem. Šlo o to, že poslouchání Mozartovy hudby vedlo následně ke zlepšení výkonu řešení prostorových úloh. To vzbudilo značnou pozornost. Ovšem opakování experimentů výsledky jednoznačně nepotvrdilo⁷⁰.

Rorschachův test se používá převážně v klinické praxi v diagnostice psychických poruch. Základní filozofie testu, tedy více či méně aktivní strukturování původní neurčitosti podnětového pole, je však natolik široká, obecná, že se přímo nabízí k zachycování celé palety psychologických jevů, mezi které patří také umělecká tvorba. V odborné literatuře sice nenacházíme přehled všech dosavadních nálezů tohoto druhu, ale přesto se v řadě studií (byť nepřilíš systematicky) různí autoři k problému vyjadřují. V následujícím textu představíme základní a nejčastější názory.⁷¹ Ewald Bohm (1972), věrný Rorschachův žák a následník, shrnul znaky uměleckého nadání, jak se odrážejí v ROR. U umělců se, podle Bohma, objevují interpretace pohybové, svědčící o schopnosti empatie, současně však také jsou přítomné interpretace barvové, směřující k emoční expresi. Vyskytuje se dále řada impresí, nálad (např. *jarní nálada... něco velikonočního... letní barvy.. atp.*). Výrazné množství globálních uchopení a interpretací svědčí dle Bohma o jakési obecné produkční schopnosti. Zajímavé

⁷⁰ Metodologicky jde o poměrně komplikovanou věc. Výzkumy porovnávaly hudbu Mozartovu, pop a ticho. Ale jistě záleží i na osobním vztahu ke klasické hudbě vůbec, na konkrétním hudebním opusu apod. Nicméně jsou uváděné pozoruhodné výsledky: po poslechu Mozartovy hudby ubývalo epileptických záchvatů, aktivovala se mozková kůra, oblasti jemné motorické koordinace aj. Wilson také uvádí, že většina studií používala Sonátu pro dva klavíry D dur (K448). Také Wilson potvrzuje všeobecně přijímaný fakt, že u praváků je levá hemisféra dominantní a ovládá verbální, analytické a exekutivní funkce, zatímco pravá hemisféra operuje spíše ve vizuálním, prostorovém, holistickém a intuitivním modu. Je také více zapojena v expresi emocí a chápání vtipu. Vnímání a skládání hudby a obecně performance je převážně záležitostí aktivity pravé hemisféry. Klinická zkušenost ukazuje, že mnohé osoby, které trpí koktavostí, dokážou bez potíží zpívat; řečové a hudební funkce jsou oddělené. To by jen potvrdovalo Jaynesovu vizi, že předpokládané pravo-hemisférové hlasy bohů zněly zpěvně, v hexametru. Snad je však třeba ještě dodat, že umělecký výcvik soudobých hudebníků a snad i umělců performativních vede patrně k zapojení obou hemisfér. O charakteru vědomí současných lidí však ještě na jiném místě tohoto textu.

⁷¹ Je třeba dodat, že zde nebudeme čtenáře zatěžovat odbornými deskripcemi a zbytečnými technickými detaily. Ty zde nejsou důležité a patří na půdu rorschachovských a psychologických seminářů.

je Bohmovo upozornění na význam směřování figury a pozadí v jediné interpretaci. Bohm to interpretuje jako jakousi strukturální labilitu objevující se vedle umělců také u celé řady psychických poruch. To je jistě pravda. Dodejme jen, že pokud je z klinického hlediska žádoucí pevně a neochvějně se držet reality, být zcela stabilní, netěkat atp., potom je umělecká povaha s její oscilací na dimenzi 'určitost – neurčitost' vždy tak trochu 'podezřelá' a z běžné normy vybočuje. Přirozeností umělce je volný pohyb mezi každodenností a nám již známou 'jinou sérií'. Bohm pokračuje ve výčtu typicky uměleckých internací: nadprůměrný počet interpretací, originalita, méně interpretací obvyklých v běžné populaci, kombinace, záliba ve výkladu, množství interpretací v podobě 'scén'. Bohm dokonce navrhuje různé rorschachovské podoby jednotlivých uměleckých nadání. U výtvarníků očekává především kombinace nálad, emocí a empatie a také různě kombinované interpretace a scéničnost vidění, u hereckých talentů to nepředpokládá. „*Die schauspielerische Begabung ist faktisch der Realität etwas mehr 'entrückt' als die bildnerische, die mit dem Stoff arbeitet*“, píše a předpokládá Bohm (1972: 203). Důvody ovšem neuvádí. My dodejme, že obecně diskutovat o vzdálení se realitě mnoho nepomůže. A to zvláště netehdy, kdy 'realita' není dostatečně jasně definovaná. Svým způsobem patří herecké umění právě k těm nejvíce reálným. Je to setkání s živým člověkem. Co se týká umění hudebního, to je podle Bohma málo prozkoumané.

Ze současných studií, jak se objevují v odborných časopisech, vyberme některé závěry, které jsou dostatečně jasně formulované a pro nás zde relevantní.

Eiduson (1958) se zamýšlel nad možným osobnostním rozdílem umělců a ne-umělců. Hlavní hypotézou byl očekávaný

rozdíl v charakteristice myšlení a percepce, v osobnostní a motivační struktuře. To se autorovi potvrdilo. Zajímavé ale bylo zjištění, že osoby s osobními psychologickými problémy (ať umělci, nebo ne-umělci) se nijak výrazně ve sledovaných charakteristikách myšlení a osobnosti nelišily od těch umělců, kteří nikdy psychologickou pomoc nevyhledali. Takový závěr je ovšem přímou výzvou. Skutečně se umělci osobnostně výrazně neliší od jiných osob s osobnostními problémy? Jistě, s něčím podobným pracuje obecná a laická představa o umělcích. S takovým názorem jsme se setkali i mezi renomovanými znalci ROR. Již na tomto místě však můžeme konstatovat, že naše výsledky nepodporují takto jednoduchý závěr. K tomu však průběžně později.

Baker (1978) uzavírá svoji studii konstatováním, že množství asociování lidských pohybů a vůbec expresí z lidského světa je v přímém vztahu k umělecké a intuitivní kreativě, zatímco jiné metody zachycují pouze divergentní myšlení.

Dudeková (1971) v ROR shledala u tvůrčích umělců více interpretací a více bizarností. To podle autorky odpovídá běžné představě o umělecké osobnosti. Jinou metodou Dudeková také zjistila, že umělci si v průměru neuměli představit pro sebe jiné povolání. Opak platil pro srovnávací skupinu ne-umělců. Je z toho cítit onen v uměleckých biografiích opakovaný a až fatálně znějící motiv bytostné vazby umělcovy osobnosti na kreativní činnost. Jako by realizace sebe sama v jiné, tedy umělecké rovině naplňovala osobnost mimořádně hluboce, jako by uspokojovala nějakou podstatnou potřebu seberealizace a přesahu sebe sama.

V jiné studii (Dudek a Hall 1984) autoři upozorňují na řadu dalších zajímavých souvislostí. Za použití osobnostního dotazníku

MMPI⁷² se ukazovalo, že vysoká kreativita významně souvisí s vyššími skóry maskulinity, resp. femininity.⁷³ Jako kreativnější se také ukazovali ti umělci, kteří vykazovali vyšší skóry na škále hysterie a současně nižší skór tzv. hypománie. Zde však musíme být v interpretacích velice opatrní. Ty samé osoby (umělci) v ROR vykazovaly skutečně větší emoční vitalitu a jakousi ‘exhibicionistickou’ připravenost,⁷⁴ ale schopnost kontroly situace se neztrácela! Také my jsme byli svědky podobné kombinace emočních explozí, ale následně/souběžně stále připraveného nástupu kontroly. Dudeková s Hallem to také dávají do souvislosti s dalším výraznějším rysem, totiž škálou tzv. sociální introverze. To je konzistentní s očekáváním výraznějšího stupně vnitřní fantazie a soběstačnosti spojené také s vyšším stupněm výskytu lidských pohybových odpovědí v ROR. Zmínění autoři dodávají, že u kreativnější skupiny byla evidentní větší vitalita a síla u sexuálních interpretací. A tyto sexuální odpovědi byly často kombinované s pohybem i barvou. Podle Piotrowského (1979) pohybové interpretace reflektují hluboké rysy osobnosti a vážou se na imaginaci, empatii, koncept role v životě a podstatné vztahování se ke světu a k druhé osobě. Nu a opět: také my jsme našli výrazné množství syrových a sexuálních obsahů spolu

⁷² Minnesota Multiphasic Personality Inventory. Jde o dotazník zaměřený především na patologické osobnostní sklony a stavy, uveřejněný roku 1940 autory S. R. Hathawayem a J. C. McKinleyem. Na rozdíl od ROR jde o dotazník a tedy přihlašování se k nabízeným vnějším podobám chování, ev. na vědomou rovinu dotažených pocitů. Sebestylizace a vědomé ‘sebescénování’ zde může být zjevně značné. Metodologický problém může být však v tom, že tato rovina nemusí být logicky a srozumitelně sourodá s tím, co nacházíme v hlubších záběrech metodou ROR. Tím může být také alespoň částečně vysvětlovat rozpor mezi vyšší tzv. sociální introverzí zjištěnou u umělců v MMPI a otevřeností, syrovostí až ‘exhibicionistickou’ tendencí v ROR.

⁷³ Čím vyšší mají muži skór na škále Mf, tím více jsou schopní v sobě realizovat i ženskou roli, a naopak to platí i pro ženy. Je třeba důrazně upozornit, že nejde o nějakou míru homosexuality. Z jungiánského hlediska by jistě bylo možné dodat, že ve srovnání s populačním očekáváním je u mužů-umělců výraznější ženský princip *anima*, a u žen-umělkyň zase je to naopak princip *animus*. Tzv. lidová psychologie by jistě dodala, že tvorba je tak či onak založená na nějaké hře doplňujících se sil, na jejich vzájemném ‘oplodňování’. Však také chápání dynamiky vztahu principů Yin a Yang tomu není daleko.

⁷⁴ V originále vyjádřen anglickým slovem ‘flair’, tedy dokonce jakási ‘vloha’.

s množstvím interpretací pohybových. Zdá se tedy, že připravenost bez větších problémů otevřít své nitro je pro tvůrčí umělce dosti typická. Dudeková s Hallem to vnímají jako umělcovu potřebu promítat své já (self) skrze tvůrčí práci do nějaké zjevné, byť spektakulární podoby. Množství syrového, sexuálně nabitého materiálu (tedy toho, co můžeme s Freudem nazvat ‘primární proces’) spolu s animováním asociovaných obsahů (tedy s pohybovými interpretacemi) a s dostatkem pestrých barev a schopností uchopovat celky podle zmíněných autorů naznačuje, že osobnostní energie je investovaná do tvůrčí práce s usměrněním do sociálního žití. U osob s nižším stupněm tvůrčí síly, kreativity se projevovala jistá větší faktičnost, výraznější racionální kontrola vlastních interpretací. Ale opět to je i náš dílčí závěr (viz dále porovnávání ROR protokolů dělených do dvou skupin).

Vysoká incidence ‘exhibicionistických’ odpovědí ale nesmí být považována za znak aktivní kreativity, komentují správně Dudeková a Hall. Je to jen styl vztahování se ke světu. ROR charakteristikou vyšší kreativity (a u Dudekové a Halla to byli muži, tvůrčí architekti) je vysoká produkce lidských pohybových interpretací s pozitivní, aktivní, vitální kvalitou, s nádhernou, až křiklavou provokativní, ‘exhibicionistickou’ afektivitou, s vysokým počtem syrových sexuálních interpretací reflektujících silný drive a nápadné ženské zájmy. A to poslední je v souladu i s nálezy v MMPI (viz výše). Závěr je podle zmíněných dvou autorů takový, že kombinace výrazného stupně primárního procesu (s obsahy syrové, primitivnější úrovně), v kontextu neřešeného konfliktu sexuální identity, spolu s výraznou imaginací a dobrou silou ega naznačuje, že tito umělci/architekti mají důvod i schopnost využívat sublimaci, tj kreativní práci. Přítomnost vysokých stupňů libidinózního, syrově sexuálního obsahu je

jedním z výrazných nálezů v ROR u tvůrčích umělců i v našem zkoumání.

Jak si vyložit poznámku autorů, že při určitém nezbytném množství talentu a tréninku je to právě umělcova vědomá snaha, vůle uspět, co staví limity tvůrčí znamenitosti, dokonalosti? Psychoanalyticky uchopeno by to znamenalo, že primární proces ztrácí svůj tvůrčí potenciál při silné snaze o sociální začlenění, přijetí apod. A opět v lidové psychologii to známe jako moudrost, že aby se věci děly dobře a hladce, nesmíme se příliš snažit. Nicméně musíme stejně důrazně dodat, že v našich nálezech se právě u těch nejúspěšnějších umělců objevilo obojí: jak onen 'primární proces', tak souběžně něco, co nazveme připraveností reflektovat vše, co se děje, vracet se a dotahovat žádoucí podobu výsledku. Tedy něco, co pracovní nazýváme 'cirkulární elaborací' a čím jsme se v odborné literatuře zatím takto explicitně nesešli.⁷⁵ Remachandra (1994) srovnával skupinu tvůrčích umělců různých oborů se skupinou osob uměním se nezabývajících a ještě se skupinou léčených neurotických pacientů (bez vztahu k umění). Podle očekávání skórovali umělci výrazně výše v testu kreativity. V ROR asociovali umělci rychleji, originálněji a nabízeli více pohybových interpretací. Výsledky autor vyhodnocuje tak, že umělci mají dobrou sílu ega, výraznou schopnost zaměřit pozornost, pronikavě analyzovat a zvládat aktivně a bez zjevnějších problémů kombinaci vědomých a nevědomých sil. To je tedy i pro nás vítaný názor, který nepodporuje jednoduché spojení umělecké tvořivosti a jakési patologie.

Vyhněme se zde dalšímu psychoanalytickému výkladu

⁷⁵ Nevylučujeme, že je to cosi, co lze nazvat 'síla ega'. Jen silné ego si může dovolit otevřít hluboké zdroje, aniž by jimi bylo zaplaveno a v nich ztraceno.

zmíněných autorů a shrňme, že pro tvůrčí umělce byla typická právě kombinace tzv. primárního procesu (tj. značně syrových, libidinózních obsahů) se schopností udržet solidní formu a celkové propracování včetně výrazně přítomné empatie i připravenosti k expresi. Ještě jinými slovy dodejme, že jako zásadní se ukazuje právě ta přítomnost hlubokých, silných zdrojů (primární proces) a souběžně také síla kontroly, tedy síla vlastního já. To všechno dává dobrý smysl i při analýze ROR protokolů naší empirické sondy. Nic nevádí, že Dudeková a Hall svůj zajímavý výzkum prováděli na vysoce kreativních architektech. Jen to upevňuje naše přesvědčení, že podstatu umělecké tvorby lze jen obtížně dělit do jednotlivých oblastí. Jiná studie (Dudek / Chamberland-Bouhadana 1982) testovala hypotézu vztahu renomovaných umělců a studentů uměleckých oborů co do kvantity, kvality a kontroly projevu tzv. primárního procesu (tedy impulsů, pudovosti, syrovosti atp.). V ROR se ukázalo, že zatímco se kvantita těchto impulsů a fenoménů nelišila, byly zde výrazné rozdíly co do způsobu práce s podobnými jevy, v efektivitě jejich kontroly. Z toho nám mimo jiné plyne, že příprava umělce nemůže spočívat v pouhém otevírání jeho více či méně hlubokých zdrojů, impulsů v jejich často divoké podobě, ale že je souběžně třeba pracovat na kultivaci, kontrole, síle vlastní osobnosti.

Je třeba se na chvíli zastavit u otázky kontroly, která se v nejrůznější podobě objevuje ve studiích zralých umělců jako potřeba protipólu syrovosti, otevřeného proudu kreativity. Meltzoff a Litwin (1956) na základě svých výzkumů konstatují, že osoby reagující na podněty ROR pohybovými interpretacemi jsou více schopné inhibovat své vnější motorické jednání. A navíc právě tyto osoby dovedou také uplatnit svoji vůli v tlumení, inhibování naučených asociací a nahrazovat je jinými. Takže

pohybová asociace a s ní spojený prožitek kinestezie vázaný na lidskou expresi se jeví jako indikátor schopnosti inhibovat a řídit jak motorickou aktivitu, tak myšlení. A citovaná studie dokazuje, že to už je jen krok k ovládnutí pocitů (jako tomu bylo v experimentech zkoumajících schopnost ovládnout uměle navozený smích). To je ovšem tendence kontrolovat se celkově a pokud si právě takto představujeme jádro umělecké/scénické tvorby, tak je to další argument proti domněnce, že taková tvorba je blízka 'hysterickému' zdroji v osobnosti. To zcela naopak! My už jsme uvedli poznatek z našich nálezů, že jaksí v základně, na počátku tvorby je určitá tematická syrovost, na kterou ovšem v dalších krocích nasedá již vědomá kontrola a právě výše zmíněné fenomény v podobě rorschachovských jevů pohybových odpovědí a globálního přístupu, uchopování. Tak se to jeví alespoň u těch umělců, od nichž jsme získali data, tedy od umělců z oblasti scénické tvorby. Kontrola, resp. inhibice emoční exprese se může dít buď přes složku motorickou anebo kognitivní, resp. obojí. Autoři se domnívají, že vývojově primární je ona motorická inhibice a následně až kognitivní, jak to i odpovídá stadiím vývoje osobnosti. Připomeňme si alespoň letmo již výše uvedené jednoduché schéma vazby emocí, kognicí a exprese. Stále se nám tento systém připomíná v různých podobách a souvislostech.

Dvacet profesionálních výtvarných umělců nejrůznějších škol zkoumal za pomoci ROR Prados (1944). Upozornil na řadu osobnostních rysů, které jsou zajímavé v porovnání s našimi závěry. Předně to byl důraz na uchopování jevů v jejich celistvosti (jinými slovy shledal nižší produkci detailů, než by bylo možné očekávat ve srovnání s tzv. normální populací). To platí i o naší skupině umělců. Zdá se tedy, že snaha strukturovat původní neurčitost za pomoci co nejkompexnějších a propojených struktur

je v umělecké práci velmi silná. Dále Prados konstatuje silnou ideaci a empatie, což se shoduje i našimi závěry. Z dalších závěrů Pradose stojí ještě za zmínku silné energetické zdroje a dále snadné emoční reakce ve smyslu zvýšené emoční senzitivity a reaktivity při současně silné schopnosti racionální kontroly. Právě tato poslední vlastnost se nám zdá být podstatná a svým způsobem klíčová pro umělce obecně. Prados o ní hovořil (již ve 40. letech minulého století) u výtvarníků, my na ni narážíme u dramatických umělců o šedesát let později. Stále je zde totéž: otevřenost impulsům a animování světa jde u umělců ruku v ruce s racionální kontrolou a obecně schopností kontroly v rámci svých prožitků.

Ideace, empatie, zdroje energie na zvládnutí zátěže a stresu spolu se schopností kombinace samy o sobě sice neukazují přímo do oblasti umění, ale jeví se jako dobrý předpoklad pro zdárnou uměleckou tvorbu. Za zmínku jistě stojí i to, že autoři Rice a Gaylin (1973) hledali souvislost mezi ROR a hlasovým stylem. Hlas je přímou a měřitelnou kvalitou, tedy nespočívá na jinak vždy zpochybnitelném sebehodnocení. Autoři pracují se třemi typy hlasové kvality: typ *zaměřený* (spíše malá výšková fluktuace, energičnost, která je využívána k vysvětlování, exploraci a nikoliv k vybijení); typ *navenek otevřený* (zde je značná energie spolu s výrazným výškovým rozsahem využívána k instrumentálnímu využití hlasu, tedy k dosahování nějakých cílů v prostředí apod.);⁷⁶ typ *omezený*, limitovaný (málo energie, malé výškové rozpětí). Již výše zmiňované rorschachovské vlastnosti bylo možné u umělců identifikovat také v souvislosti se zaměřeným hlasovým typem. Tedy i hlas je nenáhodným tvůrčím nástrojem zapojeným do celého systému umělecké tvorby. To, co se zdá být samozřejmé, se zde

⁷⁶ Za sebe dodáváme, že tento vokální styl je nejbližší celkovému stylu chování vnímanému jako *hysterický*. V herecké práci se projevuje známými rysy: nepodloženým křikem a až divokou akčností. Celkově jde o to, že takový herec svoji hereckou postavu doslova 'honí', 'chytá'...

potvrzuje za pomoci objektivních dat.

Zajímavou práci napsala Anne Roe (1946). Pracuje s osobnostními tendencemi autonomie (snahy být nezávislý na okolí a prosazovat se vůči němu) a homonomie (snahy participovat na aktivitách ostatních lidí v okolí, sdílet s nimi prožitky apod.). Za specifický projev tendence k autonomii považuje Roeová projev agrese. U umělců potom dochází k tomu, že síla impulsů pudících k prosazení vlastní individuality nebývá přijatelná v daném sociálním prostředí, a proto je třeba ji usměrnit, převést jinam, tedy konkrétně do bezpečnější a přitom zvláštním způsobem odměňující, gratifikující oblasti umění; tedy opět do oblasti 'jiné série'.

ROR spočívá na předpokladu, že čím je podnět neurčitější, mnohoznačnější, tím více je potřeba úsilí na jeho dekódování a tím mohou také jasněji vystupovat osobnostní vlastnosti a zdroje dotyčné osoby. V konstrukci vlastního testu se podle Moniky Guinzbourg de Braude (2008) nechal Rorschach inspirovat tradiční čínskou malbou. V ní, podobně jako v situaci Rorschachova testu, se od diváka očekává, že mnohoznačné podněty bude kompletovat ve své mysli.

Základní informace o empirickém zkoumání

Do našeho empirického zkoumání bylo zařazeno 20 umělců (14 herců, 2 režiséři, 2 operní pěvci, 1 tanečník a 1 sochař) a 10 osob z neumělecké sféry (manažeři jedné pražské obchodní firmy). V následném hodnocení se zapojila skupina hodnotitelů, kteří procházeli protokoly (bez znalosti, jde-li o umělce, nebo manažera) a navrhovali možné třídění a jeho důvody. Z umělců byla oslovena skupina těch, kteří byli jinými zkušenými divadelníky označeni za výrazné a vyzrálé. To je

z metodologického hlediska důležité. Kdybychom zkoumali širokou skupinu umělců zahrnujících už studenty, začínající umělce, méně zkušené až po ty zralé, nemuselo by se nám nakonec ukázat nic výrazného právě díky vlivu zprůměrnění. Samozřejmě by byla ve hře i etická otázka dělení umělců na ty, kteří jsou více, a ty méně dovedné. Všichni oslovení umělci se spoluprací souhlasili. Dalším metodologicky důležitým momentem je i fakt, že všichni věděli, že výsledky testu nejsou opravdovou zkouškou jejich osobností, že z toho nebude vyvozován žádný závěr a že jde o charakteristiky celé skupiny, nikoliv jich samých. Odtud může pramenit také uvolněnost při vlastní interpretaci. Skupina manažerů byla v mírně odlišné situaci. Zde všichni věděli, že výsledek je tak či onak důležitý: vždy šlo o povinné psychologické vyšetření v souvislosti se zařazením do určité pozice. To logicky může vést k jinému postoji k testové situaci, i když i zde byli všichni ochotní a motivovaní spolupracovat. Nikdo z obou skupin si nestěžoval na event. psychické problémy a u žádné osoby nešlo o diagnostiku nějaké předpokládané poruchy. Přestože jde mnohdy (především u skupiny umělců) o interpretace značně nespoutané, snad až divoké, je velmi zajímavé, že v následné diskusi nad tím, co bylo asociováno, interpretováno byli všichni schopni komentovat a vysvětlovat klidným, kontrolovaným hlasem, tj. již jakoby 'z tohoto světa'. Vnímáme to jako drobnou ukázkou schopnosti oscilovat mezi světem každodennosti a světem umělecké reality. Jistě by bylo velmi zajímavé, jak se tyto všechny fenomény vyvíjejí během umělecké praxe, ale to bylo zkoumání přesahující možnosti naší sondy.

Výsledky

V porovnání s protokoly osob mimo umělecké profese jsou protokoly umělců⁷⁷ delší a vyznačují se řadou zajímavostí ve své struktuře i použité podobě jazykové (viz dále).⁷⁸

Snad ještě zajímavější informace než event. formální hlediska ROR (viz poznámka 59) jsou obsažené ve způsobu práce s obsahy a s jazykem, tedy to, co se obtížně převádí na konkrétní číselně vyjádřené parametry v systému ROR. Výsledkem analýzy interpretací na této rovině vystupuje několik skupin fenoménů, ve kterých se umělci liší od skupiny manažerů:

Mnohoznačnost, varianty interpretací a otevřenost více významovým možnostem, tolerance neurčitosti, práce s 'distancí'.

Protokoly umělců jsou tedy mnohoznačnější, méně jim vadí neurčitost podnětů, častěji používají výrazy typu „možná“, „jakoby“, „ale“. U manažerů je častější označení „je to“.

Rozvíjení tématu, elaborace, interpretace větších celků, kombinované odpovědi, vracení se k předchozím tématům a jejich dopracování. U umělců se setkáváme se zvláštním jevem, který pracovně nazýváme 'cyklická elaborace'. Počáteční interpretace bývá mnohdy jen nadhozená anebo značně syrová (anatomické odpovědi, sexualita, impulsivita atp.) a osoba se k tématu postupně, třeba i několikrát vrací a interpretaci dotahuje. Nezřídka je interpretace dotažena až k abstraktnímu označení nálady,

⁷⁷ Homogenita vzorku umělců zjevně není čistá, ovšem podrobná analýza jednotlivých protokolů umělců neherců nenaznačila žádná výrazná specifika. V této chvíli s nimi tedy pracujeme jako s jednou skupinou a do detailů nezacházíme. Kromě sochaře jsou všichni umělci scénickými v užším smyslu.

⁷⁸ K detailnější diskusi by bylo třeba hlubší seznámení s vybranými charakteristikami situace ROR a výsledného protokolu, jak je navrhnul původně Hermann Rorschach již roku 1921 a v současnosti John Exner (2003). Rorschachovým systémem jsme se také zabývali i jinde (Šípek 2007a, 2007b). V této empirické sondě necháváme stranou analýzu dílčích parametrů ROR, které by text zahltily detaily s nutností složitých výkladů.

uměleckému směru („Něco jako Cézanne...“, „secese...“ atd.). To je fenomén, který vyžaduje schopnost 'rozehraná' témata udržet a také jistou sílu vlastního ega vystoupit nad onen „primární proces“ (viz výše). Na chvíli se zastavme u jevu opakování, vracení se k danému tématu. Je to jev, který by sám o sobě stál za hlubší studium i v rámci scénologie a scénování. Je v základech všech rituálů a je zvláštním způsobem napojený na archetypální způsoby našeho myšlení. Moderní způsob života jakoby opakování považoval za nadbytečné, snad neekonomické a překážející hladkému směřování vpřed, k cíli, snižující žádoucí rychlost a plynulost. Opakování tedy není moderní. Snad až některé postmoderní proudy a produkce performerů se k jevu opakování vracejí. Ale také avantgarda opakování ráda užívala. Se zvláštním účinkem opakování se setkáme například u E. A. Poea v jeho básni *Havran*.⁷⁹ Zvláštní podobu a účinek opakování jsme si mohli uvědomit např. také v představení Händlovy opery *Rinaldo*.⁸⁰ Divák zde ani nemusí být nadměru všímavý, aby si uvědomil, že řada témat se opakuje, a to mnohokrát. Mnohá věta textu se zpívá opakovaně několik minut jak při rozvíjení hudební myšlenky, anebo se prostě jen opakuje, aniž by se hudebně rozvíjela. Proč? Může to být dáno i dobovými zvyklostmi. Diváci tehdy při představení jedli a jinak se roptylovali, a aby neztratili souvislosti, bylo vhodné opakovat, nespěchat. Dalším, již hlubším důvodem byl tehdejší způsob žití a obecně zacházení s časem. Času bylo 'více', každodenní žití nebylo (alespoň pro jisté společenské vrstvy) tak hektické, nebylo vcelku kam spěchat. Na vše bylo dost času, tedy i na zažití událostí, na jejich vstřebání.

⁷⁹ Např. „[...] je to host, jenž z nenadání zaklepal tak neslyšně – pozdní host, jenž znenadání zaklepal tak neslyšně – jednou jen a pak již ne.“ Opakuje se nejen ono slavné „never more“, ale opakované jsou téměř jako pravidlo i poslední dvě věty verše. Zde je to v překladu Vítězslava Nezvala z r. 1928.

⁸⁰ Stavovské divadlo, sezóna 2009/10, režie Jiří Heřman.

Byl čas na opakování, na zažití. A vcelku logickým důsledkem mohlo být i to, že předložené téma diváci nakonec více, hlouběji cítili. A to jsme nezmínili aspoň teoretickou možnost, že tehdy byly stále ještě živé pozůstatky prastarých rituálů, které pomocí opakování pomáhaly hlouběji vstítit téma, stav. Dalo by se jistě uvažovat, zda rytmus, opakování napomáhá empatii a usnadňuje vnitřně hmatovému uchopení. Opakování může připomínat, že něco v našem životě je podstatné: láska, úklady, věrnost, zrada, boj, smíření, život a smrt. Opakování má také určité hypnotizační a zklidňující důsledky.

Kompozice (a nikoliv jen barokních) oper se podobá sledu obrázků Tématicko apercepčního testu H. A. Murraye a Ch.D.Morganové z roku 1935.⁸¹ I tam jde o zvláštní seskupení postav a prostředí, bez výraznější a patrnější dynamiky přechodů mezi jednotlivými obrazy. Každý z nich má své vlastní a samostatné napětí a poselství. Podobně každá árie má svůj vlastní obsah a smysl.

Antropomorfizace, animace. Umělci častěji vtahují podněty do lidského světa, oživují je. Jde o jistou podobu s psychickým světem dětí, které nemají problém cokoliv ve svém okolí ve hře oživit („Ta stěna taky řve...“).

Pocity, empatie, jevy odvozené od vnitřně hmatového vnímání, hodnocení, emoční exprese, patos. U umělců se objevovaly častěji interpretace odkazující na labilní, snad až

⁸¹ Do budoucna by bylo jistě zajímavé rozšířit naši empirickou sondu o využití právě testu TAT. Tato metoda je (na rozdíl od zde použité metody ROR) více zaměřena na vnímání sociálních rolí, na vztahy mezi lidmi a s tím vázané emoce. Pro základní informaci je možné požit např. tyto zdroje: Čermák (1985), Teglesi (2001).

eruptivní emoce (tj. barvové interpretace), ale také výrazná schopnost empatie (pohybové interpretace a vnímání podnětů jako děje). Při interpretaci se u umělců častěji objevovaly emoční reakce v podobě citoslovců, mimické exprese, výrazné práce s hlasem.

Archetypální obsahy, sexualita, anatomie, syrovost až drsnost. U umělců se častěji a ve výraznější podobě objevovala témata ohně, krve, religiózní obsahy apod.

Poetičnost, symboly, fantazie. U umělců se objevovala fantazie až pohádková, podivná a záhadná. Řada interpretací byla vázaná již zmíněným abstraktním ‘povýšením’ na atmosféru, umělecký směr apod.

Vztah k sobě, vztah k druhé přítomné osobě (divákovi, posluchači), vědomí interpretace (distance). Tyto jevy byly opět výraznější u umělců a mohou ukazovat na způsob umělecké práce, tj. sledování sebe ve vztahu k tvoření i ve vztahu k ostatním přítomným osobám („Působí to na mě dramaticky...“, „To co já vidím...“, „Vidíte, jak silně to působí?“, „Co k tomu říct? Abstraktní obraz, který mě může, anebo nemusí oslovovat...“)

Následuje několik dalších ukázek způsobu interpretace umělců:

To by mohl být **medvěd**

Nebo nějaký **muž** z doby kamenný

Vašek z Prodanky v medvědí kůži

Nebo nějaký **erb**

I nějaký **symbol lvího krále**

Ten **medvěd** a ten **muž** samozřejmě z pohledu

Zvýrazněné části asociačního procesu jsou příkladem návratů k otevřeným obsahům a jejich jakési postupné propracovávání. Tak se s tím setkáváme především v protokolech ROR u umělců. Někdy je úsilí o zkvalitnění a zjemnění zcela výrazné. Zde je několik dalších příkladů:

To je **jakoby z pohádky**... obrázek pro děti

Nějací brouci a taky nějaké kobylky

Pak **jako když** nad propastí chce **někdo něco vztyčit**

Zvířecí bytosti

Jako když ... stožár, vlajku ... tady jim něco upadlo

To zase **jako něco** v hrtanu ...

Cítím tam hodně **kytek, sluníčka, pohody a nějakého úsilí...kladného**

Příroda, tráva, listy

To je **Paříž tak ve 20. letech**

Eiffelovka ... **ale je to radostný**

Malíř je tu namalovanej

A bzikaj kolem myšlenky

Nejlepší doba v Paříži

V jiném případě protokolu umělce vidíme další podrobné propracování na konkrétní i abstraktní rovině souběžně:

Zvláštní **kocour**, který je k nám zády, obličej má někde vepředu, ten nevidíme, tady jsou **svěšený uši**, směrem dozadu... je otevřenej... **ale** na tý straně, kterou nevidíme,... opírá se **jakoby** o dvě nohy a zároveň mu stabilitu prostě dělá jeho ocas... hmm jemně je ten čumák... ta hlavy zvedlá nahoru.. takže je to velmi otevřenej postoj ... zároveň **nebezpečnej** směrem k okolí, **ale** současně odevzdaném... nebo **očekávající**

Anebo lilie ... takovej ten **květ co měla Mylady** ... z téhle strany to na mě

působí temněji než z té strany předtím, **ale ten kocour nad tím...** nevím co si přesně mám myslet, **ale** spíš odečítám z toho, jak vnímám jeho pozici nebo postoj, že je to otevřený..., **ale** z téhle strany je to **jakoby** pro mě temnější a asi nic dalšího k tomu v téhle chvíli nevidím.

Následuje příklad detailního propracování na jedné z tabulí, která je obvykle považovaná za nejobtížnější. Jde o jakési ‘kroužení’ kolem tématu, jeho propracování na konkrétní i abstraktní rovině. Řada možností zůstává otevřená, mnohoznačná:

Licitující **permoníci** nebo škodolibý bytosti ... vnímám to **jakoby** si hráli se sebou navzájem... je to určitá **škodolibost, radost, ale** vlastně něčím cinklá, není to úplně čistý ... tihle dva si můžou v radosti udělat pěkně zlý věci... působí na mě... v tuhle chvíli jsou **v pohodě, ale** můžou si bejt **nebezpečný**... a to, že vlastně se objevují za něčím, což je to zelený, je v řádu tý věci, **nejsou úplně unavený, přitom** vlastně jsou **zemitý**, jsou blíž k zemi a vlastně ty jejich pupíky **jsou svým způsobem legrační ale** je to zároveň to co je k tý zemi táhne, ... možná proto je to škodolibý. **Jinak**, ta zelená sama o sobě zase může být **svým způsobem obličej**a tohle zároveň může být vystupující hlava ještě zezadu...když to budu vnímat takhle, tak tady vidím jednu tvář v celku a za tím **jakoby** vystupovala **druhá tvář**, která má tady centrum a tady oči... vepředu vidím tu zelenou, za ní vykukuje jako **zvláštní slon** ... mezi těma jako vyrůstají **ti dva permoníci** nahoře a... spodek je člověk, který to celý drží... jeho hlava... jeho prsty... a zbytek těla ... **nějaký rukávy**... takže **vlastně je to postava**, na ní je hlava, a na ní jsou jako **ti permoníci** a celý to jakoby uprostřed **spojuje tady ta zvláštní zelená**... zelená maska. **Ale zároveň** ještě tady vnímám prsa a... to je asi všecko.

Syrovost v kombinaci s ‘elaborací’ je vidět na dalším příkladu,

shrnující interpretace z několika tabulí za sebou:

To je hezký ... a na co voni lezou? **Co to tam může bejt?** Podle dlouhého ocasu... hlava jako vydra... ocas taky... někam do hnízda... ale co je pod nima? Ha ha Stromeček, hnízda... kuna to nebude... ale z čeho? ...

Je to vydrásek a **leze ... z moře krve** na strom lezou dvě vydry..

Původně nějaký **votivní obraz** ... a bylo to na zdi ... ano, a ta **zed' protekla** .. zpátky k té **P. Marii**... tam zůstala jen ta **páteř**...

Že tam vždycky někde ta páteř je ...

Jak **sněm čarodějnic** ... copak já vím za co **jsou proměněný?** ... za myši, brouky ... a osa, **páteř**... a ty čarodějnice ji rozebraly ... a **zase ta krev** ...

Tady už ty myši pracujou...

Jak Bosch...

Po následující diskusi umělkyně shrnula: „*To je přesně vystižená definice herectví: herec se roztrhne, hodí střeva na stůl ... a udělá z toho svět, příběh.*“

V další části naší empirické sondy dostala skupina dvaceti nezúčastněných hodnotitelů za úkol roztřídit všechny protokoly (umělců a managerů mimo oblast umění) do dvou skupin podle vlastního zvážení. Výsledné třídící výroky jsou shrnuté v následujícím přehledu:

SKUPINA A

Hojně se objevují zvířecí obsahy; **obvyklejší obsahy; méně fantazijské;** více založené na tvarových kvalitách.

Konkrétní vyjádření; barvy působí „neplynule“ i násilně (tzn. jejich výklad; hodně párovosti a zrcadlení; **menší komplexnost;** strašidelnější (ale

zde tak „realisticky“, **nepříběhově**).

Méně nápadité asociace, které vyjadřují především **konkrétní věci, předměty, zvířata** apod.

Protokoly s **normálními, nepatologickými odpověďmi**, někdy hodně fantazijně rozhybané (hodně barvitě), ale **normálnější**, než druhá skupina.

Osoby z této skupiny přistupují k obrázkům racionálně, **popisují děj, ale většinou dost suše**, bez emočního zapojení, **nevžívají se do děje nebo do bytostí**, které popisují.

Jednodušší myšlení, krátké odpovědi, racionální, méně emoční.

Situační, jednoduché; odpovědi vztahující se k dětskému věku – pohádky; resp. odpovědi strukturované, **opora v realitě**; části lidské tělo a jeho části; málo emocionální odpovědi – možná obrana?; **pocitově snaha kontrolovat, neříct něco nevhodného, něco o sobě** (případně neschopnost to říct?).

Protokoly **více simplexní**, „výkřiky do tmy“, nesouvislé, nesourodé, **malé kognitivní úsilí**.

Jsou příjemnější, projev je milejší. Popisují více objektů, spíše detaily.

Je to skupina interpretací odvíjejících se od **běžných, resp. reálných věcí. Popisují spíše to co vidí.**

Jednodušší odpovědi, „**tak tohle je...**“ a dál už není potřeba nic rozvíjet; **méně odpovědí; více spojováno s každodenním světem a ne tolik s fantazijním.**

Konkrétní, popisné, **drží se při zemi, více myšlení, usuzování.**

Slova s pozitivním působením, konkrétní, racionálnější, nemystické.

SKUPINA B

Neobvyklé obsahy; kombinace barev tvarů; **více komplexních odpovědí**; hodně velký **skok od reality**; více fantazijní; častější vztahy k sobě v obsazích.

Delší interpretace; zajímavější; čtivější; více různých asociací, někdy dost

brutálních, ale neupadne to do stejného stylu – **proměnlivé**; více komunikace i nejen párovost; **abstrakce**.

Více fantazie, **neobvyklé asociace**; popisované jevy jsou často zasazované do konkrétní situace (často vymezené místem a časem).

Neživé věci jsou **‘oživovány’**, **‘zlidšťovány’**, jsou jim připisovány různé emoce, vlastnosti, jsou popisovány v nějaké činnosti. Mnohem detailnější popis, jsou zmiňovány **detaily, které by bylo možné považovat za ‘zbytečné’**, ale ve skutečnosti celý obraz ‘oživují’, upřesňují.

Protokoly, kde jsou nějaké **patologické odpovědi** (budou mít speciální skóry), připadá mi, že to budou lidé s nějakými **duševními problémy**.

Tito lidé přistupují k testu aktivněji tím způsobem, že se dokážou do dějů a bytostí vžít; **scénu, kterou popisují jakoby oživí**; četba těchto interpretací byla poutavější a zajímavější; popisy mi připadají víc **naturalistické**; v interpretacích se objevuje **soucit**.

Složitější myšlení, umělecké, někdy až patologicko-agresivní; vysoká míra fantazie, komplikovanější osobnost; emočně zabarvené odpovědi.

Velká fantazie, často **neskutečné ‘obrazy’**, **rozvíjející se myšlenky** (chybí jednoduché odpovědi), **rozbíhavé myšlení**; pocitově chybí hranice, zábrany; silně **emočně zabarvené**; občas působí jako hra s tím, kdo to bude vyhodnocovat, pokus vtáhnout do vlastních myšlenek, **vyvolat reakci, šokovat**.

Velmi propracované myšlenkové postupy spojené se **silnou fantazií a schopností podstoupit od obrazu tabule**.

Tato skupina se zdá **celkově mnohem pesimističtější laděná, často se vrací ke stejným (především negativním) tématům/ asociacím**. U každého obrázku (nebo většiny) je uvedena **první asociace, kterou dále respondent rozvádí** (např. motýl nebo spíš můra zkřížená se škvorem...).

Interpretace jsou **strašlivé, objevuje se v nich krev, bolest, sex, pohlavní orgány, nemoci, konflikty**.

Toto je skupina těch, kteří **za tím co vidí také něco tuší** (pohyb, atmosféru,

něco skrytého v tom obraze).

Fantazijní rozvíjení (originalita); mnoho odpovědí, široce; **divnosti, krev, ale nebojí se toho, jsou expresivní.**

Skupina ubíhající do **nereálných až bizarních představ.**

Abstraktní, fantastické, dojmy, emoce, mytologie, pohádky, temné a hrozivé obrazy, více citění.

Disharmonické výroky s náznakem **destrukce nebo zvýšeným množstvím černé barvy, krve a spojení ne moc běžná či nelogická a v reálném světě neexistující.**

Při bližší analýze, které konkrétní případy, protokoly spadají do dané skupiny zjišťujeme, že ve skupině A jsou téměř vždy osoby mimo umělecký svět, tedy manažeři a ve skupině B naopak většinou umělci. Jistá zvláštnost je ovšem v tom, že zatímco ne-umělci jsou téměř vždy pohromadě a v jedné skupině, umělci jsou sice výrazněji ve skupině B, ale ne již tak zásadně. Po rozhovoru s některými hodnotiteli se ukázalo, že skupina osob mimo oblast umění snadněji představovala pevnější vztahový bod, vůči kterému se bylo možné v rozhodování vymezovat. Z obsahu hodnocení ve skupině A se zdá, že oním vztažným bodem je cosi, co bychom mohli nazvat fenoménem 'každodennosti'. O každodennosti máme všichni vcelku podobnou představu. A co není každodenní může ovšem být velice různé a různě hodnocené – od pólu přitažlivosti, zajímavosti, až po pól patologie a nepřijatelnosti.

DISKUSE / TUŠENÍ SOUVISLOSTÍ

Do této chvíle jsme v naší práci alespoň částečně pootevřeli několik průhledů do oblasti umění, a pokud to bylo možné, využili jsme psychologického pojmového aparátu. Potvrzuje se nám však to, co jsme uvedli již na samém začátku. Že totiž psychologii je pro umění nejvýhodnější využít jako partnera, ev. pomocníka a ne jako zásadní vysvětlující nástroj. Umění se vymyká vysvětlení. Ve výkladu jsme se sice dotkli i takových překvapivých jevů, jakými jsou tzv. zrcadlové neurony, nabízející se jako vysvětlení vnitřně hmatového vnímání, kinestézie jako základu scénického smyslu, ale je to stále jen dílčí náhled. Vlastní neuroanatomická teorie zatím není tak dalece propracovaná, aby dostatečně exaktně vysvětlila možný přesah „zrcadlení“ (a tedy potažmo i ‘animování’) do oblasti mimo lidský svět (tedy např. do celé oblasti výtvarného umění, hudby atd.), aby vysvětlila, jak je to nejen se „zrcadlením“ právě vnímaného dění, ale i s jeho anticipací atp. Přesto ovšem chceme zdůraznit, že umění (a pro nás zde scénická tvorba) může výhodně těžit z poznatků i tak zdánlivě odlehlých věd a přitom si zachovat svébytnost. A tak je to i vůči psychologii.

Nutně jsme se dotkli také emocí, resp. prožitků a jejich zásadní role v umění. Umění se klene na jedné straně z oblasti emočně příjemné zábavy, rozptýlení, pobavení, které ovšem nemusí být degradováno na kýč a může mít vysoké umělecké kvality.⁸² Druhou stranou pomyslného klenutí je oblast umění opouštějící každodennost zcela zásadním způsobem, popírajícím vcítění a emoce obecně, snažící se o intelektuální provokaci, jako

⁸² Za všechny ostatní příklady vzpomeňme, jak umělecky pozdvihl Frejka žánr hudebního divadla za svého působení v Karlínském divadle. Podrobně a zasvěceně viz Pavel Bár (2008).

tomu bylo např. u Brechta anebo obecně u avantgardy. Z našich úvah mělo vyplývat, že prožitek je neoddelitelnou součástí umění, že jej nelze zcela vyloučit, protože prožitek je vždy tak či onak směsí emoce a kognice. Podobně jako samo myšlení je jednou více abstraktní, pojmové, jindy analogové, imaginativní anebo přímo *emocionální*, jak by opět poznamenal námi tolikrát zmiňovaný Jiří Frejka.

V práci jsme se také několikrát zastavili u velmi podstatného fenoménu, totiž Jaroslavem Vostrým mnohokrát zdůrazňované dialektiky distance a vcítění jako základních kamenů scéničnosti.

V poznámce 53 (na str. 69) jsme připomenuli Vostrého dělení scénického smyslu a dramatického citu. Nyní, když jse prošli mnohá témata ke scéničnosti se vztahující, se nám scéničnost jeví jako otevírání se živé/oživené časoprostorovosti, včetně vlastního těla, které přes VHV tvoří základ scéničnosti. Naše bytí v tělesnosti je totiž časoprostorové a tudíž scénické. A vnitřně hmatové vnímání je základní prožitek této scéničnosti. Můžeme prožitek světa a sebe ve světě pokládat za nejhlubší základ toho, čemu můžeme říkat scéničnost? Respektive naopak: můžeme prožitek scéničnosti chápat jako základní prožitek světa a nás samých v něm? Zdá se nám, že tomu tak je.

Vojtěchovský a Vostrý (2008: 250) se v souvislosti se *scénickým smyslem* ptají: „*a netvarujeme se tak [...] také v 'životě'*“? Odpověď je nasnadě. Dozajista se tak tvarujeme. Je to základní výbava naší psychiky, resp. nás jako psychosomatického celku. Ono ‘tvarování’ potřebujeme jako model každé následující akce i jako zpětnou vazbu, jak taková akce vyzněla.

Z výsledků naší empirické sondy mimo jiné vyplývá že hledat a nacházet ‘pulsování’ jevů *vcítění* (kinestetické interpretace) a *odstupu*, resp. *distance* (abstrakce, výroky “je to jako”, “ale”

apod.) můžeme také v rorschachovských protokolech umělců. K tomu může být příhodná zajímavá poznámka výše zmiňovaného Elkinse (2007: 31n), když uvádí komentář jedné návštěvnice muzea, která se zastavila před sochou Nike: „Ona nemá ruce, *ale* je tak vysoká...“ Spojka *ale* podle Elkinse zpochybňuje očekávání, každodenní logiku, která by byla dosahována se spojkou *a*. Dodejme, že spojka *ale* reprezentuje volnější vázání v rovině umělecké, tedy v *jiné sérii*. Logika asociací v umění je volnější. Jakoby stálé *zpochybňování*, stavění do uvolněné pozice, až kontrapozice, které přispívá k napětí. To udržuje kognitivní otevřenost, resp. hledání. *Ale i* je vlastně volné vynořování tématu z neurčitosti – je to jiná podoba výrazu *možná, také*. *Ale ne* odkazuje k překvapování. Umění nás překvapuje v naší jinak běžné každodennosti. Ono *ale* by patrně patřilo do způsobu apercepce u ROR.

Zajisté že výzkum v podobné omezené podobě může poskytnout zase pouze omezenou výpověď o možných souvislostech. Je jistě zbytečné dodávat, že by bylo třeba ve sběru dat pokračovat. Důležité však je, že výpovědi zkušených umělců přispívaly k validizaci (potvrzení platnosti) nálezů. Bylo zajímavé sledovat, jak mnozí z umělců v našich výsledcích nacházeli souběh se svými osobními zkušenostmi. A další validizaci lze vyhledávat v biografiích předních umělců. Zatím se vynořuje stále ještě více otázek než jasných odpovědí. Je, například, zjištěný výsledek (v našem případě v metodě ROR) předpokladem pro úspěšné, vynikající vykonávání umělecké činnosti? Anebo (a do jaké míry?) je to výsledek vzdělávání a následné umělecké praxe? Naše ani jiné podobné výzkumy na to odpověď nedávají. Pro takovou odpověď by bylo třeba sestavit značně složitý projekt zachycující psychologický obraz u osob ucházejících se o uplatnění v umění

(uchazeči o studium na uměleckých školách), dále těch, kteří byli přijati a následně umělců začínajících i dlouhodoběji v umění působících více i méně výrazně, úspěšně. Sledování vývoje umělcovy osobnosti je mimořádně složité. Mnohdy bývají užitečné kvalitní memoáry a biografie.

Naše uvažování otevřelo také některé až filozofické otázky. Herectví (a patrně obecně veškeré umění) můžeme nahlížet jako stálé hledání hranic/prostoru, kdy jsme sebou/světlem a kdy sebe/svět představujeme (až simulujeme). A to ihned asociuje otázku po charakteru našeho bytí ve světě a vlastnostech našeho vědomí. Okrajově jsme se o tom zmínili i v souvislosti s provokativními názory Juliana Jaynese. Co je 'nové' vědomí? Řekněme stručně, že to je (mimo jiné!) jistá schopnost výpovědi o světě skrze sebe sama, tedy skrze to, co se mnou okolní (ale můj vnitřní!) svět 'dělá', jak mě to rozechvívá, co přitom a jak to prožívám. A ještě jinými slovy: je to schopnost výpovědi o sobě z pozice 'metaroviny', náhledů na sebe sama. Tehdy se také otevírá možnost vzniku, existence fenoménu, kterému říkáme *herecká* postava, tedy něčeho, co je součástí naší osobnosti a současně se od ní odděluje; co *je* i *není*. Vědomí se velmi intimně dotýká otázky identity. Herec si 'pohrává' s identitou. Bez ní psychologicky vzato nelze existovat, ona je výchozím bodem. Ten ovšem není pevně a jednou provždy dán. Z obrazu vědomí odvozeného z takového modelu vyplývá, že identita na tom založená (a nelze pochybovat, že identita je s vědomím těsně spojená) je spíše procesem, potencialitou plynule rozvíjenou minimálně na dvou dimenzích, tedy na uvědomování si minulosti a budoucnosti a na schopnosti sledovat sebe jako tělo, tedy jako aktuální fyzické bytí a sebe jako 'majitele' tohoto fyzického bytí. Jinými slovy, jde o identitu rozloženou na ose času a schonost

odstupu od sebe sama. Identita tedy není stav, nýbrž dění. Vzpomeňme na myšlenky Plessnera (2008). Podle něho⁸³ máme jak osobu, tak role. Všechno to jsme my. V jednom okamžiku jsem osobou, v jiném si uvědomuji role této osoby. A ještě jinak: na jednom stupni jsem tělem a na jiném reflektuji, že mám tělo. Na podobný názor Williama Jamese již také upozornil Ivan Vyskočil.⁸⁴

Herectví je tedy také postaveno na vlastnostech našeho vědomí. Jaká je to ta zmíněná psychologická vlastnost, schopnost zaujímat pozici nahlížení na sebe, jednání a současně výpovědi o tomto jednání? Lišíme se v tom mezi sebou? Jsou v tomto směru herci, resp. umělci nějakým způsobem odlišní, zvláštní, specifictí? A pokud ano, jak to zachycovat, měřit, detekovat? Je to v těsné souvislosti s empatií? Asi ano! A snad také s tolerancí mnohoznačnosti (při schopnosti si ji ovšem uvědomit) a výpověďmi v typu ROR „je to jako... ale ... snad... možná... také ...“. Skutečně je zde více otázek, než jasných odpovědí. Téměř každá vážně míněná diskuse na téma umění otevírá zásadní význam pečlivého, disciplinovaného zacházení s terminologií. Za všechny jiné takové diskuse můžeme vyjmout z jednoho podobného setkání⁸⁵ několik myšlenek. Kromě výchozích úvah o profesionálním a tzv. diletanstském herectví se vzápětí otevřely otázky ‘tvůrčí distance’, ‘distance v divadle’, ‘vytěsňování vlastního hercova já’, vztah ‘přesah – distance’, ‘herectví v běžném životě’, ‘spotřební herectví’ atp. Je jen ku prospěchu věci, když se formulují otázky a potřeba ujasňování. Z hlediska scénologie je to obzvlášť zajímavé, protože právě uvažování o scéničnosti a scénování nutně vede k hledání odpovědí na zmíněné otázky. *Distance* je fenomén důležitý v každém umění a v každém

⁸³ A Na Plessnerovy myšlenky reaguje také Hyvnar (2008) na stránkách *Disku*.

⁸⁴ Viz zmíněná konference 17.9. 2009 na DAMU

⁸⁵ Diskuse po přednášce prof. Jana Hyvnara na DAMU 20. 1. 2010.

umění přítomný. Bez něho vlastně o umění ani nemá podstatnější význam hovořit. Jeho 'partnerem' je fenomén *vcítění, empathie* (v podobě nám již známého *vnitřně hmatového vjemu*). Nu a právě empatií 'přesahujeme' sebe a 'uchopujeme' jevy okolního světa (nejběžněji v podobě jiných lidských bytostí a jejich jednání). Při distanci jde o nějaké 'oddálení se', při přesahu naopak o 'příklonu' k něčemu.

Logické je ptát se 'kam?', 'směrem k čemu?' 'chceme 'přesahovat', resp. přesah zaměřovat. Buď jde o přesah aktuální situace, anebo sebe sama. V prvním případě jde vlastně o podobu distance, ve druhém spíše *empathie*... Tři tečky mají upozornit na vnitřní propojenost všech oněch jevů.

Velká česká filozofka Jaroslava Pešková často zdůrazňovala, že podstatné je 'umění' tázání, tedy dovednost formulace smysluplné a srozumitelné otázky. Vedle tázání je jistě nezbytná také dovednost co nejpřesnějšího pojmenovávání. V jistém okamžiku jsme si to připomenuli trochu netradičním propojením s názory psychiatra Eugena Bleulera.

Vostrý hovoří o scénologii, která přesahuje úzkou oblast dramatického umění do běžného života. Jde tak – volně řečeno – o dovednost vidět svět v jeho zjevování se ze skrytosti a uchopování jako nabídky; ta je pro nás strukturovaná v prostoru i v čase a nabízí dějovost, často příběh. Zdá se, že scénování světa kolem nás i sebe sama je přirozeným procesem. Smysl světa kolem nás k nám přichází i přes jeho scénování. Odráží to naše řeč s mnohými výroky typu „Představ si takovou scénu... Nedělejte scény... To byla dramatická scéna...“ apod. Také scéničnost našeho světa je mnohvrstevná, transcenduje a my se plynule v těchto vrstvách, rovinách pohybujeme a patrně i vnímáme různý smysl světa kolem právě podle průchodu těmito vrstvami

scéničnosti. Scénujeme si svět, abychom se v něm vyznali a nepodlehli, neztratili se v jeho podnětové mnohosti. Stoupá potřeba vyznat se, vytvořit celek. To je psychologicky v takovém terénu komplikované, a tak se otevírá prostor pro sekty, drogy atp. Člověk pozdní doby (Patočkův termín) neumí "myslet smysl" jinak, než jako svůj cíl. Je o všem informován, ale ničemu nerozumí.

Hledáme nové způsoby řešení problémů, vědomí, umění. Snadno se nám vybaví tušená souvislost s tzv. postmodernou, postmoderním způsobem přístupu ke světu. Postmoderní etapu je možné vnímat jako fázi transcendování, 'přetavování', dekonstruování primárně dobře naučeného způsobu řešení problémů. K těmto myšlenkám můžeme na tomto místě snad jen dodat, že ono 'přetavování' přece dělá každé dobré umění. Ono vykresluje imaginovaný svět, ono anticipuje budoucí stav v zaměřené pozornosti tvůrce i konzumenta. Aby nedošlo k nedorozumění, musíme dodat ještě malé upřesnění. Otevřenost rozvoji daného stavu v umění neznamena vykreslování časové budoucnosti. Vždyť literární nebo dramatické umění nezřídka zpracovává téma z minulosti; ale umělecká imaginace čtenáři/divákovi nabízí rozvoj příběhu, nitra i jednání zobrazované osoby atp. Tento vývojový moment vždy znova strhává diváka při sledování osudu Hamleta, i když Shakesperovu hru dobře zná a četl nebo ji v divadle sledoval několikrát. Tedy *příběh*, stále otevírání rozvoje, rozkrývání, vyjevování je něco, co nás opět a opět uchvacuje a co je snad jakési archetypální jednání, přitakání způsobu bytí na tomto světě. Není to situace opětného odkrývání prastarých zdrojů energií, vázaných na archetypy, jež tvoří bázi naší lidské psychiky?

Jednání každého člověka lze chápat jako výraz jeho identity,

anebo (zdánlivě paradoxně) také jako jev 'vystupování ze sebe', přizpůsobování se, zcizování se v zájmu ovlivnit, pochopit, vcítit se apod. A je dnes opravdu jev identity zastaralý, jak to chápe a tvrdí Baudrillard?

Troufáme si tvrdit, že umění *je* cestou k identitě – přes hledání nových tvarů, které jsou výzvou k přijetí jiného nahlížení na svět a tedy k jeho obohacení.

Postmoderní pluralitu, kterou mnohdy vnímáme jako těžko přijatelnou, příliš 'divokou' nám právě umění může přiblížit, učinit uchopitelnější. Je-li, např. podle Lyotarda (1993), postmoderna o rozkladu na elementy, "bazály" (ať už v podobě jednotlivých částí mozaiky nebo bazálních tlaků, odkazů někam mimo sebe, nad sebe atp.), pak může být pěkným příkladem postmoderního přístupu k lidské psychologii např. dramatik A. P. Čechov. Modernou držené syžety opakující zažité vzory se u Čechova ztrácejí a zůstává charakterové drama postav, kterým je do tváře vmetena výzva vlastního osudu nalézt pevné záchytné body, pochopit smysl dění, cíl a smysl svého bytí. Vzpomeňme na Olgu, Mášu a Irinu (*Tři sestry*). Přestěhovat se do Moskvy se jim stalo vizí, náplní života, ovšem vizí neplodnou, lichou, ztrácející kořeny v realitě a proto je nakonec opouštějící, doslova mizející 'mezi prsty' v jedné ze závěrečných myšlenek, že „...zbyvá už jen maličko a dovíme se, proč žijeme, proč trpíme... Kdyby to člověk věděl, kdyby to věděl!“ Čechov ovšem nechává naději. Před tím musí však padnout téměř všechny naděje na klid, na lásku, aby až v "popelu" jsme mohli (chceme-li ovšem!) tušit ne jistého, ale potenciálního Fénixe... U Čechova však najdeme ještě další typické postmoderní rysy. Těžko hledáme opravdové hlavní role. Děj je vystavěn na pulsování charakterů a myšlenek. Čechovovy hry jsou podrobovány (původně k autorově zklamání) dalšímu

aspektu postmoderního osudu: jakoby přímo vyzývají k pluralitě výkladů. Přinejmenším oscilace mezi možnou komičností a tragičností je typická. Vnímat Čechova znamená stále oscilovat mezi ironií a smutkem. Stejně jako stále osciluje naše vědomí v hledání smyslu v mnohosti světa.

ZÁVĚR

V zodpovědné umělecké tvorbě zralých umělců nacházíme otevřenost vůči primárním procesům a souběžně s tím kultivaci, kontrolu impulsů jako předpoklad rozvoje výrazných uměleckých/herceckých schopností. Je tedy potřeba vést studenty ke kázni a disciplinovanému, kultivovanému myšlení, tedy ke schopnosti zpracování, k nadhledu, tedy nikoliv k pouhému otevírání se impulsům, mylně považovanému za podstatu kreativity.

Herzberg (1932) poznamenává, že básník plní nejen potřeby zábavy, ale rozhodně formuje duchovní a psychický život. To je odraz názoru Goetheho. Ale nakolik je to právě u toho Goetheho ještě v rovině ideálů, vzorů, a nakolik již v rovině odkrývání potenciality, tedy v rovině, ve které jak my zde vnímáme úlohu umění?

Umění je nezbytným kultivačním procesem, bez kterého se nelze obejít. V něm dochází ke 'zjinačování', hledání možností (Šípek 2007c, 2009). Jakým způsobem se to děje? Především formou, její varietou a variováním. Obsah je novou, jinou, nově hledanou a nacházenou formou propínán, „rozbíjen“, jak se vyjadřuje Vygotskij (1968) o vztahu obsahu a formy v umění. Umění tedy pomáhá světu rozumět. Provokativně se můžeme ptát, jestli opravdu by se paradigmatem současného postmoderního světa skutečně stávalo paradigma umělecké. Jirásek (2001) komentuje, že jedinečnost tvorby a jedinečnost události zvýznamňují přítomnost vždy nově a originálně. V souladu s Welschem vidí Jirásek racionalitu jako dominantní rys západní společnosti provázený zatlačováním postupně atrofující emocionality. Jirásek (2001: 44) píše „[...] *racionalita se stala*

dominantním rysem západní společnosti [...] zatlačuje emocionalitu, která postupně atrofuje [...] Proto je aktivována stále silnějšími prostředky na stále kratší dobu. Techno hudba, horory, pornografie, drogy – častý způsob relaxace postmoderního člověka... Klidný estetický prožitek bývá vnímán jako prožitek spíše výjimečný, tímto pojmem se označuje především rozptýlení a vzrušení (viditelné i v rozvoji zážitků tělesnosti: bungee jump, free-style-horolezení, proplouvání kaňonů atp.).“

Jinými slovy dodejme, že si dnes (paradoxně s ohledem na veškerý pokrok) víme málo rady, jak s emocionalitou zacházet, jak ji kultivovat. A opět řekněme, že to je jedna z klíčových úloh umění a jeho prožívání.

Nechceme podporovat a hájit nějakou „postmoderní anarchii“, kdy slovy Hamleta svět vymknutý z kloubů šílí. Ano, podporujeme „zjinačování“ světa kolem nás uměleckou cestou, ale nechceme zapomenout na to, co Frejka (1929) nazývá *standardy*.⁸⁶ Jde o stálou tematickou nit' do našeho mimouměleckého života, resp. každodennosti. Paralelní světy a jiné možné světy nemohou být s oním 'běžným' světem bez vnitřní souvislosti. Jen tak se může dít něco, co nazveme kulturní, duchovní rozvoj za pomoci umění. Jen tak se může naplňovat očekávání Brechta a Wagnera (viz Shepherd a Wallis 2004), že humanita se lidstvu odcizila a že právě umění by mohlo pomoci. Wagner šel cestou mytologie, Brecht naopak cestou kritického zkoumání.

-

Byl to již zpočátku zmiňovaný J.W. Goethe, kdo ukázal, že

⁸⁶ Více o tom viz Šípek (2008a).

opravdový básník nejenže naplňuje potřeby zábavy, ale i rozhodným způsobem formuje duchovno a lidský psychický život.

SOUHRN

Běžný a patrně očekávaný přístup by znamenal vzít psychologii za základ a následně všechny probírané fenomény umění vnímat a interpretovat jako téma psychologické. Je to přístup, který nacházíme v nejrůznějších publikacích pod základním označením „Psychologie umění“. Jinou možností, kterou jsme zvolili my, je vyjít z teoretických a praktických poznatků. Vlivní divadelní umělci (Hilar, Frejka, Honzl a další) formulovali mnohé myšlenky, které jsou také psychologicky podnětné. Podněty lze najít v memoárech dalších umělců a v monografiích jim věnovaných (Pešek, Lukavský, Macháček, Adamová a jiní). A právě z těchto odkazů jsme také vycházeli v našem zkoumání. Naší snahou je podpořit původní scénické a scénologické pojmy a náhledy za pomoci psychologie a jejích prostředků. Scénologie si všímá charakteristik prostoru a našeho okolí, které poutají naši pozornost. Anebo ještě jinak: jde o jevy, ke kterým směřujeme svoji pozorností ať již vědomě či podvědomě. Tak je tomu v situaci např. divadelního představení, ale i v každodenním životě. Organizujeme svůj prostor tak, abychom se co nejlépe a nejsnadněji orientovali. Říkáme, že svůj prostor, ale i sami sebe ‘scénujeme’. Propagátorem tohoto způsobu uvažování je Jaroslav Vostrý. V našem zkoumání je jedním z klíčových pojmů tzv. distance, původně pojednaná již začátkem minulého století Edwardem Bulloughem. Jiným důležitým konceptem je ‘vnitřně hmatové vnímání’, na které u nás poukázal Otakar Zich. A vnitřně hmatové vnímání nemá daleko k dalšímu významnému jevu, kterým je empatie. To všechno jsou pilíře, o které opíráme naše další zkoumání a závěry. Centrum našeho zájmu v rámci scénické tvorby je tvorba herecká. Ptáme se, nakolik jsou specifické

herecké přístupy scénování a jak se herci vyrovnávají s 'neurčitostí' (jako základním stavem, ze kterého se odvíjí každá scénická práce, každé scénování a vůbec tvorba). Ano, scénování světa kolem nás můžeme chápat také jako tvorbu. V tomto smyslu bychom rádi poznali event. rozdíly mezi scénováním umělců a osob které se uměním nezabývají. K bližšímu objasnění této otázky jsme použili Rorschachův test. Ve vyústění našeho projektu bychom rádi podpořili hypotézu, že veškerá umělecká produkce podněcuje, inspiruje naše vnímání, chápání a prožívání světa, ve kterém žijeme. Jinými slovy bychom chtěli poukázat na to, že umění obohacuje a kultivuje náš život a je v tomto smyslu zcela zásadní složkou našeho života. Při práci na projektu jsme se sice výrazně zaměřili na umění scénické, potažmo herecké, ale výrazně se projevil fakt, že umělecká tvorba má společné kořeny.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Forschung kann in zwei Auffassungen betrachtet sein. Die erste Auffassung repräsentiert die Psychologie als Grundlage (und künstlerisches Thema dann als ein psychologisches interpretiert wird). Psychoanalytische Auffassung ist typisch und wir können viele Bücher davon finden. Die zweite Ebene oder zweite Auffassung ist auf der Anwendung von theoretischen und praktischen Kenntnissen der Künstler angelegt. Grosse Theater-, oder Bühnenkünstler (wie Hilar, Frejka, Honzl und die andere) formulierten vielen Gedanken die auch psychologisch fein und interessant sind. Diese Ideen und Gedanken aufrufen uns gerade zu der Weiterforschung. Auch die Memoiren von grossen Schauspielern und Regisseuren (Pešek, Lukavský, Macháček, Adamová und auch der anderen) bringen viele interessante und befruchtende Anregungen. So streben wir die szenischen, 'szenologieschen' Begriffe, Anschauungen mit der psychologischen Hilfe und den psychologischen Mittel zu unterstützen. Szenologie als ein neues wissenschaftliches Fachgebiet beschäftigt sich mit den Eigenschaften des Raumes die unsere Aufmerksamkeit anziehen kann. Selbstverständlich, es gilt auch für die Schauspielerische Vorstellungen, für alle Bühnenstücke, aber auch für unser Alltagsleben wann wir unseren Lebensraum viel oder weniger zubereiten streben um sich selbst leicht orientiert zu sein. Wir sagen dass wir unseren Raum szenieren und auch uns selbst szenieren. Der Gründer und führende Persönlichkeit der Szenologie ist Jaroslav Vostrý. Eine wichtige Sache in der Szenologie (und auch in unserer Forschung) ist der Begriff der Distanz, der Entfernung (englisch „Distance“) als sehr wichtiger Grundbegriff der ästhetischen Wahrnehmung. Ursprünglich

es war als eine psychologische Theorie von Edward Bullough veröffentlicht. Ein anderer wichtiger Begriff ist eine innerliche Tastempfindung (oder innerliche haptische Empfindung) von Otakar Zich. Wahrscheinlich das ist nicht weit von dem Konzept der Empatie, der Einfühlung oder dem Projektionmechanismus. Das ganze Thema ist belastet, belastet mit einer Mannigfaltigkeit der Fachbezeichnungen. In unserer Arbeit möchten wir fragen ob die Künstler eine spezifische Weise der Raumszenierung (und Selbstszenierung) haben und mit der Unbestimmtheit spezifisch behandeln. Mit anderen Worten, ob wir einen Unterschied zwischen den Normalen und den Künstlern finden können. Diese Szenierung kann auch als die Schöpfung bezeichnen sein. Um diese Unterschiede zu finden werden wir auch das Rorschach-Test anwenden. Diese berühmte Hermann Rorschachs Methode ist auf dem Grundsatz der Projektion-Hypothese begründet. Wenn alles gut mit dem Projekt wäre, möchten wir am Ende nachweisen dass die künstlerische Formierung der Welt unsere Wahrnehmung anreizt und bereichert, und so unseres Wesen verfeinert, kultiviert.

SUMMARY

The project may be grasped in two levels. The first one presents psychology as a base – and then all artistic topics may be interpreted as psychological topics. This approach is rather common and we can find out many books and articles on the subject. The second level or the second conception is based on the use of theoretical and practical knowledge of artists. Influential and prestigious theater artists (Hilar, Frajka, Honzl and others) conceived many ideas which are also (secondarily) psychologically interesting. These ideas and thoughts inspire us to following research. There are also other interesting fruitful suggestions in memoirs of famous actors and theater directors (Pešek, Lukavský, Macháček, Adamová and others). So we try to support originally scenic, ‘scenologic’ constructs and views with help of psychology and psychological means. Scenology, as a new scholarly field deals with space features and attributes that catch our attention or, in other words, to which phenomena we aim our attention intentionally or unintentionally. We can talk about it both in theater performances and also in our everyday life when we try to set up our life space to be there better oriented. We use to say we make our space ‘scenic’ and we can make ‘scenic’ also ourselves. (In addition, in English there are more phrases using the root ‘scene’, e.g. we set the scene for ..., to change our scene ..., something is not our scene...). The main person in this way of thinking is Jaroslav Vostrý who sets the topic forth. One important construct seems to be ‘distance’ as a cue phenomenon in aesthetic perception theory. Originally, it was conceived by Edward Bullough. Another important construct is so called ‘inner touch perception’ conceived by Czech famous scholar Otakar Zich.

Obviously, it is not far from concept of empathy. In our study we would like to ask whether artists use some specific approaches how they scene the space around and also how they deal with 'uncertainty' (as a base state where all 'scenic' work, production, creation starts). So, making the world around 'scenic' may be also assessed as a creation. In this sense we would like to know whether there are some differences between artists and other people. To find it out we will use also the Rorschach test. This is a projective diagnostic technique. At the end of our project we would like to point out that all artistic production inspires our perception and understanding the world we live in. In other worlds, we would like to show that art (we deal with theatre art but all art may be considered) enriches and cultivates our lives.

LITERATURA

- ARNHEIM, R. *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley/Los Angeles 1986
- BAKER, M. The Torrance Tests of Creative Thinking and the Rorschach Inkblot Test: relationships between two measures of creativity. *Percept Mot Skills*, 46, 2, 1978, 539-47
- BÁR, P. „Epilog Jiřího Frejky 1950-1952“, *Disk 25* (září 2008)
- BATES, B.C. Performance and possession: The actor and our inner demons In: WILSON, G.D. (Ed.) *Psychology and Performing Arts*, Amsterdam 1991
- BECK, S.J. *The Rorschach Test. Exemplified in Classics of Drama and Fiction*, New York 1976
- BERROL, C. „Neuroscience meets dance/movement therapy: Mirror neurons, the therapeutic process and empathy“ *Arts in Psychotherapy* Vol. 33, No.4, 2006, 302-315
- BLAŽEK, VI. / TRNKA, R. (eds.) *Lidský obličej. Vnímání tváře z pohledu kognitivních, behaviorálních a sociálních věd*, Praha 2008
- BOHM, E. *Lehrbuch der Rorschach-Psychodiagnostik*, Bern 1972 [pův. 1951]
- BULLOUGH, E. „'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle“ (excerpts), *British Journal of Psychology*, Vol. 5 (1912), pp. 87-117; ze zdroje: [/www.csulb.edu/~jvancamp/361_r9.html](http://www.csulb.edu/~jvancamp/361_r9.html) (staženo 27. 9. 2006)
- BULLOUGH, E. „'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip“, *Estetika* 1995, č. 1, 10-30
- CAMPBELL, P./ KEAR, (ed.) *Psychoanalysis and Performance*, London/New York 2001
- CÍSAŘ, J. *Člověk v situaci*, Praha 2000

- ČERMÁK, I. „Podnětové charakteristiky tabulí Tématicko apercipčního testu“, In: Čermák, I., Ženatý, J (eds.) *Rorschach a projektivní metody 1*, Praha 2005
- DAMASIO, A. *The Feeling of What Happens*, San Diego/NY/London 1999
- DAMASIO, A. *Descartesův omyl*, Praha 2000
- DUDEK, S.Z. „Portrait of the artist as a Rorschach reader“ *Psychology Today* Vol. 4, No.12, 1971, 46-47.
- DUDEK, S.Z./ CHAMBERLAND-BOUHADANA, G. „Primary Process in Creative Persons“ *Journal of Personality Assessment* vol. 46, 3, 1982, 239-247
- DUDEK, S.Z./ HALL, W.B. „Some Test Correlates of High Level Creativity in Architects“ *Journal of Personality Assessment* 48,4, 1984, 351-359.
- EIDUSON, B.T. „Artist and nonartist: a comparative study“ *Journal of Personality* vol. 26 no.1, 1958, 13-29.
- ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha 2007
- ENGEL, A./ BURKE, M./ FIEHLER, K./ BIEN, S./ ROSLER, F. „How moving objects become animated: The human mirror neuron system assimilated non-biological movement patterns“, *Social Neuroscience* Vol.3, No.3/4, 2008, 368-387
- ESHUIS, R./ COVENTRY, K.R./ VULCHANOVA, M. „Predictive Eye Movements Are Driven by Goals, Not by the Mirror Neuron System“ *Psychological Science* Vol. 20, No. 4, 2009, 438-440.
- EXNER, J. E. *The Rorschach: A comprehensive system, Vol. 1: basic foundations*, New York 2003
- FELDMAN, R.S./ RIMÉ, B. (Eds.) *Fundamentals of Nonverbal Behavior. (Studies in Emotion and Social Interaction)*. Cambridge University Press, Cambridge 2000
- FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*. Praha 1929

- FREJKA, J. *Deník Jarmily Horákové*, Praha 1940
- FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*, Praha 2004
- GAZZOLA, V./ AZIZ-ZADEH, L./ KEYSERS, Ch. „Empathy and the Somatotopic Auditory Mirror System in Humans“, *Current Biology* 16, 1824–1829, September 19, 2006
- GOODMANN, N. *Jazyky umění*, Praha 2007
- GRAHAM, G. *Filosofie umění*, Praha 2004
- GUINZBOURG DE BRAUDE, M. „From ambiguity in Chinese painting to Rorschach's Inkblots“, *Rorschachiana* Vol 29(1) 2008, 25-37
- HANFLING, O. „Five kinds of distance“ *British Journal of Aesthetics* 2000, 1, 89-103
- HERZBERG, K. *Charakterforschung*, Berlin 1932
- HEŘMAN, J. „Podněty z Mnichova“, *Disk 17* (září 2006)
- HILDEBRAND, A.: *Problém formy ve výtvarném umění*, Praha 2004
- HUNT, M. *Dějiny psychologie*, Praha 2000
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, Praha 2000
- HYVNAR, J. *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha 2008
- HYVNAR, J. „Herectví jako antropologický experiment“, *Disk 24* (červen 2008)
- HYVNAR, J. „Několik poznámek k osobnostnímu herectví“, *Osobnostní herectví*, DAMU Praha 2009
- JAYNES, J.: *The Origin Of Consciousness In The Breakdown Of The Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin 1990
- JIRÁSEK, I. *Prožitek a možné světy*, Olomouc 2001
- KENNEDY-MOORE E./ WATSON J.C. *Expressin Emotion: Myths, Realities, and Therapeutic Strategies*. The Guilford Press, Ney York 1999
- KILNER, J.M./ FRITH, Ch.D. „Action Observation: Inferring Intentions without Mirror Neurons“, *Current Biology* Vol 18 No 1,

2007

KOSS, J. „On the Limits of Empathy“, *The Art Bulletin*, March 2006, 1, 139-157

KOTTE, A. *Divadelní věda. Úvod.*, Praha 2010

KULKA, J. *Psychologie umění*, Praha 2008

KRATINA, F. *Psychologie*, Brno 1947

KUIJSTEN, M. *Reflections on the dawn of consciousness*, Henderson, NV 2006

LEVINSON, J. „Sound, Gesture, Spatial Imagination and the Expression of Emotion in Music“, In: Pacherie, E. (Ed.) *European Review of Philosophy. Emotion and Action*. Lelan Stanford Univ. 2002, 137- 150

LOUDOVÁ, I. Má setkání s Olivierem Messiaenem, *Harmonie*, prosinec 2008, 11-12.

LYOTARD, J.-F. *Postmoderní situace*, Praha 1993

MAKONJ, K.: „K tématu osobnostního herectví“, *Osobnostní herectví*, DAMU Praha 2009

MARINELLI, L. „Screening Wish Theories: Dream Psychology and Early Cinema“, *Science in Context* 2006, 19(1), 87–110

MELTZOFF, J./ LITWIN, D. „Affective Control and Rorschach Human Movement Responses“, *Journal of Consulting Psychology* Vol.20, No.6, 1956, 463-465

MEYRINK, G. *Bílý dominikán*, Praha 1991

McCULLY, R. S. *Jung and Rorschach*, Dallas 1987

MÜLLER, L./ MÜLLER, A. *Slovník analytické psychologie*, Praha 2006

PIOTROWSKI, Z.A. *Perceptanalysis*, Philadelphia 1979

PLESSNER, H. „K antropologii herce“ (1948), *Disk* 24 (červen 2008)

PRADOS, M. „Rorschach studies on artists—painters. I. Quantitative

- analysis“, *Rorschach Research Exchange* 8, 1944, 178-183
- REMACHANDRA, S. „Rorschach and creative artist“, *Journal of Projective Psychology & Mental Health*, vol. 1, 1, 1994, 39-50
- RICE, L.N./ GAYLIN, N.L. “Personality Processes Reflected in Client Vocal Style and Rorschach Performance” *Journal of Consulting and Clinical Psychology* vol. 40, no. 1, 1973, 133-138.
- ROE, A. „Artists and their Work“, *Journal of Personality*, 1946, 15, 1-40
- RORSCHACH, H. *Psychodiagnostik*, Bern 1972 [pův.1921]
- RUTTE, M. *Šest podob českého herectví*, Atlas, Praha 1947
- SHAPIRO, D. *Neurotic Styles*, New York/London 1965
- SHEPHERD, S. / WALLIS, M. *Drama/ Theatre / Performance*, Abingdon 2004
- ŠALDA, F.X. *O věcech divadelních*, Praha 1987
- ŠÍPEK, J.: „Psychoanalýza a divadlo: Prolínání dvou galaxií?“, *Disk*, 2004
- ŠÍPEK, J. „Scéničnost, genius loci a psychická distance“, *Disk* 18 (prosinec 2006)
- ŠÍPEK, J. “McCullyho jungiánský přístup k Rorschachově metodě“, In: Ženatý, J., Čermák, I., Telerovský, R. (eds.) *Rorschach a projektivní metody 2*, Praha 2007a
- ŠÍPEK, J. „Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii“, *Disk* 20 (červen 2007b)
- ŠÍPEK, J.: „Vědomí, smysl, umění ... otevřené fenomény doby.“ In: D. Krámský a kol: *Humanitní vědy dnes a zítra*, Liberec 2007c
- ŠÍPEK, J. Myšlení před sto lety. *Psychologie dnes*, 5, červen 2007d
- ŠÍPEK, J. „Příspěvek k chápání psychologie herectví. Nad dílem Jiřího Frejky“, *Disk* 25 (září 2008a)
- ŠÍPEK, J. „Vcítění a distance“ *Disk* 26 (prosinec 2008b)
- ŠÍPEK, J./ GILLERNOVÁ, I.: „Kognice a prožitky jako téma

- současného života“. Sborník konference *KOGNICE 2008*, Hradec Králové 2008
- ŠÍPEK, J. „Mýty, ságy, scéničnost“, *Disk 28* (červen 2009a)
- ŠÍPEK, J. „Kniha o fenoménu lidského obličeje“, *Disk 28* (červen 2009b)
- ŠÍPEK, J. „Prožitek a umění“, In: *Kognitivní věda dnes a zítra* (Ed. Krámský, D), Liberec 2009c
- ŠÍPEK, J. „Psychologické souvislosti scénické tvorby“, *Disk 30* (prosinec 2009d)
- ŠÍPEK, J. / VOSTRÝ, J. „Emoce a scénický cit“, *Disk 14* (prosinec 2005)
- TEGLES, H. *Essentials of TAT and other storytelling techniques assessment*, New York 2001
- TILLE, V. *Kouzelná moc divadla*, Praha 2007
- VILLIERS, A. *La Psychologie de L'Art Dramatique*, Paris 1951
- [VISCHER, R.] <http://www.dictionaryofarthistorians.org/vischerr.htm>
- VODÁK, J. *Kapitoly o dramatu*, Praha 1947
- VOSTRÝ, J. *Zdeněk Štěpánek. Herec a dějiny*, Praha 1997
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007)
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha: DAMU 2001
- VOSTRÝ, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony“, *Disk 28* (červen 2009a)
- VOSTRÝ, J. „K osobnostnímu herectví“, *Osobnostní herectví*, DAMU Praha 2009b
- VOSTRÝ, J. „Divadelnost a/či scéničnost“, *Disk 31* (březen 2010)
- VOSTRÝ, J./ SÍLOVÁ, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha 2009
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh*, Praha 2008

- VYGOTSKIJ, L. S. *Psychologie umění*, Praha 1968
- WENZEL-RIDEOUT, C. R. „Rorschach and the history of art: On the parallels between the form-perception test and the writings of Worringer and Wölfflin (Hermann Rorschach, Wilhelm Worringer, Heinrich Wölfflin)“. *Dissertation Abstracts International: Section B: The Sciences and Engineering*. Vol 67(9-B), 2007, pp. 5429.
- WILSON, G.D. *Psychology for Performing Artists*, London 2002
- WORRINGER, W. *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001
- ZUSKA, V. „Estetická distance – dialog sebereflexe“, *Estetika* 1995, č.1, 1–7
- ZUSKA, V. *Mimésis – fikce – distance*, Praha 2002
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986 [pův. 1931]