

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
DIVADELNÍ FAKULTA

# **DISERTAČNÍ PRÁCE**

Praha, 2013

MgA. Tereza Durdilová

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
DÍVADELNÍ FAKULTA**

**DRAMATICKÁ UMĚNÍ**  
Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**BUDOVÁNÍ VZTAHU S PROSTOREM JAKO PŘEDPOKLAD AUTORSKÉ  
KONDICE**

**MgA. Tereza Durdilová**

Vedoucí práce: RNDr. Alice Koubová, Ph. D.

Oponenti práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph. D.

Praha, 2013

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**THEATRE FACULTY**

DRAMATIC ARTS  
Acting, Authorial Creation and Pedagogy

**DISSERTATION**

**BUILDING A RELATIONSHIP WITH SPACE AS A PREREQUISITE  
FOR AN AUTHORIAL CONDITION**

**MgA. Tereza Durdilová**

Supervisor: RNDr. Alice Koubová, Ph. D.

Opponents:

Date of defence:

Academic degree apportioned: Ph. D.

Prague, 2013

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**BUDOVÁNÍ VZTAHU S PROSTOREM JAKO PŘEDPOKLAD AUTORSKÉ  
KONDICE**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Tereza Durdilová

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační 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

Ve své disertační práci se zaměřuji na vztah člověka s prostorem, který považuji za základ autentického vztahování se k přítomné situaci a za podmínku jejího naplněného prožívání v každodenním životě a zejména při veřejném vystupování.

Práci rozdělují na dvě části. V první ukazuji podstatnost této relace napříč různými obory a seznamuji s genezí svého osobního vztahu s prostorem. Zdůrazňuji důležitost uvědomované interakce s prostorem a vyzdvihuji žádoucnost budování vlastní vnitřní prostornosti, která je podmínkou pro dosažení kondice k prostorovosti. Tu považuju za nezbytnou součást psychosomatické kondice i kondice k veřejnému vystupování, což dokazují mimo jiné na nutnosti reflexe prostoru pro práci s dechem a hlasem.

V druhé části se zabývám vztahem prostoru, dialogického jednání a herectví. Dialogické jednání používám jako pokusnou formu pro zkoumání vztahu člověka a prostoru. Vidím ho jako způsob jak budovat v situaci veřejného vystupování svou kondici k prostorovosti, ale zároveň považuji aspekt prostorovosti za důležitou součást dialogického jednání samotného. Rozebírám proto podrobněji úlohu prostoru v situaci dialogického jednání, zvláště pak vztahování se jeho účastníků k prostoru učebny, v níž pravidelně jednají. Poté přistupuji k líčení pokusů s dialogickým jednáním v různých prostorech, které jsem se skupinou prokročilých frekventantů dialogického jednání uskutečnila např. v Divadle Na zábradlí, Národním divadle, Divadle Disk. Otázkou bylo: jak se promění jednání účastníků se změnou prostoru? A jakým způsobem ovlivní jejich jednání divadelní prostředí? V příložených videozáznamech se soustřeďuji na několik vybraných účastníků pokusů a pro každého z nich vytvářím sestřih složený jak z jejich dialogického jednání v neznámých prostorech, tak v učebně 313<sup>1</sup> v období odpovídajícím době pokusů. Nabízím tak pohled na změny v jejich jednání a v psychosomatickém zapojení způsobeném změnou prostředí.

Na dialogické jednání pohlížím z hlediska vztahování se k divadelnímu prostoru jako na mezistupeň mezi každodenností a hereckou prací. Proto na

---

<sup>1</sup> Jedná se o učebnu na Katedře autorské tvorby, kde většinou dialogicky jedná mnou sledovaná doktorandská skupina. pozn.autorky

příkladech několika hereckých technik ukazují, jak pracují s prostorem jejich autoři, poukazují na důležitost intenzivního vztahu s prostorem pro hereckou práci, uvažují o výzvách divadelního prostoru a možnostech jejich naplňování. Zkoušení dialogického jednání s vnitřním partnerem v divadelních prostorech vidím jako možnost hledat, o čem je autorské herectví a jakým způsobem je možno propojovat herecké kvality s devizami dialogického jednání ve snaze o naplněnou přítomnost, tvořivou hru a především autorskou kondici. Uvědomovaný a naplňovaný vztah s prostorem ve veřejné, ale i každodenní situaci chápu zároveň jako pobídku k větší odpovědnosti za prostor, němž se právě nacházím a stejně tak i za prostor nám všem společný.

## **Abstract**

In my dissertation, I concentrate on the relationship between people and space. I consider this relationship to be the basis of an authentic relation to a present situation, and also the condition to experience it fully in everyday life and most of all during a public performance.

My dissertation is in two parts. In the first one, I show the significance of this relationship across various fields, and introduce the genesis of my personal relationship with space. I stress the importance of the conscious interaction with space and also the desirability to build one's own inner space, which is necessary to reach the condition for spaciousness. I consider this to be an essential part of psychosomatic condition as well as of the condition for public performance, which I prove - among others - on the necessity of space for the work with breathing and voice. In second part, I look into the relationship between space, dialogical acting and acting. I use dialogical acting as an experimental form for exploring the relationship between people and space. I perceive it as a way how to build one's condition for spaciousness in the situation of public performance, but at the same time, I consider the aspect of spaciousness to be an important part of the dialogical acting itself. Therefore, I analyze the role of space in the situation of public performance in detail, especially the relation of the performers to the space of the lecture room, in which they perform regularly. Then I describe the experiments with dialogical acting in other spaces; these experiments with a group of advanced performers took place in Divadlo Na zábradlí, Národní divadlo, Divadlo Disk etc. The question was: How will the acting of the performers transform with the change of space? How will the theater environment affect their acting?

In the enclosed clips, I concentrate on several selected performers, and for each of them, I create an edit of their dialogical acting in unknown space, as well as in the lecture room 313 during the experiments. This offers a view of the changes in their acting and in psychosomatic engagement, caused by the change of environment. I consider the dialogical acting from the point of view of relating to the theater space as an intermediate stage between everydayness



and acting work. Therefore, I point out how the authors of several acting techniques work with space, I point out the importance of an intense relationship with space for the acting work and I reflect on the challenges of theater space and the possibilities of their fulfillment. I regard the rehearsing of dialogical acting with inner partner in the theater space as a chance to seek what authorial acting is about; in what ways it is possible to connect the acting qualities with the assets of dialogical acting while trying to achieve fulfilled presence, creative play and most of all, the authorial condition. I perceive the conscious and fulfilled relationship with space in a public and an everyday situation as an incentive to be more responsible for the space in which we find ourselves in the present; and at the same time, to be more responsible for our common space in general.

## Poděkování

Děkuji prof. Ivanu Vyskočilovi, doc. Evě Vyskočilové, Adě Fryntové, doc. Libuši Válkové, Mgr. Ivaně Vostárkové a ostatním pedagogům Katedry autorské tvorby a pedagogiky za životní inspiraci a zejména pak MUDr. Evě Slavíkové za významnou pomoc při realizaci mých pokusů s dialogickým jednáním v různých prostorech.

Děkuji mé obětavé a skvělé rodině: Zdeňkovi, Františce a Toníkovi, tatínkovi, Mirce, mým sourozencům a Kačence.

Práci věnuji s láskou a vděčností mamince.

**BUDOVÁNÍ VZTAHU S PROSTOREM JAKO  
PŘEDPOKLAD AUTORSKÉ KONDICE**

## Obsah

Abstrakt.....	6
Abstract.....	8
Poděkování.....	10
<b>Úvod.....</b>	<b>15</b>
<b>Pojem prostoru.....</b>	<b>22</b>
Prostor pro člověka.....	24
Myšlení o prostoru.....	26
Vztah člověka a prostoru.....	28
<b>Dialogické jednání s vnitřním partnerem.....</b>	<b>31</b>
<b>Prostor poetický.....</b>	<b>34</b>
<b>Já a prostor.....</b>	<b>37</b>
<b>Vnitřní prostor.....</b>	<b>44</b>
Představa.....	47
<b>Propojení vnitřního a vnějšího prostoru skrze dech a hlas.....</b>	<b>49</b>
Přirozené dýchání.....	51
Uvědomovat si sebe sama.....	52
Vnímání prostornosti.....	53
Tělo a náš vztah k němu.....	54
proces dýchání.....	56
Vnitřní dech.....	57
Mezery v myšlení.....	58
Vnitřní úsměv.....	59
Dech jako medium.....	59
Hlas.....	60
Prostor k jednání.....	65
Situace.....	66
Prostor vizuálního vnímání.....	68
Uvědomění.....	71
<b>Prostor k jednání.....</b>	<b>73</b>
Prostor k pohybu.....	74
Zjednávání prostoru.....	76

Prostor subjektivizovaný a objektivizovaný.....	79
Prostor k bydlení.....	79
<b>Prostor k dialogickému jednání s vnitřním partnerem.....</b>	<b>82</b>
Prostor veřejného vystupování.....	84
Prostor v situaci dialogického jednání.....	86
Veřejná samota.....	88
Zpětná vazba.....	90
Prostor pro vnitřního partnera.....	91
Začínat od nuly.....	93
Psychosomatika.....	94
Vodivé napětí.....	95
Vědomé jednání.....	96
Subjektivita a objektivita.....	96
Téma.....	97
Psychosomatická kondice a mohoucnost.....	97
Já a dialogické jednání.....	99
<b>Pokusy s dialogickým jednáním v různých prostorech prostoru.....</b>	<b>102</b>
DJ ve známém prostoru.....	103
DJ v jiném ("neznámém") prostoru.....	109
Historie pokusů s dialogickým jednáním v různých prostorech.....	114
Učebna KALD.....	114
Divadlo Disk.....	116
Divadlo Nablízko.....	118
Křemencová ulice.....	120
Národní divadlo.....	124
Divadlo Na zábradlí.....	150
Profily účastníků.....	158
T. Roglová.....	160
V. Trojan.....	165
H Malaníková.....	169
K. Jungová.....	174
D. Samuhelová.....	178
<b>Herec a prostor.....</b>	<b>184</b>
Herecké techniky.....	186

Sebeuvědomění.....	189
Uvědomění prostoru.....	190
Aktivizace těla v prostoru.....	192
Aktivizace vnitřního prostoru.....	194
Vztahy v divadelním prostoru.....	195
Práce na inscenaci.....	197
Postava a prostor.....	198
<b>Herec a dialogické jednání.....</b>	<b>201</b>
<b>Dialogické jednání v divadelním prostoru.....</b>	<b>204</b>
<b>Závěr.....</b>	<b>207</b>

### **Dokumentace – DVD dialogické jednání v různých prostorech**

Tereza Roglová

Václav Trojan

Hana Malaníková

Kateřina Jungová

Danica Samuhelová

## Úvod

*"jsem prostorem, v němž jsem"<sup>2</sup>*

Ve své práci se chci soustředit na vztah člověka a prostoru a podtrhnout tak, jak významně nás prostor neustále spoluurčuje. Chtěla bych vyzdvihnout význam prostoru v každodenním životě a poukázat na to, jak podmiňuje lidské jednání, jaký má vliv na tělový tonus, dech, emocionalitu i představy každého člověka. Alespoň letmo chci prozkoumat, jak okolní prostor vnímáme, k čemu nás vybízí a jak je možné s výzvami prostoru zacházet.

Jedním z důvodů pro moje zkoumání vztahování se mezi člověkem a prostorem jsou mnou v současné době pocíťované změny v osobním i celospolečenském vnímání prostoru i času. Nabídka existence v různorodých virtuálních prostorech medií odlišuje naši skutečnost od té, kterou jsme prožívali ještě před pár lety. Svět se "zmenšuje" a náš akční prostor pomyslně rozšiřuje. Skrze tyto nové prostorové dimenze a zaostřením naší pozornosti na nepřítomné prostory a světy se mění také naše vnímání, prožívání i naše přítomnost a aktivita v situaci "tady a teď". Naše schopnost pro-žívat, tedy skrz na skrz prostupovat přítomnou situaci v důsledku těchto změn, myslím, ztrácí na intenzitě.

Domnívám se ale, že pokud si uvědomujeme svoji neustále probíhající interakci s prostorem a reagujeme na jeho nabídky, můžeme se stát spolutvárci a animátory okolního prostoru i situace jako celku. Ve své práci se chci zabývat otázkou, zda je možné si pro uvědomované, tvůrčí a zodpovědné pobývání v prostoru vypěstovat určitou kondici, zda lze takto být do jisté míry autory prostoru, v němž se právě nacházíme a zároveň tak díky uvědomovanému pobývání v prostoru prohlubovat pocit zodpovědnosti za námi obývaný a navštěvovaný prostor.

Výjimečnou příležitostí k setkávání se v prostoru a s prostorem je divadlo se svou schopností zprostředkovat divákům zkušenost naplněné přítomnosti "tady a teď"; umožnit jim potkat se s otevřeným a naplno existujícím člověkem. Toho nelze dosáhnout bez vědomé komunikace a spolupráce člověka, herce s prostorem. S trochou nadsázky bychom mohli vývoj divadla v posledních

---

<sup>2</sup>Arnaud, N., in: Bachelard, G., Poetika prostoru, Malvern, Praha 2009, s. 144

desetiletích nazvat "érou prostoru". V mnoha nových divadelních budovách se již neinstaluje pevné jeviště a hlediště, aby byla prostoru ponechána variabilita. V tradičně uspořádaných divadlech se hraje i v hledišti, ve foyer, či v zázemí divadla. Kolik divadelních skupin operuje v nedivadelních prostorech, nemluvě o těch, kterým se stalo vyhledávání inspirativních prostor, ať už např. v bývalých industriálních zónách, či v krajině, skutečným programem. Hledají stále nové možnosti, jak prostor nejefektivněji využít, a kladou i větší nároky na svá těla. Pravdou však je, že *"Na jedné straně musí být (prostor) flexibilní, přitažlivý a reprezentativní, na straně druhé se jeho důležitost oslabuje, protože stále více operací se v globalizovaném světě odehrává jakoby mimo prostor. Britský sociolog Anthony Giddens v této souvislosti mluví přímo o tzv. vymisťování prostoru."*<sup>3</sup>

Prvním impulsem k této práci byly moje prožitky osobního vztahu s prostorem. Popisuji je v kapitole Já a prostor, abych tak napomohla pochopení své motivace i východisek k tomuto tématu. Při hledání, jak vyjádřit tyto takřka intimní zkušenosti, mi usnadnila cestu kniha Gastona Bachelarda "Poetika prostoru", zahrnující v sobě četná osobní vyznání prostoru.

Můj zájem o partnerství člověka a prostoru se posléze projevil v podobě studií na Katedře scénografie a posléze divadelní antropologie. Avšak až s mým příchodem na Katedru autorské tvorby a pedagogiky jsem pochopila, že lze navázat skutečný dialog s prostorem, naplnit a tvarovat ho hlasem, pohybem, a animovat svým jednáním, jak jsem dosud jen tušila. Velkou inspirací pro mne bylo dialogické jednání s vnitřním partnerem i hodiny hlasové výchovy, přednesu a pohybu, kde se komunikace s prostorem realizovala prostřednictvím dechu, hlasu, tělového napětí, pohybu, představy i slova.

Uvědomovala jsem si ale také podmíněnost našeho jednání určeností konkrétního prostoru, geniem loci, sociální situací, rolí, jakou právě zastáváme, i vlivem ostatních přítomných (či publika). Obrovskou rozmanitost těchto okolností nelze obsáhnout, ale domnívám se, že právě dialogické jednání, tedy rolemi (ať už divadelními nebo sociálními) téměř nezátížená situace člověka v prostoru, dává jednotlivci příležitost si vztah s prostorem uvědomit a osahat. V situaci dialogického jednání je totiž žádoucí plně se soustředit na dění

---

<sup>3</sup>Navrátilová, E.. Tělo, prostor a tanec. bakalářská práce. Filosofická fakulta, Katedra hudební vědy, Brno: Masarykova univerzita, 2007. s.16



v přítomném okamžiku, a protože v jeho rámci probíhá setkání člověka s prostorem, není možné toto vztahování se opominout. Tato komunikace probíhá nejprve v představě člověka, projevuje se skrze jeho zaujímání místa v prostoru a prostřednictvím pohybu a gest, kterými prostor pro sebe zjednává, a v neposlední řadě díky dechu a hlasu vysílaného do prostoru i pomocí změn tělového napětí.

Proto jsem se rozhodla využít ke studiu vztahu člověka a prostoru dialogického jednání, kde jsou tyto aspekty interakce s prostorem zřetelně patrné. Jeho další výhodou je určitá neutrálnost výchozí situace a její neměnný rámeček, což nabízí možnost sledovat pouze změny vlivem působení jiného prostoru.

Prvotním záměrem bylo přenést dialogické jednání do větších prostor, než jsou pro ně obvykle využívány na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, jako byly větší učebny na DAMU nebo sál v posledním patře domu v Křemencově ulici. Očekávala jsem proměnu vztahování se k prostoru (větší pozornosti vůči němu) a k přihlížejícím i změny v jednání. Původně jsem zamýšlela vyzkoušet co nejširší spektrum prostorů a provést tak srovnání co nejrozsáhlejší. Se zvyšujícím se počtem pokusů v různých prostorech jsem však zjistila, že bude výhodnější podrobněji prozkoumat interakci s prostorem jednoho zaměření.

Vrátila jsem se tak ke své dávné chuti prozkoumat dialogické jednání jako předstupeň k autorskému herectví z úhlu pohledu vztahu člověka a prostoru, a k herectví jako vědomému a zodpovědnému vstupování do prostoru vůbec. Proto se většina pokusů odehrála v prostorech jednoznačně divadelních: divadlo Disk na DAMU, divadlo Nablízko (nyní Malé Nosticovo divadlo nad Čertovkou), divadlo Na zábradlí a Národní divadlo.

Nejsem si vědoma toho, že by někdo zkoumal dialogické jednání z tohoto úhlu, a tak byl způsob vedení mého průzkumu z velké části volen intuitivně. Jde tedy spíše o natuknutí tématu vztahu dialogického jednání a prostoru a otevření ho k diskusi.

Mým východiskem pro zkoumání vztahu člověka a prostoru je můj intenzivní osobní vztah k němu, který výstižně popisuje G. Bachelard pojmem "topofilie". Tak jako on a jeho básníci jsem odnepaměti navazovala s prostorem skutečný, žitý vztah a dialog. Proto mne inspirovala filosofie vztahu M. Bubera, a jeho dvojici Já a Ty jsem se pokusila aplikovat na relaci mezi člověkem

a prostorem. Nemohu tvrdit, že má interpretace odpovídá Buberově výkladu, důležitou spojnicí vidím však v přesahu k transcenci, k dialogu mezi člověkem a Bohem. Vnímám prostor jako prostředníka, který pomáhá tomuto vztahu Já a Ty dát rozměr, a jenž byl pro mne vždy výzvou k přesahování sebe sama v tomto smyslu. Proto je pro mne komunikace s prostorem nejen záležitostí těla a jeho počitků, ale i psychiky a ducha. Je pro mne médiem a vyzyvatelem k navazování dalších vztahů, ale zároveň partnerem při hledání, jak je nejlépe naplňovat.

Můj vztah k prostoru není tedy nějakou všeobíhající touhou po oprostění se od světa a splynutí s nekonečným prostorem. Naopak se mi jedná o skutečné prožívání a naplňování situace "tady" a "ted" a o vyzdvižení role prostoru v ní. Pro zkoumání a dotazování se po vlastnostech aktuálního prostoru ve vztahu ke konkrétnímu jedinci jsem využila Bachelardův termín "topoanalýza". Z jejího titulu si tedy kladu otázky o způsobech interakce člověka s prostorem, kterou vidím zejména v jednání, v zjednávání si určitého prostoru člověkem k jeho vlastnímu účelu. Z této roviny pozorovatelné interakce s prostorem pohlížím na problematiku prostoru k jednání také I. Havel a M. Mitášová, z jejichž studie "Prostor prožívaný jako prostor k jednání" čerpám pro svoji "topoanalýzu" podněty.

Na rozdíl od nich však cítím potřebu zabývat se vztahováním člověka a prostoru také z hlediska psychosomatických disciplín, které jsem studovala na Katedře autorské tvorby. Zvláště pak hlasové výchovy, která byla výrazným impulsem pro moje zkoumání. Na základě těchto zkušeností se tvořily mé představy o tom, jak může probíhat interakce mezi člověkem a prostorem. Pro jejich líčení jsem proto použila zde běžnou terminologii "vnitřního" a "vnějšího" prostoru. Za vnitřní prostor jsem se rozhodla považovat naše já, jakožto "psychosomatický celek". A jako takové je uvádím do vztahu s "vnějším" prostorem okolního světa. Vnímat svůj vnitřní prostor a být propojeným "psychosomatickým celkem" však není pro člověka samozřejmostí, ačkoli to patří k jeho přirozenosti. Můžeme se tomu však znovu "učit" mimo jiné právě prostřednictvím psychosomatických disciplín a dialogického jednání, i skrze uvědomování si své interakce s prostorem.

Díky neustále probíhající komunikaci a vztahování se mezi prostorem vnitřním a vnějším je hranice mezi nimi velice těžko stanovitelná (kromě hranic

našeho těla). Člověk se běžně prožívá zároveň jako oddělený od světa a ve stejnou chvíli jako jeho součást (což se prolíná historií lidského myšlení o vztahu člověka a světa). Pro popis interakce mezi vnějším a vnitřním prostorem jsem se musela pokusit pohlížet na ně jako na dvě samostatně stojící entity, které jsou jakoby nuceny spolu vztah teprve navazovat. Naše komunikace s prostorem však probíhá na nevědomé úrovni nepřetržitě, a tak je vnitřní prostor s vnějším v neustálém propojení a vzájemném prolínání.

K tomu, abychom tuto komunikaci mohli alespoň částečně sledovat a pracovat na ní, je nutné náš vztah s prostorem zvědomnit - všimnout si ho, naučit se ho vnímat, experimentálně zjišťovat jeho parametry. Domnívám se, že toto "učení se" nás vede nejen k poznávání prostoru, ale i sebe sama. Můj pohled na komunikaci člověka s prostorem vychází ze subjektivního prožívání prostoru (tzv. prostor subjektivizovaný). V povaze prostoru je však obsažena nabídka objektivizace naší situace v něm; možnost vzdálit se, odstoupit od sebe, a tak získat určitý nadhled, změnu perspektivy. Tato oscilace probíhá v mezi člověkem a prostorem nevědomě, pokud si však chceme prostor zjednat k svému účelu, je třeba ji zvědomnit a hledat tomu odpovídající prostředky. To platí zejména pro situaci veřejného vystupování (i dialogického jednání).

Považuji tedy člověka za prostorovou bytost, která má možnost disponovat jak svou "prostorností", tedy svým vnitřním prostorem, prostorem jako součástí sebe sama (viz např. prostorný dech v kapitole Dech a hlas), tak svou "prostorovostí", svým vztahem k vnějšímu prostoru, ke světu, a vědomě být jeho součástí. I v tomto případě se mi prostor jeví jako prostředník při vztahování se ke světu i k sobě samému.

Pokládám za možné a podstatné, aby si každý cíleně (vědomě) budoval svoji kondici k "prostorovosti", pro vztah s prostorem, kterou považuji za nedílnou součást psychosomatické kondice a zároveň za způsob, jak lze projevit svoji odpovědnost za svůj vnitřní prostor i za vnější - společný.

K tomu nám může být nápomocno právě dialogické jednání; i z tohoto důvodu jsem své zkoumání vztahu člověka a prostoru spojila právě s ním. V kapitolách věnovaných převážně prostoru ve vztahu k dialogickému jednání si kladu otázky, jak si člověk zjednává prostor pro své dialogické jednání s vnitřním partnerem, jak by bylo možno tuto práci zvědomnit, prohloubit a naplňovat výzvy prostoru nejen v DJ, ale i v každodenním životě.

Práce obsahuje mé popisy pokusů s dialogickým jednáním v různých prostorech, diskuse s účastníky a jejich písemné reflexe. Rozhodla jsem se nerozepisovat se příliš o jednotlivých pokusech, ale vytvořit raději přílohu s vybranými videozáznamy. Myslím, že přepisováním by došlo k jejich zkreslení. Vybrala jsem několik dlouholetých frekventantů dialogického jednání, kteří absolvovali větší množství pokusů s dialogickým jednáním v jiných prostorech a pokusila jsem se každému z nich vytvořit jakýsi "videoprofil". Ten zahrnuje nejen vybrané záznamy z jejich dialogického jednání v různých prostorech, ale také jejich DJ v obvyklé učebně 313. V archivu Ústavu pro výzkum autorského herectví jsem našla záznamy jejich DJ z doby, která přibližně odpovídá době pokusů, a seřadila je chronologicky za sebou. Myslím, že je možné pozorovat rozdíly mezi jejich jednáním v učebně a při změně prostoru, ale posuny v jejich jednání zapříčiněné absolvováním DJ v jiných prostorech jsou patrné spíše v reflexích. Požádala jsem také každého z nich o zodpovězení několika otázek týkajících se jejich dialogického jednání a zařadila je do textu práce. V komentářích k videoprofilům neuplatňuji přesná kritéria k hodnocení jednajících ani vzhledem k interakci s prostorem a neposuzuji ani naplňování pravidel dialogického jednání. Mým záměrem je poskytnout možnost srovnání na základě videozáznamů a jejich reflexí.

Pohled na jednajícího v divadelním prostoru nutně zahrnuje i srovnání s hereckou akcí. Pátrala jsem tedy po práci s prostorem v publikacích o hereckých technikách a jevištním vystupování. Zajímalo mne, jakou úlohu zde prostoru přisuzují a do jaké míry s ním budují vztah. Můj výčet hereckého pojetí práce s prostorem není zdaleka vyčerpávající a neobsahuje ani historický přehled vývoje divadelního prostoru, což pokládám pro můj účel za nepodstatné.

Dialogické jednání je pro mne z hlediska interakce s prostorem mezistupněm mezi herectvím a každodenností. A zdá se, že herectví a dialogické jednání si mohou být vzájemnou inspirací, co se budování kondice k "prostorovosti" týče.

V první části se tedy nejprve pokusím objasnit základní pojmy a pohlédnout na dvojici člověk a prostor z různých úhlů pohledu, které mne inspirovaly a propojují se v mém pojmání této relace. V části druhé se podrobněji zabývám vztahem dialogického jednání a prostoru, vlastním

průzkumem dialogického jednání v různých (zejména divadelních) prostorech, hereckými technikami v souvislosti s prostorem i DJ. Závěr je potom shrnutím a načrtnutím mé představy o budování kondice pro vztah s prostorem jak v situaci veřejného vystupování, tak každodenním životě.

## Pojem prostoru

Potřebuji prostor! Tento výkřik slyšíme v různých variacích často. Potřeba prostoru těsně souvisí s tělesným prožíváním, ale i s naším myšlením a představami. Často to bývá prostor pro něco, zároveň však tato touha vyjadřuje i potřebu nadechnout se, rozpínat se, expandovat do prostoru, projevit se v něm a skrze něj. Člověk potřebuje jak prostor jako konstantu, útočiště, tedy známý každodenní prostor - domov, tak i jeho změnu, která mu dodává nové podněty, inspiraci. Můžeme vůbec v několika větech postihnout, čím vším je nám prostor?<sup>4</sup> Často o něm mluvíme, říkáme jaký je, a současně tím sdělujeme i cosi o sobě. Říkáme, jak vypadá, jak na nás působí, jak se v jeho kontextu jevíme my, i jak ho chceme přetvořit. Přívlastky, které mu dáváme, charakterizujeme nejen jeho, ale i sama sebe ve vztahu k němu. Člověk bez prostoru ještě nebyl viděn; vždy je tu nějaký prostor, který nás obklopuje a v očích ostatních nám dodává kontext, a jakkoli může být náhodný, budeme v něm uchováni v paměti ostatních. Potřebujeme prostor nejen pro naše těla a naše jednání, ale i pro naše emoce, city, představy a hlavně vztahy.

Prostor je tedy pojmem otevírajícím a zároveň zahrnujícím, obklopujícím. Také proto zde budu používat primárně termínu prostor, ne místo ani prostředí; ty jsou v prostoru již obsaženy. Ve slově prostor slyšíme prázdnotu, která se rozevírá mezi stěnami, předměty, pahorky, rostlinami a planetami; mezihru jimi ohraničovanou a podmiňovanou, přesto nekonečnou, volnou a vyzývající k existenci, k jednání.

Podívejme se nyní blíže na pojem prostoru. Jak podotýká J. Moural<sup>5</sup>, ve starověké řečtině pojem "prostor" nenacházíme. Jeho nejbližším předchůdcem je atomistický pojem kenon, prázdno, který v řadě ohledů předjímá rysy, které budou od počátku novověku připisovány prostoru. V latině pojmu prostor snad nejlépe odpovídá termín spatium ("vzdálenost, mezera, rozměr"). Z etymologického hlediska je termín prostor příbuzný se slovy rozprostírat se,

---

<sup>4</sup>"Lidskou poznávací mohutností si totiž nejsme sto "vnější jevy představit, aniž bychom si je představovali v prostoru. To, že jsou tyto jevy "vnější", znamená, že jsou odlišné od stavů našeho vědomí...."pokoušíme-li se toto prázdno, a tudíž prostor vůbec jako podmínku a priori možnosti jevů, odstranit, odpadne celý smyslový svět." Chotaš, J.. Kant o prostoru jako čistém smyslovém názoru. in: Ajvaz, M., Havel, I. M., Mitášová, M.(eds.). *Prostor a jeho člověk*, Centrum pro teoretická studia UK a AV ČR, Praha: Vesmír, 2004. s. 106

<sup>5</sup>Moural, J., Prostor, soustava míst a cest, a orientace, in: tamtéž, s.79-88

prostřít, obestřít, předstírat, prostěradlo, strana a další, což souvisí s praslovanským stertí pocházejícím z praindoevropského ster-, značící "prostírat, stlát". Z rozprostřeného a vesmírného (nesmírný, nekonečný, prázdný...) prostoru je „vykrojená“ krajina, obsahující konkrétní místa, příbuzná se slovem kraj, odvozeným od krojiti, značící původně "konec ukrojeného".<sup>6</sup>

Místa jsou zasazena do krajiny. Jsou "vykrojenou" částí prostoru, vykrojenou někým, není to tedy libovolné "kde". Je to místo, "kam se lze vrátit", kam můžeme směřovat (Moural, s.84). Je určeno naším úhlem pohledu, naší pozicí v krajině, naším jednáním. Z hlediska etymologie můžeme chápat místo jako něčím charakteristickou část prostoru a jemu příbuzné město jako vymezené, ohrazené a chráněné místo.

Pojem prostředí bývá velice úzce svázán s přídavným jménem životní, z něhož vyplývá jeho úzké spojení s existencí člověka a životem na Zemi (v našem životním prostoru) vůbec. Bez vztahu k životu by prostředí nemělo smysl. Nemělo by se k čemu vztahovat; prvotní vlastností prostředí je totiž schopnost nést vztahy. Životní prostředí je částí světa, s níž je člověk ve vzájemném působení, kterou používá, ovlivňuje a které se sám přizpůsobuje. Stejně se to děje s každým živým organismem, jemuž prostředí skrze soubor vnějších podmínek (fyzikálních, chemických, či biotických faktorů) poskytuje nezbytnosti k životu. Zároveň je pak způsobem života jednotlivých organismů a jejich vztahů v něm zpětně utvářeno a charakterizováno.

Prostor můžeme myslet jako celek, který nás obklopuje (v krajině od obzoru k obzoru), místo je jeho částí, volenou tím, kdo ho právě zaujímá nebo se zaujímat chystá. V jednom prostoru můžeme zaujímat různá místa (pozice), zároveň však k našemu místu nedílně patří i to, co vnímáme kolem sebe. Prostředí se tvoří skrze podobné životní podmínky společné v krajině pro množství různých míst. Pojem prostor, zde zamýšlený, v sobě tedy zahrnuje jak vlastnosti místa, tak prostředí; zvláště pak onu vztahovost, jenž je vlastní oběma. J. Moural naznačuje linii přechodu od blízkého okolí k velkému a od velkého okolí k prostoru, což se děje současně a neustále. Jsme v jedné chvíli součástí místa, jeho okolí a celého prostoru, včetně vesmíru. Tak je v pojmu prostor zahrnuto místo, prostředí i vesmír v jednom okamžiku. Ve chvíli, kdy

---

<sup>6</sup>Pro etymologický rozbor jsou využity informace z disertační práce E. Čermákové.. Vnímání prostoru a času nomádskými a usedlými kulturami, Přírodovědecká fakulta, Ústav antropologie, Masarykova univerzita, Brno 2009

jsme propojeni se svým místem, které si zjednáváme pro něco (sebe), komunikujeme současně i s nekonečnem.

Zajímavá je souvislost slova prostor s výrazy stlát, prostírat, prostěradlo, spojenými s lidskou činností a úzce svázanými se zabydlováním, zútulňováním chystajícím k odpočinku – zdůvěrňováním. Ale zároveň tu slyšíme pokus o ovládnutí, osvojení si prostoru, určování pravidel, alespoň tam, kde "si ustelu". Ve slově prostor je tak přítomno nejen to nezměrné, ale také to důvěrné.

Pojmy místo i prostředí nás váží k zemi, k detailu a připoutávají k nim i náš pohled; prostor ho naopak pozvedá, rozprostírá, vkládá do něj tušení celku a nekonečna. Stát pevně na zemi (opírat se o ni, být uzemněn) je však stejně důležité. Ve svém vztahování se k prostoru máme na zřeteli konkrétní místo, pocítujeme vlivy prostředí, jinak nejsme skutečně přítomni. Důležité je však neztratit schopnost odstupu, reflexe našich vztahů. A toho jsme schopni jedině díky prostoru, díky tomu, že máme kam poodstoupit, odkud se podívat, zaslechnout, porozumět a odpovědět.

### ***Prostor pro člověka***

Prostor pro naše bytí má několik souběžně existujících rovin. Potřebujeme totiž zároveň fyzický prostor pro své tělo, psychický prostor, prostor sociální a prostor pro transcendenci, tzn. přesahování se, překročení vlastních hranic, vztahování se k řádu světa. Tyto roviny se skrze naše jednání neustále k sobě navzájem vztahují, prolínají a podmiňují jedna druhou. Nejvlastnějším prostorem, ohraničujícím naše bytí ve světě, je naše tělo. Potřebujeme prostor, kde můžeme volně dýchat, kde se cítíme přijati, kde dochází k setkání. Ten si vytváříme skrze vztahy, sdílíme; poskytují nám ho ostatní a my ho dáváme jim. Také naše myšlení je úzce spjato s prostorem; i naše představy existují v rámci určitého myšleného prostoru. Základní způsoby vnímání prostoru a interakce s ním si jsou u většiny lidí velmi podobné, proto je můžeme sdílet s druhými. U řady zavedených pojmů, které používáme nyní již ve víceméně abstrahovaných významech, stojí v pozadí prostorová představa a je zajímavé, kolik jazykovědců se prostorovými pojmy a úlohou prostoru v jazyce v současné době zaobírá.



Pro zkoumání našeho vztahu s prostorem jsem zvolila dvojici vnitřního a vnějšího prostoru, a chci se věnovat průzkumu jejich vzájemné komunikace. Rozdělování světa a prostoru na vnitřní a vnější odpovídá našemu vnímání sebe a okolního světa i tomu jak tento vztah prožíváme. V dějinách lidského myšlení je vnitřní a vnější svět silně zakořeněnou dialektikou, často však ve významu protikladů. Zde naproti tomu jde především o zkoumání jejich vztahu a vzájemné koexistence.

Tělo bývá v různých tradicích řazeno k vnějšímu světu a vnímáno i jako rozptylující a omezující překážka v ponoru do vlastního nitra. Zde však pohlížím na člověka spíše jako na psychosomatický (psyche = duše, sóma = tělo) celek v přesvědčení, že tato jeho celistvost roste spolu s vyšším stupněm jeho aktivní přítomnosti. Psychosomatické nazírání na člověka mám za jednotu těla a psychiky ve vnitřním prostoru; vztahy mezi tělesnými a duševními ději, které chápu jako propojené a navzájem se neustále ovlivňující systémy. Lékaři používají také termín bio-psycho-sociální přístup, protože třetím faktorem komplexního nazírání na člověka je přírodní a sociální okolí - jeho prostor pro život. Hlasoví odborníci běžně pracují s představami vnitřního a vnějšího prostoru a prostřednictvím dechu a hlasu zkoumají vlastní tělo i okolní prostor. I dialogické jednání s vnitřním partnerem je tvořeno neustálými přechody mezi vnitřním a vnějším prostorem jednajícího, které často používá prostorových příměrů jako například "vyjít ze sebe, dostat se přes rampu, naplnit prostor hlasem" atd.

Jedná se mi o prostor subjektivizovaný, tedy spoluurčovaný člověkem a jeho vztahy. Vztah vnitřního a vnějšího prostoru zde nazývám komunikací, ba dokonce rozhovorem, a tím vyzdvihuji určitou intimitu vztahu s prostorem. Každý prostor člověku činí konkrétní a proměnlivé nabídky, které člověk buď rozvíjí anebo odmítá, a zasahuje tak do okolního prostoru. Během tohoto dialogu se vnitřní a vnější prostor člověka navzájem prostupují.

Prostor zajisté není jediným faktorem ovlivňujícím člověka v každodenní situaci. Abych se však mohla podrobněji věnovat průzkumu vztahu mezi člověkem a prostorem, jsem nucena od těch ostatních částečně odhlédnout, tzv. uzávorkovat je<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup>I. M. Havel a M. Mitášová ve svém příspěvku "Prostor prožívaný jako prostor k jednání" užívají uzávorkování. Tzn. dají něco do závorek, pracují s tím, jako by to nebylo; takto uzávorkují i čas. Uzávorkování je původně pojmem E. Husserla. pozn.autorky

## **Myšlení o prostoru**

*„Každé uchopení přirozenosti je také určitým výkladem prostoru, k němuž ta přirozenost patří – a tím je i součástí výkladu světa.“<sup>8</sup>*

Prostor měl vždy důležité místo v lidském myšlení o řádu světa, jak v základní vztahové trojici duše x tělo x svět, tak i v různě se objevujících dialektických relacích světa a ducha, světa a nitra, já a světa, těla a ducha atd. Různé kultury se v přístupu k uvažování o světě značně lišily; např. myšlení starověkých Řeků bylo zrakově-optické, tzn. člověk patřil k světu skrze patření, obýval jej „prostorově“ a nazýval jej kosmos („šperk“, „řád“). Naproti tomu myšlení Židů by se dalo nazvat sluchově-akustickým, kdy člověk přísluší k světu skrze slyšení, prožívá jej především časově a nazývá jej olam („věk“). (Neubauer, in: Čermáková, s. 33).

J. Krob ve svém článku *Co je prostor?*<sup>9</sup> ukazuje, jak pozvolna vznikaly lidské představy o prostoru. Pro svou orientaci ve světě člověk potřeboval zjistit velikost předmětů; získal tak různá měřítka, poskytující možnost změřit i vzdálenost mezi předměty, tedy prostor, kde nebylo "nic", kam bylo možno něco umístit. Tak se asi zrodila představa prázdného prostoru. Tato představa úzce souvisí s lidskou tělesností: *„Jde o takové zkušenosti, jako je zkušenost prázdných/plných dlaní, prázdných/plných úst, prázdného/plného žaludku... v neposlední řadě pak zkušenost zrození člověka, která se také bytostně děje mezi póly uvnitř – vně!“* (Konvalinková, s. 12)

R. Konvalinková ve své disertační práci *„Vyjadřování prostorových vztahů v češtině“* označuje tři základní pojetí vnímání a myšlení prostoru během lidských dějin: objektivistické, subjektivistické a relační. Zdá se, že představy dnešního běžného člověka o prostoru oscilují někde mezi nimi. Člověku je totiž, zjednodušeně řečeno, vlastní jak subjektivní, tak i objektivní pohled na prostor a zároveň ho vnímá i skrze vztahy v něm přítomné. Zatímco objektivistické a subjektivistické pojetí sahá daleko do minulosti filosofického myšlení,

---

<sup>8</sup>Kratochvíl, Z., in Konvalinková, R.. *Vyjadřování prostorových vztahů v češtině (valenčně-kognitivní analýza)*. (disertační práce), Filosofická fakulta, Masarykova universita, Brno 2011, s. 11

<sup>9</sup>Krob, J., *Co je prostor?*, (online, cit. 26.11.2012) dostupný na [http://www.phil.muni.cz/fil/souhrn\\_textu\\_tohoto\\_webu.php](http://www.phil.muni.cz/fil/souhrn_textu_tohoto_webu.php), Katedra filosofie, FFMU Brno,

v současnosti je, podle Konvalinkové, různými filosofy zpracováván zejména relačně pojatý prostor (prostředí). Souvisí totiž např. s aktuální ekologickou problematikou, s problematikou sociálních sítí apod. Je prostorem souvislostí a vzájemných vlivů, zdůrazňuje vzájemnou podmíněnost a neoddělitelnost prostoru, času a materiální struktury. Prostor je chápán jako rozvržená struktura souvislostí a příležitostí.<sup>10</sup> Vlastnosti prostoru jsou dány tím, jakými objekty je tvořen a jaké vztahy tyto objekty navazují. Prostor tedy není absolutní, ale relační. Objekty v prostoru umístěné tvoří prostor, a proto změny v jejich uspořádání nejsou jen změnami v prostoru, ale proměnou prostoru samotného. Vidíme ho jako prostor vztahů, souvislostí, vzájemného ovlivňování, jako prostor nabídek a možností, jako síť relací mezi předměty a lidmi, která skrze tyto vztahy prostor přetváří a konstruuje. Každý člověk má v sobě představu prostoru pevně zakořeněnou, nejsme schopni si představit ne-prostor. Co však je pro naše chápání prostoru důležité je vlastní zkušenost, jeho zakoušení našimi smysly, "skutečnost člověka". Jak podotýká E. Pöpel: *„Co se nám jeví jako realita, je námi samými podmíněná konstrukce reality. Nám dané podmínky naší smyslové zkušenosti – a to platí pro všechny naše smysly – definují pevné hranice našeho zakoušení světa. Co zakoušíme jako skutečnost, je jen skutečnost člověka.“* (Konvalinková, s. 383)

Havel a Mitášová upozorňují na obecně rozšířený předpoklad prostoru jako všeobjímajícího, universálního, do něhož jsou jakoby vnořeny prostory konkrétních situací. V této práci však, podobně jako oni, nemohu výroky o prostoru považovat za prohlášení o společném prostoru všech myslitelných situací. Pokouším se totiž podívat reflexi prostoru zájmům jednání subjektu, tzn. vycházím nejen *"z vnější receptivity, ale především z receptivity sebe sama, své mysli a těla."* (Havel, Mitášová, s.161)

---

<sup>10</sup> *„Zápas přirozenosti o tvar a o své místo na světě je hledáním místa ve vztazích světa a současně do určité míry tvorbou takového místa. Bytí na světě je celostním vztahem, ale tento vztah se uskutečňuje prostřednictvím různých významných okolí.“* (Kratochvíl, Z., in: Konvalinková, s.15)

## Vztah člověka a prostoru

„Veškeré pravé žití je setkávání. Setkávání nenáleží času a prostoru, ale prostor a čas náleží setkávání.“ M. Buber

Vztah je kořenem našeho bytí na tomto světě, zasazeném v prostoru a čase. Ve svém výkladu mám na mysli něco víc, než pouhé víceméně podvědomé přizpůsobení se okolnostem. Jde mi o vztah k prostoru jako k protějšku, jako k partneru. Je takový vztah vůbec možný? Je mezi člověkem a prostorem možný dialog? Nedopouštím se tímto předpokladem násilné personifikace prostoru? Nepodsouvám mu vlastnosti a mohoucnosti vlastní pouze osobám?

Prostor je prostředníkem většiny našich vztahů. Nicméně se domnívám, že může být a je i jejich adresátem. Vztahování se člověka k prostoru se děje v několika úrovních: první je instinktivní, díky níž podvědomě zaregistrujeme prostor smysly a přizpůsobíme se jeho podmínkám. Další rovinou pak je vědomý partnerský vztah mezi člověkem a prostorem a poslední tušenou možností je přesah prostřednictvím prostoru do roviny transcendentní.

Filosof Martin Buber<sup>11</sup> ve svém díle "Já a Ty" zakládá vztah na dialogickému principu a určuje mu úlohu dodávat, zprostředkovat smysl celému našemu pobytu ve světě. Dovolím si zde vypůjčit si jeho vztahové dvojice Já - Ty, Já - Ono, pro vysvětlení toho, jak v této práci nahlížím náš vztah s prostorem. Buber totiž posouvá termíny vztah a setkání do roviny, kde přestávají být pouhými pojmy a stávají se *transcendentální zkušeností*. Vztah bere jako prvotní danost, jako prvotní pud člověka "*činit ze všeho "Ty"*", hledat partnera k rozhovoru. Od našeho narození nastavujeme světu "*rozevřenou dlaň, v níž se má usadit protějšek...*", naše "*Já povstává díky Ty*".<sup>12</sup> Svět Já - Ty je budován vztahem, existuje však také *říše slova Ono* (Buber), kde jsou předměty i lidé pouze umístěni vedle sebe a ohraničují se navzájem, jako součásti kauzálních řetězců. Jsou pouhým něčím, zakoušíme je, stávají se naší zkušeností - součástí světa Já - Ono. Vytrácí se zde však partnerství,

<sup>11</sup>M. Buber (1878-1965), filosof, v němž se setkává stará židovská tradice s kritickým, analytickým filosofickým myšlením, spisy např. "Já a Ty" (1923), "Rozhovor", "Problém člověka", "Gog a magog", "Chasidská vyprávění".

<sup>12</sup>BUBER, Martin. Já a Ty. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-020-4.

zkušenosti se ukládají v nás a nezůstávají v aktivním vztahu, stávají se naším inventářem. Svět Ono je pro nás koordinovatelný, měřitelný, uspořadatelný, ale oddělený a naprosto cizí. Je stále zde, můžeme si ho ověřit, dotýká se nás, je naším předmětem. Nechává se námi uchopovat, poznávat, ale nedává se nám. Je možné se o něm dorozumět s druhými, může být naším společným předmětem, ale nedochází v něm k setkání s nimi.<sup>13</sup>

Buber zmiňuje např. dialog nemluvněte s čajovým kotlíkem nebo strom, který se také může stát naším Ty. Záměrem této práce je poukázat na možnost oslovovat prostor Ty. Takto nastavený vztah s prostorem nás vyvádí ze sevřenosti našeho já, ze zvyku zkoumat svět jednotlivými chapadly (smysly) a ukořistěné vzorky pak prohlížet ve svém krunýři. Teprve pokud vyjdeme ven, můžeme se setkat s prostorem jako s Ty, vést s ním dialog. Vztah nás aktivizuje k otevřenému jednání, které je něčím víc než pouhou akcí a reakcí. V tu chvíli prostor náleží setkávání a i ti, kteří jsou v něm přítomni, v něm vystávají jako možná Ty (navazujeme s nimi prostorové vztahy); tak se v prostoru Ty ustavuje i moje Já.

Buber zmiňuje neustálé narůstání světa Ono - předmětného světa, a s tím související nutnost růstu schopnosti jej zakoušet a užívat: *"Rozvoj této schopnosti jde většinou ruku v ruce se zmenšením síly, která člověku umožňuje vstupovat ve vztah - oné síly, díky níž je člověk s to žít v duchu."* (Buber, s.70) Není možné žít bez světa Ono - ale kolik předmětů je třeba každodenně přemístit, kolik informací vstřebat. Okupují můj prostor, dusí mne, není možné se k tomuto množství vztahovat. Toužím vyprázdnit prostor kolem sebe i uvnitř. Potřebuji prostor, který mi dovolí vyjít, vzhlednout, rozprostranit se.

Podle Bubera, abychom byli s to odpovídat svému Ty, musíme vstoupit do vztahu celou svou nejvnitřnější bytostí, což v pravé rozmluvě činí oba partneři. Buber by tedy pravděpodobně nikdy neřekl, že je možný takovýto vztah navázat s prostorem. Ten byl pro něj pouhým médiem vztahu. I vnitřní setkání s člověkem je pro něj pouhým odleskem rozmluvy člověka s Bohem. *"Přes nekonečnou propast mezi oběma je možný rozhovor mezi Bohem a člověkem. I*

---

<sup>13</sup>"...zůstává ti naprosto cizí- mimo tebe i v tobě. Vnímáš jej, bereš si jej, abys poznal jeho "pravdu", a on dovoluje, aby sis jej vzal, ale nedává se ti. Pouze o něm se můžeš s druhým "dorozumět", on může být, třebaže se v každém obráží jinak-vaším společným předmětem. Ale nemůžeš se v něm s druhými setkat. Nemůžeš bez něho zůstat na živu, jeho spolehlivost tě udržuje, ale kdybys v něm zemřel, byl bys pohřben v nicotě." (Buber, s.63)

*ten, kdo se pokládá za bezbožného a vysmívá se Božímu jménu, přece mluví k Bohu, jakmile celou svou bytost vkládá do vztahu Já - Ty." (Buber)*

Pro mne byl prostor také často prostředníkem tohoto rozhovoru. Když jsem ho oslovila, tedy vyšla jsem ze sebe, otevřela jsem se mu a vstoupila cele do vztahu s ním, všímala jsem si, že ono Ty už nepatří jen prostoru, ale daleko jej přesahuje. Pociťovala jsem v něm zřetelně Boží přítomnost, která mne naplňovala vděčností, vědomím smyslu. I když se zde nejednalo o prostor primárně určený k tomuto účelu (např. kostel), přesto hrál roli nejen prostředníka, ale i vyzyvatele k takto vedenému dialogu. Můj vztah s prostorem je proto pro mne transcendingující zkušeností.

## Dialogické jednání s vnitřním partnerem<sup>14</sup>

*"Jsme-li uzavřeni v bytí, bude vždy třeba z něj vystoupit. A sotva z něj vystoupíme, vždy bude třeba se do něj vrátit. Tak v bytí je vše okruhem, oklikou, návratem a rozpravou, vše je řadou pobytů, refrénem té samé písničky. Jakou spirálou je lidské bytí!...v okamžiku nevíme, zda běžíme ke středu nebo unikáme."* (Bachelard, s. 213)

Tato práce má dvě základní inspirační a motivační východiska. Prvním z nich je můj celoživotní intenzivní vztah s prostorem, ovlivňující mé prožívání každodenních situací.

A druhým, neméně významným, je dialogické jednání s vnitřním partnerem, jehož autorem je Ivan Vyskočil a se kterým jsem měla možnost se seznámit na Katedře autorské tvorby a pedagogiky na DAMU. Dialogické jednání mi naznačilo perspektivu, jak je vztah s prostorem možné dále prohlubovat a rozvíjet, a to nejen ve smyslu psychosomatické kondice, ale i ve smyslu etickém, jako odpovědnost za společný prostor. V tomto smyslu byla pro mne inspirací i Katedra divadelní antropologie krátce existující na DAMU, jejíž studium předcházelo mojí docházce na KATaP. Zvláště pak setkání s Bohuslavem Blažkem<sup>15</sup>, který rozšířil můj pohled na sociologický kontext divadelního počínání i jako nástroje možných společenských změn.

Popišme si nyní stručně základní principy dialogického jednání s vnitřním partnerem, jak je praktikováno na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, abychom usnadnili porozumění následujících kapitol.

Dialogické jednání není žádnou uzavřenou metodou nebo technikou, kterou by bylo po určité době cvičení možné bezpečně ovládnout. Bývá označováno za psychosomatickou disciplínu, čímž se poukazuje na nezbytnou součinnost a propojení (jednotu) tělesné i duševní stránky člověka při jeho provozování. Vychází z předpokladu, že pokud jednající nechají promluvit své vnitřní partnery (vnitřní já), naslouchají jim a zveřejňují tento vnitřní dialog, mohou lépe dospět k porozumění své situace. Za jeden z jeho cílů by se snad

---

<sup>14</sup>V následujících textech budu pro ně využívat také zkratku DJ, která je zažitá v prostředí Katedry autorské tvorby. pozn.autorky

<sup>15</sup>MgA. Mgr. Bohuslav Blažek (1942 - 2004) byl sociální ekolog. Vystudoval filmovou a televizní dramaturgii na FAMU a filosofii a psychologii na FFUK, vyučoval mj. na Katedře divadelní antropologie DAMU (1999 – 2002). pozn.autorky

dalo označit získání psychosomatické kondice ve smyslu připravenosti jednat cele v tomto daném okamžiku, pro tento okamžik, autenticky, tady a teď – tedy ubránit se navyklým stereotypům, vnímat svůj vztah k sobě i k okolí, být schopen sledovat to, co vzniká a „pouze“ tvořivě reagovat na to, co se právě děje. Učit se být sám sobě partnerem a skrze toto jednání se přiblížit svému tématu, které pak můžeme dále rozvíjet během celého života.

Dialogické jednání s vnitřním partnerem vychází z rozšířené lidské zkušenosti mluvení a jednání si sám pro sebe, sám se sebou, když jsme sami. Ze situace, kdy jsme sami sobě vnitřními partnery.<sup>16</sup> K tomuto jednání dochází většinou spontánně a nebývá obsaženo pouze ve slovech, ale i v tělesném napětí, gestu apod. Snahou dialogického jednání je naučit se tuto soukromou zkušenost přenést i na veřejnost, do veřejného prostoru, před oči diváků. Objektivizovat ji pomocí pozornosti druhých, jejich vnímání a zakoušení, jako společnou zkušenost. K tomu je zapotřebí především prostor a čas. Podle Vyskočila by mělo jít o prostor, který člověka neomezuje, nesráží, ale inspiruje; vybízí vstoupit do něj, být v něm i vyjít ze sebe, přesáhnout. Ideální by byly alespoň dvě světlé prázdné místnosti s vysokými stropy, cca sedm metrů na čtyřikrát čtyři metry. Mělo by tedy jít o prostor, co nejneutrálnější a nejotevřenější, který by jednajícimu nenavozoval žádné sociální a umělecké role či ambice.

Situace dialogického jednání je následující: všichni přítomní sedí u zdi v řadě vedle sebe, čelem do prázdného prostoru; na levém konci této řady na straně proti dveřím sedí vedoucí s asistentem. Postupně by se měli ve zkoušení vystřídat všichni přihlížející. Jeden - právě zkoušející - je vždy v prostoru před ostatními "na place", v centru pozornosti, avšak v situaci veřejné samoty. To znamená, že jedná, jako by tam druzí nebyli, jako by byl o samotě sám se sebou. *„Nejprve je tedy třeba si veřejnou samotu zprostředkovat, vytvořit a také, postupně, zabydlet. To je ta nejelementárnější a pro další nezbytná imaginace, herní situace a posléze kondice.“*<sup>17</sup> Musí hledat tu pravou míru své vnitřní

---

<sup>16</sup> „Jelikož žádný reálný, viditelný, vnější partner k mání není, v určité situaci vyvstane, projeví se, objeví se partner vnitřní. Někdy se tomu říká vnitřní hlas, což obvykle není jenom hlas, ale je to i určité gesto, tělové napětí, jindy se tomu říká alter ego, druhé já i lepší já...“ (Vyskočil, 2005, s. 14-15)

<sup>17</sup> „Základem je zkušenost a zakoušení stran jednání (mluvení, hraní) sám se sebou (s vnitřním partnerem, resp. partnery), zpravidla o samotě. Z autopsie snad každému známé tzv. samomluvy nebo samohry. Dále pak jde o to, učit se a naučit se podobně autentické, spontánní, hrající a souhrající jednání (chování a prožívání) produkovat veřejně, v situaci“ veřejné samoty“



energie pro situaci (sebe sama, prostor, publikum...), v níž se nachází, a naučit se s ní vědomě hospodařit. Měl by ale zároveň vnímat energii pozornosti přihlížejících, kterou mu nabízejí. Přijímat ji a využít, protože s touto „přející pozorností“ může mnohem více, než jen se svou vlastní energií. Zkoušející nesmí být koncentrován jen na sebe, na svůj výkon, ale má dotovat svou přející pozorností a energií i ostatní. Má být v situaci „tady a teď“; nevymýšlet si na židli nic dopředu, ale brát to první, co ho z konkrétní situace napadne. Je tedy třeba učit se vnímat sám sebe a všimnout si všech impulsů, zvláště svých vnitřních, tělových i psychických. Vyskočil tvrdí, že každý máme svou "vnitřní rampu". Abychom mohli navázat dialog sami se sebou, musíme vyjít ze sebe, „přes rampu“, vnímatelným a čitelným pohybem, gestem i hlasem. Jedině tak se můžeme uslyšet a reagovat na svoji výzvu. Máme tedy vyjít ze sebe, do prostoru světa a opět k sobě přijít, což lze fakticky pouze hlasem. Máme si naslouchat, vnímat celou situaci a sebe v ní, zveřejňovat vše, co nás v dané chvíli napadá a to si souhlasně nebo i nesouhlasně komentovat, aby mohl vzniknout dialog mezi našimi dvěma póly - dvěma pravými protiklady. Máme uslyšet partnera v sobě a odpovědět mu. K tomu, aby byl projev vnímatelný, jak pro samotného zkoušejícího, tak pro přihlížející, musí mít patřičnou intenzitu projevu, která vyvolá zpětnou vazbu. K tomu je ještě třeba, aby jednající byl ve stavu vodivého napětí, tedy jistého vzrušení, „pozdvížení“. Musí se jednat o otevřenou hru, nic nesmí zůstat zamlčeno, aby byl divák neustále partnerem procesu vznikání. Aby byl spolu s námi (s jednajícím) zaujat a překvapován tím, co vzniká, co se nám společně děje.

Procesu vycházení ze sebe a opětnému vracení se k sobě je třeba se učit. Měli bychom se postupně naučit zkoušet, nebýt omezováni požadavkem nějakého pokroku, ani neustrnout ve fázi, kdy se zdá, že nám to „jde“. Když se zkoušejícímu daří jednat, své jednání vnímá a zaujímá k němu postoj partnera, pak teprve může vzniknout vztah a s ním i situace. Zkoušející postupně začíná tušit, že jeho jednání obsahuje zárodek nějakého tématu a toto téma může sledovat. Tím se dostává do autorské pozice; zpracování daného tématu a použití dialogického jednání v dalším životě však záleží na zcela osobní inspiraci a zkušenosti každého zkoušejícího.

---

*(Stanislavskij), za přítomnosti a pozornosti“ diváků”. V situaci, kdy“ jako kdyby” druzí, diváci, při tom nebyli, s vyloučením zejména zrakového a taktilního kontaktu.“ (Vyskočil, 2003a, s. 176)*

## Prostor poetický

*"Prostor vně nás získává a tlumočí věci.*

*Chceš-li, aby se ti zdařila existence stromu,  
obsad' jej vnitřním prostorem, tím prostorem,  
který bytuje v tobě. Obklop jej zadržením."*

R. M. Rilke ( Bachelard, s.201)

Poetika prostoru Gastona Bachelarda<sup>18</sup> pro mne byla potvrzením existence osobního a intimního lnutí k prostoru, které on sám nazývá *"topofilii"*. Pohledy básníků ukazují prostory ne geometricky lhostejné, ale žité, ochraňující, přitahující a velebené. Obydlí, dům nazývá Bachelard Matkou. Intenzivně se k prostoru vztahuje a prožívá jej; pociťuje jej jako část svého já, své duše i těla.<sup>19</sup>

Bachelard otvírá *"hru vnějšku a intimacy"* (s.24) a tato dialektika prostupuje básnickými obrazy otvírajícími problém poetiky domu. Obraz domu považuje za *topografii našeho intimního bytí* (s.25) a s odvoláním na Junga přijímá dům *"...jako nástroj pro analýzu lidské duše....nejen naše vzpomínky, ale také naše zapomnění jsou "uložená". Naše nevědomí je "uložené". Naše duše je "příbytkem". A když si vzpomínáme na "domy" a "pokoje", učíme se "přebývat" v sobě samých. Nyní je vidět, že obrazy domu jdou dvojím směrem: jsou v nás stejně, jako jsme my v nich."* (s.26) K fenomenologii slovesa obývat patří i sloveso choulit se a podle Bachelarda intenzivně obývá jen ten, kdo se umí schoulit; mluví tedy o koutech a soustředí pozornost na dialektiku velkého a malého, uzavřeného a otevřeného. Do protikladu k dojmům nezměrnosti staví obrazy ulity a hnízda. Mluví o prostoru zabydleném, o ne - já, které chrání já. Připomíná, že dům je koutem světa patřícím jen nám, ale zároveň je naším prvním vesmírem.

---

<sup>18</sup>G. Bachelard (1884-1962) významný francouzský filosof 20.století; věnoval se historii vědy a epistemologii, později též psychoanalýze a fenomenologii básnického obrazu, což vyjádřil v sérii knih o poetice žvlů a v publikacích "Poetika prostoru", "Poetika snění" atd.pozn.autorky

<sup>19</sup>"...rodný dům je v nás však vedle vzpomínek zapsán i fyzicky. Je skupinou organických návyků. I po dvacetileté nepřítomnosti...bychom znovu objevili reflexy "prvního schodiště" a neklopýtli bychom na onom poněkud vysokém schodu. Celé bytí domu by se rozvinulo, věrně naší bytosti...všechny ostatní domy jsou jen variacemi základního tématu... vášnivě pouto našeho těla, které nezapomíná nezapomenutelný dům." BACHELARD, Gaston. Poetika prostoru. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2. s. 39

Upozorňuje na "mýtus vnějšku a vnitřku", na dialektiku vztahu, jež je často zdrojem vytváření formálních protikladů a někdy skrze bujení slov vede i k jejich odcizení a nepřátelství. *"...chceme-li určit bytí člověka, nikdy si nejsme jisti, že jsme blíže k sobě, když se "vracíme" do sebe... někdy bytost zkouší pevnou půdu právě, když je mimo sebe. A někdy je také... bytost uzavřena ve vnějšku..."* (Bachelard, s.214)

V následujících kapitolách budeme mluvit také o prostoru, který je protivníkem, který klade překážky a "říká ne".<sup>20</sup> Mé východisko je však v prostoru přijímajícím, otevřeném našemu bytí v něm. Prostor, jak jsem ho vnímala v průběhu života, byl pro mne často zdrojem síly a podpory. A to nejen prostor právě reálně přítomný, ale i prostor vzpomínek a představ. Podle Bachelarda jsou vzpomínky tím pevnější, čím více jsou prostorové. Vzpomínky na prostor pro mne byly často záchrannou sítí, útočištěm před kolotočem myšlenek.

Zároveň je však v prostoru přítomná výzva k vykročení ven ze sebe sama. Prostor má totiž vždy v sobě svůj vlastní rytmus, který je nám pobídkou k pohybu. Je v něm skrytá dynamika předpovídající pravděpodobnost cesty. Cesty počínající uvnitř nás, vedoucí skrze naše vnitřní krajiny, ale vždy směřující ven, k vyjití z domu: *"...tak pokrýváme svět kresbami, které jsme prožili. Tyto kresby nemusejí být přesné. Stačí, že jsou zabarvené podle modu našeho vnitřního prostoru... Prostor vyzývá k činu a před činem pracuje obraznost."* (Bachelard, s.36)

Snění o vztahu s prostorem je součástí reflexe našeho intimního bytí a na obraz domu se je možné dívat, spolu s Bachelardem, jako na *princip psychologické integrace, topoanalýzy* (s.25), která je v jeho pojetí lokalizací vzpomínek. Topoanalýza pátrá po konkrétnostech jako: bylo v pokoji teplo a jak byl velký? Bylo schodiště vyšlapané? Jaké vydávalo zvuky? Odkud přicházelo světlo? Nebo: *"Jak v těchto prostorech bytost rozpoznávala ticho?"* (s.34) Pomocí topoanalýzy pátráme ve vnitřním prostoru, v domě svého já, který je však nerozdělitelně spjat s prostory námi prožitými, které se staly naší niternou součástí. Topoanalýza se ptá i na propojení s prostorem vnějším, na pozice, do nichž se náš vnitřní prostor dostává vztahem k vnějšku. V této práci se rovněž pokusím o určitý druh topoanalýzy. Na rozdíl od Bachelarda však obrátím

---

<sup>20</sup>DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

pozornost k přítomnosti, ke skutečnému jednání prostorem ovlivněnému i prostor proměňujícím.

Nutno dodat, že Bachelardův prostor je především prostorem básnickým. A jak sám podotýká, dát nějakému objektu jeho básnický prostor znamená dát mu více prostoru, než objektivně má, sledovat expanzi jeho intimního prostoru. Intimní prostor a vnější prostor světa se navzájem povzbuzují ve svém růstu; setkávají se ve své "nezměrnosti", která roste s prohlubující se samotou člověka. V prostoru básnickém vládne času a prostoru obraz, a tak jsou "jinde a kdysi" silnější než "tady a teď". Náš vztah s prostorem "tady a teď" není prost tohoto "bytí jinde". Naše bytí je vždy "bytím někde", které v sobě zahrnuje nejen naši aktuální přítomnost, ale i všechna "někde" našeho života.

K Poetice G. Bachelarda se budu v této práci ještě mnohokrát obracet, přestože její žánr není příliš poetický. Bachelardův pohled by však měl být připomenutím a důkazem možnosti osobního, intimního vztahu s prostorem.

## Já a prostor

*"Dome, cípe louky, světlo večera  
náhle získáváte skoro lidskou tvář,  
jste blízko nás, objímané a objímající."*

R. M. Rilke (Bachelard, s.33)

Prostřednictvím geneze svého osobního vztahu s prostorem<sup>21</sup> se pokusím osvětlit podstatu a osobní příčiny mého uvažování o něm; mého hledání naplněného vztahu s prostorem i lidmi v něm. Tento zájem zřejmě vyplývá z mého v dětství a dospívání pocíťovaného komunikačního handicapu. Doufám, že zkušenosti ostatních o vztahu s prostorem se té mojí alespoň v něčem podobají a bude možné si jejich prostřednictvím lépe porozumět.

Prostorovost, bytí ve vztahu s prostorem, byla od dětství mým úhlem pohledu na svět. Ve většině mých dětských vzpomínek dominuje prostor. Často si vybavuji nejen jeho vzhled, velikost, světlo, jeho barevnost, akustiku, jaký byl na dotek, jeho vůni, atmosféru, ale i svůj vztah k němu.

První, co si vybavuji, je pohled z natřásajícího se kočáru na nebe. Ležím, fusak z berana vytažený až k nosu a vidím modré nebe. Jsem nehybná, teple utěsněná, ale přesto jedu a nebe se mnou. Ta vzpomínka je vlastně dokonalá: obsahuje pocit bezpečí, pečující blízkosti a zároveň nedozírnost prostoru. Dominantní je v ní prožitek celku, mé přímé souvislosti s tou jasnou oblohou. Tato vzpomínka zřejmě souvisí, jak to popisuje J. Piaget, se sebestředností dítěte v prvním období života, kdy se vnímá a prožívá jako střed a hybatel světa. Kojenec zná jen jedinou příčinu dění a to svou vlastní činnost, nezávislou na prostorových vztazích mezi věcmi. Snaží se např. rozhýbat vzdálené předměty či rozsvítit světlo mrkáním očí, je zcela zaměřeno na pochody ve svém organismu a neodděluje je od dění v okolním prostoru. Prostor vnitřní a vnější jsou tak v dokonalém organickém spojení, stejně jako mysl, tělo a emoce. Možná ve mně z tohoto prvního období zůstalo přání vrátit se do takto

<sup>21</sup>*"Byla jsem dnes v parku na Letné, zeleném, vlahém po nočním dešti. Veliké stromy s mladými, šťavnatými listy se nade mnou klenuly, ze všech stran voněly květy přetékané větve šeršků. Najednou mi bylo veselo a starosti mne opustily. Chtělo se mi stát se kapkou rosou na hroznu opojně vonících květů a všechny obraty sentimentálních básníků mi najednou byly důvěrně blízké. Vyšla jsem na ulici, ale ještě v tramvaji cestou domů jsem cítila, jak uvnitř mne roste a rozpíná se tichá zahrada. Byla to jiná tramvaj než obvykle, tramvaj s vlastní zahradou." (T. D., jaro, 2011)*

propojeného světa.

Ve druhé vzpomínce mi jsou přibližně dva roky, prožitek prostoru je jiný a přesto zůstává pocit přímé souvislosti toho, co se děje s prostorem kolem a mnou. Je také zima, bílý sníh září do tmy. Zvuky jsou tlumené, jen sníh nám křupe pod nohama. Držím se tatínka za ruku a jdeme podél plotu k domu v dálce před námi. Jeho okna svítí do tmy a já vím, že tam za chvíli přijde Mikuláš. Celá vzpomínka je nabitá očekáváním a tajemstvím, umocňovaným sněhem, tichem, tmou a světlem v dálce. Tyto první vzpomínky mají v sobě zvláštní ucelenost; snad je to dáno pohledem dítěte na svět jako na místo bezpečné, zároveň vybízející k prozkoumání, ale stále patřící do mého světa, neboť já jsem tím světem (já a svět jedno jsme). Postupně přibývalo momentů, kdy jsem musela světu oponovat, vyhranit se vůči němu, ale v mém vztahu k prostoru jakoby spojení přetrvalo.

Některé prostory jsem adoptovala, byla to "moje" místa, moji přátelé. Jako svůj pravý domov jsem prožívala naše chalupy na venkově, jejich zahrady i okolní kopce, řeky, lesy, místa bezpečná, útulná, ale přesto tajemná a vyzývající. Po příjezdu jsem se ze všeho nejdřív musela přivítat s nimi, proběhnout dům, pozdravit každý kout, zahradu. V průběhu pobytu pak bylo nutné navštívit všechna moje místa a ve mě postupně narůstala blaženost. Cítila jsem, jak jsem jimi proměňována: dýchalo se mi lehčeji, můj vnitřní prostor jakoby rostl s každým nádechem a propojoval mne s prostorem kolem. Celé moje tělo se stávalo lehčím, vzdušnějším; zároveň jako by mi více patřilo. Každý pohyb, vlastně i pohyb vůbec, najednou dostával jiný smysl. Toužila jsem být součástí prostoru, zakořenit v něm, rozpustit se v něm, zmizet a být jím. Každý lístek, tmavou skulinu, ale i dálku obzoru jsem pociťovala jako svoji součást. Zároveň jsem však, jako z ptačí perspektivy, viděla sebe - bytost v jeho středu. Vnímala jsem, jak ovlivňuje moje tělo, zaplavuje moji mysl, emoce, mění mé prožívání situace. Vedla jsem s prostorem rozhovory v duchu i nahlas a děkovala, že v něm mohu dýchat, vyprázdnit se od svých pocitů a myšlenek; nechat se jím naplnit. Prostor mne vybízel k přesahování sebe sama, k pohledu na sebe z jiné perspektivy a zároveň nabízel pocit sounáležitosti a naplnění, který se mi v komunikaci s lidmi nedostával. Byl prostředníkem k hovorům s Bohem, autorským principem, kdy jsem jasně vnímala pobídku ke svobodnému spoluautorství.

Zároveň mne každý prostor vybízel k určitému jednání, měl svůj vlastní rytmus a bylo nesmírně uvolňující tyto výzvy prostě a jednoduše naplňovat. A jak je pro dětství přirozené, byl můj prostor hlavně prostorem ke hře. Prostor našich her byl rozlehlý a členitý. Přetvářeli jsme ho podle naší dětské obraznosti a vyvolávali tak svůj paralelní svět k světu dospělých. Byla tu místa přátelská, ochranná, naše domečky, místa nebezpečná, kterým bylo radno se vyhnout, i místa tajemná až posvátná. Významy míst nebyly totožné s realitou, ale snad odpovídaly více místům samotným a jejich bezprostředním nabídkám. Ve volném prostoru při hře bylo také mnohem snažší vytvářet vztahy, než ve třídě, kde bylo natěsnáno 40 dětí. Třída pro mne nebyla prostorem možností, ale neustálých, nikam nesměřujících střetů. Cítila jsem se utlačovaná, a proto jsem se uchýlila do vlastního světa; tak vznikly moje první únikové prostorové představy.

Prostor a atmosféra hrají důležitou roli i v mých snech. Prostory snů jsou komplikované a odporují běžným přírodním zákonům, pohybuje se v nich velké množství osob a probíhá mnoho paralelních dějů. Vybavuji si například jeden můj snový dům: vždy, když jsem vešla do jeho vchodových dveří, ocitla jsem se na malém, těsném záchodě a teprve pak se mi podařilo proniknout dovnitř velkého domu protkaného spleť chodeb a pavlačí. Zdálo se, že ten dům je živý, dýchá, roste, uhýbá, uzluje se. Bylo vždy znovu nutno odhalit systém jeho existence, pochopit zákonitosti pobytu a pohybu v něm.

Ve snu jsem také často létala, někdy i v podobě ptáka. Od jisté doby jsem pak i v bdělém stavu využívala létacích představ k prozkoumávání a užívání si prostoru. Moje lety se sice odehrávaly v reálném prostředí, ale s realitou měly málo společného. Měla jsem k tomu účelu vytvořen zvláštní styl podobající se plaveckému splývání, nejspíš kvůli aerodynamičnosti a rychlosti. Můj let byl často rychlý a přesto jsem velice přesně dokázala kopírovat kontury budov. Nejoblíbenějším momentem byl let střemhlav po fasádě domu, těsně u země obrát a pokračování v letu pár centimetrů nad zemí, aniž jsem ubrala na rychlosti. Na protější straně ulice následoval stejně bravurní, rychlý obrát a už jsem letěla směrem vzhůru, přesně kopírujíc fasádu domu. Tam jsem vyjela po střeše, přehoupla se na druhou stranu a pokračovala opět ve stylu kamikadze v další ulici. I při této rychlosti jsem fyzicky pociťovala povrchy domů, ulic, vnímala detaily i prostor kolem sebe. Mohla jsem si je po libosti přiblížit,

zastavit, prohlížet v jiném čase, než byl čas vlastního letu. Ve své představě jsem tak ovládala čas i prostor. Tyto letecké trasy jsem pak v situacích, kdy jsem se cítila stísněně, prolétávala donekonečna a přidávala další ulice, řeku atd. Oblíbený byl např. let na Havelském trhu po fasádách střemhlav dolů a pod stánky trhovců. Potřeba letu se objevovala spíše ve městě, v krajině bylo možné propojit se s obzorem v jeden celek.

Postupem času jsem si více uvědomovala sebe sama i svoje tělo, jeho hranice. Zdálo se mi, že nenacházím své místo ve světě, ve vztazích s lidmi. Stáhla jsem se tedy do úkrytu ve svém vnitřním prostoru. To, co jsem prožívala uvnitř a vně bylo v čím dál větším kontrastu. Zřídka docházelo k propojení, ale chvíle, kdy mne oslovil nějaký prostor, byly výjimkou. Prostor pro mne nikdy nebyl opuštěný, vyžadující přítomnost lidí. Cítila jsem se prostorem oslovena a hovory s ním jsem považovala za skutečné dialogy. Při různých společenských akcích jsem hledala únik v mých oblíbených prostorových představách. Lezla jsem po zdech, dívala se na lidi z ptačí perspektivy, létala velkou rychlostí kolem zdí a pod stoly, zalézala do škvír anebo jsem se šla v představě proletět někam ven. Toužila jsem po společném bytí v prostoru, ale nedokázala se otevřít přítomné situaci.

Už v dětství bylo naší oblíbenou zábavou objevování nových míst, a v dospívání se na několik let stala tato průzkumná činnost hlavní náplní mého volného času. Opuštěné domy a zahrady nás přitahovaly neodolatelným magnetismem. Činžovní domy se tenkrát nezamykaly a my jsme doslova hltali atmosféru a pachy těch starých domů a jejich dvorků. S příchodem tmy se průzkum stával napínavějším a nezřídka jsme skončili nějakým pádem, třeba skrz prohnilé schodiště. Někde bylo ještě vše na svém místě, jak to obyvatelé zanechali při svém odchodu. Domek na Stírce byl z poloviny spálený, ale v té druhé byly talíře v kredenci, kompoty ve spíži, šitíčko v zásuvce stolu... Jedna vyrabovaná vila v zahradě poblíž letohrádku Hvězda měla podlahy pokryté spoustou skleněných pokliček nejrůznějších barev a tvarů, ramena broušených lustrů promísených s rumem a odpadky. Spouštěli jsme se také do všech podzemních prostor, jejichž vchod se nám připlétl do cesty. Pátrali jsme v různých vodních stokách, kanálech a několikrát jsme se také spustili do hlubin bývalého Stalinova pomníku, pod Letnou. Systémem šachet tu bylo možné dostat se do zvláštních podzemních síní a jedna měla i vlastní jezírko. Častokrát



se mi zdálo, že v prostoru slyším zvláštní, nepravděpodobné zvuky.<sup>22</sup> Tak vznikla moje teorie o prostoru zaznamenávajícím dávné zvuky, vyvolávající představy minulých dějů, ale i toho, co by se stát mohlo. Postupně ve mně narůstala potřeba sdílet tyto zážitky i s ostatními lidmi.

Naplněné setkání lidí "v" prostoru a "s" prostorem bylo pro mne hlavním popudem ke studiu scénografie. Zdálo se mi však, že tu s prostorem zacházíme zvnějšku, násilně. A zpodobování dramatických klasiků mi mnohdy připadalo nudné, oproti mým vlastním prostorovým prožitkům. Studenti herectví řešili, kdy mají udělat "zcizovák", kdy mají do akce jít naplno a kdy jen markýrovat. Neměli čas uvědomovat si a budovat vztah k sobě samému, k prostoru, k divákům a tak moji představu interakce s prostorem nenaplnili. Nestačilo mi, když se herec pohyboval v prostoru mnou vytvořeném, používal jednotlivé artefakty na scéně, nosil mnou navržený kostým. Šlo mi o setkání s prostorem, o vědomou interakci s ním, o to, aby byl herec jeho animátorem, aby pro diváka prostor přetvářel a zjednával si jej v partnerství s ním. Ačkoli jsem si to tenkrát nebyla schopna pojmenovat, i při návštěvě divadelních představení jsem si všímala zejména, zda byl ten dotyčný "propojený" s prostorem a diváky nebo od nich "odpojený".

Důležitá pro mne byla i zkušenost z působení v hamburských divadlech Thalia Theater a Deutsches Schauspielhaus. Jako asistent scénografie jsem tak přicházela denně do styku s obrovskými divadelními prostory (Schauspielhaus je divadlo původně pro 1800 diváků) a byla svědkem snahy jednotlivých tvůrců vypořádat se s nimi. Často jsem seděla v tmavém hledišti prázdného divadla, naslouchala prostoru a prožívala vzrušení, jaké mi žádné z viděných představení nemohlo poskytnout. Byla jsem totiž v tu chvíli alespoň v představě nositelem a hybatelem prostoru. Vynořovaly se otázky: Jak tomuto prostoru naslouchat, jak odpovědět na jeho výzvy? Jak ho naplnit a zprostředkovat skutečné setkání člověka s prostorem? Jak dosáhnout společného prožitku herců a diváků? Jak dospět ke skutečně odpovědnému představení před diváka? Ale scénografie mi na tyto otázky nemohla dát odpověď.

Magisterské studium jsem se proto rozhodla absolvovat na Katedře

---

<sup>22</sup>"Není pro toho, kdo mu umí naslouchat, dům minulosti geometrií ozvěn? Hlasy či hlas minulosti rezonují jiným způsobem ve velké místnosti a v malém pokoji. Ještě jinak zvučí volání na schodech... je třeba nalézt zabarvení světla; pak přicházejí jemné vůně, které zůstávají v prázdných pokojích a všem pokojům vzpomínky dávají vzdušnou pečeť. A ještě více, je možné obnovit ne pouze zabarvení hlasů, "odstín drahých hlasů, které se odmlčely", ale také rezonanci všech pokojů sonorního domu?" (Bachelard, s.78)

divadelní antropologie, kde bylo na divadlo nahlíženo z hlediska antropologického a sociálního kontextu, spíše jako na vstupování na jeviště (dějiště) světa. Středem zájmu byl člověk s jeho minulostí vztahující se ke světu a společnosti, schopný ji aktivně přetvářet. Tento pohled mne inspiroval k site specific projektům, např. v opuštěném podchodu na sídlišti v Letňanech, v jehož prostorách jsme pořádali výstavy, dílny a divadelní představení ve spolupráci s místními obyvateli. Nebo v oblasti Sudet ve starém broumovském pivovaru, kde jsme uskutečnili česko-německé představení na sítích v bývalé sušičce obilí, atd. Z hlediska prostoru i z hlediska sociologického byly tyto pokusy nesporně zajímavé, nicméně bylo zřejmé, že site specific má svá úskalí a stereotypy. Docházelo sice k objevování zapomenutých prostorů pro veřejnost, ale chyběl základ a kontinuita. Nakonec docházelo ke stejnému vršení efektů, jaké jsem předtím zažila u klasického divadla. Opět se nabízely otázky: Jak se dostat k podstatě vztahu člověka s prostorem? Jak přistupovat k výzvam prostoru od základu a zamezit tak povrchnosti? Jak dosáhnout skutečného a živého partnerství aktéra s prostorem a divákem?

Bylo nutné si ujasnit, že mým úhlem pohledu na prostor je člověk a jedná se mi o tvořivé, svobodné, ale zároveň odpovědné sdílení prostoru v mezilidských vztazích, jehož prostředníkem by mohlo být divadlo. Bylo proto třeba vrátit se k člověku, jeho interakci s prostorem, ale na prvním místě k sobě samé a mému vztahování se světem. Tento návrat se uskutečnil díky Katedře autorské tvorby, kam jsem se dostala původně z provozních důvodů. Nejdříve jsem se necítila mocna veřejného vystupování a nebylo lehké odvážit se. Měla jsem však za sebou léta hledání a brzy mi došlo, že se mi dostalo jedinečné příležitosti. Studium na Katedře autorské tvorby mi pomohlo prozkoumat mnohé záhyby mé duše i těla a zakusit možnost jejich propojení. Ukázalo mi, jak lze vyjít ze sebe a zase se k sobě vrátit. Zostřilo moje čidla pro všímání si, pro uvědomování si mé interakce s prostorem i lidmi v něm, pro bytí v přítomnosti.

Pokusím se popsat mé prožitky spojené s vnímáním a uvědomováním si každodenního prostoru, které jsou jednou z pohnutek pro napsání této práce. V běžných situacích (např. při jízdě tramvají), kdy pozornost člověka nic obzvlášť nepoutá, jsem se častokrát přistihla, jak se propadám do sebe, do svých myšlenek. Můj pohled je pak jakoby uzavřen okolnímu prostoru i prostoru vnitřnímu. I tělo je ochablé, ale pěsti a čelisti jsou často sevřené v křeči, hlava

klesá, záda se vyhrbují, dech se zkracuje. Zapomínám, kde jsem, pohybuji se automaticky. Stalo se mi několikrát, že jsem mimoděk zahlédla svůj obličej jako odraz v okenních sklech tramvaje. Viděla jsem ztuhlou grimasu, dvě hluboké vrásky mezi obočím, zaťaté čelisti a rozhryzané rty.

Pokud se mi ale podaří rozhlédnout se kolem sebe, všimnout si okolního prostoru a uvědomit si svoji přítomnost v něm, cítím, jak se začíná můj vnitřní prostor rozpínat. Téměř současně začínám vnímat svoje tělo, které se díky uvědomění si existence v konkrétním prostoru rychle proměňuje. Držení těla se napřimuje, hlava zvedá, oči hledí pozorně a aktivně, dech se prohlubuje a cítím, jak mne naplňuje. Celá moje bytost se aktivizuje do stavu mírného, akčního napětí a zvědavosti. Můj vnitřní prostor se rozšiřuje a propojuje s prostorem vnějším. Začínám si všímat také lidí okolo mne, přítomných v téže situaci. Prostor mi pak odhaluje svoje nabídky, možnosti k mému jednání. Nezáleží na tom, které z nich využiji, ale jsem si jich vědoma. Náhle cítím za celou situaci a její prostor zvláštní druh spoluzodpovědnosti, беру ji za svou. A zároveň s tím se jí otevírám a vnímám ji jako otevřenou pro moje svobodné jednání.

## Vnitřní prostor

*"Třicet paprsků tvoří kolo vozu.  
Prázdný prostor ve středu kola činí kolo použitelným.  
Zformujte z hlíny nádobu;  
prázdnota uvnitř činí nádobu použitelnou.  
Udělejte v domě dveře a okna;  
prázdný prostor uvnitř domu činí dům použitelným.  
Můžeme mít nějakou hmatatelnou věc,  
ale její použitelnost spočívá v prázdném prostoru.  
Podstatu svého těla oživíme tím,  
že pečujeme o prázdnou část těla." Lao-c' Tao-te-t'ing*

V této kapitole se pokusím o první část "topoanalytického rozboru". Zaměřím se zejména na pojem vnitřní prostor, jakým způsobem ho lze nahlížet, prozkoumávat. Nelze ho však oddělit od prostoru vnějšího, budu si tedy klást otázky i o jejich vzájemném vztahování se, které pak v následující kapitole prozkoumám z hlediska práce s dechem a hlasem.

Vnitřní a vnější prostor není dvojicí protikladů, ale vzájemně se doplňujících pólů. Tato polarita je lidskou daností a během každodenního jednání neustále oscilujeme mezi svým prostorem vnitřním a prostorem nás obklopujícím. Podívejme se, co o oscilaci pozornosti v prostoru říká M. Feldenkrais<sup>23</sup>, ačkoli on sám používá pojmy "vnitřní a vnější svět" a "nitro": *"Člověk se stává středem prostoru, který jej obklopuje a dělí jej vzhledem ke své osobě...aby člověk byl schopen udělat ve svém uvědomění další krok vpřed, musel, zatímco se pohyboval, obracet střídavě svou pozornost do svého nitra a sledovat i to, co se odehrává ve světě, který jej obklopuje. Tato neustálá střídavá změna pozornosti mezi vlastním nitrem a světem vyvolávala další abstrakce. Vznikala nová slova, která popisovala změnu jeho vnitřního světa*

---

<sup>23</sup>Moshé Feldenkrais (1904-1984), byl fyzik, matematik, judista....autor Feldenkraisovy metody. Ta je novým přístupem k porozumění sebe sama, je přirozeným procesem učení. Její efektivita spočívá ve schopnosti přimět procesy nervového systému ke změně a zlepšit tak jejich fungování. Je celosvětově uznávána především pro pozoruhodnou schopnost zlepšit vzpřímený postoj a držení těla, jeho flexibilitu a koordinaci. Využívá organického učení, pohybu a cítění, aby nás osvobodila od zvykových vzorců, pohybových stereotypů, čímž umožňuje vznik a přirozený rozvoj vzorců nových – fyzických i psychických. pozn.autorky

*vzhledem ke světu vnějšímu.*"<sup>24</sup> Tato neustálá oscilace pozornosti je tedy základním procesem našeho vztahování se ke světu a díky ní jsme schopni abstraktně, i když nedokonale, popisovat vztah našeho vnitřního prostoru s vnějším. Pojem vnitřního prostoru je totiž obtížně definovatelný a kontext jeho užívání široký. Přesto ho v textu této práce nelze plnohodnotně nahradit pojmy "Já" nebo třeba "nitro" či "vnitřní svět".

Pojem vnitřní prostor je frekventovaný jak v duchovních oblastech, tak v psychosomatických disciplínách; je pojmem psychosomatickým. Je také společnou zkušeností mnoha lidí z různých kulturních podmínek. Při podrobnějším pohledu se ukazují odlišnosti těchto pojetí, avšak společnou metou mnohých je sebeuvědomění a sebepoznání.

Naše fyzické tělo je ve skutečnosti z 99,99 % prázdným prostorem, vzhledem k poměru vzdálenosti mezi jednotlivými atomy k jejich velikosti a stejně je tomu i uvnitř každého atomu. Médium, jehož prostřednictvím vnitřní prostor zkoumáme a prožíváme je představa i naše myšlení se skrze představu stává prostorovým. Do hájemství představ patří také "vnitřní zrak" a "vnitřní hmat", další důležité prostředky k vnímání a prožívání vnitřního prostoru. V představě jsme schopni tzv. vnitřním zrakem "vidět" naše tělo zevnitř a octnout se uvnitř sebe sama. Vnitřní hmat je s vnitřním zrakem propojen a umožňuje procítit tělo a jeho počitky zevnitř.

Obraz svého já si vytváříme s pomocí představy, skrze neustálé sebeprožívání a sebeuvědomování i základní rysy našeho vztahování se ke světu jsou výsledkem mnohostranného, dlouhodobého učení a poznávání. Jenom na nás však záleží, zda součástí obrazu našeho já bude i náš vnitřní prostor, zdali si ho budeme chtít uvědomovat.<sup>25</sup> Podle M. Feldenkraise je společenský úspěch podmíněný nasazováním si masek, ignorováním niterného života a následný pocit prázdnoty je možno zvrátit pouze pohledem do svého nitra.

O uvědomění si existence svého vnitřního prostoru se lidé snaží různými způsoby. Například v článku "Vnitřní prostor"<sup>26</sup> se prohlašuje: *"vědomí prostoru*

---

<sup>24</sup>FELDENKRAIS. Moshé. Feldenkraisova metoda, pohybem k sebeuvědomění. Pragma, Praha 2002, ISBN 80-7205-058-3. s.66

<sup>25</sup>Podle Feldenkraise je každý z nás zakotven ve dvou světech zároveň. Jeden je náš vlastní a druhý všem společný. V tom společném hraje můj život a moje smrt velmi malou roli. V mém vlastním světě je obsažen i ten společný, ale jen dokud jsem naživu. (Feldenkrais, M., s.17)

<sup>26</sup>Jako zdroj je uvedena mistryně Ching Hai, mezinárodně uznávaná duchovní učitelka. Narodila

*je další evoluční fáze vývoje lidstva... Vnitřní prostor vědomí a naše podstata jsou jedno a to samé."*

Vnitřní prostor nemá žádnou formu, vzniká, když dokážeme vnímat, co se děje ve vnějším prostoru kolem nás a přitom uvnitř zůstaneme bdělí a nenecháme se zahltit tím, co vnímáme. Důležité je naučit se uvědomovat si také to, že vnímáme.

Přijetím přítomného okamžiku v nás vzniká prostor. Když jsme přítomní a otevření můžeme vnímat a reagovat na požadavky situace, vnést do ní nový rozměr, novou dimenzi. A díky dimenzi prostoru se zároveň můžeme na všechny události ve svém životě podívat z nadhledu.

E. Kröschlová ve svých skriptech pro studenty herectví<sup>27</sup> podotýká, že velice často jsou naše jednotlivé pohyby a gesta od sebe oddělené a i tělo jako celek je nepropojené. Tělo je pak prostorově omezené a pohyby "neznělé". *"Dokonce i stát lze "zněle" nebo "nezněle", s prostorovým vyzařováním či bez něho. K správnému postoji ovšem nestačí pouze technické zvládnutí pohybu, ale je třeba duševní účasti na jeho tvarování... Je nutno na sobě zažít duševně i fyzicky tento pocit harmonie, vyváženosti vnitřního a vnějšího prostředí s citem pro prostor a pro rozložení napětí v našem těle jakožto normy."* Ale citlivost na vnitřní orgány si nemůžeme vynutit, najdeme ji nejprve nasloucháním a sebezpozorováním v klidném pohybu. Musíme se učit dát průchod vnitřnímu dění, aby se událo, aby příroda v nás pracovala lehce a samozřejmě. Skrze aktivizaci našeho vnitřního prostoru můžeme postupně navazovat narušené propojení se svým tělem. Skrze snahu uvědomovat si své vnitřní tělo a vytvářet vnitřní prostor co nejčastěji se postupně „zabydlíme" ve svém těle, bude nám sloužit jako kotva pro udržení svého vědomí v přítomném okamžiku.

Ačkoli můžeme snad vnitřní prostor vnímat jako dannost, přece se zdá, že spojení s ním není automatické a jeho kvalita může značně kolísat. Náš vztah s ním je povahy dynamické, a tak v nás vzniká dojem, jakoby byl v neustálém pohybu a ustavičně se měnil v reakci na podněty okolí. Podle toho, jak člověk přijímá a zpracovává impulsy vnějšího prostoru, je také momentálně schopen být ve spojení s prostorem vnitřním.

---

se ve Vietnamu, pochází z katolicko-buddhistické rodiny, v Himalájích byla zasvěcena do metody Quan Yin, věnuje se duchovnímu vedení a humanitárním aktivitám po celém světě, byla oceněna mnoha mezinárodními cenami. (online, 20.8.2012), dostupný z [www.spojenisbohem.cz](http://www.spojenisbohem.cz)

<sup>27</sup>KRÖSCHLOVÁ, Eva. Jevištní pohyb. Praha: DAMU, 1998. ISBN 80-85883-32-5.

Zdálo by se, že náš vnitřní prostor patří jenom nám, jen my si ho vytváříme, známe ho. Ale přesto mezi vnitřními prostory různých i navzájem neznámých osob existuje jakýsi druh napojení, které můžeme sdílet beze slov. Naše vnitřní prostory se skrze své působení v našem prožívání a jednání setkávají také v prostoru vnějším a ovlivňují se navzájem. Pomocí našich čidel vnímáme podvědomě velikost, prostornost, zabarvení, otevřenost x uzavřenost, světlost a nastavení vnitřního prostoru člověka, v jehož blízkosti se ocitáme. A toto setkání ovlivňuje velice zřetelně i naše vlastní vnitřní nastavení. Proměňuje se zjevně držení těla, výraz a mimika obličeje, zabarvení hlasu atd., dokonce i naše prožívání okolního prostoru a celé situace. Málokdy si však všimneme, že se při setkání s jiným člověkem mění naše dýchání. Např. při poslechu zpěvu, za fyzické přítomnosti pěvce je tento vjem silnější, probíhá však i při pouhém poslechu, kdy zřetelně cítíme proměnu (uvolňují se křeče, dýcháme plněji, atd.) iniciovanou vnitřním nastavením dechu a hlasu zpívajícího. O významném propojování vnitřního prostoru s vnějším skrze dech a hlas budu podrobně hovořit v následující kapitole.

## **Představa**

*"Prostor není nikde, prostor je v sobě, jako med v úlu."*

Bousquet (Bachelard, s.203)

Na mnoha místech této práce zmiňujeme důležitou funkci představy v našem vztahu s prostorem, zvláště pak v procesu komunikace mezi prostorem vnitřním a vnějším. Psycholog Jean Piaget mluví o interiorizaci vnějšího prostoru a zvnějšňování prostoru vnitřního, což v mnohém odpovídá i mým představám.

J. Piaget<sup>28</sup> sledoval, jak si děti od narození postupně budují vztah k prostoru. Začínají rozlišovat mezi fyzikálními změnami stavu a změnami polohy, přemístěním. Zjišťují vztahy příčiny a následku mezi dvěma předměty či jejich akcemi, které jsou základem prostoru a tak si vytváří základní strukturu praktického prostoru. Ta však, aby mohla sloužit jako základ pozdějších geometrických operací, musí být nejprve zvnitřněna. Vnější prostor s jeho

---

<sup>28</sup>PIAGET, J., INHELDER, B. Psychologie dítěte. Praha: Portál, 1997

zákonitostmi musí být zvnitřněn, k tomu dochází díky vnímání a senzomotorické činnosti. Paralelně probíhá i opačný proces, kdy je vnitřní zvnějšňováno. Tyto procesy pak v člověku pobíhají během celého jeho života. Ačkoli by se dalo říci, že v raném dětství si budujeme jakousi základnu pro předporozumění každému prostoru, s nímž se posléze v životě setkáme. Dětské představy o světě v čase a prostoru jsou na počátku značně zkreslené a trvá dlouho, než se zformují. Dítě asimiluje fyzikální procesy do vlastní činnosti a proto věří, že měsíc se otáčí za ním. Je tedy v přímém propojení s děním i prostorem kolem sebe, vnímá ho jako svoji součást.

Každému člověku jsou v dospělosti vlastní tzv. kinestetické představy, což je schopnost smyslově si představit své postavení spolu s pohyby svého těla v prostoru a čase. Umět si vyvolat průběh vlastního pohybu nejen vnitřním zrakem nebo slovním myšlením, ale i svalovým smyslem a hmatem. Např. v herecké tvorbě se uplatňují velmi komplikované kinestetické představy, které mají spontánně vznikat na nejjemnější vnitřní a vnější impulsy.

Představa je v životě dospělého člověka přítomna vždy, neustále doplňuje zrakové, sluchové, hmatové i čichové vnímání, rozpracovává jejich podněty a to zejména představa prostorová. Například ve chvíli, kdy hledíme kupředu, máme díky spolupráci zraku a prostorové představy zároveň i poměrně jasný obraz toho, jak to vypadá za námi i po našich stranách. "Vidíme" jaksi sama sebe v prostoru, máme díky představě schopnost pomyslně od situace odstoupit a objektivizovat ji. A díky sluchové a hmatové zkušenosti je naše představa vybavena i těmito kvalitami. To je možné uvědomit si zvláště ve chvíli, kdy kupř. zaslechneme za sebou nějaký zvuk. O vteřinu dříve, než se otočíme, nám proběhne celým tělem i myslí představa prostoru za námi a jakoby se v představě na moment octneme za sebou. Představa není tedy záležitostí pouze naší mysli, ale spoluprožívá ji celé naše tělo, může vyvolávat zcela fyziologické reakce.

Představa, zvláště ta prostorová, je hojně využívána také v práci s dechem a hlasem. Už od nejútlejšího věku vydáváme hlas a zaznamenáváme jeho rezonance v prostoru i nás samotných. Tak získáváme další kvalitu námi prožívaného prostoru.



## Propojení vnitřního a vnějšího prostoru skrze dech a hlas

Dech je důležitým médiem propojujícím vnější prostor s naším prostorem vnitřním. Dech byl tak od jakživa přiřazován k duchu a v jazycích mnoha národů mají slova dech a duch společný základ. Německý výraz pro dýchání - atmen je odvozen od starého indického slova átman, což znamená „vnitřní božský duch“ neboli „Bůh v našem nitru“. V tradičních kulturách je dech často považován za přímý projev ducha, energii, která nás "oživuje" a my ji vdechujeme či je nám vdechována z nebe<sup>29</sup>. Dech nás spojuje se Zemí, s jejím ovzduším i s prostorem kosmickým a hraje podstatnou roli i v propojení se člověka (jeho vnitřního prostoru) jako psychosomatického celku.

Chci zde nejprve poukázat na významnou roli prostoru vnitřního i vnějšího v celém procesu dýchání a v práci s hlasem. Nastavení našeho prostoru vnitřního, celého našeho já, má totiž zásadní vliv na naše dýchání i hlasový projev. Ten se u každého jedince podstatně liší v závislosti na jeho fyzických dispozicích, ale zejména na aktuální psychické kondici a zvycích. Zároveň je pro dech i hlas určující také bezprostřední vliv okolního prostoru. Dech a hlas zde chci použít také jako nástroje topoanalýzy, tedy ke zkoumání naší interakce s okolním prostorem a introspektivnímu sledování jeho vlivu na náš prostor vnitřní. Jedná se tedy o zvědomňování těchto vnitřních dějů a jejich souvislostí s aktuálním prostorem kolem nás. Chci upozornit na to, že vědomá práce na aktivní komunikaci s prostorem při vytváření dechu a hlasu nás může vést ke správnému tělovému napětí, naplněnému prožívání přítomného okamžiku i k setkání se sebou samým.

Tato kapitola čerpá především z osobních zkušeností získaných, jak při hodinách hlasové výchovy vedených Libuší Válkovou<sup>30</sup> a Ivanou Vostárkovou na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, tak při provozování dialogického jednání s vnitřním partnerem v různých prostorech i při veřejném vystupování např. v rámci divadelního projektu Učiňme člověka, s kterým jsme vystupovali v divadelních sálech, kostelích, tělocvičnách, náměstích i na open air festivalu

---

<sup>29</sup>Latinský výraz pro vdechnutí, proudění vzduchu do plic je in-spirare, z něho vzniklé slovo inspirace znamená vnuknutí, podnět k tvoření, tvůrčí nadšení, forma zjevení božského ducha... KRAUS, Jiří a kol. Akademický slovník cizích slov. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0497-1.

<sup>30</sup>Doc. Libuše Válková (1935), je významnou hlasovou pedagožkou, dlouholetou spolupracovnicí I. Vyskočila, působící mezi lety 1990-2011 na DAMU.

před šesti tisíci diváky. Zde bylo možno ověřit si na vlastní kůži jak výzvy předkládané člověku prostorem, tak i jím daná omezení, a zřetelně si uvědomit nutnost interakce s prostorem k tomu, aby člověk mohl dospět k plnému hlasu, optimálnímu tělovému napětí (aktivnímu uvolnění) a naplnění přítomnosti. Klíčovou roli při tom hraje právě dech, a proto se budu nyní v první řadě věnovat práci s dechem, která je detailně popsána v knize Dennise Lewise: "Tao dechu".

V hodinách hlasové výchovy se mi poprvé otevřel vhled do mého vnitřního prostoru prostřednictvím dechu a hlasu. Byla jsem ohromena možnostmi, které naplněné (přirozené) dýchání člověku nabízí. Fascinovala mne vybavenost člověka k tomu, aby dýchal celým tělem, dokonce i patami<sup>31</sup>, nebo dechový sloupec o metry přesahující skutečnou výšku člověka. Možnost prožít alespoň na chvíli zkušenost plného dechu se pro mne rovnala zázraku. Zjistila jsem, jak se, pokud pozoruji někoho, kdo s dechem správně zachází, téměř okamžitě mění moje vlastní dechové nastavení i aktivita k lepšímu; a skrze toto dechové zapojení a aktivizaci celého těla se přetváří i prostor kolem. Tyto proměny jsem vnímala, když jsem byla sama aktivně zapojená, i při sledování práce ostatních. Viděla i pociťovala jsem na vlastním těle i psychice, jak je správně vedený dech naplňuje pocitem celistvosti, naplnění, prostornosti, lehkosti a často i radostné blaženosti.

Zde vznikly mé představy o vdechování prostoru a naplňování se jím, nejednalo se však o abstraktní představu, ale o konkrétní prožitky z hodin hlasové výchovy. Poznala jsem, jak prostorové představy pomáhají aktivovat dech a naplno rozvinout hlas. Při soustředění se na prostor učebny pevně ohraničený stěnami se zdálo možné pojmout ho celý do sebe skrze dech a hlasem ho pak zcela zaplnit, téměř až modelovat. Jestliže jsem však pohlédla v tu chvíli například z okna a zaměřila svůj pohled do větší dálky, můj dech, moje vztahování se se pod vlivem změny ve vnímání prostoru okamžitě změnilo a hlas se snažil "dosáhnout" až na daleké věže a střechy domů.

---

<sup>31</sup> "Pravý muž dýchá patami; většina lidí dýchá krkem.", Chuang-c' před 2000 lety, LEWIS, Dennis. Tao dechu. Praha: Pragma, 2000. ISBN 80-7205-753-7. s. 85

## **Přirozené dýchání**

S objevem nedožírých možností, které práce s hlasem a dechem přináší, se však zřetelně projeví i mé dosavadní špatné dýchací i hlasotvorné návyky, jimiž v současné době trpí množství lidí. Přitom jsme schopnost dýchat celým tělem v raném dětství měli, stejně jako je vlastní také zvířatům. D. Lewis tuto vrozenou dispozici nazývá "*přirozené dýchání*". Plně se nadechnout pro něj znamená naplnit se životní energií a plně vydechnout, vyprázdnit, otevřít svůj vnitřní prostor všemu neznámému. Respirační vlny proudí tělem a do určité míry ovlivňují každou část našeho těla. Při nádechu vychází respirační vlna z břišní dutiny a míří do hlavy. Při výdechu se pohybuje z hlavy do chodidel (Lewis, s.85). Většina lidí však chronicky dýchá povrchně, což snižuje výkon jejich dýchacího systému až na třetinu. Výměna plynů se tím zpomaluje a klesá produkce energie v buňkách. To má finálně za výsledek izolaci od našich skutečných emocí *a narušení rovnováhy na všech úrovních života člověka*. (Lewis, s.11) To, že jsme schopnost přirozeně dýchat ztratili, nebo lépe řečeno "pozapomněli", vychází z našeho nedostatečného *organického vědomí (psychosomatické "nevědomosti")*, ale také z podvědomé potřeby potlačovat pocity strachu. Já jsem také cítila neustálé napětí v celém těle, zejména v čelistech, krku a ramenou. Zvláště v čelistech byla křeč nepříjemná, avšak aktivizací dechu se účinně rozpouštěla.<sup>32</sup> Můj případ byl spojen právě se strachem, stresem a tedy s mělkým nadechováním, prudkým vydechováním a současně s celkovým povrchním dýcháním, které takřka nesouviselo s bránicí. Tento způsob dýchání je důsledkem toho, že máme-li strach, často stahujeme různé svaly, omezujeme tak svůj dech a snižujeme energii dostupnou této negativní emoci. Výsledkem pak bývá také nedostatek vnitřního prostoru. Jestliže naproti tomu prožíváme radostnou emoci (i zvědavost či překvapení), dýcháme hlouběji, čímž chceme získat víc energie pro její intenzivnější prožívání.

Naštěstí se lze k "přirozenému" dechu a hlasu vrátit, což jsme všichni alespoň na chvíli zakoušeli v hodinách hlasové výchovy. Můj vnitřní prostor se okamžitě rozšířil a skrze "osvobozené" dýchání jsem prožívala okamžiky dosud

---

<sup>32</sup> Vzpomínám si na radu I. Vostárkové, abych si pro uvolnění čelistí zkoušela představit na jejich místě díry, kterými proudí vzduch, a pokusila se dýchat do nich, skrze ně. pozn.autorky

nepoznané volnosti. Pociťovala jsem mnohem zřetelněji propojení mého vnitřního prostoru s prostorem okolo mne. Zažila jsem mnohokrát, jak se díky aktivizaci dýchání zcela změnilo moje vnímání, jak mého vnitřního prostoru, tak i okolního prostředí, dokonce i vztahů v něm vzhledem k ostatním přítomným. Díky dýchání se dostavilo správné tělové napětí; najednou jsem začala existovat naplno a opravdu aktivně jednat. K podobnému výsledku jsem však došla také, jestliže jsem vstoupila do vědomé interakce s prostorem. Jakmile jsem začala zaznamenávat prostor kolem sebe nejen jako smyslový vjem, ale jako výzvu k aktivnímu vnímání a jednání, pak se okamžitě změnilo moje držení těla, křeč se uvolnila, změnil se můj tělový tonus a začala jsem jinak dýchat: rozprostranila jsem se, zapojilo se brániční dýchání, dech se prohloubil, sevření povolilo. Dokázala jsem se pak k celkové situaci vztahovat mnohem aktivněji.

### ***Uvědomovat si sebe sama***

Přirozené dýchání předpokládá účast těla i mysli. Často si neuvědomujeme své tělesné pocity, které motivují naše chování, protože postrádáme "*integrální vědomí*". Lewis tento stav nazývá "*somatickou a citovou amnézií*" (Lewis, s.38), upozorňuje na ztrátu přirozeného spojení člověka se schopnostmi jeho organismu vnímat se zevnitř. Ačkoli nějaký stupeň sebereflexe je přítomen v lidském jednání vždy, žijeme často v zajetí představ a myšlenek zavádějících nás daleko od sebe samého i od prostředí, v němž se pohybujeme. Naslouchat vlastnímu tělu uprostřed činnosti je velice náročné, musíme totiž zároveň vnímat situaci a dění ve vnějším prostoru a zároveň si uvědomovat své myšlenky, emoce, pocity a tělové počítky. Jsme však pro to dokonale vybaveni a je životně důležité v sobě tyto schopnosti znovu objevovat. Skrze sebeuvědomování vytváříme nová spojení mezi neurony v mozku a nervovou soustavou, která zvyšují citlivost našeho vnímání a chování (Lewis, s.40-42). Když si totiž uvědomujeme vnitřní i vnější svět zároveň, můžeme překonat svou omezenou představu o sobě samých a uvědomit si své skutečné možnosti.

## Vnímání prostornosti

Pojmy topofilie a topoanalýza vystihují můj postoj k prostoru jako milovanému a prožívanému, ale současně objektivizovanému a podrobovanému zkoumání. Další rovina v mém průzkumu našeho vztahu s prostorem se pojí s pojmy "prostornost" a "prostorovost". Lewis vysvětluje, že každé naše nadechnutí je naplněno otevřenou *prostorností* (Lewis, s.99), je však nutné, abychom si ji uvědomovali a nechali ji do nás vstoupit. Dosud jsem ve velmi podobném smyslu jako Lewis používala v textu této práce pojem "prostorovost". Který z těchto termínů přesněji vystihuje, co mám na mysli? V "prostornosti" vidím prostor nám náležící, jsme prostorní, tedy mající prostor, můžeme se ho pokoušet analyzovat. Naproti tomu "prostorovost"<sup>33</sup> evokuje patřící prostoru, jsme prostoroví, tedy prostoru náležíme a můžeme ho prožívat a milovat. Myslím, že právě tato dvojice prostornosti a prostorovosti vypovídá o povaze mého uvažování. Protože my opravdu prostoru náležíme, jsme prostoroví, ale zároveň prostorní a proto prostor také náleží nám. Budu tedy i nadále využívat oba tyto pojmy jako prostředky své topoanalýzy se zřetelem na jejich rozdílnost i komplementaritu.

Dýchací systém je spojen s většinou sensorických nervů v našem těle, proto i rychlost našeho dechu závisí na našich pocitech a na naší momentální činnosti. Smyslové podněty mohou mít vliv i na sílu dechu a dokonce jej i úplně zastavit, například, když nás ohromí neznámý prostor.<sup>34</sup> Civilizační chorobou současné doby je nedostatek, zejména psychického, prostoru. To snižuje naši schopnost plně se nadechovat a vydechovat, což Lewis definuje jako možnost *zbavit se známého a přijímat neznámé*. Při plném výdechu se totiž zbavujeme také přepětí, myšlenek a pocitů; vyprazdňujeme se. Při plném nádechu se naplňujeme novými vjemy z vnitřního i vnějšího světa; obnovujeme se. Tyto pohyby dechu závisí na "prázdném prostoru", který je uprostřed našeho já a občas jsme si ho schopni uvědomit v přirozené přestávce mezi nadechnutím

---

<sup>33</sup>"Obsahující kvalitu prostoru", která není závislá na skutečných rozměrech, není viditelná ani měřitelná (stejně jako prostor sám o sobě není vidět); umožňuje, dává prostor pro existenci.  
Pozn.autorky

<sup>34</sup>Lidé často při setkání s různými prostory mimoděk mění svoje držení těla, pohyb i svůj způsob chůze. Nezřídka se na prahu zastaví, aby si dopřáli čas zjistit své možnosti. Přizpůsobují prostoru svůj dech, někdy ho zatajují, nebo se naopak začnou zhluboka nadechovat nebo jindy přecházejí do šepotu či zcela zmlknou pod dojmem nějakého prostoru. pozn.autorky

a vydechnutím. Toto vnímání vnitřního prostoru nás "oživuje a obnovuje naši celistvost." (Lewis, s.104)

Musíme se tedy znovu učit vnímat základní prostornost dechu a vědomě ji přenášet do "tří dýchacích prostorů" (Ilse Middendorf<sup>35</sup>), jimiž jsou: dolní dýchací prostor, od pupku dolů; střední dýchací prostor, od pupku k bránici a horní dýchací prostor, od bránice k hlavě.

"Tao dechu" obsahuje celý systém cvičení, např. na otvírání dýchacích prostorů, vnímání dechu páteře, která je spojuje, prostorné dýchání ve stresové situaci i v těch každodenních. Zajímavé je cvičení na otvírání tří dechových prostorů (I. Middendorf), které názorně ukazuje propojení našeho těla. Bříšky prstů obou rukou tlačíme proti sobě, jestliže chceme otevřít dolní dýchací prostor, stlačujeme bříška malíků, pro otevření středního prostoru stlačujeme k sobě prostředníky a pro horní prostor bříška palců a ukazováků. V dalším cvičení vnímáme prostornost vzduchu, který vdechujeme, i jak se tato prostornost rozlévá postupně po všech dýchacích prostorech. Ilse Middendorf k tomu podotýká: *"při těchto dechových cvičeních neustále vytváříme a vnímáme nové dýchací prostory. Tím posilujeme a oživujeme svoje tělo.."* (Lewis, s.102)

### **Tělo a náš vztah k němu**

*"Nejenže naše tělo je "ve světě", ale svět je "v našem těle"- zejména v našem vědomém těle."* (Lewis, s.38)

Pro skutečné vnímání naší vnitřní prostornosti i nás samých v prostoru světa je podstatné učit se vnímat nejprve vlastní tělo, což je možné na mnoha různých úrovních např. vnímání velikosti, tvaru a tíže našeho těla, jeho povrchu, teploty, doteku, jak se pohybuje v prostoru; zároveň i vnitřních orgánů, tělních tekutin, struktury svalů a kostí. Lze také vnímat energetická centra a cesty, které jednotlivá patra propojují. Představy, které jsme si o sobě, o světě vytvořili a které utváří naše tělo, jsou nevědomé, hluboce v nás (v naší mysli i těle)<sup>36</sup>

<sup>35</sup>Ilse Middendorf (1910-2009) průkopnice dechových cvičení, zakladatelka Institute for Perceptible Breath (Berlín) a autorka knihy *The Perceptible Breath: A Breathing Science*.pozn.autorky

<sup>36</sup>"...protože váš obličej přímo odráží napětí vaší představy o sobě samých, právě relaxováním

zakořeněné, a často snižují naši možnost žít vědomým životem v souladu se sebou, s druhými a našim okolím. Abychom dosáhli pocitu vnitřní prostornosti, je nutné si uvědomit také vnitřní atmosféru vlastního organismu - základní citový postoj, kterým se vztahujeme k sobě samým a ke světu. Tak můžeme dospět k další námi nejméně uvědomované úrovni, jíž je *všeobsažný pocit otevřenosti, ležící v srdci naší existence*. (Lewis, s.101)

Dalším výchozím bodem pro práci s vlastním tělem a jeho prostorností i prostorovostí je zjištění, že nejsme celistvými, ačkoli naše prvotní nastavení tomu odpovídá. Průvodcem na cestě k celistvosti nám může být prostorný dech. Naše tělo má mnoho funkcí, bezpočet nejrůznějších vztahů a rytmů, jestliže se je učíme vnímat, postupně jsme schopni si uvědomovat svět, prostor, kolem nás v jeho vztazích a rytmech. Skrze naše fyzické tělo vnímáme a zakoušíme svět, např. vzrůst člověka je v přímé souvislosti s jeho úhlem pohledu na svět. Základní prostorové vztahy označené člověkem jako tady / tam, nahoře / dole, vpravo / vlevo, vpředu / vzadu jsou somatického původu a určují polohu ve vztahu k aktuální pozici těla v prostoru. Např. v evropské tradici osa nahoře - dole odpovídá posvátnu, světlu, nebi a hlavě - nahoře a dole - inferioritě, tmě a genitáliím. (Tilley, Ch., in Čermáková, s.17). Tato provázanost pojmosloví prostoru s naším tělem polidšťuje určitým způsobem okolní prostor a krajinu. Pokud jsme mocni objektivně si uvědomit sebe sama, můžeme vnímat vnitřní svět svého těla jako protějšek krajiny vnějšího světa, jako mikrokosmos vesmíru. Protože *"...místa patří našim tělům a naše těla patří místům (...) učíme se jak se orientovat ve vztahu k místům a vytváříme jejich vnitřní reprezentace (kognitivní mapy), které hrají důležitou roli v tom, jak je vnímáme a následně formulujeme prostřednictvím somatického vztahu. Tedy to, co je přede mnou a za mnou, nade mnou a pode mnou, napravo a nalevo, rozšiřuje moje tělo."* (Tilley, Ch., in Čermáková, s.90).

Lewis navrhuje řadu cvičení, skrze něž je možno naučit se vnímat vnitřní prostor např. představovat si a vnímat umístění svých vnitřních orgánů, sledovat pocity chladu, tepla, sucha nebo vlhka kolem nich. K těmto průzkumům může člověk využít vnitřní zrak a hmat, které mohou být uvnitř těla vedeny prouděním dechu a tato symbióza napomáhá podrobnému, rytmickému zkoumání

---

*obličej začnete uvolňovat zbytek těla. Snažte se dýchat přímo do obličej...představujte si, jak vám do nosu, očí, uší atd. proniká prostor."* (Lewis, s.110)

a poznávání sama sebe zevnitř. Je nutné trpělivě si všímat vztahů mezi orgány, tkáněmi, dechem a emocemi, naučit se je sledovat v konkrétním okamžiku "tady a teď". Lewis doporučuje brát si "*vnitřní momentky svého vnitřního vědomí*" (Lewis, s.60), což může posléze vyústit v komplexní *organické vědomí*, které nám pomáhá k uvědomění, čím si nevědomky působíme stres ve svém životě a otvírá cesty k jeho překonání.

Podobná cvičení jsem si vyzkoušela na hodinách hlasové výchovy u I. Vostárkové. Propátrávaly jsme například tělo vnitřním zrakem pomocí kužele světla pomyslné baterky, kterým jsme osvětlovali tělní dutiny i jednotlivé orgány a do prozkoumaných míst vysílali dech a hlas. Bylo to pro mne jedno z prvních setkání s představou vnitřního prostoru, ale nejednalo se tu o pouhou představu. Skutečně jsem se ocitla uvnitř a mohla si vše "ohmatat". Představa vnitřního zraku a hmatu napomáhá soustředit se do vnitřního prostoru a skutečně jej prožívat. Postupné vybudování zrakově/hmatového vnímání vlastního těla a jeho vnitřního prostoru nám pak umožňuje nejen poznat sama sebe, ale být naplno přítomni v každé situaci a organicky propojovat svůj vnitřní prostor s prostorem vnějším; být si vědomi, že se tato interakce v nás podvědomě děje a vědomě ji posilovat a prožívat.

### ***Proces dýchání***

Zabývat se podrobně procesem dýchání není úkolem této práce<sup>37</sup>, zmiňuji zde tedy pouze ty aspekty podporující úvahy o integraci vnitřního a vnějšího prostoru prostřednictvím dechu. Dalo by se říci, že dýchání je samo o sobě nejvlastnější záležitostí našeho vnitřního prostoru, našich tělesných dutin, orgánů a tkání, jakož i každé naší buňky. Proces dýchání se odehrává v dutině hrudní, kde jsou umístěny plíce, účastní se ho však i dutina nosní, ústní, hltan, hrtan, průdušnice a průdušky, plicní sklípky. Tudy vstupuje kyslík do krevního oběhu a do procesu dýchání se zapojují i prostory našich tepen a žil. Základním pohybem nadechování je rozprostraňování se, protože plíce se mohou rozšiřovat do všech stran. Jsou extrémě pružné a dokáží pojmout až 5000 mililitrů vzduchu i díky tomu, že povrch plic člověka měří přibližně 100 čtverečních metrů. Naše průměrné nadechnutí však obsahuje pouze asi 500 ml

<sup>37</sup>Podrobný popis lze nalézt v knize Tao dechu, str. 24 a dále. pozn.autorky



a tak většinou užíváme jen malou část celkové kapacity plic. Dýchací proces má tři základní fáze: brániční, hrudní a podklíčkové. Nám však většinou stačí dýchání hrudní a podklíčkové, proto málokdy vdechujeme vzduch do nejhlubší části plic, kde však čeká nejvíc krve na okysličení. V prostorovém pohledu na náš respirační systém nesmí chybět ani tzv. duchovní sval - bránice, která tvoří dno dutiny hrudní a strop dutiny břišní. Brániční dýchání pomáhá zvětšovat obsah vzduchu v plicích a zároveň fukční bránice masíruje díky svému pohybu nahoru a dolů naše vnitřní orgány. Přesto můžeme dýchat, jak už bylo zmíněno, takřka i bez její účasti. Bránice totiž velice citlivě reaguje na stres, strach a další negativní emoce, je ovlivňována držením těla a stažením břišních svalů. Takovéto dýchání však oslabuje fungování takřka všech důležitých systémů v těle i náš imunitní systém. Přesto většina populace brániční dýchání využívá minimálně, což je také důkazem rozpojenosti a zpřetrhaných organických vazeb ve vnitřním prostoru našeho těla. Souběžně s naším *vnějším dechem* probíhá i proces *vnitřního dýchání* (Lewis, s.26), odehrávající se v buňkách.

## **Vnitřní dech**

Lewis doporučuje učit se vnímat vnější i vnitřní pohyby svého dechu; vnější dech je pro něj fyziologický mechanismus dýchání a dechem vnitřním označuje *jemný dech proudící naší bytostí*. (Lewis, s.86) Tak si můžeme začít uvědomovat tělesné a emoční síly působící na náš dech a osvobodit ho od všech omezení. Vnímáním pohybu dechu (často současné pohyby v opačných směrech) rozvíjíme své kinestetické vědomí - vnitřní senzitivitu a pomáháme tak rozvíjet naši citlivost pro náš vnitřní prostor, kterým dech prostupuje.

Lewis zdůrazňuje důležitost učení se dýchat celým tělem a bytí v souladu s prouděním energie spojující nebe a Zemi<sup>38</sup>. I vědci poukazují na to, že mezi Zemí a atmosférou existuje přirozené elektrické pole, které přitahuje záporné ionty z horních vrstev atmosféry a vytváří v našem těle elektrický proud, *pozitivně stimulující náš organismus*.<sup>39</sup> Tyto záporné ionty se vyskytují zvláště

<sup>38</sup> Lewis jedno cvičení nazývá "spojování nebe a Země". Máme při něm vnímat náš dech, jak nás spojuje s naší vertikálností -jak spojuje nebe a Zemi uvnitř i vně našeho těla. (Lewis, s.94)

<sup>39</sup> "...jako vodič v tomto elektromagnetickém poli projevuje naše tělo potenciální rozdíl v napětí mezi hlavou (pozitivní náboj) a chodidly (záporný náboj); toto napětí roste v závislosti na naší vertikalitě. Dalšími důležitými faktory jsou naše poloha, čistota vzduchu, podnebí atd. V

v přírodě, v otevřeném prostoru a jsou velice důležité pro psychické i fyzické zdraví našeho organismu. Bylo zjištěno, že civilizační vlivy (znečištění ovzduší, umělé hmoty, mobilní a internetové signály...) redukuje jejich přítomnost v atmosféře a naplňují prostředí zvláště ve městech kladnými ionty, které jsou pro lidské zdraví škodlivé. V prodeji jsou dokonce i "čističky vzduchu", zvyšující hladinu záporných iontů v prostoru např. našeho bytu, které mají zamezit depresím, alergiím, potížím s dýcháním... A vypadá to, že zvýšením přísunu záporných iontů do našeho okolí si můžeme jednoduše zajistit lepší zdraví i náladu.

Ale jak se opět dočteme u Lewise, už samo sebepoznávání má příznivé účinky na náš imunitní systém. Můžeme se naučit vnímat náš vnitřní prostor a ovládat naši pozornost, aby dokázala i ve chvílích stresu lokalizovat jeho ohnisko a obsáhnout i ty části našeho těla, které jsou momentálně nejuvolněnější. Na ně se potom můžeme soustředit a přelévat z nich klid do oblastí s vysokým stupněm negativity a nervového napětí. Naučíme se tak být vnitřně senzitivní uprostřed jakékoli činnosti a být tak neustále ve stavu *bdělého uvolnění a percepční svobody, které pomáhají realizovat naše záměry tvůrčím způsobem* (Lewis, s.52). Dechová cvičení je však nutno nebrat na lehkou váhu. Lewis zdůrazňuje, že vyžadují podrobnou znalost lidského těla spolu se schopností vnímat se zevnitř. Stejně tak i technika "prostorného dýchání" může dokonce vést k dalším problémům. I J. Grotowský ve své stati o hlase varuje před přílišným cvičením dýchání a tvorby hlasu. A dokládá to svou zkušeností, kdy si herci díky přehnaně kritickému sebepozorování a nesprávnému zasahování do svého hlasového ústrojí působili značné problémy a *"dopouštěli se tak násilí na sobě samých"*.<sup>40</sup>

### **Mezery v myšlení**

Existují však i jednoduché způsoby, jak v běhu každodenního života objevovat svůj vnitřní prostor. Je to například vědomé vytváření mezer v proudu našich myšlenek prostřednictvím pouhého sledování našeho dechu a jeho proudění, aniž ho jakkoli ovlivňujeme. Tyto mezery můžeme do našeho myšlení *uzavřeném prostoru se znečištěným vzduchem je potenciální rozdíl v napětí prakticky nulový.*" (Lewis, s.89)

<sup>40</sup>GROTOWSKI, Jerzy. Divadlo a rituál. Bratislava: Kalligram, 1999. ISBN 80-7149-276-0. s.99

vkładat kdykoli během dne, postačí i pár vteřin. Co nejčastěji se pokusit vnímat svůj dech a vytvořit tak v našem nitru nový prostor, stačí i jeden vědomý nádech a výdech. Proces dýchání se děje sám od sebe, my můžeme být pouhými svědky a všímat si, jak vědomé dýchání automaticky přeruší proud myšlenek. Ve chvíli, kdy si uvědomujeme svůj dech, jsme plně přítomní "tady a teď"; plná přítomnost a vědomé zastavení mysli jsou vědomím prostoru vnitřního i vnějšího. Naše dýchání se aplikováním těchto mezer postupně prohlubuje, ruku v ruce s vědomím prostoru a stává se přirozenějším, nám vlastním.

### ***Vnitřní úsměv***

Tzv. vědomý úsměv poukazuje na možnost vyvolat skrze vědomou změnu výrazu obličeje některé psychologické i fyziologické změny, o nichž jsme většinou přesvědčeni, že mohou pocházet jediné od spontánních emocí. Bez ohledu na to, jak se v dané chvíli cítíme, změníme výraz našeho obličeje do jemného úsměvu. Tento vědomý úsměv podporuje vylučování léčivých chemických látek a má téměř okamžitý vliv na celý organismus. Úsměv vycházející ze zcela mechanického nastavení našich mimických svalů se poznenáhlu mění ve vnitřní úsměv rozlévající se po celém našem těle (můžeme se usmívat i cíleně do svých orgánů, mozku, páteře) a promítá se i v našich očích. Vnitřní úsměv rozšiřuje náš dech. Vnímáme, jak se náš vnitřní prostor mění, uvolňuje se a rozpíná, jakoby zakulacuje, propojuje a cítíme také jeho tendenci přesahovat ven do prostoru vnějšího.

### ***Dech jako médium***

Dech je prostředníkem, ať už v našem vnitřním systému, či v komunikaci s vnějším světem. Fungování našeho organismu po fyzické stránce, naše psychická stabilita i náš imunitní systém závisí na určitém stupni rovnováhy mezi vnitřním a vnějším prostorem, tedy na vjemech z vnějšího, ale i vnitřního světa a vědomí vlastní celistvosti. My sami nevědomky často omezujeme svoje vnitřní i vnější vědomí prostornosti a prostorovosti a brzdíme proudění energie v našem těle i mezi námi a okolním světem, což má mnohdy i neblahé zdravotní důsledky. Naučit se vnímat sebe sama, tedy sebezpozorování,

sebeuvědomování a sebezpřijetí je důležitým předpokladem naplněného prožívání života. A k tomu nám může dopomoci především uvědomit si svůj dech a skrze něj i svůj vnitřní prostor.

## **Hlas**

*"...kdybych byl psychiatrem, pacientovi trpícímu úzkostí bych poradil, aby...pěkně zlehka vyslovoval...slovo vaste (širý, široký, prostorný, rozsáhlý), které dává klid a sjednocuje, které otevírá prostor, neomezený prostor. Toto slovo nás učí dýchat se vzduchem spočívajícím na obzoru... Spolu s ním vstupuje do našich plic neomezeno." (Bachelard, s.199)*

Správně vedený dech je podmínkou k tomu, aby člověk mohl vydat svůj pravý hlas. K tvorbě hlasu využíváme kromě hlasivek celé naše tělo, ale pokud je v křeči a současně ochablé, nepropojené, bývá výsledkem pouhá karikatura našeho skutečného hlasu. My jsme si však už zvykli být obklopeni takto "nemocnými hlasy" a neslyšíme jejich ani vlastní disfunkce. Ke správné tvorbě hlasu patří naše celistvost a psychosomatická rovnováha, zahrnující naše vědomí svého vnitřního i vnějšího prostoru.

O propojení tvorby hlasu s vnímáním prostoru vnitřního a vnějšího a funkci prostorových představ, jsem začala uvažovat v hodinách hlasové výchovy, kdy jsem byla svědkem, jak se svým vnitřním prostorem pracují naše pedagožky. Snažily se tuto práci aktivovat i u studentů, uvolnit letité spasmy a otevřít náš vnitřní prostor pomocí dechu, hlasu a představy i vnitřního zraku a hmatu. V té době jsem neměla tušení o existenci tzv. zrcadlových neuronů<sup>41</sup> jak dokládá úryvek z mé reflexe na hodiny hlasové výchovy z června 2004: *"Uvažovala jsem o působení principu spoluprožívání (skrze spontánní nápodobu) v divadle a vybavily se mi hodiny hlasové výchovy. Myslím, že tato tendence může směřovat dokonce až k napodobování vnitřního nastavení orgánů, když už*

<sup>41</sup>"Jednání druhých... vyvolává aktivitu zrcadlových neuronů; díky nim se do jednání ostatních můžeme vžít natolik, že je pocítujeme takřkajíc' na vlastním těle'... S vizuálními impulzy rovnocennou a často dokonce mohutnější potravu pro vnitřně hmatové vnímání a samotné vytváření obrazu ve smyslu image (od imaginare čili' představovat si'), na kterém se vnitřně hmatové vnímání výrazně podílí, nám skýtají akustické podněty... Právě tak při vytváření obrazu o konkrétním člověku mají pro nás zásadní důležitost jeho hlas a způsob mluvy, tak úzce spojené s dýcháním a jeho dalšími (neartikulovanými) projevy a jejich rytmizací, a to včetně všech hraničních a smíšených projevů, probouzejících v nás přímo tělesnou odezvu." VOSTRÝ, J., článek Scénologie mluvního projevu, časopis Disk č.40, ročník 2012

*působí prožívání stejných emocí. Zdá se téměř, že tato nápodoba probíhá v těle intuitivně a spontánně, dokud o ní nevíme. Uvědomila jsem si také, jak je důležitý opravdu dobrý příklad. V poslední době mám pocit, že se mi na hodinách hlasové výchovy mění organismus, přes držení těla, změnu nálady, prudkého střídání protikladných emocí, ale hlavně se mi od základu přenastaví dýchání."*

Nezbytným krokem pro zvětšení vnitřního prostoru bylo rozpustit křeče a změnit ochablost některých partií, zejména rtů a bránice, v kýžený stav uvolněné aktivity. Zjistila jsem, že soustředěním se na aktivitu rtů ubírám pozornost ostatním funkcím a tím je zbavuji křeče. Důležité bylo také přesunout svoje těžiště na správné místo např. skrze představu teplé koule za pupkem, která nám účinně pomáhala prozkoumávat a procitovat svůj vnitřní prostor, měnit držení těla a postupně i sebezprožívání. Většina z nás nebyla se svým tělem v příliš dobrém propojení a také náš hlas byl nedostatkem vnitřního prostoru a nevnímáním prostoru vnějšího plochý, bylo třeba mu dodat na prostornosti. Při klauzurách v roce 2004, kdy jsem předvedla fragment z Ionescových Židlí, jsem si ověřila, že je třeba pracovat také na komunikaci s prostorem vnějším. Pod vedením I. Vyskočila jsem během hodin herecké propedeutiky připravila dialog Stařečka a Stařenky. Referuji o tom v reflexi adresované L. Válkové: *"Po předvedení fragmentu Ionescových Židlí jste mi vytkla umrněnost a nedostatek záběru, snad bylo jedním z důvodů, že jsme s prof. Vyskočilem zkoušeli většinou u něj v kanceláři (jinde nebylo místo) a prof. Rut se při tom pokoušel úřadovat... Ale z Vaší poznámky jsem si odnesla nové připomnění si nutnosti v první řadě obsáhnout prostor, ve kterém se nacházím a naplnit ho a to nejen hlasově. Dokázat se jenom patřičně pro ten prostor nadechnout! To je základ každého vystoupení na scénu. Podle toho pak aktéra vnímá nejen divák, ale i partner na jevišti. Ti to vnitřní nastavení vlastně od něj nevědomky přejímají. V tom by divadlo mohlo být skutečně "léčebné", kdyby se herci uměli správně a plně nadechnout."* Při hodinách hlasové výchovy a dialogického jednání tak postupně vznikaly moje představy o "vdechování" okolního prostoru. Prostřednictvím dechu a představy ho do sebe nasát, tak uskutečnit jeho interiorizaci, aby se stal součástí mého vnitřního prostoru.

Chtěla jsem však tyto své spíše tušené poznatky ověřit v rozhovoru se skutečnými odborníky, proto jsem požádala jsem o rozhovor dvě moje hlasové

pedagožky (v současné době stále působící na DAMU) Ivanu Vostárkovou a Terezu Roglovou. Zajímala mne zejména jejich osobní hlasová a dechová zkušenost s fenoménem prostoru, ať už pedagogická nebo pěvecká a jak lze pomocí dechu, hlasu propojovat prostor vnitřní a vnější. Obě shodně potvrzovaly důležitost prostorového vnímání a prožívání pro práci s hlasem. Nicméně je zřejmé, že práce s prostorem probíhá velkou měrou v představách a pocitech, jež jsou velice obtížně popsatelné a proto příklady zde zmiňované jsou pouhým "vrcholem ledovce" jejich rozsáhlé zkušenosti.

T. Roglová popisovala svou interakci s prostorem před pěveckým vystoupením, kdy se nejprve do prostoru vztahuje z oblasti prsní kosti a vysílá energii z oblasti solaru, pak teprve následuje zvuk. Po vstupu do prostoru se její tělo téměř automaticky nastavuje a vytváří vztah k prostoru. Tento proces však funguje, jen ve stavu uvolněné aktivity. Pro interakci s prostorem má vyvinutá "čidla" a od svého centra v oblasti solaru si s jejich pomocí vytváří přehled o poměrně přesné vzdálenosti k jednotlivým mantinelům. Tuto svou představu přirovnává k amébě, která má energetické úponky, vztahující se ke stěnám a dalším prvkům v prostoru.

Zdůraznila také práci s energií vydávanou a přijímanou, při níž se často používají prostorové představy. Člověk totiž s hlasem sice vydává vzduch, ale zároveň musí udržovat nádechovou pozici, funguje tu opět oscilace mezi vnitřkem a vnějškem, vzniká napětí a jistá dialogičnost. Pro optimální postavení těla i nastavení dechu a hlasu jsou důležité také protichůdné směry (horizontální a vertikální). Mnozí lidé lidí jsou ale hypotonní, a proto aby tuto energii byli vůbec schopni vytvořit, používá se při cvičeních s nimi např. spirálovité provrtávání se pomocí hlasu prostorem.

I. Vostárková konstatovala, že v hlase každého člověka je dobře rozpoznatelné, zda se zaměřuje na svět vnější, či preferuje ten vnitřní anebo je má v rovnováze. Považuje za důležité umět přijmout podmínky vnějšího světa, koexistovat s ním, ale současně si budovat vnitřní svobodný prostor. Vnímání prostoru a fyzická spoluangažovanost při těchto procesech je u mnoha lidí jen minimální. Rezonanci svých slovních (hlasových) sdělení v prostoru totiž nevyhodnocují sluchem, ale pouze rozumem. I zrakem a sluchem často vnímají povrchně a izolovaně. Místo, aby prostor viděli a aby ho vdechli, vytváří si vůči

němu automaticky ochranu, proto ani nemohou uchem zachytit prostorové dispozice. Někteří lidé se dokonce poslouchají pouze zevnitř, což je sice sebezpotvrzující, avšak sebeklamné. Chybí jim totiž vzdálenost, prostor k objektivnímu sebeslyšení.

Snaží se proto poskytnout svým studentům vnímání vnitřního prostoru, které souvisí se sebezpoznáním. Vychází z toho, že lidé často mají obavy se projevit, protože neznají sebe sama. Proto jim nabízí roli<sup>42</sup>, ne interpretaci, ale situaci – transperzonalizaci. Například mohou vyzkoušet představu dirigenta stojícího před orchestrem: navazují na vzdálenost kontakty s pomyslnými hudebníky a tak ucítí prostor, který obsáhnou, tělově se zapojí, rozšíří, vyjdou hlasem ze sebe a zjistí, že nepracují jenom s vnějším prostorem, ale i s vnitřním. Vztah vnitřní a vnější prostor souvisí podstatně i se záměrem sdělení, které při práci s hlasem určuje všechno. Dech je vždy takový, jaký je záměr. Pro pěvce je také velmi důležitý adresát jejich sdělení, pro něho se nadechují, aby překlenuli prostor.

Při hlasových cvičeních často využívá prostorových představ, neboť představa hraje velkou roli při pronikání do fyzis. Pracuje například s představou kulatého prostoru, tzn. jsem bublinou, do ní se nadechuji, vydávám hlas a rozšiřuji si tak svůj prostor. Dalším cvičením je představa hloubky, kdy student stojí a představuje si, že u jeho špiček začíná nekonečná hloubka, kterou nejprve jen vnímá a pak se ke svému prožitku vyjádřuje hlasem. Prostorových cvičení je při práci s hlasem nepřeborná řada a každý pedagog si neustále vytváří další podle vlastních potřeb.

V této kapitole bylo mým záměrem poukázat na dech a hlas jako základní kameny našeho vnímání prostoru i interakce s ním. Pomocí hlasu vyslaného do prostoru si můžeme okolní prostor skutečně "osahat" a získat tak informace nejen o něm, ale i o nás ve vztahu k němu a současně i o našem vnitřním prostoru, což napomáhá našemu sebezpoznávání i pochopení a prožití přítomné situace.

Jedním z cílů této práce je zkoumat možnosti vytvoření si určité kondice pro komunikaci s prostorem. Naznačené způsoby práce s dechem, hlasem

---

<sup>42</sup> Role souvisí s představou skrze prostorové vztahy konkrétně rozčleněného prostoru. Používá vzdálenost, hloubku atd. pozn.autorky

a prostorem jsou příkladem, jak se dá na ní prakticky pracovat a rozšiřovat svoje uvědomování si svého těla a psychiky i svého jednání v prostoru. Získávat tak postupně kondici k prostorovosti a prostornosti, být schopen zvýšit svoji vnímavost a získat tak i další prostředky pro topoanalýzu vlastního vztahu s prostorem. Zároveň je vědomí si této souvislosti prostoru s hlasem a dechem nezbytné pro dialogické jednání s vnitřním partnerem i pro hereckou práci.



## Prostor k jednání

"(Skutečný svět) je svět možností,  
je to otevřený prostor pro naše činy." I.Klíma <sup>43</sup>

Dosud jsem nejednou zmiňovala nutnost naší interakce s prostorem, kterou jsem zde zatím sledovala skrze optiku vnitřního prostoru, skrze jeho vnímání, představování si a prožívání, skrze dýchání a práci s hlasem. To vše tvoří jakési podloží pro další výrazný prvek této komunikace zosobňující jádro mého zkoumání a tím je jednání člověka v prostoru. Naše prostornost a prostorovost se zde dostává do nové roviny a bude nahlížena z úhlu pohledu aktivního vztahování se a jednání na základě výzev prostoru. Půjde tu o prostor prožívaný subjektem, o subjekt oslovený prostorem ke konkrétnímu aktivnímu jednání.

Podobný přístup k problematice interakce člověka s prostorem jsem našla ve studii "*Prostor prožívaný jako prostor k jednání.*"<sup>44</sup> I. M. Havla a M. Mitášové. Ti rovněž akcentují prostor *subjektivizovaný* (Havel, Mitášová, s.154), skrz na skrz člověkem *prožívaný a osmyslovaný*. Na základě nabídek prostoru člověk jedná a osvojuje si ho k *svému účelu*. Člověk si prostor *zjednává průběžně*, neustále svět tvaruje. Člověkem "*zjednávaný svět je prostředím pro jednání, ale jednání je zároveň předpokladem zjednávaného světa. Zjednávaný prostor usměrňuje moje kroky a moje kroky tvarují zjednávaný prostor*". (Havel, Mitášová, s.180)

Pojem *zjednávaní* si prostoru je blízký mé představě transformace prostoru při komunikaci s člověkem. Naše pojetí se však liší v pohledu na prožívající subjekt. Havel a Mitášová se subjektem zabývají pouze v rovině jeho pozorovatelné interakce s prostorem a vyhýbají se psychologizujícím závěrům. Já se však pokouším zaostřit pozornost také na dění "uvnitř" subjektu s cílem nastínit představu procesů probíhajících při dialogu s prostorem. Jsem si však vědoma, že tento náhled může být z velké části popsán jen subjektivně a introspektivně, a proto zde jeho výstupy nenabízím jako objektivní závěry,

---

<sup>43</sup>Klíma, I., in: Havel, Mitášová, s.156

<sup>44</sup>Je součástí sborníku *Prostor a jeho člověk* vydaného Centrem pro teoretická studia UK a AV ČR v roce 2004.

ale jako topoanalýzu prostoru mnou prožitého, i jako pobídku k dalšímu zkoumání.

Chci se tedy v této kapitole obrátit k pomoci perspektivy prostoru viděnému jednání, k aktuální uvědoměné prožívané přítomnosti, k mému "zde" a "nyní". Postupně chci dojít až k dialogickému jednání s vnitřním partnerem, které bylo "pokusnou situací" našeho zkoumání vztahu člověka s prostorem. Slovo "přítomnost" má v češtině neodlučitelný prostorový i časový význam. "Zde" a "nyní", klíčové komponenty přítomnosti, nejsou body bez rozměrů, každý z nich má své vnitřní rozpětí. V přítomnosti tak zároveň přidržujeme to, co právě bylo i co se stane vzápětí. A to vše je připoutáno k místu, kde se právě nacházíme a z jehož perspektivy nahlížíme a přisvojujeme si okolní prostor (svět). Kdykoli se proto zmiňujeme o situaci prožívané v přítomnosti, jsou oba tyto její rozměry vždy přítomny. Jak se tedy vyhnout neustálému přihlížení k časovému faktoru a dostávání se tak do spleťtých časoprostorových vztahů? Tuto otázku řešili i ve studii "*Prostor prožívaný jako prostor k jednání*" a nakonec se uchýlili k radikální metodě uzávorkování, o níž už zde byla řeč. Takto jednoduše dali ve své studii do závorky i čas a já podle jejich vzoru provedu totéž.

## **Situace**

Každé lidské jednání se odehrává v rámci nějaké specifické situace. Zjednodušeně je možno říci, že situací lze nazvat tu životní epizodu, na kterou ji prožívající subjekt může zaostřit pozornost, či vybavit si ji z paměti a všimnout si její osobitosti. Situace tak náleží subjektu a ten ji prožívá jako vlastní, současně je však i on součástí situace, může se v ní pohybovat. Probíhá tu tak neustálá oscilace mezi subjektivizovanou a objektivizovanou situací a to jak vzhledem k situaci minulé, tak k právě se uskutečňující.

V této práci sleduji dvojí hledisko prožívané situace. Prvním z nich je pohled na situaci minulou, už uzavřenou, kterou lze zkoumat prostřednictvím topoanalýzy, ať už jsou to vzpomínky na můj osobní vztah s prostorem, na komunikaci jiných subjektů s prostorem v nejrůznějších situacích každodenního života, pokusy s dialogickým jednáním nebo zjednávání si prostoru hercem v divadelním představení. Druhý pohled se pokouší nazírat situaci přítomnou,

kteřá se právě odehrává, takříkajíc ve stavu zrodu, jež "tady a ted" prověřuje moji kondici k prostorovosti. Tedy situaci, kteřá se mění, na níž jsem účasten a jejímž jsem zároveň animátorem skrze moje aktuální prožívání a jednání.

Jedním úhlem pohledu na situaci jakožto "přítomnou" je její simulace v představě, kdy se vcituji do situace již zažitě, ale tak, jako bych byl právě přítomen uvnitř jí. Simuluji si v představě svoje jednání i prožívání a jsem tak schopen rozkrývat procesy, které se ve mě děly a prověřovat je tím, že se pokusím situaci v představě modifikovat. Tato možnost vychází ze zkušenosti nabyté díky již prožitým situacím, a probíhá podvědomě i vědomě ve vzpomínkách každého člověka, kdy na různé situace našeho života nahlížíme z různých perspektiv a představujeme si "co by bylo kdyby". Skrze noření se do nitra prožitých situací a jejich průběžné "zpřítomňování" jsme posléze schopni některé poznatky zvědomnit, a následně se pustit do vědomé interakce s prostorem ve skutečné situaci dialogu člověka a prostoru "zde" a "nyní", kde je nutné je permanentně experimentálně prověřovat.

Jak nám potvrzují mnohé herecké techniky a konečně i dialogické jednání s vnitřním partnerem, člověk má zajímavou schopnost i od právě probíhající situace, v jejímž rámci jedná, pomyslně odstoupit, pohlédnout na sebe sama uvnitř jí, zhodnotit její nabídky a svoje možnosti v ní, ujasnit si svoje stanovisko; pak se do situace opět vrátit, následně v reakci na (z odstupu) viděné jednat a prožívat, opět odstoupit a takto její smysl neustále posouvat (měnit). Při tom všem člověk dokáže zůstávat naplno v přítomné situaci; mohla bych dokonce tvrdit, že teprve v tom případě je situace "tady a ted" opravdu naplněná, poněvadž k tomu vnímání celku neodmyslitelně patří. Způsobům, jakými lze s touto změnou úhlu pohledu pracovat, se budu podrobněji věnovat v kapitolách o dialogickém jednání a hereckých technikách. Tuto oscilaci jsem již zmiňovala v kapitole o dechu, kde ji zosobňovalo napětí mezi pojmy prostornosti a prostorovosti, tzn., že subjekt v jedné a téže chvíli prostoru náleží a zároveň se prostoru zmocňuje. Stejně tak Havel a Mitášová potvrzují permanentní oscilaci subjektu mezi subjektivizovaným a objektivizovaným prostorem, kdy hledím na situaci jak "zevnitř", tak jsem zároveň schopen i pohledu "zvnějšku".

Tato reflexe probíhá však většinou podvědomě a proto velkou část zkušenosti, kterou bychom z ní mohli vytěžit, ztrácíme. Jestliže se nám ale podaří vytvořit si schopnost vědomě odstupovat od právě prožívané

přítomné situace, získáváme možnost si lépe všimat sama sebe v jejím kontextu i jejího potenciálu pro naše jednání, a tak moci tvořivěji přistupovat k svému jednání v dané situaci a tvarovat ji. V každém prostoru je obsažena výzva k této oscilaci-odstupování a opětnému vstupování tzn. nabídka změny úhlu pohledu (perspektivy). Považuji proto za důležité učit se využívat tuto nám vrozenou schopnost, což je i významnou dimenzí dialogického jednání s vnitřním partnerem a také jedním z cílů této práce.

Každá situace má velké množství tematizovatelných dimenzí jako je "*časové trvání, prostorovou rozlehlost, strukturální vztahy mezi prvky okolního světa, vlastní tělo prožívajícího subjektu, jeho jednání, vědomí sebe a v neposlední řadě...smysl dotyčné situace, dále vnímání změn, kauzální vztahy, svobodné rozhodování, jazykovou komunikaci, sociální vztahy,...*" (Havel, Mitášová, s.158) Jednotlivé dimenze probíhají současně, jsou navzájem složitě provázány a v různých situacích se mohou projevit s odlišnou zřetelností a důležitostí. Já však budu na situaci nahlížet z perspektivy prostoru, a proto všechny ostatní dimenze opět uzavřu. Naše porozumění světu však závisí na jejich vzájemné souhře a proto je nepustím zcela ze zřetele, budu je však využívat pouze k lepšímu nahlédnutí dimenze prostoru, v jejímž rámci dospíváme k reflexi prožívané situace skrze naše vnímání a jednání. Prostřednictvím smyslů sestavujeme náš dojem z prostoru, téměř jako skládačku. Vnímání je předstupněm jednání i jeho nástrojem.

### ***Prostor vizuálního vnímání***

Vizuální vnímání hraje pro ty, kteří vidí, klíčovou roli v poznávání světa, jehož prožívání většinou také skrze vizuální metafory reflektujeme. "*Prostor vizuálního vnímání umožňuje věcem (obrazu světa), aby vstupovaly do našeho vědomí (příp. podvědomí).*" (Havel, Mitášová, s.162) Vnímání prostoru má těžiště ve vizuální skutečnosti, ačkoli se vlastně jedná o *průhledné médium* (tam., s.162). Člověk ale zrakem nevnímá izolovaně i vizuální vnímání je vždy spojeno s chováním, pohybem a dotýkáním se světa.

Prožitek prostoru je neoddělitelně spjat se světlem, které prostor otevírá, modeluje, dodává mu atmosféru, umocňuje ho. Neméně důležitý je však prožitek tápání ve tmě, kdy prostor ztrácí svoji vizualitu a pro jeho poznávání

musíme použít jiných smyslů. Ty ale vidomí bez syntetizující funkce zraku umí používat jen nedokonale. Od našeho narození totiž všechny smysly navzájem propojujeme a postupným uvědomováním si souvislostí a vzájemných vztahů vytváříme svůj svět viděného. "Učíme" se tak vidět po celý život, den za dnem. Složitost a komplexnost takového vnímání je výkonem, jaký by nezvládl ani nejzdatnější počítač, ale my ho snadno zvládáme už v prvních měsících života a tuto "výstavbu" provádíme bezmyšlenkovitě každým naším pohledem.<sup>45</sup>

Lidé, kteří o schopnost vizuálního vnímání přišli, tato vybudovaná spojení po čase ztrácejí a přestává pro ně být postupně srozumitelná i představa, idea *viděného* prostoru. Posléze si podle svých možností pomocí hmatu, sluchu a čichu vytvoří jiný svět odpovídající jejich novým zkušenostem. Je-li jim pak po delší době zrak navrácen, musí se prakticky znova učit vidět a dívat se... dívat se aktivně.

Nevidomí nežijí v prostoru, ale pouze ve světě času, který staví ze sledu počitků.<sup>46</sup> Vizuální vnímání prostoru je také spojeno s vnímáním celku. O. Sacks<sup>47</sup> popisuje, jak Virgil (byl slepý 45 let) ani měsíce po úspěšné operaci nebyl s to dát dohromady kočku. Viděl uši, pracky, čumák, ocas, ale nebyl schopen obsáhnout celek. Byl zvyklý na postupné poznávání hmatem a simultánní vnímání mu bylo cizí. Virgil se cítil jako "vyhnanec prostoru", a postupně se vrátil do svého světa hmatu a času, do bezpečí.

U vizuálního vnímání hraje roli pozice, z níž hledí *vědomý subjekt* a zaznamenává objekty viditelné v zorném poli i to, jak jsou od něho vzdáleny (i od sebe navzájem) a v jakých jsou vzájemných zákrytech (z jeho pohledu). *"Lidé, žijící celý život v hustém deštném pralese, kde předměty nejsou nikdy vzdáleny víc než několik metrů, se neumí orientovat v otevřené krajině. Nemají představu vzdálenosti – dokonce natahují ruce, aby se dotkli vrcholků hor."* (Sacks, s.118)

Důležité pro vizuální konstituování prostoru je také vnímání barev. Barevné vidění je však vrozeným procesem. Barva je nedílnou součástí našich životů. Sacks uvádí případ malíře, který po nehodě ztratil schopnost vidět barvy, což se

<sup>45</sup>SACKS, Oliver. Antropoložka na Marsu. Praha: dybbuk, 2009. ISBN 978-80-86862-81-1. s.131

<sup>46</sup>"U slepců není pocit místa vyhraněný... prostor je omezen na vlastní tělo a jeho poloha není dána předměty, které mījelo, ale tím, jak dlouho se pohybovalo..tak je plocha určována časem.." Z autobiografie nevidomého Johna Hulla, in: Sacks, s.122

<sup>47</sup>Doktor Oliver Sacks je neurolog, ve svých knihách se zabývá neobvyklými případy neurologických a psychiatrických poruch. pozn.autorky

pro něj rovnalo ztrátě smyslu života. Těžce se s novou vizualitou vyrovnával a trápilo ho, že ostatní nejsou schopni pochopit svět, ve kterém je teď nucen žít. Proto vymaloval celý jeden pokoj včetně nábytku i oběda na stole šedými odstíny. Účinek byl v trojrozměrném prostoru strašidelný. Malíř zdůrazňoval, že i sám divák by měl být natřený na šedo, aby přestal být pouhým pozorovatelem a stal se součástí šedého světa. Když mu však tři roky po jeho zranění nabídli operaci, která by ho mohla vyléčit, kategoricky odmítl. Obával se, že by barvy mohly zničit *nově nastolený vizuální řád jeho světa*. (Sacks, s.52)

Vnímání je předstupněm k subjektivizaci prostoru. Prostor "k našemu vidění"<sup>48</sup> je první reflexí prostoru, který nás obklopuje. K subjektivizaci okolního prostoru dochází teprve, když ho bereme na vědomí, což je předstupněm uvědomění si našich možností k jednání.

Díky vizuálnímu vnímání nezískáváme jen popis vzhledu okolního prostředí, ale zjišťujeme jeho "nabídky". Prostor nám ukazuje svoje, respektive naše, možnosti k jednání v něm a vyzývá nás k tomu je naplnit. Zrakové vjemy také intenzivně ovlivňují naše tělesné napětí, dech i pohyb ve viděném prostoru, působí na naši psychiku. Pomocí zraku a jím vyvolané představy si *mentálně předjednáváme* (Havel, Mitášová) okolní prostor, dříve než do něj vstoupíme. Tzn. už při pouhém pohledu na jakýkoli prostor automaticky podvědomě detekujeme možnosti, které nám nabízí a v představě je ihned uskutečňujeme uvnitř viděného prostoru. Naše vizuální prožitky nám pomáhají konstituovat základní objektivní prostor. Toho docílujeme snižováním významu svého výchozího stanoviště i své pozice pozorovatele, pohybem po prostoru, který nám umožňuje vytvořit si tzv. kognitivní mapu prostředí. Jsme rovněž schopni v představě odhalovat i místa zraku nedostupná. V čemž nám pomáhá také empatie s prožitkem druhého člověka, který se právě v námi viděném prostoru nachází. Např. pozoruji krajinu a náhle se v ní objeví člověk. Okamžitě přitáhne celou moji pozornost. Celá krajina se pro mne změní, pohyb onoho vzdáleného, jeho vztahování se k ní, ji najednou celou určuje - stává se pro mne jejím ohniskem. Jeho prostřednictvím se já ocitám uvnitř krajiny mnohem konkrétněji, vidím ji jeho pohledem a prožívám daleko intenzivněji.

---

<sup>48</sup>Pokračuji zde v linii navržené Havlem a Mitášovou v nahlížení prostoru, jako prostoru k něčemu. Prostor "k našemu vidění" už je interakcí se mnou - pozorovatelem. Předložku "k" chápeme jako jednající, jako výzvu prostoru k naší aktivitě, a zároveň jako zdůraznění našeho zmocňování se prostoru.pozn.autorky

## Uvědomění

*"Člověk bez uvědomění se podobá vozu - lidé ve voze jsou jeho touhy, koně, jsou jeho svaly, vůz sám je kostra a uvědomění je spícím vozkou. Vůz je smýkáán bez cíle ze strany na stranu, každý z osazenstva chce jet někam jinam, každý kůň táhne jiným směrem, jakmile se vozka probudí a vezme oprať do ruky, dojedou k svému cíli."<sup>49</sup>*

Ve většině případů našeho vnímání i jednání je úroveň našeho vědomí neustálým propojováním a součinnostmi vědomí a nevědomí. Havel a Mitášová konstatují, že pro ně není důležitý stupeň uvědomění té které aktivity: jelikož často *"na globální úrovni subjekt jedná vědomě intencionálně, přičemž na úrovni detailu má toto jednání nevědomé prvky."* (s.155)

Pro průzkum prováděný v této práci musím však stupňům uvědomění věnovat více pozornosti. Jednak proto, že vyzdvihnout důležitost uvědomování si prostoru v každodenním životě i v situacích veřejného vystupování je jedním z cílů této práce. A za druhé proto, že i pro dialogické jednání s vnitřním partnerem je práce s ním klíčová. Feldenkrais<sup>50</sup> velkou část svého života věnoval zkoumání procesu sebepoznávání a pro jeho metodu je sebeuvědomění zásadním pojmem. *"Zjistil, že klíčem k léčení je uvědomovat si, co děláme."*<sup>50</sup> Pokusím se nejprve pojem "uvědomění" odlišit od termínu "vědomí". Feldenkrais to vysvětluje takto: *"...mezi "vědomím" a "uvědoměním" je podstatný rozdíl. Vystoupím-li při plném vědomí do druhého poschodí, vůbec si nemusím být vědom, kolik tam bylo schodů. Uvědomění je vědomí a rozpoznání toho, co se ve vědomí odehrává, nebo toho, co se odehrává v nás, zatímco jsme při vědomí.* (Feldenkrais, s.63) Existuje tedy ještě stav *bdělého vědomí* (Feldenkrais, s.44), zřetelného uvědomění toho, co v bdělém stavu děláme.

Vyšší zvířecí druhy, mezi nimi i člověk, se v mnoha případech svého konání řídí *tlakem svého vnitřního nutkání* (Feldenkrais, s.59) a jednají automaticky. Uvědomování si není v podstatě k životu bezpodmínečně nutné, ani k tomu společenskému. Člověk musí vynaložit velké úsilí a hodně času, aby

---

<sup>49</sup>Tibetské podobenství, in Feldenkrais, s.61

<sup>50</sup>citace ze stránek [www.feldenkraisovametoda.cz](http://www.feldenkraisovametoda.cz)

se vymanil z pouze automatického jednání, na které si zvykl, a postupně dosáhl určitého stupně sebeuvědomění a následně pak i sebepoznání. Lze to však podle Feldenkraise uskutečnit díky možnosti dopřát si mezi myšlenkou na nějaký čin a jeho provedením pauzu, která vytváří fyzický předpoklad pro uvědomění. Součástí této pauzy je i pomyslný odstup, umožňující jakési pootočení úhlu pohledu. Díky pauze a následně vzniklému odstupu můžeme sledovat, co se v nás děje, jestliže v nás vzniká myšlenka na nějaký čin, zvažujeme, jak ji uskutečnime. Dostáváme tak šanci poznávat sebe sama.<sup>51</sup>

Podle M. Feldenkraise je uvědomění v kontextu evoluce velice mladou epochou, ale zároveň je i nejvyšším vývojovým stupněm člověka. To je důvodem, proč je u jednotlivých lidí na rozdílném stupni vývoje. V životě každého člověka se také objevují *periodické výkyvy hodnoty uvědomění ve vztahu k ostatním aspektům jeho osobnosti*. (Feldenkrais, s.67) Může i dojít k dočasné ztrátě uvědomění vůbec. Dostupné jsou nám ale také zážitky vrcholného uvědomění, kdy splynou všechny schopnosti člověka, tzn. uvědomění, cit, myšlení, smyslové vnímání a pohyb v jeden harmonický celek. Jestliže jsme schopni uvědomění plně uplatnit, získává postupně *harmonickou nadvládu nad tělesnými projevy* (Feldenkrais, s.185). Často má člověk spíše tendenci, aby této harmonie dosáhl, svoje instinktivní primární pudy potlačovat, což však má za důsledek snížení našich schopností i vitality. Uvědomění "*s sebou přináší poznání, co je třeba učinit. Tím uvolňuje tvořivé síly*" (Feldenkrais, s.185)...a poskytuje potenciální prostředky k sebepoznání.

Obrátme se nyní k uvědomění ve vztahu člověka a prostoru, kde tato skutečnost platí stejnou měrou. Díky postupnému uvědomování si začal člověk rozlišovat mezi pojmy jako "sem" a "tam", mezi "vlevo" a "vpravo". Stal se tak středem prostoru, který jej obklopuje, a dělí jej vzhledem k umístění své osoby v něm. Naše vztahování se k prostoru je většinou směsí vědomých a podvědomých procesů, málokdy však uvědomovaných. Poměrně snadno se stáváme obětmi stereotypu, který je způsoben zejména často opakovaným a dlouhodobým pobytem v jednom a též prostoru. Obzvláště tam, kde se oddáváme opakovaně podobnému druhu činnosti, to znamená v prostoru

---

<sup>51</sup>... Učiní-li člověk cokoliv, ještě zdaleka to neznámá, že by alespoň přibližně věděl, co dělá a jak to dělá. Pokusí-li se uvědomit si, co dělá (tj.pozorně sledovat každý detail provedení), brzy shledá, že i ty nejjednodušší činy - například, že vstane ze židle - jsou pro něj hádankou, a že vlastně nemá ani tušení, jak je uskutečňuje..." (Feldenkrais, s.59)



našeho domova, zaměstnání či v těch, které vnímáme jako průchozí a směřujeme k cíli v jiném prostoru. Pak se velká část našeho jednání a vnímání prostoru odehrává podvědomě, a jednáme pouze obvyklým úsporným, automatickým způsobem. Občas jsme zaskočeni některou neobvyklou okolností – ocitáme se v neznámém prostoru, činnost, kterou máme vykonat se vymyká našim dosavadním zkušenostem s jednáním v tom určitém prostoru apod... pak většinou skutečně vnímáme a naše jednání získává jinou kvalitu. Začínáme si uvědomovat nabídky prostoru k našemu jednání a svoje možnosti k jejich naplnění. Toto uvědomění bohužel často opět ztrácíme ve chvíli, kdy máme dojem, že už jsme o situaci zjistili dost, zařadíme si ji do svého "katalogu" zkušeností a následně přepínáme opět na "autopilota".

Stejně jako se ve Feldenkraisově metodě dociluje sebeuvědomění po dlouhém a trpělivém prozkoumávání sebe sama<sup>52</sup>, tak i dosažení našeho uvědomovaného bytí v prostoru je zdlouhavý proces a vede k němu mnoho cest. Tato práce má být spíše upozorněním, pobídkou k tomu se po některé z nich vydat.

### ***Prostor k jednání***

Přímým výsledkem interakce mezi vnitřním a vnějším prostorem člověka je konkrétní jednání subjektu v prostoru, které je pozorovatelné, popsatelné a reflektovatelné. Každý, námi prožívaný prostor už podvědomě chápeme především jako prostor "k jednání", a jednáním rozumíme jakoukoli aktivitu člověka. Prostor k jednání má různé aspekty, které se většinou prolínají *"podle toho, o co v dané situaci běží, co má subjekt na zřeteli, k čemu jej situace vyzývá či, co mu nabízí. Jsou to např. prostor k zaujetí místa, k pohybu, k setkávání, k prodlévání, ke hře, k bydlení..."*. (Havel, Mitášová, s.155) Pod pojmem jednání si nejprve představíme fyzickou činnost, ale prostor k jednání může být i nefyzický např. *prostor "k rozhodování, k vyjednávání, k sebeuplatnění..."*. (Havel, Mitášová, s.156) Prostor k jednání znamená v každé konkrétní situaci pro člověka širokou škálu možností, svobodu volby, jak zasahovat do světa, jak svět přetvářet; považujeme ho za svůj. Obecně prostor k jednání spočívá v napětí mezi svobodou a nutností; není to tedy jen volnost

---

<sup>52</sup>"Člověk se nemůže poznat bez toho, aniž by vynaložil velké úsilí a toto poznání a vědění, se staví proti automatickému jednání na něž jsme si zvykli." (Feldenkrais, s.60)

k pohybu, ale i jeho omezení. Prostor nás vždy v každé situaci vyzývá ke konkrétnímu jednání. Důležitá je naše vnímavost ke smyslu prožívané situace, která je ovlivněná i zkušeností s podobným typem situací.<sup>53</sup> Zároveň však určité aktuální jednání může vést k proměně porozumění situaci a tak zpětně ovlivnit představu prostoru. Oba tyto pochody však většinou probíhají současně a prolínají se.

Tato práce však nechce být jen pozorováním skutečnosti, ale skrývá v sobě apel k transformaci našeho jednání. Jde nám o změnu ve smyslu kvalitativním, tzn. skrze uvědomění si sebe ve vztahu s prostorem si být vědomější perspektiv a možností, které nabízí situace veřejného vystupování i ta každodenní.

### ***Prostor k pohybu***

Prostor k jednání znamená pro Havla a Mitášovou především prostor možností k aktuálnímu či potencionálnímu pohybu. Aktuálním pohybem je myšlen pohyb tady a teď v tomto konkrétním prostoru. Potencionální pohyb je nabídkou možností, k nimž nás ten který prostor vyzývá. Různí pohyboví odborníci se shodují v názoru, že dnešní člověk má jen omezeně vyvinutá motorická centra v mozkové kůře, takže celou řadu svých skutečných pohybových možností nevnímá a nevyužívá. Proto se původní přirozený pohyb dnes vyskytuje téměř už jen u dětí a primitivních národů. Feldenkrais poukazuje na to, že *"svalová činnost tvoří nejvýznamnější část obrazu našeho já v motorické oblasti mozkové kůry, bez ní by se tento obraz rozpadl."* (Feldenkrais, s.47) Jedině na základě svalové činnosti jsme schopni tvořit si představu o průběhu svých niterných pochodů. Stažení svalů je výsledkem nekonečného řetězce impulsů v nervovém systému a momentální stav celého nervového systému se obráží v našem držení těla, výrazu tváře i zabarvení hlasu.

Pohyb je pro Feldenkraise prostředkem, jak usilovat o zkvalitnění našeho já. A to i proto, že s pohybem máme celoživotní zkušenosti a tak jsme schopni kvalitu pohybu dobře rozeznávat. Pohyb je rovněž důležitý pro naše sebehodnocení, a snadno se vžíváme i do pohybové situace druhého. Při

<sup>53</sup>Havel a Mitášová pro tuto skutečnost používají termín *předporozumění prostoru*. pozn.autorky

pohybu je důležitá nejen jeho intenzita, ale i jeho přesná mechanická, prostorová a časová koordinace: *"Nervový systém se zabývá pohybem více než čímkoli jiným... zajišťuje reakce těla na trvalé působení zemské tíže. Bez této činnosti nervového systému bychom nemohli myslet, neprobíhaly by naše pocity ani smyslové vnímání. Nedocházelo by k tomu ani tehdy, kdybychom nebyli schopni rozpoznat, kde jsme a jakou polohu zaujímáme."* (Feldenkrais, s.48) Pro náš pohyb je tedy podstatná také naše niterná provázanost s prostorem kolem nás, s prostorem planety Země, s jejímiž silami se musíme učit vyrovnávat.<sup>54</sup> Cesta k přirozenému pohybu proto vede i skrze neustálé ožívání a prožívání našeho vztahu s prostorem. ^naopak díky fyzickému pohybu člověka v prostoru můžeme pojímat prožívaný prostor skrze naši tělesnost. Když se ocitáme v novém prostoru, dříve než si uvědomujeme jeho vzhled, rozumíme už předem podvědomě i vědomě díky své zkušenosti s pohybem v prostoru otevřeným základním možnostem k našemu pohybu; tyto možnosti rozvíjí každý prostor před námi a pro nás. Předtím, než do námi viděného prostoru vstupujeme, připravujeme se na skutečný pohyb v prostoru pomocí představ pohybu virtuálního, jímž zkoumáme své potenciální možnosti. Tento virtuální pohyb se odehrává víceméně automaticky a podvědomě, i když se jedná o nedostupné území nebo dokonce fotografii či obraz. Schopnost smyslově si představit své postavení s pohyby těla v prostoru a čase je člověku vrozená. Avšak aby si uměl vyvolat průběh svého pohybu i svalovým smyslem a hmatem, je třeba se cvičit, pak je tento pohyb téměř rovnocenný skutečnému.

Jakmile poznávám dostupnost prostoru, otevírá se pro mne představa možného budoucího jednání v něm. *"V konkrétním uzavřeném prostoru (místnosti) často chápu svoje "zde" a "nyní", jako by zaujímalo celý tento prostor a vztahovalo se k tomu, co se v něm odehrává. V otevřeném prostoru může být mé "zde" podstatně flexibilnější, více závisí na tom, oč mi v dané situaci jde, a význam mého "nyní" klesá v dálavách."* (Havel, Mitášová, s.171) Člověk je v prostoru obklopen pomyslnými *trajektoriemi potenciálního pohybu*. Tyto trajektorie vycházejí do všech směrů, jsou spojitě a nabízejí nám pohled

---

<sup>54</sup>Jde o procítění souhry protisměrů všech zúčastněných pohybů, jejich vztah k vertikální a horizontální ose postoje i k aktivizování tělesného centra. Dobrému vybalancování pomáhá tedy uvědomělý pocit trojrozměrné "architektury" postoje s příslušným rozmístěním sil. Experimentace s rovnováhou (labilita) vyvolává vnitřní životnost. pozn.autorky podle E. Kröschlové

z pozice "třetí osoby", tzn. z odstupu. Souhrnem těchto trajektorií je tvořeno *pole individuální dostupnosti* (tamtéž, s.172), které se proměňuje skrze změnu námi zaujímaného místa v prostoru.

Skrze experimentování se sensorickými podněty - dotekem, teplem, chladem, vůní, zvukem, světlem se otevírá cesta k přirozenému pohybu. Jak podotýká E. Kröschlová<sup>55</sup>, přirozenému pohybu se můžeme učit od věcí i od podlahy či země. Důležité však je naučit se s otevřenými smysly a soustředěně zabývat jakoukoli věcí, ohmatávat ji, vyhmátnout její vlastnosti, její hmotu a hmotnost, celým tělem procítit její pohyb a naslouchat, co ta věc "chce". Pak je možno rozpoznat, že různé věci chtějí různé pohyby, nejen ve tvaru, ale i rytmickém členění, v napětí, v nasazení, odvíjení a zakončení pohybu.

Prozatím jsme se zde zmiňovali převážně o pohybu vnějším. Existuje však také i vnitřní pohyb, a to zejména krevního oběhu a dechu, řízený neurovegetativním systémem. Dýchání je říditelné zároveň naší vůlí i neurovegetativně, proto se může stát znamenitým prostředníkem mezi pohybem vnitřním a vnějším. Když je tělo dobře prokrvené a prodýchané, je člověk v rovnováze mezi vnějším a vnitřním světem. Vlastností organického pohybu je jemně rytmicky odstupňovaná souhra spolu a protihráčů v těle, která nepřipouští ani o miligram napětí víc, než je k pohybu v žádaném směru zapotřebí. Je tedy žádoucí nejprve podnítit vnitřní aktivitu, aby pohyb vedla, a teprve pak ho začít řídit i zvenčí; ovšem tak, aby vnitřní funkce i nadále spolupracovaly.

## **Zjednávání prostoru**

*"Naše vtělená kognice (či ztělesněná, tělem zprostředkovaná) nespočívá v nějaké pasivní reprezentaci předem fixovaného světa, nýbrž v jeho průběžném zjednávání - tvarování světa (včetně naší mysli) v průběhu historie našeho jednání v již zjednaném a dále zjednávaném světě....". I. Havel, M. Mitášová (s.179)*

Pojem "zjednávání prostoru" vychází z předpokladu, že člověk v reakci na

---

<sup>55</sup> E. Kröschlová, dlouholetá pedagožka jevištního pohybu na DAMU, autorka skript "Jevištní pohyb", v kterých objasňuje pojmy často užívané při práci s pohybem. Pozn.autorky

výzvy prostoru konkrétní prostor neustále přetváří, tvaruje, tzn. zjednává si ho pro sebe, pro své bytí v něm. V podobném smyslu mluví o mysli či subjektu konstituujícím prostor také filosof M. Merleau-Ponty ve své "Fenomenologii vnímání", kde zdůrazňuje význam těla jako systému možných akcí. Pro zjednávání si prostoru není však nutné, aby ho člověk viditelně přetvářel, děje se již prostřednictvím navázání vztahu mezi člověkem a prostorem. Například už skrze to jaké místo a postoj člověk v prostoru zaujímá při vstupu do něj.

Podstatný ve vztahu k prostoru je rozdíl mezi pojmem "jednání" a "zjednávání". V pojmu "jednání" cítíme proud času, který neustále a neohraničeně probíhá. Naproti tomu ve "zjednávání" je obsaženo určité rozpětí v čase směřující k výslednému zjednání prostoru k mému účelu. Zjednaný prostor je ve stavu blízkém dokončení, ale je tu vždy možnost i nutnost dalšího *do-zjednávání* a *před-zjednávání* totožného prostoru k jinému účelu, v jiném kontextu, v nové situaci.

S prostředím, do něhož hodlám vstoupit, navazuji dialog, jehož výsledkem je předporozumění a *mentální předzjednání* prostoru, ještě než se do něj skutečně vydám. *Mentálním zjednáváním* se rozumí představa sebe sama jednajícího v tom konkrétním prostoru, prostřednictvím svého virtuálního těla. Lze ji jen obtížně sdílet s ostatními přítomnými v konkrétním prostoru, nicméně její výsledky můžeme pozorovat, nejen na způsobu jednání člověka v prostoru, ale také jak k zjednávání prostoru přistupuje, v jakém je k němu vztahu. Což lze pozorovat na jeho konkrétním fyzickém jednání.

Ve skriptech E. Kröschlové o jevištním pohybu se dočteme o způsobech reflexe zjednávání si prostoru k svému účelu ve formě cvičení doporučovaných studentům herectví. Jedním z nich je "poslat oko do hlediště", které si klade za cíl, aby si veřejně vystupující dovedl představit svůj postoj a jeho působení na diváka z různých zorných úhlů a zjistil jaké místo zaujímá v celkovém obraze. Tak je posléze schopen rozpoznat, kdy a jak se dostat do ohniska divákovy pozornosti, jak se přizpůsobovat partnerům, jak pracovat se světlem; naučí se vidět se na jevišti. Podobným způsobem lze do hlediště poslat i ucho. Mnohé tyto zákonitosti, kterým se zde nyní věnujeme z co nejobecnějšího hlediska, jsou základem cvičení různých hereckých technik. Vrátime se k nim podrobněji v kapitole o vztahu herce a prostoru.

Havel a Mitášová rozlišují *aktuální zjednávání* a *zkušenostní zjednávání*,

jedno však nemůže existovat bez druhého, probíhají současně a vzájemně se doplňují. Zkušenostní zjednávaní probíhá neustále už od našeho narození. Od dětství hmatáme a prolézáme prostor a postupně se tak vytváří potřebné pohybové stereotypy. Naše smyslové vnímání a motorika při tomto procesu spolupracují a postupně se vytvářejí jejich další funkční (senzomotorická) propojení, která nám pomáhají při aktuálním zjednávaní prostoru "zde" a "nyní". Aktuální zjednávaní konkrétního i komplikovaně utvářeného prostoru lze v celku chápat jako relativně rychlý, kognitivní proces pod prahem naší vědomé reflexe. *Kdy se porozumění prvkům postupně skládá z porozumění celku a to zpětně ovlivňuje porozumění těmto prvkům.* (Havel, Mitášová, s.185) Jedná se o skladebný dynamický proces, jehož výslednicí mohou být různorodé situace.

Jak jsme zmiňovali výše, téměř každý prostor si před námi již pro sebe zjednal někdo jiný. Je však rozdíl, jestliže se nacházíme v teritoriu patřícím jinému člověku či v prostoru veřejném. Přezjednávat k svému účelu můžeme prostor beze změny jeho geometrické podoby a ostatních prvků v něm se nacházejících, a to tak, že pochopíme jeden a týž konkrétní prostor jako prostor k jinému jednání, než tomu bylo dosud. Např. schodiště může být nejprve prostorem k výstupu a poté prostorem k zaujetí místa. V území náležejícím někomu jinému většinou vnímáme prostor nejprve jeho očima, vcitujeme se do něho a takto empaticky si ho zjednáваме pro svůj pobyt v něm. Zároveň však se do očekávaných návštěvníků vžívá i hostitel a zjednáává svůj prostor se zřetelem na jejich pohodlí, tj. k pohybu jiné osoby. Ale i v prostoru, který není takto zřetelně propojen se svým "zjednavatelem", vnímáme, k čemu byl zjednán a zvažujeme podle svého aktuálního záměru, jak se k němu budeme vztahovat, do jaké míry ho přezjednááme pro svojí osobu. Jsme tedy ovlivněni nejen výzvami prostoru samotného, ale také předchozím působením druhých v něm. Zejména je tomu tak v situaci dialogického jednání, kdy naše zjednávaní si prostoru probíhá v přímé návaznosti na to, jak byl za naší přítomnosti prostor zjednán někým jiným (i několika předchozími jednajícími).

V každodenním životě si tedy zjednáваме prostor k svému účelu, většinou v něm ale nejsme sami. Musíme proto zároveň počítat s druhými jako s našimi partnery při tvarování prostoru a zjednávat prostor také pro ně, přizvat je k svému zjednávaní prostoru a učit se nechávat prostor i pro jejich zjednávaní.

## ***Prostor subjektivizovaný a objektivizovaný***

V našem vztahu s prostorem dochází k několikanásobné oscilaci, která však ve výsledku splývá v jeden proud. Jde nejprve o oscilaci mezi vnitřním prostorem člověka a konkrétním vnějším prostorem, jak jsme již popsali výše. Toto "přelévání" probíhá ve svém prazákladu nevědomě, ale jsme schopni si ho po získání určité kondice uvědomovat a získat tak příležitost k prohloubení vědomí naší existence tady a teď. Vztah našeho vnitřního a vnějšího prostoru jsou vlastně podmnožinou prostoru subjektivizovaného, námi osvojeného.

Druhá oscilace, která je také součástí našeho každodenního života, probíhá neustále, ne zcela vědomě, mezi zmiňovaným naším prostorem k jednání tzn. *subjektivizovaným* a prostorem *objektivizovaným*. Tato možnost přecházení mezi oběma je nám vlastní snad proto, že pro naše pochopení složitého okolního světa máme zapotřebí převádět si ho do srozumitelných prostorových rozvrhů; či z toho důvodu, že máme potřebu nadhledu a objektivního, nadosobního hodnocení situací. Při přechodu od subjektivního k objektivnímu nazírání se prožívající subjekt, oproti oscilaci mezi vnitřním a vnějším prostorem, kde se pozice prožívajícího posiluje, vžívá *do pozic svých virtuálních "dvojníků"*. V opačném směru probíhá oscilace skrze představu objektivního geometrizovaného prostoru, v němž si uvědomuji svou fyzickou přítomnost. Pokud je naším záměrem prostor vědomě prožívat a využít jeho nabídek, musíme přistoupit na zmíněnou oscilaci "vně" a "uvnitř", a usilovat, aby se tyto přechody staly přirozenou součástí našeho vědomí prostorovosti – prostornosti. Skrze toto nepřetržité zanořování a vynořování se do a z vnitřního-vnějšího, subjektivního-objektivního prostoru máme, díky prostorovosti naší existence, možnost permanentní změny pohledu na celou situaci.

## ***Prostor k bydlení***

Dalším osobním a důvěrným a zároveň i jedinečným způsobem vztahu mezi člověkem a prostorem je zabydlování se v něm. Skrze zjednávání si svého domova "*zakotvujeme*" (M. Merleau-Ponty) v krajině, domov je naším útočištěm, naší existenciální oporou. Takto postupně subjektivizujeme i prostor krajiny.

Člověk "se dorozumívá" se svým domovem i s krajinou o tom, jak má chápat je a sebe v nich. Tím, že se v prostoru zabydlujeme, získáváme nový prostor pro naše jednání, ale naše zjednávaní si prostoru je zároveň předpokladem jeho obydlování. (Havel, Mitášová, s.200)

Úlohou architekta je postavit místa plná významů, ale i místa volná pro další zjednávaní obyvatel. Díky této určenosti a zároveň volnosti jsme neustále oslovováni k ohledávání, zabydlování - zjednávaní a přezjednávaní svého domova i ostatních míst našeho života. Tyto diskontinuity v bydlení nás vyzývají ke hře "v" a "s" prostorem. Možnosti proměny nám však mohou zůstat utajeny, pokud tuto potencialitu metamorfózy prostoru nepřijmeme za svou a nespojíme s ní zároveň proměnu sebe sama. Pak budeme moci prožít skutečnou dialogičnost vztahu s prostorem.

Pojem *pro-žívání* domova (Havel, Mitášová, s.204) se dotýká důležitého aspektu vztahu člověka a prostoru. Je jím tzv. zvnitřňování vnějšku, o němž se v této práci zmiňovali již Bachelard i Piaget. Náš domov musíme postupně *pro-bydlet* (Havel, Mitášová, s.205); jak ho procházíme, prolézáme, protápáváme, otiskuje se do naší paměti mentální i tělové (viz Bachelard). Důležitým předpokladem této práce je, že proces zvnitřňování vnějšku se děje při každém našem setkání s prostorem. Jeho míra je však různá podle toho, jaký význam připisujeme tomu kterému prostoru, jak dlouho se v něm zdržíme, zda se v něm objevujeme opakovaně, jaké jsou naše záměry k jednání v něm atd. Míra našeho zvnitřňování se také může lišit podle způsobu našeho nasazení pro prožívání přítomné situace. Zda "tady" a "ted" opravdu v přítomnosti prožíváme, či zda jen povrchně registrujeme, co se kolem nás děje.

Závěrem této kapitoly nastíním ještě otázku, na niž hledám prostřednictvím této práce odpověď. Již jsme zde hovořili o různých "úrovních" našeho uvědomování si interakce s prostorem. O tom, že tato interakce probíhá nepřetržitě a z velké části nevědomě, dílem však s naším vědomím. Otázka zní, jak tento "stupeň uvědomění" posílit, ne však ve smyslu podřídit naše jednání nadvládě rozumu, permanentní kontrole. Směřovat spíše k dosažení naší větší psychosomatické aktivity v tomto vztahu, která by mohla vést k chuti tvořivě, ale i odpovědně, vzhledem k spolupřítomným, vstupovat do každodenních situací. A tudy se také dostáváme k pojmům jako je kondice, mohoucnost



a kvalita v souvislosti s celostně uvědomovaným jednáním v prostoru. Nakolik však tato schopnost reflexe našeho jednání "v" a "s" prostorem může ovlivňovat jeho kvalitu? A lze vůbec o kvalitě jednání hovořit? Je možné ji zvyšovat a dospět tak k určité kondici "předdorozumění" s vnějším prostorem? A je kondice k vědomému přetváření prostoru přímo úměrná naší schopnosti dávat situaci vlastní smysl a tvořivě do ní vstupovat?

## Prostor k dialogickému jednání s vnitřním partnerem

*"Hra nás vyzývá k prodlení a unáší nás mimo reálný čas. Má svůj vlastní vnitřní prostor, vlastní vnitřní čas. A přece - hrajíce si - spotřebováváme skutečný čas a potřebujeme skutečný prostor." E.Fink <sup>56</sup>*

Nebudu se zde zabývat dialogickým jednáním s vnitřním partnerem v celé jeho šíři, tomu se obsáhleji věnují publikace a jiné disertační práce Katedry autorské tvorby a pedagogiky. Zaměřím se zejména na ty jeho komponenty, inspirující mé úvahy o možnostech, jak dosáhnout aktivního a uvědomovaného vztahu s prostorem v přítomné situaci, a na ty poukazující na důležitost aktivního vztahování se k prostoru i v rámci disciplíny dialogického jednání s vnitřním partnerem, protože ani zde není uvědomovaná interakce s prostorem vždy samozřejmostí. Dialogickému jednání z perspektivy komunikace s prostorem dosud nebylo věnováno mnoho pozornosti, a proto je tato kapitola jedním z prvních pokusů poukázat na jejich styčné body a další možnosti vzájemného přínosu. Dialogické jednání směřuje mimo jiné k dosažení určité psychosomatické kondice, tudíž zde má interakce jednajícího s prostorem své neopominutelné místo. Domnívám se totiž, že bez vědomě pěstovaného vztahu s prostorem není člověk s to k psychosomatické kondici plně dospět, na což upozorňují i různé herecké techniky. Je totiž třeba dosáhnout i určité kondice v (k) prostorovosti/prostornosti, tedy naplněné existenci člověka v prostoru i prostoru v člověku.

Sdílení prostoru, společné představování a hraní si bylo na počátku mých divadelních představ. Při studiu na scénografii jsem pochopila, že mým záměrem není ovlivňovat prostor pouze skrze jeho fyzickou proměnu (kulisy, světla, nábytek...), ale zajímá mne zejména proměna prostoru odehrávající se prostřednictvím aktérovy změny psychosomatické, iniciované z jeho vnitřního prostoru.<sup>57</sup> Teprve díky dialogickému jednání a osobnosti I. Vyskočila a J.

---

<sup>56</sup>FINK, Eugen. Oáza štěstí. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0224-1.s.24

<sup>57</sup>To se může odehrávat i mimo jeviště v každé situaci veřejného vystupování, kterou je i dialogické jednání. Situací veřejného vystupování tu máme na mysli vědomé a cílené jednání pro někoho, směrem k někomu. Jde tu v podstatě o naplněné (z hlediska psychosomatického propojení a interakce prostorem) a odpovědné (interakce s divákem) jednání ve veřejném prostoru, jakkoli se u dj jedná o prostor veřejné samoty. pozn.autorky

Plichty<sup>58</sup> jsem si mohla ujasnit, že divadlo pro mne vždy znamenalo především potřebu sdílet hodnoty jako je tvořivost, empatie, partnerství, zodpovědnost a mohoucnost, jejichž pravá cena zde spočívá v možnosti otevírat je a prověřovat stále znovu v dialogu sama se sebou, s prostorem, obecnstvem i tím, který nás přesahuje.

Pokusíme se tedy nyní u pojmů charakteristických pro dialogické jednání trochu potočit úhel pohledu a zkoumat je z hlediska prostornosti a prostorovosti. Cílem je ukázat vzájemnou provázanost a podmíněnost dialogického jednání a jednání s prostorem. Způsoby, jakými může DJ napomoci k rozvíjení smyslu pro prostorovost a zároveň jak aktivní a uvědomovaný vztah člověk - prostor vede k rozvinutí psychosomatické kondice pro dialogické jednání.

Jak podotýká Vyskočil, dialogické jednání: „...může být a bývá, je-li jako takové poznáno a pochopeno, otevřenou a otevírající cestou, metodikou zkoušení, hledání i vnímání, všímání si a nalézání.“<sup>59</sup> DJ je tedy "otevřenou situací", jejíž smysl je nepřetržitě přehodnocován a přeformulován každým momentálně jednajícím. Vede jednajícího ke zkoumání a zakoušení své tvořivé existence v situaci veřejného vystupování. Je proto ideální situací pro zkoumání našeho vztahu s prostorem i pro zřetelný potenciál "sdílení prostoru" skutečně dosáhnout. Interakce s prostorem má také otevřený charakter, nikdy není dokončena, dozjednána.

Dialogicky jednající často mluví o prostoru. Jde buď o jakýsi komentář k okolnímu prostoru nebo se přímo obrací k viděnému, všímají si puklin ve zdech, mezer v podlaze, někdy je dokonce i oslovují. Většinou tu však jde o tzv. zástupné téma, které je motivováno snahou zaplnit situaci jednajícím mylně interpretovanou jako "trapné ticho" a najít rychle nějaký předmět hovoru "aby se něco dělo". Takto pojatá komunikace s prostorem odvádí jednajícího od navázání dialogu s vnitřním partnerem, narušuje jeho soustředění. To se rovněž potvrdilo i při pokusech zadat prostor jako téma dialogického jednání, kdy docházelo převážně ke slovním úvahám. O tom budeme mluvit podrobněji

---

<sup>58</sup>Prof. Doc. PhDr. Jaroslav Plichta (1929-2002), psycholog, speciální pedagog a dramaturg, byl pedagogem Katedry autorské tvorby, pod jeho vedením jsem psala svoji diplomovou práci "Modlitba a divadlo jako druhy komunikace". pozn.autorky

<sup>59</sup>VYSKOČIL, Ivan. Dialogické jednání (heslo k autorizaci). in: *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, Čunderle, M.(ed.), Praha: AMU a Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 2003a. ISBN 80-7331-001-5. s.177

v kapitole o pokusech s DJ a prostorem.

Každý jednající samozřejmě jedná s prostorem také podvědomě a tehdy komunikace probíhá na všech psychosomatických úrovních; jedná se však o interakci pasivní. Nám však jde o aktivní a vědomé vstupování do vztahu s prostorem. Být si vědom výzev prostoru a aktivně vstupovat do komunikace s ním patří k základům psychosomatické kondice. Jak tedy s výzvami prostoru zacházet a dostat přitom i specifickým dialogického jednání? Lze oba procesy organicky propojit v jeden nebo snad již propojené jsou?

### ***Prostor veřejného vystupování***

Pokusím se nejprve rámcově vymezit, o co v situaci veřejného vystupování jde především, co je specifické pro DJ a jak se tato situace má k mému chápání lidské prostorovosti/ prostornosti. V první řadě jde o situaci, kdy v určitém prostoru, někdo předstupuje před ostatní přítomné za cílem určitého sdělení. Prostor může být buď divadelní, pro tuto příležitost zvláště určený a uzpůsobený nebo v podstatě kterýkoli prostor, který se tímto stává na určitou dobu veřejným. Aktem veřejného výstupu se totiž prostorová situace dramaticky mění a přirozeně se rozděluje na část patřící aktérovi a druhou náležející obecnstvu, které v tu chvíli vzniká. Tyto prostory jsou často od sebe odděleny pouze určitou vzdáleností, důležitou k tomu, aby aktér měl dostatek akčního prostoru a aby ho přihlízející za daných podmínek co nejlépe viděli a slyšeli. V tuto chvíli ponecháme stranou nepřeberné množství způsobů veřejného vystupování od projevu na tržišti až po státnickou návštěvu, abychom se mohli zaměřit na to, co veřejnost situace nárokuje či k čemu vyzývá v situaci DJ a vlastně i v situaci herce na jevišti.<sup>60</sup>

Situace veřejného vystupování je chování lidské bytosti ve chvílích, kdy užívá své psychosomatické přítomnosti způsobem odlišným od každodenního života. Bytí a jednání na veřejnosti vyžaduje vyjít ze sebe a přijímat nabídky ostatních; jedná se o porozumění vlastní zkušenosti ve vztahu k různým partnerům. Veřejné jednání je oproti normálu zintenzivněné a přivádí aktéra

---

<sup>60</sup>Jde nám tu o situaci "tady" a "ted", nezahrnující přípravu na veřejné vystupování, i když se může týkat i úprav a zásadních změn prostoru. Rozebíráme pouze aktuální jednání vystupujícího v přítomné situaci a konkrétním prostoru, které je vnímáno přihlízejícími.  
pozn.autorky

k aktivnějšímu vztahování se k partnerům. Čím aktivněji (psychosomatická aktivita) vystupující věnuje veřejnosti svou pozornost, tím přímo úměrně roste intenzita celé situace i pozornost publika.

Ve většině prostorů, kde se každodenně nacházíme, je veřejnost přítomna, její pozornost je však rozptýlena v prostoru a spíše zaměřena na jednotlivé cíle přítomných, než aby byla věnována situaci jako celku. Všichni se účastní zjednávaní prostoru, každý k svému účelu a podle úlohy, kterou momentálně hrají. Kdokoli se ale zde, i navzdory své sociální roli v dané situaci, může stát hráčem, rozehravačem, aktérem a animátorem veřejné situace. Nemusí se to dít jen skrze přímou akci, dobře patrná je už i změna ve vnímání prostoru, všímání si a uvědomování si situace jako celku a sebe v ní, vnímání ostatních přítomných. Tak dochází ke změně úhlu pohledu, jehož důsledkem je i zvýšení psychosomatické aktivity jednotlivce, tzn. uvědomění si své přítomnosti tady a teď, svých možností v konkrétní situaci, následováno změnou tělového napětí (zapojení). Výsledkem může být otevřenost pro situaci a připravenost stát se hybatelem, tvůrcem. Předpokládám, že pro tento postoj je možné vypěstovat si určitou kondici. Všechny uvedené předpoklady platí ve zvýšené míře pro situaci připravovaného veřejného vystupování, která vyzývá k dosažení určitého objektivního standardu v jednání, který zároveň každý vystupující subjektivně tvaruje. Ten lze pak přenést i do běžného života a dosáhnout tak "nadstandardního" naplnění konkrétních každodenních situací prostřednictvím aktivní a vědomé přítomnosti v prostoru a psychosomatické kondice.<sup>61</sup> Herec či jiný aktér vystupující na veřejnosti se většinou potřebuje na situace veřejného vystupování připravovat a postupně se tak k němu stává způsobilější. Pro všechny situace veřejného vystupování platí stejné principy jako psychosomatická kondice, koncentrace, vodivé napětí (tělový tonus), bytí ve vztahu a to i ve vztahu k okolnímu prostoru, který určuje celkovou atmosféru události. Zjednavatelem prostoru je v tuto chvíli v první řadě aktér, v jeho možnostech je předzjednat si prostor k svému záměru. Každý aktér ví, jak je pro jeho projev důležitá akustika prostoru, jeho velikost, vzdálenost od diváků atd. Vystupující také často zasahuje do struktury prostoru k veřejnému vystupování. Tím, jaké místo zaujme, jakou vzdálenost od diváků zvolí, působí

---

<sup>61</sup>Pokoušet se uplatňovat ji v každém okamžiku (samozřejmě jiným způsobem než třeba na jevišti), tak získávat zkušenosti, nezkoušet jenom při dj či při hereckém tréninku. pozn.autorky

na stávající podmínky a mění je. Rozhodující je pak míra, jakou je jednající schopen zjednat si prostor k svému účelu. Zjednává ho ale i pro přítomné přihlížeující; proto musí ponechat prostor jejich spoluúčasti, jejich současně probíhajícímu zjednávání si prostoru. Úlohou obecnstva je sice spíše intenzivně vnímat a naladit se na atmosféru, ne však oddávat se pasivitě, naopak být si v každém okamžiku vědom svého privilegia jako spoluzjednavatele prostoru.

### ***Prostor v situaci dialogického jednání***

V dialogickém jednání je "veřejnost" omezená na deset, patnáct účastníků a pro čas jejich jednání jim je, pokud možno, dopřáván klid a soustředěná přející pozornost přihlížeujících. Nicméně i takto redukována veřejnost jednání má, jako ostatně každá situace veřejného vystupování, za důsledek většinou mírný, ale občas i ochromující stres. V učebnách katedry je zvýšený malou vzdáleností mezi jednajícím a přihlížeujícími, vzbuzující pocit kontroly a vydanosti, ale zároveň i jisté intimity. To se pak zřetelně projevuje i na prostorovém jednání účastníků; stres je může povzbuzovat k hyperaktivnímu pobíhání po místnosti, k útěku do kouta, nebo je zcela paralyzovat na místě. Tréma totiž dokáže ochromit i vnitřní prostor člověka, tzn. zabraňuje mu vědomě prožívat, uvědomovat si, reflektovat, prostě se v situaci vyznat. Bere mu čas, žene ho, nedopřeje mu naslouchat (si), ani počkat si na svoje pravé reakce. Zároveň má však také aktivizující účinky, zvyšuje tělové napětí a přivádí jednající k větší intenzitě projevu. Časem se většina jednajících se stresem vyrovná a jeho míra se vyladí ve zdravě motivující napětí. Dialogické jednání nabízí jedinečnou možnost, jak se pokusit vypořádat se stresem a trémou při veřejném vystupování. A je zřetelně vidět, jak se se vzrůstající praxí kondice účastníků v tomto směru prohlubuje.

Ideálním prostorem k dialogickému jednání je prázdná, světlá místnost s vyšším stropem, kde je dost prostoru pro svobodný pohyb jednajících, kteří tak nejsou prostorem zahlcováni a lze tu i snadno vyladit příhodnou vzdálenost mezi nimi a přihlížeujícími.<sup>62</sup> Cílem je, aby člověk zaměřoval svou pozornost na

---

<sup>62</sup>Vyskočil udává ideální velikost prostoru jako sedm x čtyři x čtyři metry. Já bych ji, po zkušenostech s různými prostory, volila do všech směrů cca o dva metry větší. pozn.autorky

sebe a své jednání vzhledem ke svému vnitřnímu partnerovi. Prostor je tedy vybírán s úmyslem, aby co nejméně přitahoval pozornost a nerušil ani přítomností jakýchkoli předmětů, jichž by se jednající případně mohl chápat jako rekvizit a odváděl tak svou pozornost od dialogu se svým vnitřním partnerem. Při dialogickém jednání má účastník podmínky k svobodnému, vědomému zkoumání kvalit svého jednání a příležitost se k němu vztahovat z různých perspektiv. Není však možné, ačkoli se nachází v situaci veřejné samoty, aby při tom "nevěděl, kde je", aby prostor vyloučil ze hry. Hranice prostoru jsou v učebnách snadno dosažitelné, lze si je tedy skutečně ohmatat, včetně stropu, který je takřka nadosah.

Úskalím reflektování naší interakce s prostorem je fakt, že naprostá většina těchto dějů prochází automaticky a podvědomě. V situacích veřejného vystupování, jakou je i dialogické jednání, si však tuto pohodlnost nesmíme dovolit. Naopak jsou nám příležitostí k tomu, jak svůj "smysl pro prostor" znovu tříbit a rozvíjet. Je rovněž podstatné učit se nenechat se zahltit dojmy z okolního prostoru. Považuji proto i z hlediska interakce s prostorem za výhodné nejprve DJ v prázdném, neutrálním prostoru, kdy má člověk šanci si zvyknout na situaci veřejného vystupování, poznat svoje dispozice pro ni, postupně se vymaňovat ze sevření svých nároků a stresů a moci svobodněji vnímat nejen prostor kolem sebe, ale i svůj vnitřní.

Jednající jsou velmi brzo upozorněni na nutnost hledat pravou míru intenzity pro prostor a celou situaci v učebně. I. Vyskočil má ve zvyku často označovat učebny za nevyhovující a znevýhodňující, zvláště pak pro jedince větších rozměrů a s vyšším energetickým potenciálem. Ti se zpravidla po počátečním osmělování pokusí "dát se do jednání naplno" a jsou pak zaskočení a utlučeni odpovědí malého prostoru. Pak často dlouho a pracně hledají přiměřené vyladění pro prostor neodpovídající jejich vrozeným dispozicím. Naopak jedinci slabších konstitucí a introvertnějšího ražení se těžko vyrovnávají s přílišnou blízkostí přihlížejících, cítí se zaháněni do kouta, ke stěně, kde podvědomě hledají útočiště v rohu či oporu stěny.

Vyskočil prohlásil (komentář k dj, 1997), že prostředí učebny má zvýšené psychické a somatické nároky a každý si musí nedostávající se prostor vytvořit ve své představě. Nicméně se DJ odehrává v prostoru reálném, a ten musí být rovněž vzat do hry i se svými výzvami a dispozicemi, jinak se jednající vystavuje

nebezpečí nenavázání optimálního kontaktu s celkovou situací. Např. si mohu snadno představit, že jednám v rozlehlém prostoru s vysokým stropem, ale těžko pak v malém prostoru s nízkým stropem, kde skutečně jsem, budu hledat tu správnou intenzitu (tělové napětí i hlasové vyladění) pro své jednání v přítomné chvíli a vzhledem k divákům. Zdá se však, že ve chvílích, kdy dochází ke skutečnému soustředění na přítomnou situaci, stává se interakce s prostorem jaksi "automaticky" funkční. Jednou z otázek této disertační práce je, zda v případě cíleného získávání kondice pro interakci s prostorem by mohlo docházet k této soustředěnosti snáze. Protože právě dialogické jednání s vnitřním partnerem umožňuje nabývat kondici pro veřejné vystupování pomocí všech jejích složek současně.

Někdy se zdá, že I. Vyskočil i tyto nevýhodné podmínky považuje za přínosné a se zájmem sleduje, jak se kdo s nimi vypořádá. Což může být svým způsobem pro jednající poučné, problematičtější se situace stává v případě, kdy frekventant DJ jedná mnoho let v tomtéž "nevyhovujícím" prostoru, bez možnosti ověřit si svoji kondici ještě v jiném. I v DJ totiž hrozí nebezpečí stereotypu v jednání a pomocí změny prostoru by se mohlo podařit ho rozbít a objevit opět pro sebe nové možnosti. Samozřejmě si účastníci mohou a jsou k tomu i vyzýváni, zkusit DJ sami doma, či v jiných životních situacích. Možná je však mezi situací klidu a přijetí při DJ na katedře a situací obvyklou pro veřejné vystupování příliš velká vzdálenost, kterou není snadné bez zkušenosti se situacemi a prostory jiného typu při zachování kondice (mohoucnosti) překlenout.

Jak se změní jednání účastníků v prostoru, kde jsou zvyklí, poté co jim byla umožněna zkušenost s jednáním v prostoru zřetelně odlišném, velikostí či určeností?

### ***Veřejná samota***

*"Hra má svůj vlastní vnitřní prostor, vlastní vnitřní čas. A přece - hrajíce si - spotřebováváme skutečný čas a potřebujeme skutečný prostor."* E. Fink (s.24)

Pojmu veřejná samota<sup>63</sup> dává dialogické jednání nový význam: jejím

---

<sup>63</sup>Pojem pochází od K. S. Stanislavského: „...stavu, který teď prožíváte, říkáme hereckým



nejvladnějším důvodem tu je umožnit jednajícímu setkání s jeho „vnitřními partnery“. Vyskočil považuje situaci veřejné samoty za nejelementárnější zkušenost. Je totiž důležité, „...aby si každý vyzkusil, jak daleko potřebuje diváky mít, aby je necítil ve svém životním teritoriu.“ (Vyskočil, komentář k dj, 1997). Pro dosažení veřejné samoty je třeba vyhnout se očnímu i jakémukoli jinému kontaktu s přihlížejícími, ačkoli jsme jimi soustředěně sledováni. Každý je sám tvůrcem své veřejné samoty, ovšem s pomocí pozornosti ostatních. Prostorově to znamená, že jakmile člověk, který se chystá vyjít na "plac"<sup>64</sup> vstane ze židle, vyděluje se z řady sedících a začíná si vytvářet prostor veřejné samoty, většinou pozvolna rostoucí během jeho chůze na volné prostranství. Veřejná samota však není žádnou konstantou, jednající ji musí udržovat a může ji i porušovat, což se zejména začátečníkům nedoporučuje, pokročilejší frekventanti však s hranicí své veřejné samoty rádi experimentují.

Veřejná samota by měla poskytovat člověku pohodlí a uvolnění, jaké pociťuje, když je sám. Ale nejedná se v žádném případě o stav naprosté izolace od vnějšího světa či o neporušitelný předěl mezi jednajícím a diváky, jde o vědomé vymezení sféry pozornosti aktéra. Do Stanislavského veřejné samoty však bylo možné přizvat ostatní herce na scéně, prostor i rekvizity, tedy vnější partnery, k nimž je možno se vztahovat. V dialogickém jednání takováto možnost není: pokud se jednající pokouší vztahovat k prostoru či předmětům v něm, znamená to, že odvrací pozornost od svého vnitřního partnera. Obsahuje tedy veřejná samota vztah s konkrétním prostorem nebo je jeho popřením, vytěsněním? Prostor veřejné samoty je stavem a současně představou. Sami si zde stanovujeme podmínky k našemu jednání i prožívání, nicméně těch vnějších nejsme zcela zbaveni, a je nutné skutečný vnější prostor i nadále vnímat naplno svými smysly, zkoumat ho hlasem, podle něj utvářet intenzitu našeho jednání apod. Jednající musí být neustále "na příjmu"; pomyslné stěny jeho samoty musí zůstat vzhledem k vnějšímu světu nejen prostupné, ale vybavené "vodiči".

Důvodem rozebírání situace veřejné samoty byla jednak snaha pokusit se

---

*jazykem "veřejná samota". Je veřejná, protože jsme všichni s vámi. A samota je to proto, že jste od nás oddělen malým okruhem pozornosti. Při představení, tváří v tvář tisícíhlavému davu, můžete se vždy uzavřít v samotu, jako škeble do ulity.“ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví. Praha: Athos, 1946. s.132*

<sup>64</sup> V terminologii dialogického jednání se takto označuje místo vyhrazené pro jednání samotné. Zabírá na učebně většinu prostoru místnosti před očima diváků. pozn.autorky

ozřejmit postoj DJ k okolnímu prostoru, ale zároveň i předpoklad, že relace mezi ní a vnějším prostorem je jedním z odstínů dialogu mezi naším vnitřním a vnějším prostorem v situaci DJ i herce na scéně. Ten se projevuje zejména v tělovém napětí, a je podmínkou pro dosažení jeho optima pro konkrétní prostor i celkovou situaci. Naším zjednáváním sice skutečný prostor proměňujeme, ale způsob zjednávání i podoba naší veřejné samoty jsou pod stálým vlivem okolního prostředí. Funkčně navázaný vztah s prostorem podporuje naše psychosomatické propojení, pomáhá aktivovat tělové zapojení a usměrňuje vodivé napětí. A tak může spojení s publikem i vnitřním partnerem koncentrovat, navazovat, ne ho rušit.

### **Zpětná vazba**

P. Brook i K. S. Stanislavskij shodně označují diváky za akcelerační prvek veřejného vystupování zesilující emoce a povzbuzující veřejně vystupujícího jedince. Iniciátorem dialogu je vystupující, divák je příjemcem a pokud je tento vztah funkční, stává se z něj po chvíli výměna oboustranného dávání a přijímání. Divák má schopnost reagovat na momentální psychosomatickou kondici, koncentraci vystupujícího a v ideálním případě se do dialogu investuje celou svou individuální i kolektivní bytostí. Kromě psychiky zapojuje také svou fyzickou stránku, jeho tělo aktivně reaguje na přítomnost vystupujícího, na jeho jednání (i intenzitu) a často i na jeho "vnitřní nastavení", týkající se práce s dechem, hlasem, tělovým napětím. Toto intenzivní napojení se je částečně vysvětleno objevem zde již zmiňovaných zrcadlových neuronů, které zajišťují shodné zakódování a rozkódování mimoslovního sdělení u odesílatele a příjemce. Pouhé pozorování pohybu jiného člověka v nás aktivuje motorickou kůru mozkovou, kterou běžně používáme k ovládnutí našich vlastních pohybů. Zrcadlové neurony tedy 'zrcadlí' činnost stejných neuronů v hlavě jiného příslušníka druhu... umožňují 'modelovat' jeho činnost a niterný stav ve vlastní hlavě, niterně si ji představit, prožít.

Vztah mezi vystupujícím a divákem vzniká a rezonuje v konkrétním prostoru, který musí oba nejprve přijmout prostor za prostor k svému jednání, a posléze skrze aktérovo předzjednávání i za společný postor pro hru, pro jejich zjednávání prostoru ke společnému účelu. Prostřednictvím média prostoru se

jejich dialog do určité míry naplňuje, což závisí nejen na kondici a investici vystupujícího, ale i na vůli obecenstva k společnému představování si. Tento tok energií nazývá dialogické jednání vzájemnou zpětnou vazbou a považuje ji za významnou podmínku pro navázání dialogu s vnitřním partnerem v situaci veřejného vystupování. Zdůrazňuje proto vztah mezi jednajícím a přihlížejícím a povyšuje vzájemnou pozornost na pozornost přející. A zdá se, že přející pozornost diváka je přímo úměrná pozdější koncentraci při vlastním jednání. DJ zkoumá také psychosomatické zapojení publika i oscilaci jeho pozornosti během samotného jednání.

Michail Čechov upozorňuje na "hlas" vycházející při představení z obecenstva. Ten umožňuje herci, pokud mu naslouchá, vztahovat se k reálnému světu. Vzniká tak nový "orgán" spojující ho s jeho životem mimo divadlo, ale zároveň podněcující herce k plnějšímu zapojení se do hry. Publikum spolu s prostorem tedy vystupujícímu pomáhá uvědomit si a navazovat vlastní oscilaci mezi subjektivizovaným a objektivizovaným prostorem (subjektivním a objektivním já), tedy mezi jeho ponořením se do veřejné samoty a vnímáním své situace z odstupu. A právě schopnost aktéra být zároveň v roli přihlížejícího dává, podle Vyskočila, možnost obecenstvu účastnit se, spoluvytvářet hru na jevišti a být tak aktérům partnery (hráči i autory). To jim však musí být nejprve umožněno prostřednictvím vystupujících, kteří jsou schopni podnítit, vyvolat, udržet a usměrňovat stav otevřené hry, tvořivé komunikace, k níž patří i schopnost soustředit se a aktivní vědomí přítomného okamžiku (přítomnosti na scéně).

### ***Prostor pro vnitřního partnera***

Dialogické jednání aktivně rozvíjí vztahy s a mezi vnějšími i vnitřními partnery. Specifikem DJ je ale důraz kladený na aktivní práci na vztahu se sebou samým. DJ proto záměrně omezuje přímou komunikaci s vnějšími partnery a protože aktér nutně potřebuje s někým spoluvytvářet dramatickou situaci, zvětšuje se tak potřeba vnitřního partnera. Vyskočil často používá přirovnání k samomluvě, avšak k tomu, aby se tento vnitřní dialog stal součástí veřejného vystupování, musí vnitřní partner vyjít do prostoru vnějšího; vtělit se do něj prostřednictvím jednajícího. Ten však musí vnitřního partnera nejprve

navnadit, vyprovokovat k odpovědi a to nejlépe skrze intenzitu svého jednání; přílišná intenzita však může vnitřního partnera přehlušit. Přítomnost vnitřního partnera nám umožňuje v dialogu s ním zkoumat i svůj vztah s prostorem, který nepřetržitě trvá i během komunikace s vnitřním partnerem. Vnitřní partner zde osciluje mezi vnitřkem a vnějškem, mezi jednáním skrytým a zjevným. Projevit se navenek mu musí umožnit jednající, pak se vytváří mezi nimi vzdálenost, prostorový vztah. *"Když na sebe například zařvu, že nefunguje sprcha, pak ‚já‘, na něž řvu, je to druhé, blbé ‚já‘, které zapomělo zavolat instalatéra. Mezi vyčítajícím ‚já‘ a viníkem ‚já‘ existuje rozdíl. Mezi ‚mnou‘ a ‚já‘ se vytváří vzdálenost a ta otevírá různé možnosti."* (Donnellan, s.114-15)

Jestliže jednající směřuje své konání k vnitřnímu partnerovi, získává díky tomu odstup od svého jednání. Vytváří si tak prostor (a čas), ve kterém je schopný si všimnout nejpodstatnějších aspektů svého jednání, pojmenovat je, objektivizovat je a dospět tak k lepšímu uvědomování si vlastního jednání. Ono odstupování od sebe sama se děje v prostoru (i čase) vnitřním propojeném s prostorem veřejné samoty. Přihlížející často poznají lépe než sám jednající, kdy se vnitřní partner ozývá, třeba jen ve změně tělového napětí nebo v gestu. Funkční paradox dialogického jednání spočívá v tom, že ačkoli jednající směřuje jakoby ven, ke svému cíli, je tento cíl zároveň součástí vnitřního prostoru jeho samého. Jde tedy o neustálou oscilaci tam a zpět, ven a dovnitř, vycházením ze sebe (do vnějšího prostoru) a návratem k sobě (do prostoru vnitřního), dáváním a přijímáním. Poodstoupení je druhým pólem vytváření, oscilací přítomnou už v samé struktuře hry. Vnitřek tu nestojí v protikladu k vnějšku, jedná se o dokonalé propojení, souhru, vzájemnou potřebnost a recipocitu. Podle R. Guardiniho je tato oscilace soustředění a uvolnění důležitá i pro modlitbu; být vnímavý, dokázat se otevřít a všechno se dozvíme ze vztahu. *"...dát si volnost, existenci v tom prostoru tak, aby se to zase vrátilo, pustit to od sebe, odstoupit si od toho a zase do toho jít na základě toho impulsu, který se mi vrátí a který mne osloví, ale nečekat jen na něj, taky trochu tušit, potvrdit si hypotézu nebo zjistit, že to byla blbost, dobře pojmenované chyby jsou optimem, co můžeme ze zkoušení mít..."* (Vyskočil, komentář k DJ pro doktorandy, 12/5/2010) Vyskočil častokrát tuto oscilaci zdůrazňuje: *"...abych mohl poodstoupit a pak do toho vstoupit, tak na to nesmím myslet, na to myslím až při poodstoupení, kdo jedná je v akci, nehodnotí - tam může vstoupit naše*

*nevědomí, podvědomí, pak při poodstoupení na to můžeme reagovat... neustálá oscilace se dělá zevnitř, my ji nesmíme dělat, můžeme ji poznávat, vychutnávat, protože je to vyšší úroveň... zkusit si poodstoupit, odpovědět, přejít do těla vnitřního partnera, přetělesnit se..."* (Vyskočil, DJ pro doktorandy, 9/3/2011) Jde tedy také o vzájemné vztahování se mezi nevědomým a uvědomovaným, které může fekventanty DJ učit popustit uzdu nevědomému, ale udržet ho v komunikaci s vědomím.

## **Začínat od nuly**

Dalším důvodem, proč jsem pro prostorové pokusy zvolila dialogické jednání, bylo jedno z jeho pravidel: začínat z bodu nula. Nic si předem nepřipravovat, nechat výchozí bod otevřený, aby bylo nutné věnovat co největší pozornost tomu, co právě vzniká "tady" a "ted". Pro mé zkoumání bylo výhodné mít situaci co nejméně zatíženou požadavky, aby bylo možno sledovat komunikaci s prostorem v situaci veřejného vystupování, nejen pouhé bytí v prostoru. Dialogické jednání však skutečně není úplně libovolným pohybováním se v prostoru, nýbrž má svá jasná pravidla a doporučení. Musíme si ale uvědomit, že začít z absolutního bodu nula je v podstatě nemožné. Každý jsme totiž obtěžkán svými zkušenostmi, návyky, představami a nároky, od nichž se oprostit není vůbec jednoduché. Proto také DJ používá "nulu" spíše pro vyzdvižení snahy nic si nepřipravovat, otevřít se přítomné situaci. I naše interakce s prostorem začíná, už když si prostor před vstupem do něj podvědomě předzjednááme a předjímáme i celou budoucí situaci. A přece teprve, když do prostoru vstoupíme skutečně můžeme reagovat na výzvy prostoru "tady" a "ted". Účastníci dialogického jednání sice mohou mít někdy pocit skoku do prázdna, avšak právě v této prázdnotě se setkávají nejen s vnitřním partnerem, ale i s prostorem a mohou si ho skutečně všimnout. Pokud ovšem nejsou zaměstnání neustálým naplňováním svých vlastních požadavků či nároků někoho jiného (v případě herce režiséra). Podle Vyskočila je ideálním průběhem tvořivého procesu na jevišti: "*...předstoupit před obecenstvo v' nulovém bodu', tedy s otázkou' co' a' o čem' hrát? A skončit formálně, tvarově plným představením.*"<sup>65</sup>

<sup>65</sup>ČUNDERLE, Michal, VYSKOČIL, Ivan. Cesty ke hře. in: Čunderle, Michal, Roubal, Jan. *Hra*

## **Psychosomatika**

Termín psychosomatika je v této práci chápán v návaznosti na jeho inrepretaci na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, tedy jako celostní přístup k člověku a jeho bytí a konání, k člověku jako organickému propojení těla a mysli, jednotě tělesného a duševního.<sup>66</sup> Např. při radostných emocích reaguje okamžitě celé naše tělo, začneme plněji dýchat, narovnáme se, hrudník se otevře, vyhladí se vrásky v obličeji, náš pohled vyzařuje radost a celý náš postoj ke světu a našim možnostem v něm je optimistický. Naopak, když jsme nešťastní, naše tělo ochabuje, schyluje se k zemi, uzavírá se do sebe, dýchání se zplošťuje a i naše vyhlídky se rázem proměňují k horšímu. Předpokladem této práce je komunikace s prostorem, nejen jako s vnějším partnerem, ale i jako přímé součásti naší psyché i soma. A proto zde vztah člověka s prostorem označujeme za součást naší psychosomatické kondice. Naše tělo, mysl i emoce existují v neustále pulsující výměně s okolním světem a komunikace s prostorem v ní hraje primární roli.

Na Katedře autorské tvorby jsou základní součástí programu takzvané psychosomatické disciplíny, jako je hlasová a pohybová výchova, přednes; integrující disciplínou je právě dialogické jednání s vnitřním partnerem. Smyslem psychosomatických disciplín je také osvojit si schopnost *"...existovat v jiném, než ledabylém režimu. Sladit představu a její vyjádření, vést k vnímavosti."*<sup>67</sup> Brook označuje naše běžné chování za ledabylé, kdy *"mysl těká a tělo je vláčeno jako spoluzavazadlo"*. Ideálem je člověk *"...otevřený ve všech svých vrstvách"*. Existenci takového člověka v běžném životě považuje Brook za nemožnou, herec se může skrze práci v psychosomatických disciplínách stát obrazem tohoto skutečného člověka, ale jen dočasně. Skrze psychosomatické disciplíny je však možné uvolnit své skryté možnosti a s jejich pomocí se učit být celiství do určité míry i v každodenním životě.<sup>68</sup>

---

Školou – Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001. ISBN 80-902-482-5-X. s.80

<sup>66</sup> „...nepotřebujete jenom pozornou mysl, ale také pozorné tělo. Mysl a tělo samozřejmě nejsou od sebe oddělené entity.“ (Donnellan, s.139)

<sup>67</sup> BROOK, Peter, in: HANČIL, Jan, Problém techniky, in *Psychosomatický základ veřejného vystupování*, Praha: AMU, 2000, s. 56

<sup>68</sup> „Veškerý psychosomatický trénink v Japonsku začíná úklidem prostoru...“ Hančil, J., tamtéž, s.59

## Vodivé napětí

Situace veřejného vystupování je obvykle provázena nárůstem napětí v různých částech těla např. ramena a šíjové svaly, bránice, ruce, nohy atd.. Izolované napětí je však často spíše přepětím a může vést až ke křeči, kdy tělo je ztuhlé a přitom uvnitř probíhá boj. Takovéto kontraproduktivní napětí může, stejně jako napětí nedostatečné, narušovat a brzdit proudění energií mezi vystupujícím a přihlížejícími, s vnitřním partnerem, ale také ve vztahu mezi jednajícím a prostorem. Přemíra napětí nám může dokonce bránit v pohybu, působí na dech i hlas a dokonce i naše pozornost může zkřečovatět.

V dialogickém jednání bývá žádoucí optimální napětí označováno jako tzv. "vodivé napětí". Vyskočil k tomu poznamenává: „*Představa je taková, že aby psychosomatické (někteří říkají raději somatopsychické) procesy mohly zdárně probíhat, musí být náš organismus ve stavu vzrušení, „pozdvížení”, napětí*”<sup>69</sup> Postupně skrze DJ člověk zjišťuje, jaká je správná hladina napětí v konkrétní situaci. Posléze si začíná uvědomovat svoje celkové vodivé napětí a zjišťovat, zda je přiměřené dané situaci a prostoru. Konkrétní prostor hraje důležitou roli ve vyladění vodivého napětí pro situaci "tady a teď". Není snadné nalézt ten správný stupeň aktivity a je třeba se o něm stále znova ujišťovat, protože v běžném životě jsme spíše směsí přepětí a povolení.

Pokud člověk jedná (i dialogicky) ve stále stejném prostoru, má to vliv i na stav jeho vodivého napětí. V prvním období spíše pozitivní, dostává totiž možnost beze spěchu zkoumat, jak jeho napětí kolísá, a krok za krokem ho vyladit na optimální intenzitu. Po delší době nejsme již tak excitovaní a občas sledujeme jiné cíle (např. téma, účel zjednávání) na úkor interakce s prostorem, což se negativně projeví na skutečné vodivosti našeho napětí. Dialogické jednání však nabízí permanentní možnost zastavit se, zhodnotit situaci a pokusit se ji zprůchodnit ve spolupráci s naším vnitřním partnerem. Další možností, jak dosáhnout větší pružnosti a flexibility při hledání optimálního vodivého napětí, je pokusit se získávat svoje povědomí o něm střídavě v několika různých prostorech.

---

<sup>69</sup>VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. in: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, Vyskočil a kol., Čunderle, M. (ed.), Brno: JAMU, 2005. ISBN 80-86928-02. s. 22

## **Vědomé jednání**

Stereotypy se nevyhnou ani dialogickému jednání. Nabývají zde nejrůznějších podob a nezřídka poskytují jednajícím domnělý pocit bezpečí. Pro nás je zajímavé např. zaujímání stále jedno a téhož místa v prostoru. Někdo má ve zvyku kroužit po prostoru a s hlavou skloněnou rozkládat rukama, jiný přešlapuje na místě obličejem ke zdi, další se zase v rohu čelem k divákům, opírá se o zeď, další ve středu místnosti sleduje strop atd. Dialogické jednání nabízí způsob, jak svoje stereotypy zvědomnit skrze dialog s vnitřním partnerem, díky zpětné vazbě diváků i komentářům asistenta. Můžeme tedy vzít do hry i své stereotypní chování vůči prostoru a tak dospět ke změně a novým námětům pro naše jednání i k odpovědnějšímu přístupu k prostoru vůbec.

Situace dialogického jednání nám dopřává čas pro zkoumání, co se s námi právě děje, rozpoznávání stupně našeho aktuálního uvědomnění si sami sebe i celkové situace a vztahování se k ní z různých úhlů. Proto se doporučuje přiznávat si vše, co se nám právě děje a co nám probíhá hlavou. V DJ máme možnost rekapitulovat v průběhu samotného jednání co jsme propásli a tak mít šanci k zvědomění. Jde o to hledat, co je živé a skutečné v přítomném okamžiku. K tomu však může dojít jen, když nespěcháme. K procesu "zvědomňování" může přispět i průběžná písemná reflexe doporučovaná všem frekventantům DJ.

## **Subjektivita a objektivita**

Zdálo by se, že partneři našeho dialogického jednání odpovídají kategoriím vnitřní-subjektivní, vnější-objektivní. Díky neustále probíhající oscilaci se nicméně tyto pozice znejistňují a prostor považují současně za partnera vnějšího i vnitřního a tedy subjektivního a objektivního zároveň.

DJ i mnohé herecké techniky popisují dualitu jednajícího (herce)<sup>70</sup>, stav "změněného vědomí", kdy je jednající při veřejném vystupování sám sebou a zároveň sám sebe vědomě sleduje, uvědomuje si okolní prostor a vztahy

---

<sup>70</sup>Ve Vyskočilově koncepci herce se jedná o „trojjedinost autora, herce a diváka“. ROUBAL, Jan. Vyskočilova koncepce (ne) divadelního herectví. in: Čunderle, M. (ed.) *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, Praha: AMU a Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 2003. ISBN 80-7331-001-5. s.39



v něm. Vytváří si tak objektivizační odstup od svého jednání, zároveň je ho plně účasten. Jeho "subjektivní i objektivní já" existuje zároveň. V dialogickém jednání máme možnost uvědomit si díky objektivizujícímu a reflektujícímu odstupu lépe kvality svého jednání. Postupem času se tak vědomé změny úhlu pohledu stávají pro nás přirozenými a nezbytnými. Uvědomovaný prostor je podmínkou této možnosti, spoluurčuje totiž míru odstupu mezi partnery a tak je významným faktorem i pokud jde o rytmus této oscilace. Zvědomění této oscilace vede k plnějším prožívání naší existence v prostoru. Důležitá je také pozornost publika, ta ve vystupujícím podporuje všímání si dějů v něm probíhajících a zesiluje tak i proces oscilace.<sup>71</sup>

## **Téma**

*"Téma je to, co člověk žije. Téma není námět, téma je základní psychosociální zkušenost a potřeba..."* Vyskočil ( in: Roubal, 2003, s.37)

Dialogické jednání směřuje u každého účastníka k pátrání po vlastním tématu. To se vlastně postupně vynořuje "samo" a je na každém, aby si ho všiml, rozkryl ho ve vlastním jednání, dal mu prostor a vývoj svého tématu pak dlouhodobě sledoval a rozvíjel. Téma je většinou osobní, může však být ovlivněno také tím, k jakému účelu si zjednali prostor předchozí účastníci. V dialogickém jednání se na tvorbě tématu podílí všichni partneři, kteří jsou momentálně ve hře a to jak partneři vnitřní, tak vnější. Také prostor téma jak nabízí, tak ovlivňuje už jenom svými dispozicemi. V neznámém prostoru je jeho téma často velmi silné a strhává na sebe veškerou pozornost jednajících.

## **Psychosomatická kondice a mohoucnost**

Psychosomatické kondice je podstatná pro kvalitu veřejného vystupování, ale projevuje se i ve změně kvality života jako celku. Tážeme se zde po možnostech získání určité kondice k "prostorovosti". Prvním krokem je

<sup>71</sup> "Pozornost diváků, ...jejich vnímání, vidění, slyšení, zakoušení společně s naším to, co děláme, co se děje na place i v nás, objektivizuje." VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. in: Dialogické jednání s vnitřním partnerem, Vyskočil a kol., Čunderle, M. (ed.), Brno: JAMU, 2005. ISBN 80-86928-02. s.16

zmírňovat stres, který většinou počáteční pokusy v dialogickém jednání a veřejném vystupování provází. Nejsme pak schopni orientovat se v tom, co je uvnitř a co vně a cítíme tlak a chaos. *„Být v centru pozornosti tolika druhých a nevědět co a jak s tím a se sebou, to dá zabrat. Ohromný nápor energie... Ochromuje nás anebo úprkem žene.“* (Vyskočil, 2005, s.30-31)

Díky svému požadavku přející pozornosti a možnosti otevřeně reflektovat, co se s námi děje, poskytuje DJ ideální podmínky pro získávání kondice k veřejnému vystupování. Hladina stresu se postupně snižuje, jednající proměňuje situaci v pozitivní zkušenost a je schopen dále rozvíjet svoji psychosomatickou kondici. Jejíž součástí je být si vědom toho, co právě dělám, dokázat si to zapamatovat a rekapitulovat. Kondice vzniká na základě opakování a způsobuje narůstání uvědomění a flexibility, jejichž prostřednictvím je možné tvořivě zpracovávat psychosomatické impulsy. Podobně usilují o získání kondice také herecké techniky, oproti jim ji však DJ pojímá *"otevřeněji, tedy jakožto zásadní a klíčový předpoklad k tomu, aby probíhala tvořivá komunikace a aby došlo k porozumění toho, jaká jsou pravidla psychosomatické „hygieny“ v běžném životě"*<sup>72</sup> V dialogickém jednání psychosomatická kondice dozrává během několika let zkoušení. I pak je však nutné o ni pečovat a znovu ji objevovat v každé situaci veřejného vystupování.

Dosažení určité psychosomatické kondice je provázeno okamžiky tzv. mohoucnosti. Mohoucnost je schopnost vědomě a sám za sebe uskutečňovat svůj potenciál, prostřednictvím tvořivého a autentického jednání na veřejnosti. Mohoucnost a psychosomatická kondice jsou vzájemně se doplňující, na sobě vzájemně závislé termíny. Díky psychosomatické kondici můžeme zažívat mohoucnost, která postupně s jejím rozvojem narůstá, nikdy si jí však nemůžeme být jisti. Čím častěji však stav mohoucnosti zažíváme, tím lépe se ji učíme rozpoznat a využít k naplněnému jednání "tady a teď", nejen v rámci veřejného vystupování. Mohoucnost je takto vlastně cílem dialogického jednání, patří do ní schopnost soustředit se, být všímavý, pozorný a vědomý a také míra v jaké jsme těchto kvalit v různých podmínkách mocni. Její součástí je i odvaha riskovat, autenticky reagovat, být ochoten nechat se překvapit. Proto je mohoucnost zážitkem vnitřní svobody a přináší jednajícímu prožitek potěšení

---

<sup>72</sup>HANČIL, Jan, Problém techniky, in: Vyskočilová, E., Slavíková, E. (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum*. Praha: AMU, 2000. ISBN 80-85883-50-3. s.59

a uspokojení z toho, co se právě děje a čeho jsem v této chvíli mocen. Její součástí by ale měla být i osobní odpovědnosti za situaci, v níž se nacházím a již svým jednáním tvaruji.

Schopnost interakce s prostorem, přizpůsobení se daným okolnostem či autentická reakce na ně, jsou taktéž předpokladem naší mohoucnosti. Jestliže dospějeme k určité kondici pro dorozumívání se s prostorem, jsme schopni hned při vstupu do prostoru nastolit jistou úroveň komunikace s ním. Zároveň si však musíme zachovat schopnost vnímat každý prostor nově, být na něj zvědaví a otevření jeho nabídkám. I prostor důvěrně známý může při každém setkání nabývat nových kvalit např. ve spojení s měnícími se světelnými podmínkami, naším pohybem v prostoru, složením skupiny, naší momentální psychosomatickou kondicí a mohoucností.

Stres vyvolaný situací veřejného vystupování ztěžuje komunikaci s prostorem, zvláště pak v neznámém prostoru. Kondice k prostorovosti umožňuje pohled na sebe sama zvenčí, obzvlášť v situaci dialogického jednání, která nabízí možnost uskutečnit tuto změnu perspektivy prostřednictvím dialogu s vnitřním partnerem. Ke komunikaci s prostorem a se sebou samým o prostoru totiž dochází, ať už si to přejeme nebo ne. Kondici k prostorovosti získáváme současně s budováním psychosomatické kondice.

### ***Já a dialogické jednání***

Díky psychosomatickým disciplínám studovaným na Katedře autorské tvorby a pedagogiky jsem měla příležitost dobírat se k základům svého prožívání sebe sama i světa kolem. To byl mezičlánek, který mi v divadelním procesu i v mém osobním životě chyběl. Forma dialogu korespondovala s mou osobní zkušeností interakce s prostorem i komunikace v modlitbě.

Nejprve ve mě dialogické jednání s vnitřním partnerem vzbuzovalo paniku, jdoucí však ruku v ruce s dosud nepoznanou euforií z toho, že konečně mohu jednat a učit se existovat naplno: *"...první hodinu jsem měla skutečně panickou hrůzu vystoupit dopředu. Další hodiny bylo pak čím dál těžší zůstat sedět... Nicméně jsem většinou nebyla schopná vnímat svoje jednání, v těch okamžicích před očima všech. Cosi se mnou zmítalo a křeč strachu mě zbavovala možnosti si alespoň něco uvědomovat a užít. Většinou pak až na*

*židli, přišlo slastné vyčerpání, asi jako když člověk vyleze z vody." (moje reflexe DJ z 1/10/2003, prvním roce navštěvování dialogického jednání)*

V prvním období zkoušení dialogického jednání jsem se utápěla ve svém vnitřním světě. Byla jsem zavalená sebou, svými emocemi, tak jako i v běžném životě. Od dětství jsem z reálných situací odbíhala do svých představ. A tento vnitřní svět byl dobře opevněn před ataky vnějšího, byla to pevnost, která však posléze přestala být útočištěm a stala se pastí.

Proto jsem byla oslněna vidinou zboření všech mých vnitřních opevnění a ponoření se do nepřetržitého toku dávání a přijímání. Zbavit se obranných systémů budovaných celý život však není jednoduché. Fungovaly bezvadně a leckdy bohužel ještě fungují, proti mé vůli. Zjistila jsem, že se musím vyprázdnit, zbavit se sevření, udělat v sobě prostor, naslouchat a být otevřenou možností. Nejtěžší však bylo udržet tělo, mysl, představy a emoce ve vzájemném propojení, ve spolupráci. Představy totiž značně převažovaly, zaměstnávaly mne a tělo zůstávalo na druhé koleji: *" Možností je spousta, nechávám se jimi zahltit. Snažím se pak zhodnotit si situaci, ve které se právě nacházím a...zamotávám se ještě víc...do slov... tělo je ztuhlé v obraném postoji a představy jedou. Někdy se snad pohybuji jenom v představě. A tam mi to ohromně jde." (moje reflexe dj, prosinec 2005)*

Začala jsem tedy sledovat tělo, vycházet z něho, z jeho impulsů a nenahrazovat je verbálním projevem. Chtěla jsem, aby také hlas a všechny zvuky nebyly produktem myšlenek (vůle), ale vyústěním fyzické akce, tak jsem si postupně objevila prostor ke hře. Dlouho bylo totiž dialogické jednání pro mne smrtelně vážnou záležitostí. A to hlavně kvůli nadějím, které jsem do něj vkládala stran mého osvobození se. Toto urputné chtění však mělo vinu na tom, že jsem se pravidelně ocitala v křečích a záchvatech vzteku: *" Já vždycky bojuji se svým „režisérem“, ten mne už na židli zasypává nápady, příkazy a bere mi pozornost, kterou chci věnovat druhým. Protože ta pravá chuť a navnaděnost se bere ze soustředěného pozorování ostatních a napojení se na ně. Rozevřít si prostor - cítím ty možnosti, ale pak jsem jako svázaná. A je hluché. Beru to navíc všechno smrtelně vážně a tím se asi blokuji." (autočina reflexe DJ, prosinec 2005)*

Důležitá byla pro mne už od začátku přítomnost ostatních účastníků. Ačkoli jsem teprve velice pozvolna dokázala poskytnout ostatním opravdu přející

pozornost, bez zbytečného hodnocení a posuzování. Vnímala jsem, jak dialogické jednání každého účastníka ovlivňuje stávající atmosféru i jednání ostatních (rytmus i intenzitu atd.) a je schopno radikálně změnit průběh hodiny. *"Všimla jsem si, že někteří používají k vyjádření toho, kdo jednal před nimi a byl „úspěšný“ a většinou se pak setkají rovněž s "úspěchem". Já sama jsem to neplánovaně také párkrát zkusila a zaznamenala jsem daleko větší schopnost vyjádřit se a překvapit se."* (moje reflexe dj, léto 2004) Vnímala jsem prostor dialogického jednání ne jako neutrální, ale jako "nabitý", naplněný energiemi a významy jeho předchozích zjednavatelů, kterých mohu využít k mému vlastnímu jednání. A naučila jsem se cítit jistou spoluzodpovědnost i na place, nejenom při sledování a vysílání přející pozornosti.

V této kapitole bylo mým úmyslem provést na co nejobecnější rovině (s výjimkou poslední části) topoanalýzu jak fyzického, tak psychického prostoru, v němž probíhá dialogické jednání, zdůraznit ty procesy při něm probíhající, které se bezprostředně vztahují k získání kondice k prostorovosti, a poskytnout tak zázemí pro následující část mé práce, kde budu s těmito pojmy operovat na velmi subjektivní rovině.

## Pokusy s dialogickým jednáním v různých prostorech

*"Už od chvíle, kdy si člověk začal uvědomovat rozdíl mezi sebou a světem, že je součástí světa a přitom že není svět, je to tam a zpět, je to dialogické..."* Vyskočil (komentář k DJ, 12/5/2010)

Už při prvních setkáních s dialogickým jednáním s vnitřním partnerem jsem zřetelně vnímala významnou úlohu prostoru v jednání každého účastníka. A zdálo se mi, že tomuto zásadnímu vztahu věnujeme málo pozornosti. Avšak i přes snahu se na aktivizaci mé vlastní interakce s prostorem při DJ zaměřit, nedařilo se mi mé představy naplnit.

Nejprve jsem chtěla zkoumat, proč Vyskočil označuje prostory katedry jako pro DJ nevyhovující a hledat optimální prostor pro jeho rozvinutí. Po prvních zkušenostech mne ale zaujal sám faktor změny prostředí, a to sice, co se děje s člověkem zvyklým provozovat určitou činnost na určitém místě při změně prostoru? Chtěla jsem tak zviditelnit, že prostor člověka významně ovlivňuje a pokusit se prozkoumat, jakými způsoby se to děje. Tyto zkušenosti jsem pak zamýšlela zužitkovat při DJ v podmínkách katedry, ve smyslu jaksi zostřeného vnímání prostoru a jeho vědomé animace. Posléze jsem toto hledání rozšířila o pokusy s dialogickým jednáním v divadelních prostorech, kdy jsem nahrazením neutrálního prostoru učebny prostorem zatěžkaným významy v podstatě porušila jedno ze základních pravidel dialogického jednání: aby okolní prostředí neovlivňovalo, nerušilo jednajících ani diváky. Záměrem však bylo zprostředkovat setkání dialogického jednání a divadelního prostoru a narušit tak stereotypy účastníků, pomoci jim skrze jednání v divadelním prostoru poznat sebe sama z jiného úhlu pohledu a rozmnožit jejich zkušenosti pro veřejné vystupování. Střídáním prostoru k dialogickému jednání je, domnívám se, možné částečně připravit jednajícího na tuto proměnnou, v běžném životě tak častou. Kládla jsem si množství otázek: do jaké míry je záhodno vpustit do DJ vnější vlivy? Je cílem DJ vypěstovat a udržet si konstantní formu (kondici, mohoucnost) získanou dlouholetým praktikováním ve stejném prostoru a tak možná platnou jenom za těchto podmínek? Anebo se ve smyslu otevřené hry

nechat ovlivnit, inspirovat změnou? Lze pak tuto změnu „jen“ zaznamenat svými čidly: zrakem, dechem, hlasem-sluchem, pohybem-hmatem nebo ji bude nutné probrat se svým vnitřním partnerem, zveřejnit ji? A jak změna prostoru ovlivní oscilaci, výměnu informací a energií mezi vnitřním a vnějším prostorem?

Postupem času jsem zjistila, že se zde objevují dva úhly pohledu. Prvním z nich je sledovat, co se děje s člověkem a jeho jednáním při změně prostoru, k čemuž se hodí využít dialogické jednání jako jasně danou situaci směřující své účastníky k všímavání si, co se s nimi děje a ponechává svobodu k experimentu. Druhým možným úhlem pohledu je zkoumat, co se stane s dialogickým jednáním jednotlivých frekventantů při změnách prostoru, a zda jsou tyto proměny vnějších podmínek pro jejich dialogické jednání a psychosomatickou kondici prospěšné či nikoli. V procesu zkoušení různorodých prostor se však ukázalo, že není možné tyto dva pohledy na věc od sebe oddělit, proto se prolínají i v následujících textech.

## **Dialogické jednání ve známém prostoru**

*"...při této hře se subjekt a prostor rodí zároveň ze společného pramene, prostor se rodí ze subjektu a subjekt z prostoru...dochází k současnému ustavení subjektu a vnějšího světa..." M.Ajvaz<sup>73</sup>*

Známy prostor, je pro nás obecně spojen s pocitem jistoty a bezpečí. Nečekáme většinou, že by nás mohl nějak překvapit. Vstupujeme do něj s jasnou představou o něm, i o nás v něm, zvláště pokud v něm prožíváme stále stejnou či podobně strukturovanou situaci, jako je tomu v případě DJ. V našem případě je oním známým prostorem učebna 313 na Katedře autorské tvorby, v níž pravidelně probíhá dialogické jednání doktorandské skupiny, kterou zde zejména sleduji. Tento popis vychází ze subjektivní zkušenosti a pozorování jednajících.

V učebně 313 máme vyzkoušenou hladinu intenzity projevu i potřebné pozornosti. Prostor je námi již nescílněkrát, byť nesoustředěně, prozkoumaný.

---

<sup>73</sup>Ajvaz, M., Je "zjednaný prostor" subjektivní?, in: *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004. s.221

Dveře jsou zde na očích, můžeme tedy snadno registrovat celou místnost i během našeho jednání. Jedině snad okna narušují trochu bělost zdí, ale za nimi nejsou než staroměstské střechy a kousek nebe. Tedy v podstatě ideální podmínky pro situaci veřejné samoty a soustředění se na dialog s vnitřním partnerem.

Učebna 313 příliš neprovokuje k vycházení ze sebe, ale díky malé vzdálenosti přihlížejících je energeticky velmi nabitá. Na tuto vysokou hladinu podpůrné energie si jednající rychle zvykají a další obtíž jim pak působí, jestliže se jim v jiném prostoru dotace v takové míře nedostává. Malá vzdálenost publika je také příčinou pocitu vydanosti, který jednající sice postupně překonávají, ale přesto se na jejich jednání velkou měrou podepisuje. Učebna 313 nepodněcuje k vyšší intenzitě projevu, ani k vyjití ze sebe hlasem. Gesta větších rozměrů tu končí jaksí rozpačitě a není snadné je udržet. Jednající se však přesto vztahují nahoru a do stran, jako by chtěli prostor přesáhnout, prorazit zeď. Někteří si prostor v představě rozšiřují, činí jeho stěny propustnými nebo si pomáhají pohledem z okna. Postupně si zde nacházíme oblíbená místa, kde pokaždé přistaneme, aniž o tom víme; náš pohybový vzorec je často mechanický kruh či monotónní přecházení tam a zpět.

### *Před vstupem do učebny*

Prostor, do něhož máme vstoupit, v nás většinou vzbuzuje jistá očekávání. Podvědomě si představujeme jeho vzhled a pravděpodobné možnosti k jednání. Toto mentální předzjednávání prostoru v nás probíhá, ať už se jedná o prostor známý i tenkrát, kdy o něm máme jen kusé informace. Naše pokusy o předjímání nadcházející situace se opírají o naši celoživotní zkušenost s prožíváním a jednáním v prostoru. V případě DJ na katedře jde o notoricky známý prostor učebny. Jeho představa dodává studentům, spolu se skutečností, že rámeček DJ je v podstatě neměnný, poměrný pocit bezpečí. Mají zde už svoji prostorovou kotvu<sup>74</sup> tzn. rozvržení prostoru zůstává stejné i asistent zaujímá stále tutéž pozici na levém konci řady sedících studentů.

---

<sup>74</sup>Kotvou je obecně nazýván vnější podnět, který spouští nějaký definovaný předem známý vnitřní stav. Kotvení je proces vyvolání definovaného vnitřního stavu prostřednictvím kotvy. Proces kotvení je většinou neuvědomělý. pozn.autorky



## *Na prahu učebny*

Jakmile člověk daný prostor vidí, aktivně v představě rozehrává možnosti viděným prostorem nabízené v závislosti i na předešlé osobní zkušenosti s pohybem v tomto prostoru. Pokouší se prostor objektivizovat a udělat si jeho celkovou vizuálně-kinestetickou představu. Zároveň se aktivují všechna jeho smyslová čidla, ačkoli v situaci na prahu má nejpodstatnější roli vnímání vizuální. Okamžitě však pracuje i hmatová a pohybová představa, zapojuje se celé tělo. Tak se prostor vnější nepřetržitě stává nevědomou součástí našeho prostoru vnitřního, dochází ke zmiňované interiorizaci prostoru. Zároveň člověk postupně vnímá ostatní přítomné, celou situaci i její atmosféru.

V případě DJ člověk do daného prostoru vstupuje, dalo by se říci, dvakrát. Poprvé, když vchází do učebny a podruhé při vstupu na "plac". Od chvíle vstupu do místnosti se budoucí jednající začnou podvědomě připravovat na očekávanou situaci = sebe v prostoru před nimi a mentálně si prostor předzjednáávají pro svoje budoucí jednání v něm. Vědí, co od něho mohou očekávat, znají jeho úskalí a jeho výzvy, zdá se, že je nemůže překvapit.

## *Zaujetí místa*

Při zaujímání konkrétního místa v prostoru jde zejména o to, k jakému účelu si ho člověk hodlá zjednat a k jakému způsobu zjednávání dospěl analýzou nabídek prostoru a svých vlastních momentálních schopností. Je tedy reakcí na kvality prostoru a prvním pokusem o jeho zjednání. Touto svou pozicí (i držením těla, gestem, způsobem pohybu) člověk již na začátku naznačuje, v jakém je vztahu k danému prostoru.

Jak jsme už zmínili, při dialogickém jednání v učebně ví každý (v situaci dialogického jednání pokročilých), kde je jeho místo. Usazuje se tedy na některou z židlí v řadě u stěny. Po krátkém úvodním slovu jsou studenti vyzváni, aby kdo má chuť, vešel do prostoru a začal dialogicky jednat. Často to pak trvá několik desítek vteřin, než se první odvážlivec rozhodne vkročit na "plac". V této prodlevě studenti zintenzivňují své mentální zjednávání prostoru před nimi. Vidí ho jako pole určitých možností, z nichž už některé dříve vyzkoušeli a mapují, které z nich by mohli prozkoumat dnes. Při DJ je považováno za nežádoucí, aby

si účastník před vstupem na plac něco představoval nebo plánoval co "předvede". A přece k tomu v určité míře dochází, takřka i proti vůli frekventantů DJ. Už samo dodávání si odvahy k vejít do prostoru totiž vyvolává představu, jak vstávám a vstupuji. Tento proces probíhá u všech potenciálních jednajících. V závislosti na povaze těchto představ vzniká mezi nimi buď chuť vyrazit anebo převládá pasivita. Neznamená to však, že se člověk při DJ potkává s prostorem dříve než s vnitřním partnerem; vždyť právě s ním už na židli řeší, zda jít či nejít. Dialog s vnitřním partnerem probíhá permanentně uvnitř každého z nás a při DJ pouze hledáme, jak ho dostat do prostoru a učinit sdělným i pro diváka. Dialog s prostorem i dialog s vnitřním partnerem tedy probíhají synchroně, v závislosti na sobě a neustále. Oba probíhají dále při vstupu jednajícího do veřejné samoty.

Prostor, který má účastník DJ před očima, je prázdný, světlý, dalo by se říci neutrální. Avšak prostor, který si před očima přihlížejících zjednal ke svému účelu někdo jiný, pro ně svou neutralitu ztrácí.<sup>75</sup> Přihlížející zřetelně vidí nabídky týkající se pohybu, hlasu a dialogu s vnitřním partnerem, které jednající dostává a v představě podvědomě tvoří obraz sebe sama naplňujícího výzvy prostoru. Člověk plný představ však může být těžko všímavý k aktuálním impulsům tady a teď. Proto se v dialogickém jednání doporučuje dát naše nápady všanc jednajícímu, na jehož popud vznikly. Ani jako divák si nenechat nic pro sebe, vše nabídnout a vyslat zpět do prostoru. Jestliže vkročíme do prostoru, v němž ještě rezonují odezvy předešlého jednání, zjistíme, že výzvy prostoru jsou pro každého jiné v závislosti na jeho vnímavosti, otevřenosti, tělovém napětí, na jeho energii. Proto i kdyby se jednající rozhodl jednání předchozího beze zbytku napodobit, bude se lišit mimo jiné i v jeho způsobu komunikace s prostorem. Musí si tedy prostor svým jednáním přezjednat (přetvořit) pro sebe, k svému účelu.

### *Vstup na "plac"*

Pohnut výzvami se jednající (od okamžiku, kdy se rozhodl vyjít, je to jednající) zvedá ze židle. Často se však hned prvním krokem jeho pohyb výrazně změní nebo zpomalí. Není to ale rozhodnutím jednajícího, nýbrž

---

<sup>75</sup>Ačkoli v podstatě žádný prostor nelze považovat za zcela neutrální, každý má nějaký podtext, vzhledem k situaci. pozn.autorky

výslednicí podvědomé soustředující komunikace s prostorem formující naše tělo i rytmus naší chůze a zároveň postupně se tvořícího prostoru veřejné samoty, který vzniká skrze naše zaujetí pro vlastní jednání v prostoru "tady" a "ted". Tělo poprvé skutečně proráží prostor, dosud pouze myšlený. Všimnutí si prvních uskutečněných kroků je už dialogickým prvkem. Probíhá vlastní komunikace s prostorem, překračování pomyslné hranice<sup>76</sup> a vstup do silového pole, kam se momentálně soustředí pozornost všech přítomných. Člověk zachycuje první informace o svých skutečných možnostech. Odpovídá jeho představa, již prostor předzjednával, skutečnosti a je možno ji naplnit? Popisované děje však probíhají velice rychle a sotva kdo si je stačí uvědomit, proto se málokdy podaří užít tyto cenné impulsy pro další jednání.<sup>77</sup>

Jednající většinou prostě vyjde a následně si možná všímá, kam došel, kde se zastavil. Ocitá se uvnitř; často to bývá ve středu hracího pole, zády k divákům<sup>78</sup>. Zaujímá vůči prostoru kolem něj postoj, vyjadřuje ho i držením těla a gestem. Někdy se automaticky rozhlížíme po prostoru, ale nevšímáme si, pouze přemýšlíme o tom, co budeme dělat. Možnosti k pohybu jsou nyní reálné a můžeme je uskutečnit. Jednající však často přecházejí ze strany na stranu, chodí v kruhu či přešlapují na místě, aniž by o tom věděli. Každý má své obvyklé držení těla, způsob pohybu i gest a zda se otočí zády nebo bokem k "publiku" může být dílem stereotypu. Tyto mechanické pohyby slouží jako výplň = něco se děje a já mohu v klidu uvažovat o dalším postupu. Avšak když svému pohybu a vztahování se nevěnujeme pozornost, jedná se pak o pohyb bez vztahu a tudíž nevyvolávající reakci. V prostorech, kde se ocitáme často, se můžeme stát obětí stereotypu po relativně krátké době. Jeho důsledkem je procitnutí teprve ve chvíli, kdy jsme se zastavili na svém obvyklém místě a hledáme, co budeme dělat dál.

Zajímavé je sledovat, kde se jednající v učebnách nejčastěji zastavují. Někteří volí střed a vztahují se do všech stran, jakoby prostor chtěli celý

---

<sup>76</sup>Michail Čechov doporučuje cvičení, ve kterém si herec stanoví hranici mezi pomyslným jevištěm a hledištěm a experimentuje se změnou napětí při vstupu na jeviště a při jeho opuštění. pozn.autorky

<sup>77</sup>" V dialogickém jednání jsou to především začátky, kdy vcházíme do prostoru, aniž bychom svému příchodu věnovali dostatečnou pozornost. Provedeme jakýsi nástup, zaujmeme postavení, připravíme se k výkonu, abychom vzápětí propadli svému velkému očekávání v touze po zdárném výsledku." Slavíková, E., Dialogické jednání - z poznámek asistenta, in VYSKOČIL, Ivan a kol.. Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Čunderle, M. (red.), Brno: JAMU, 2005. ISBN 80-86928-02-0.s.54

<sup>78</sup> To je výslednice snahy vytvořit si veřejnou samotu a malých rozměrů učebny. pozn.autorky

ovládnout. Jiní stojí zády k publiku, aby se mohli lépe soustředit. Další naopak potřebují oporu zdi, někoho zase přitahují rohy, většina pak je k divákům natočena bokem atd. Tyto tendence jsou dobře viditelné v záznamech dialogického jednání z prostor katedry.

Vnímání mnoha vnějších faktorů škodí zejména v prvních fázích DJ soustředění na dialog s vnitřním partnerem. Vnitřní partner však reaguje na podněty zvenčí: je ho třeba oslovit hlasem, který vychází do prostoru a z něj se proměněn vrací, podává zprávu o našem tělovém napětí, o naší intenzitě, zda jsme skutečně vykročili ven a překonali tak svou vnitřní rampu a na neposledním místě také o prostoru samotném. Dialogické jednání nevyzývá k tomu, abychom se odřízli, uzavřeli do sebe a tam si hledali vnitřního partnera. To spíše odpovídá našim každodenním zvyklostem, kdy se často naplněnému prožívání přítomnosti bráníme, obrňujeme se vůči okolnímu světu. A proto se vzrůstající kondicí k DJ je jednajícím uvolněnější, otevřenější, vnímavější k situaci i k vnějším podnětům, které ho mohou inspirovat a poskytovat nové podněty pro dialog s vnitřním partnerem.

Naše podvědomí disponuje představou nás samotných v konkrétním prostoru, důležité je pokusit se si ji uvědomit a pracovat s ní. Skrze dech a tuto představu můžeme jakoby "nasát" do sebe celý okolní prostor. A proto, když poté s výdechem vysíláme hlas, už ledacos o okolním prostoru víme a hlasem si to ověřujeme. Po nějaké době jednání v tomtéž prostoru jednajícím většinou odpovídající hlasovou intenzitou naleznou. Neznamená to však ustrnout na jedné vyzkoušené, trefené hlasové úrovni, je třeba dále experimentovat. Také pohyb a gesta jsou do značné míry určena prostorem a v učebnách si toho jednajícím, co se pohybu týče, nemohou mnoho dovolit. Jedinci disponující větší energií a intenzitou projevu jsou malým prostorem sráženi, jakmile dají průchod své přirozenosti.

Ve známém prostoru máme tedy výhodu opakované příležitosti prostor poznávat, vyladřovat se na něj, budovat v něm a skrze něj svoji kondici k prostorovosti. Podnikáme v podstatě znovu a znovu jeho topoanalýzu a to i ve chvílích, kdy v něm nejsme přítomni, ale rekapitulujeme svoje DJ v něm. Současně nám však hrozí stereotyp a jeho prostřednictvím zkreslení našeho vidění situace.

## Dialogické jednání v jiném ("neznámém"<sup>79</sup>) prostoru

*"...nelze prostor ve vztahu k člověku chápat jako prostor subjektem tj. člověkem, resp. lidskou aktivitou konstituovaný, nýbrž zároveň jako prostor tohoto člověka utvářející? Jsou-li hory prostorem (člověkem "zjednaným") k lyžování, nejsou právě tak tím, co způsobuje, že se lidé stávají lyžaři?"*  
C.Říha<sup>80</sup>

### Očekávání

Jak je zřejmé z reflexí účastníků našich pokusů v různých prostorech, téměř každý měl předem představu, jak bude prostor uspořádán, osvětlen i sebe sama a svého jednání v něm. Největší očekávání a představy byly před prvním dialogickým jednáním v Národním divadle, proto také bylo asi největším zklamáním, když se u některých nepotvrdily. Důvodem vytváření konkrétních představ byl nejspíš i fakt, že všichni účastníci již v Národním divadle, divadle Na zábradlí, Nablízko či v Disku byli v roli diváků. Představou svého jednání ve studiu Gradana a učebně na KALD se předem tolik nezabývali; divadelní prostory vnímali jako větší výzvu pro svoje DJ.

### Vstup do budovy

V případě jednání v prostoru "neznámém" (tzn. nepoznaném prostřednictvím DJ), působí na naše představy dokonce i exteriér budovy, v níž se bude DJ odehrávat. Po vstupu do ní je již příchozí možno nazývat účastníky, protože se podvědomě věnují přípravě svého jednání a zpracovávají k tomuto účelu dojmy podnícené chodbami, schodišti a předsálími dané budovy; nasávají do sebe atmosféru už od prvních kroků. Již nyní se začíná měnit jejich dýchání, způsob chůze v závislosti na charakteru prostoru. Jejich vnitřní prostor se "ladí" na změnu prostředí, což je zesíleno očekáváním. Velice zřetelně byly

<sup>79</sup> Zprvu v tomto textu užívané slovo "neznámý" jsem posléze dala do uvozovek, či zcela nahradila výrazem "jiný". Jelikož zejména prostory divadel, v nichž jsme dialogicky jednali, byly již účastníkům známe, nacházeli se v nich ovšem většinou v jiné roli. pozn.autorky

<sup>80</sup>C. Říha, Úvod překladatele, in: sborník *Prostor a jeho člověk*, Vesmír, Praha 2004, s.313

tyto procesy čitelné při dialogickém jednání v Národním divadle.

### *Výzvy prostoru*

Příchozí je zaujat prvními dojmy z prostoru, do něhož vstupuje. Zde často dochází ke změně dýchání, někdy pouze chvilkové. Vnímá okamžitě a intenzivně vizuální, akustické, pohybové, hmatové atd. kvality prostoru, jako výzvy k jednání. A pokud to je možné ověřuje si je ihned, třeba minimalisticky, pohybem pro prostoru, pomocí hmatu i hlasu; třeba pouze mimoděk v hovoru s ostatními účastníky, jehož rezonanci v prostoru zaznamenává. Prvotní dojem se konfrontuje s očekáváním, s předchozími vstupními dojmy a prostor ihned začíná ovlivňovat chování každého jedince.

### *Prostor pro DJ*

V neznámém prostoru je třeba vymezit si území, kde budeme dialogicky jednat, kde budou sedět přihlížejíci, kde asistent. Toto rozhodnutí je pro celý průběh dialogického jednání zásadní a pokud nedojde k úplnému souhlasu všech jednajících s prostorovým uspořádáním, promítá se to posléze v náladě celé skupiny. Pro toto uspořádání vycházíme z nabídek prostoru, roli ale hraje, zda chceme nalézt neoptimálnější podmínky pro DJ anebo skrze jejich změnu provokovat pozornost a posilovat kondici jednajících. Ukázalo se, že pokud během pokusu orientaci prostoru změníme, proměňují se výzvy prostoru i celková atmosféra.

Významná je i vzdálenost diváků od jednajících, podmiňuje totiž energetickou výměnu mezi nimi a určuje úsilí, které musí obě strany vynaložit na navázání spojení (vytvoření silového pole, navázání vodivého napětí, zpětné vazby). Ve větším prostoru si pak účastníci při vlastním DJ určují svoji polohu vzhledem k přihlížejícím, což může jejich jednání velice podstatně ovlivnit. To se ovšem děje i v prostoru malém, kde však není mezi jednotlivými místy tak výrazný rozdíl.

## *Zaujetí místa*

Poté, co je určena prostorová dispozice, vybírají si účastníci místo, kde budou během celé hodiny sedět. Odtud pak znovu pozorují prostor připravený k jejich jednání a mentálně si ho předzjednávají. Odhodlání se vstoupit do nevyzkoušeného prostoru provází často buď extrémní chuť otestovat jeho možnosti co nejdříve anebo naopak silná váhavost a obava. To je podmíněno jak výzvami konkrétního prostoru, tak složením a náladou skupiny; např. v Národním divadle byly výzvy silné, a nebylo nutné nikdy dlouho čekat. Naopak v prostoru Gradany trvalo vždy hodnou chvíli, než se někdo odhodlal.

Snad bedlivěji než na učebně sledujeme, jak si ostatní prozkoumávají neznámý prostor a zjednávají si ho pro sebe. Odečítáme totiž z jejich jednání naše budoucí možnosti pro interakci s prostorem, inspiruje nás k vlastnímu průzkumu. Ačkoli naše pozornost je zároveň poutána prostorem samotným, který jí může poskytovat mnoho podnětů, jak tomu bylo v divadlech.

## *Vstup na plac*

Jakmile vstoupíme na plac, podněty prostoru se zintenzivní. Každý pohled je mnohem významnější než v učebně, protože pokaždé něco objevuje. Výzvy jsou někdy tak naléhavé, že mohou překážet navázání dialogu s vnitřním partnerem, možnosti dostat se sám k sobě a je obtížné rozkrývat je jednu po druhé. Tento tlak může vést k prudkým emocím, zmatenému pohybu, plýtvání energií, vykřikům, ale naopak i k uzavření se do sebe. Často tak při prvním pokusu ani k DJ nedojde. Na druhé straně si jednající v neznámém prostoru více všímá toho, kam až a jak došel, kam se dívá a proč, co ho zaujalo atd.. Ve větším prostoru také vynikne chůze a její konkrétní sdělení, protože opravdu měří vzdálenost. Jednající naléhavě řeší, jak lze tento prostor obsáhnout, jaký je způsob jeho existence v něm.

Během pokusů v jiných prostorech jsem si opakovaně kladla otázku, zda není tato akcentace prostoru vlastně proti pravidlům DJ. Účastníci byli totiž často paralyzováni snahou vše pojmout, zapomínali dialogicky jednat a místo toho, aby prostor skutečně psychosomaticky prostřednictvím DJ zkoumali, vedli o něm řeči. Tomu jsem se snažila předejít zvaním k účasti na pokusech pouze

pokročilých frekventantů DJ<sup>81</sup>, u nichž jsem doufala v možnost prozkoumávání prostoru právě v dialogu s partnerem, které by pro ně mohlo být možností se prostřednictvím změny prostoru vrátit k začátkům (a snad i kořenům) svého dialogického jednání, ovšem s výhodou již nabyté kondice. Avšak i pokročilí navazovali dialog s vnitřním partnerem ve změněných podmínkách nesnadno, a bylo téměř pravidlem, že první pokusy v novém prostoru v sobě nesly zmatečnost a nesoustředění. Při opakovaných pokusech v tomtéž prostoru se však jejich disponovanost dialogicky jednat značně zlepšovala.

V pokusech s dialogickým jednáním v Národním divadle jsme narazili na otázku, zda je v novém prostoru výhodnější nejprve navázat dialog s vnitřním partnerem bez braní prostoru v potaz, a pak teprve v druhém kole přibrat do hry i prostor s vědomím priority DJ. Anebo, a to se nakonec skutečně dělo, nejprve prozkoumávat prostor a nechat se oslovit jeho výzvami, což se však poněkud střetávalo se snahou naplnit cíle DJ. Směřovali jsme tedy přirozeně k tomu nechat se nejprve animovat prostorem a potom teprve se chopit jeho animace sami. Bylo tedy otázkou, zda nenechat účastníky nejprve si prostor jakkoli osahat, vyzkoušet, hlasem i pohybem, udělat si jakési seznamovací předkolo a teprve potom se pustit do vlastního dialogického jednání. Nakonec však zvítězila snaha nepřipojovat k dialogickému jednání pokud možno žádné další prvky a pokusit se nechat jako jedinou proměnnou právě prostor.

### *Veřejná samota*

Při DJ na učebně musíme věnovat větší úsilí (vyžaduje to určitý cvik) vybudování si veřejné samoty, než ve větších prostorech. Na druhou stranu jsme zde silně dotováni přející pozorností ostatních a také mnohem intenzivněji vnímáme každý jejich impuls, který atakuje naši křehkou samotu. Ve větším prostoru, jako bylo např. studio Gradana nebo učebna na KALD, bylo mnohem snazší ji vytvořit. Prostory typu divadla Na zábradlí nebo ND byly vystavěny se záměrem podpořit veřejnou samotu herců, ušetřit je přímé konfrontace s diváky,

---

<sup>81</sup> "...hledání pokročilých se výrazně liší od toho prvotního, počátečního, kdy protagonista vůbec vstupuje do situace a je mu dána především možnost krok za krokem nacházet vlastní způsob bytí v situaci, její pojmání a své jedinečné vyjádření." Slavíková, E., Filiace, in Čunderle, M. (red.). *Herecká propedeutika, proč, pro koho a jak?*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006. ISBN 80-7331-060-0. s.27



využít pouze jejich energie. Důsledkem toho se tu snáze dosahuje veřejné samoty, avšak bez přímého napojení se na diváky, jak jsme mu zvyklí z katedry. Zjistili jsme při našich pokusech, že prostory divadel samy o sobě disponují s velkou energií pro veřejné vystupování. Příčinou je snad také energie neustále proudící mezi jevištěm a hledištěm nakumulovaná za léta jejich provozu, kterou jsme zde cítili.

### *Zjednávání neznámého prostoru*

Zjednat si prostor Národního divadla k svému účelu nebylo nijak snadné. A dalo by se s trochou nadsázky říci, že jsme nejprve byli zjednáni prostorem k jeho účelu. A podobně se nám vedlo i při pokusech v dalších prostorech. Tato dominance prostoru však s přibývajícimi zkušenostmi s jednáním v něm ztrácela na síle. Podrobněji se tomu budu věnovat při popisech konkrétních pokusů.

### *Návrat na místo*

Po návratu na místo (židli) právě ukončené dialogické jednání v člověku ještě chvíli doznívá, i prostřednictvím připomínek asistenta, který je rekapituluje. Tak se znovu viděné odvíjí před naším vnitřním zrakem, ale snažíme se ho vybavit i prostřednictvím tělového cítění. Znovu si uvědomujeme i naši interakci s prostorem během DJ.

Při našich pokusech následovala po skončení DJ ještě zhruba patnáctiminutová společná diskuse, vedená buď přímo na místě či v předsálí, aby byly dojmy pokud možno co nejčerstvější. Pro všechny pokusy v jiných prostorech bylo typickým závěrem diskuse, že některý z účastníků vyjádřil svoji chuť vrátit se do prostoru ještě vícekrát a pokračovat započatém zkoumání. Důvodem byla zvědavost a tušení možnosti rozvíjet takto svoji kondici k dialogickému jednání a veřejnému vystupování vůbec.

## Historie pokusů s dialogickým jednáním v různých prostorech

*"Jules Supervielle zná také "vnější závrat", jinde hovoří o "vnitřní nezměrnosti". A tak si oba prostory, vnějšek a vnitřek, vyměňují svou závrat."*  
G. Bachelard (s. 220)

Na začátku byly pokusy nejprve s tématem prostoru jako takovým, kdy jsme ve stávajících podmínkách katedry zadali "prostor" jako téma dialogického jednání. Tento první z řady pokusů proběhl v rámci hodiny Filiací dialogického jednání vedených Evou Slavíkovou, psycholožkou a pedagožkou katedry, zaměřující se zejména na výzkum disciplíny dialogického jednání. Zde bylo jednajícím nabídnuto téma "prostor", jako návnada k všimání si toho, co je obklopuje, jak to ovlivňuje jejich jednání a jak se mohou pokusit proměnit svoje okolí v situaci tady a teď. Nakonec zůstalo spíše u slovního jednání a výsledkem bylo poučení: téma prostoru předem nerozebírat. Občas vyjadřovali účastníci pokusů v jiných prostorech ve svých reflexích přání téma prostoru před pokusem vůbec neznat, ale pokusů se mohli účastnit pouze pokročilí frekventanti DJ a ti přirozeně o celém projektu věděli.

Většiny pokusů jsem se účastnila aktivně. Zdálo se mi výhodnější moci reflektovat pokusy zevnitř, ne z pozice asistenta či pouhého přihlížejícího. Nemohu však říci, že by tyto moje pokusy byly nějak zvlášť úspěšné, ačkoli jsem se snažila navázat dialog s vnitřním partnerem a přitom brát do hry okolní prostor. Většinou jsem totiž byla svazována pocitem zodpovědnosti za průběh pokusu a zároveň zahlcena nápady, vycházejícími z předchozích úvah o tom kterém prostoru.

### **Učebna KALD**

Prvním "jiným" prostorem byla učebna na Katedře alternativního a loutkového divadla ve třetím patře budovy DAMU. Jednalo se o bleděmodrý velký světlý prostor s vysokým stropem, uzavřený jedněmi dveřmi, podle Vyskočilových parametrů vlastně ideální. Jediná nesnáz byla s hromadami věcí,

kterými si studenti herectví tuto svoji ročníkovou zkušebnu zabydleli. Ty se však podařilo eliminovat do prostoru za našimi zády, takže jednající měli k dispozici prázdný prostor. Získat v něm dvě hodiny na zkoušení však nebylo vůbec jednoduché. Bylo totiž nejprve nutné zeptat se všech herců z ročníku, zda nebudou v tu dobu potřebovat něco zkoušet a doufat, že si to na poslední chvíli nerozmyslí. Zvláštní byl také pocit jednat v prostoru, tak evidentně patřícím někomu jinému.

Skupina čítala sedm osob, včetně asistentky Evy Slavíkové, a byla pokročilá ve zkoušení DJ. Všichni přicházeli zkoušet plni pozitivního očekávání a také ho během jednání vyjadřovali. Na první pohled bylo zřejmé, jak jednání v tomto prostoru zúčastněným prospívá, zvláště těm větší postavy a energie. Ti vypadali konečně v tomto prostoru patřičně a také se tak cítili. I když často se zde téma prostoru spíše verbalizovalo, než skutečně prověřovalo dechem, hlasem, tělovým vnímáním. Bylo zřejmé, že při prvním pokusu v novém prostoru je těžké být opravdu soustředěný na svoje impulsy a na vnitřního partnera. Ukázalo se, že změna prostoru vytrhává jednající ze stereotypu a otvírá jim nové možnosti, ale většinou potřebují dost času, aby výzvy prostoru utřídili, zvnitřnili a mohli s nimi začít vědomě experimentovat. Proto jsem se snažila pokusy v dalších prostorech opakovat alespoň dvakrát nebo třikrát.

Pokus byl uzavřen hned po skončení jednání společnou reflexí zúčastněných, kterou zde ve zkrácené verzi uvádím:

**L. Pavel:** *Dřív jsem si rád střídal 313 a 312, a nedávno jsem si přišel na to, o čem je zpětná vazba v souvislosti s prostorem, jak se to má vracet, a tak je pro mne každý prostor výzvou k tomu, co se tam stane nového. Pro mne jako pro vysokého člověka je to tady lepší, slyšel jsem se výborně.*

**V. Trojan:** *Má to tu mnohem lepší akustiku a lépe se to vrací, slyším svoje tembry. V 313 se hlas tluče, jsi v kostce, všechno je nacpané dohromady (i ta rampa). Tady i když normálně mluvím, slyším svůj hlas, což je příjemné.*

**O. Fleková:** *Mě přišla zajímavá ta barva, je příjemná - asociace nebe, vody... víc mne ten prostor vyzýval pracovat s hlasem, ale nevím proč, byla jsem hrozně v sobě.*

**M. Hrubínová:** *Pro mojí velikost mi to přijde jako ideální prostor. Zkoušela jsem jednat i ve velkém sále (na DAMU), ale tady se mi velice dobře dělala veřejná samota - snad poprvé -tady byli diváci v ideální vzdálenosti. V učebnách*

*jsou moc blízko, tam mě veřejná samota stojí úsilí. Tady jsem to měla jakoby zadarmo, a přitom jsem o vás věděla.*

**E. Slavíková:** *Bylo evidentní, že vám je pohybově líp, hlavně těm vysokým. My jsme kdysi jednali v Dejvickém divadle na jevišti, všechno bylo černé, ale cítila jsem se tam v bezpečí.*

**L. Pavel:** *Mě vždycky zajímalo zkoušet v Disku, ale teď když tam hraju, tak se mi ten prostor zdá malý - z pocitu diváka velký a z pocitu herce malý, nedělá mi problémy dostřelit na diváky nebo to hlasově zvládnout.*

## **Divadlo Disk**

Na základě těchto pokusů a debat ve mě klíčila myšlenka na propojení dialogického jednání s divadelním prostorem. Zdálo se, že by bylo pro studenty výhodné mít možnost vyzkoušet prostor divadelnější, než jsou učebny katedry či studio Řetízek, kde jsem vždy měla pocit, že na mně leží celá budova školy. Zajímalo mne, zda a jak by se dialogické jednání studentů obohacené o zkušenost setkání s divadelním prostorem proměnilo. Zároveň jsem měla představu o možnosti studentů vybudovat si větší kondici pro svojí autorskou prezentaci, jestliže by byli zvyklí jednat v divadelním prostoru. Uvažovala jsem o divadle Disk, které slouží studentům DAMU. Ukázalo se však, že provoz divadla Disk je nabitý prací na inscenacích a na nějaké experimenty v něm prostě není místo. Ačkoli možnost pravidelně dialogicky jednat v divadelním prostoru by byla pro studenty Katedry autorské tvorby (i jiných kateder) jistě inspirativní. Uspořádala jsem zde tedy, po dlouhém hledání volného termínu, alespoň dvě dialogická jednání, 1. 12. 2006 a 27. 2. 2007. K účasti na tomto pokusu jsem vyzvala pokročilé frekventanty dialogického jednání z řad studentů katedry a nakonec se nás sešlo kolem devíti; asistentkou byla E. Slavíková.

Musím zmínit, že původní záměr udržet si stále stejnou skupinu ztroskotál hned ze začátku zejména kvůli nepravidelnosti pokusů, které zcela závisely na provozních možnostech toho kterého prostoru. Naše zvědavost byla velká; málokdo z nás předtím v Disku vystupoval, i když jsme prostor znali z různých příležitostí. Po vstupu do sálu se před námi otevřel velký, černý prostor bez přístupu denního světla, s vysokým komínem provaziště nad hlavami jednajících, osvětlený jen spoře několika pracovními reflektory, bez podia, avšak

rozdělený elevací na jeviště a hlediště. Kvůli šálám a zbytkům dekorací nebylo snadné přehlédnout ho z jednoho místa. Pocit bezpečí, na nějž jsme byli zvyklí při DJ na katedře, byl narušen mnoha dveřmi, ponechávajícími ze všech stran možnost vpádu zvenčí, k němuž dokonce několikrát během našeho zkoušení došlo. Při prvním pokusu jsme celý prostor jeviště našli změněný v jakési schodiště, tvořené praktikáblý stupňujícími se po dvaceti číslech, což rozhodujícím způsobem určovalo pohyb po prostoru.

Při druhém pokusu byl pro nás největším překvapením kus obří dekorace - jakési zahňávající kaširované dveře 3x4 metry, které zůstaly trčet uprostřed hracího prostoru. Tomu se během jednání také nedalo vyhnout. Bylo tedy nutno k těmto dveřím zaujmout stanovisko, vztáhnout se k nim, jak dokazuje zkrácený přepis DJ O. Flekové: *Pomalou přichází středem k namalovaným dveřím, dívá se na ně: "Já bych si toho neměla všímat... vždyť ono to vzlíná a dělá to tady takový podivný sklep, takové zvláštní houby... hnusné to je!... mně to úplně zaskakuje všechno tady, nedokážu se soustředit, já jsem vlastně úplně jinde, teprve pomaloučku lehoulince se přibližuji sem, vůbec nevím, jestli jsem schopna přiblížit se ke mně.."* (1/12/2006 v Disku)

Soustředit se a dostat se do kontaktu s vnitřním partnerem bylo obtížné; řešili jsme spíše, jak obsáhnout prostor, což se obráží i v mé reflexi z prvního dialogického jednání v Disku:

*"Při pozorování svých předchůdců jsem měla pocit, jakoby se v prostoru ztráceli, jak hlasově, dechově tak i intenzitou projevu, přes rampu se nedostal nikdo. Měla jsem dojem, že tento prostor si žádá něco daleko většího a vyrazila jsem do něj odhodlaná ho naplnit... ale cítila jsem se najednou malá a udušená... Při druhém pokusu jsem měla potřebu obrátit se, zahrnout také prostor hlediště. Toho jsem chtěla dosáhnout velkým gestem a zvoláním směrem k divákům a celému prostoru. Cítila jsem toto zvolání a gesto pro tu chvíli jako naplněné, fungovalo však jen okamžik, pak jsem podlehla panice a gesto rozdrobila. Vrátil se mi povedlo až ve chvíli, kdy jsem do své představy zahrнула i lidi stojící venku za dveřmi. V tu chvíli ticha jsem vnímala celý prostor a snad ho i naplnila... Prostor mne vybízel k obracení se k „publiku“ více než na učebnách. Cítila jsem odlišnost nároku na zapojení těla, hlasu a dechu. Právě zapojenosti a naladění se na prostor se mi nepodařilo dosáhnout, což se dělo i ostatním. A proto jsme se také rozhodli pokračovat v tomto prostoru aspoň*

*ještě dvakrát a pozorovat, zda se vytvoří postupně kondice pro jednání.*" Jak je vidno, nedokázala jsem se, až na malý okamžik, soustředit a byla jsem plna plánů, jak prostor ovládnout.

V Disku jsme silně pociťovali úbytek přející pozornosti. Na vině byla větší vzdálenost jednajících od diváků, než jsme zvyklí z učebny i poměr velikosti prostoru a počtu zúčastněných. I jako diváci jsme se cítili v prostoru ztraceni. Disk nám zprostředkoval první uvědomění si rozdílů mezi dialogickým jednáním na učebně a v takto disponovaném prostoru. A to i pozitivních: *"V Disku jsem se cítila víc svobodná. Necítila jsem nároky katedry. Jako dítě na výletě."* (anonymní písemná reflexe 1. DJ v Disku, 1/12/2006) Disk byl první z řady divadelních prostorů, které jsme postupně ozkoušeli. Zrodila se zde chuť více dialogicky jednat v divadelních prostorech, otestovat účinky zvláštního napětí, které v sobě divadelní prostory mají a zjišťovat, jakým přínosem by mohly být pro naše dialogické jednání.

Za stávajících podmínek se ukázalo jako nesmyslné vést kvantitativní výzkum, o němž jsem zpočátku uvažovala. Touto dobou jsem rovněž řešila jakým způsobem získávat reflexe účastníků a pokoušela se vytvořit dotazník. Zpracovala jsem několik verzí, první obsahovala 19 otázek s odpověďmi ano/ne a prosbou o napsání bezprostředního dojmu na druhou stranu, ale ukázalo se, že moje otázky jsou velice návodné a tak vlastně postrádají smysl; druhý dotazník už byl jen šestiotázkový. Návratnost však byla malá, a proto jsem posléze od dotazníkové formy upustila.

### ***Divadlo Nablízko***

V návaznosti na úvahy o prospěšnosti setkání studentů katedry s divadelním prostorem jsme s Michalou Pohořelou, studentkou doktorského studia, vytvořily koncept přehlídky autorských představení studentů katedry a použily na financování jejich prvních dvou ročníků zdroje z našeho doktorského studijního grantu. Vytvořila se tak zároveň příležitost setkat se s jiným publikem, než jsou pedagogové a studenti katedry, zhlédnout počiny svých kolegů v několika málo dnech či prezentovat katedru a její činnost veřejnosti. A protože se součástí festivalu katedry staly i dílny přednesu, hlasové výchovy a dialogického jednání, otevřela se možnost i pro studenty

vyzkoušet si disciplíny známé z učeben katedry i v jiném prostoru.

Při prvním ročníku festivalu katedry, který se konal v tehdejší divadle Nablízko (v současné době Malé Nosticovo divadlo nad Čertovkou), vznikl nápad provést několik pokusů s dialogickým jednáním i zde. Tyto pokusy byly nakonec dva, 8. 3. a 15. 3. 2007, a uskutečnily se opět v rámci Filiací E. Slavíkové a za její asistence. Tentokrát se jednalo o jinou skupinu, účastníci měli kratší, vesměs dvouletou zkušenost s DJ. Účastníků prvního pokusu bylo šest, druhého deset. Všichni zúčastnění prostor dobře znali právě z nedávno proběhnuvšího festivalu, někteří z nich v něm vystupovali jako aktéři či se zúčastnili nějakého workshopu. Na rozdíl od Disku zde bylo denní světlo a prostor byl mnohem menší, ale také v sobě nesl rozdělení na jeviště a hlediště. Při našem prvním pokusu bylo hlediště dokonce po obou stranách hracího prostoru a dekorace visící ze stropu soustředění také nenapomáhaly. Nejprve mne tyto rušivé prvky rozladňovaly, ale vlastně díky nim bylo možné onu nevýhodnou situaci prozkoumat. *"... Cítila jsem se osvěžená novými podmínkami, bezpečněji. Tuším, že to bylo větším šerem a možná taky jakousi symetrií a tím, že nestojím na jedné straně já a na druhé přihlížející, ale jsem obklopená (za mnou jsou židle)." (anonym, dotazník k 1. DJ v Nablízku)*

Zvolili jsme rozvržení prostoru co nejpodobnější katedře a posadili se všichni pouze na jednu stranu jeviště. Využili jsme však stupňovitě se zvedající elevace a neusadili se do jedné, první řady, jako tomu bylo i v učebně na KALD a Disku. Vznikal jak rozdílný dojem pro přihlížející i jednající, tak nový moment v nástupu na plac, kdy jsme k němu sestupovali shora, což některým připomínalo skok do bazénu. Opět jsme řešili jinou vzdálenost publika od jednajících a vztahy prostor-jednající-divák. Jak napsali účastníci v reflexi 1. DJ v Nablízku: *"Na učebně daleko víc bojuji s tím vyjít do prostoru a existovat v něm, tady jako bych byla už součástí něčeho, co v tom prostoru je, takže všechny ty věci, co tu jsou mi nepřekáží ani neodvádí pozornost... cítím se tu intimněji. Na učebně jsem víc vypíchnutá, je to pro mne větší překážka vyjít z té řady než tady." (M. Šiková)*

*"V prázdném prostoru si ho sám udělám, kdežto v takhle zaplněném se s ním musím nejdřív sám potýkat, smířit, a pak ho teprve mohu přijmout a to je ztráta času, protože mohu dialogicky jednat teprve, když se s tím vypořádám." (K. Kočner)*

*"Líbila se mi svoboda, mnohem větší než na učebně, ale ty věci mne rozptylovaly.*

*Ve třídě se cítím stísněně, musím tam sedět namačkán v řadě s ostatními, a tady mám kolem sebe místo."* (V. Trojan)

*"Zde jsem byl prostorem donucen při jednání aktivně se soustředit, na Katap však tuto aktivitu vyvíjím já, což má zase jiné pozitivní vlivy. Jako přihlížející jsem na Katap nucen prostorem, neb není čeho jiného se chytit, soustředit vstřícnou pozornost na jednajícího, zde jsem musel vyvíjet větší úsilí pozorovat."* (K. Kočner)

Při druhém pokusu, kdy byla elevace jen z jedné strany, jsme využili možnost zatemnění sálu a zamezili přístup dennímu světlu. Chtěli jsme tak zejména eliminovat množství rekvizit a kulis nacházejících se v prostoru před okny, které minule opticky zasahovaly do akčního prostoru. Vznikl tak blackbox osvětlený pouze reflektory. Rozesadili jsme se opět rozptýleně po spodní polovině hlediště. Zde je úryvek z diskuse poté:

**M. Šiková:** *Já jsem si minule ten prostor užívala víc, protože byl zaplněný, teď to najednou bylo tmavé, bylo to obtížnější, ale zase jsem se přesvědčila, že ten prostor nedokáží až tolik vnímat. Teprve jakmile se přestanu koncentrovat na to, co se děje ve mně, tak si všimnu, třeba že je černá podlaha nebo že jsem přešla odněkud někam.*

**A. Zemanová:** *Uvízla jsem tam, bylo tam málo vzduchu, takový neprostor.*

**V. Bejtler:** *Mě vůbec vadilo, že tu jsou nějakí lidé a dívají se... ve škole to jde nějak snadněji, už jsme si na to zvykli, tady je to hluché, černé a tak to vede k přílišnému užití síly. Asi se to chce zacílit na tenhle konkrétní prostor.*

**O. Moravec:** *Neodezva sama sebe v tom prostoru mne zablokovala a z toho se mi rozjely starosti.*

**E. Slavíková:** *Starosti jsou infekční a skupina se z toho pak těžko dostává...*

## **Křemencová ulice**

Dalším pokusným prostorem se stalo studio Gradana v Křemencové ulici naproti hospodě U Fleků. Účastníků bylo jedenáct, většinou velmi pokročilých ve



zkoušení dialogického jednání, vesměs docházejících do doktorandské skupiny. Atmosféra byla trochu vyjímečná tím, že mnozí z nich se navzájem viděli po dlouhé době a někteří měli za sebou období, kdy DJ nepraktikovali. Prostor byl příjemný s dřevěnou podlahou, bílý, světlý, který jsem zvolila kvůli jeho velkým oknům, otvírajícím se do dvou stran nad Novoměstskými střechami. Zajímalo mne, jak budou jednající reagovat na tuto vzdušnost a svého druhu neohraničenost prostoru. Vyskočil totiž kdysi prohlásil, že v otevřeném prostoru (měl ovšem na mysli exteriér) se dialogické jednání změní ve výrazový tanec. Prostor pro DJ může prý být velký, ale musí být ohraničený.

Meditační studio Gradana se velikostí blížilo ideálu 4 x 7m s vyšším stropem a stálo někde na pomezí prostoru ohraničeného a otevřeného. V místnosti nebyly židle a proto jsme se zcela přirozeně usadili na zemi, aniž bychom o tom příliš uvažovali. Navrhla jsem, že pomineme jednu ze základních daností situace dialogického jednání a sice přítomnost asistenta a ostatní souhlasili, nikdo totiž nechtěl asistovat a vzdát se tak jednání v novém prostoru. Chtěli jsme tak zároveň vyšetřit více času na zkoušení a na konci si zážitky zreflektovat společně; mělo to však na naše DJ nečekaný dopad. Tyto dvě odchylky se nakonec ukázaly směrodatnější pro vývoj celého pokusu, než samotná změna prostoru. Ačkoli ta byla pro některé z účastníků vůbec první příležitostí vyzkoušet si DJ mimo prostory katedry. Někteří jednající, ale při svém DJ řešili zejména nepřítomnost asistenta a zda jsou schopni v této situaci vůbec dialogicky jednat. Při závěrečné reflexi se rozvinula mezi účastníky zajímavá debata, v níž se probíraly mnohé základní otázky dialogického jednání v jiném prostoru:

**D. Samuhelová:** *Můj první pokus byl o prostoru, v prvním momentu jsem měla pocit stěží. Podruhé jsem sklouzla do svého stereotypu z DJ... Aby člověk vnímal prostor a jen o tom nemluvil, potřebuje to vědomí, stačí ho vzít do sebe a nechat se tím vést...*

**H. Malaníková:** *Ten specifický zážitek nesouvisí jenom s prostorem, je plno dalších věcí ve hře: třeba ta zvláštní příjemná nezávaznost; bylo však pro mne těžké se soustředit... Nemohu říct, že by byl prostor pro mne nepříjemný, ale měla jsem tam spoustu věcí k řešení... nedala jsem si čas se zabydlet.*

**O. Škochová:** *Prostorová situace mi přišla marginální vůči tomu, jak jsou rozdány role. Na place jsem se cítila skvěle, ale jako přihlížející přílišně;*

nevěděla jsem totiž, kdo tu má zodpovědnost; na normálním DJ se maximálně investuje asistent. Samozřejmě každý člověk dává přející pozornost, ale může odpadnout a zase se přidat... tady jsem najednou byla zmatená, ale postupně jsme se jako skupina chytili. Také ta nezávaznost, člověk se musí k soustředění sám namotivovat...

**V. Trojan:** Snažil jsem se využít zadání prostor, ale protože jsem to chtěl všechno obsáhnout, nesoustředil jsem se. Strašně mne bavilo objevovat, ale říkal jsem si, než to všechno obejdu a uvědomím si, co se se mnou děje, tak už bude konec. Odpověď, mám pocit, tu přichází mnohem později.

**H. Malaníková:**..otevřenost toho prostoru vyžaduje velkou investici energie...

**T. Roglová:** Jsem poprvé mimo prostor katedry, kde mám pocit, že ho svou energií naplňuji. Tady jsem tu energii vynaložila také, ale někam to ulítávalo... Proto se lidé choulili a lehali si na zem, potřebovali se ukotvit... Zdejší akustika mne tak paralyzovala, že jsem nebyla schopna promluvit. Vrátila jsem se na samý počátek mého zkoušení DJ, kdy jsem nebyla schopná vydávat ani zvuky...

**V. Trojan:** Na katedře je hrozná akustika, v Disku to bylo dobré, ale tady jsem se bál jít s hlasem ven, i když tělesně byl ten velký prostor super.

**D. Samuhelová:** Pro mne byl zase Disk problém, neslyšela jsem se, nevracelo se to, měla jsem pocit, že tam nejsem, neměla jsem pocit vlastního těla.

**H. Malaníková:** Tady jsem hlas slyšela, vracel se, ale přišel mi zkreslený, ta okna proti sobě ho vypouští ven.

**T. Roglová:** Vyskočil říká, že nás prostor na katedře mrzačí... Měla jsem tu pocit, že máme nastavenou nějakou intenzitu, míru a najednou, když máme možnost se víc projevit zvukově a jinak, nejsme schopni překročit ty nastavené míry.

**O. Škočová:** Měla jsem pocit, že se mohu narovnat, vejdu se. Na katedře nemohu roztáhnout ruce... Tady, jak jsme mnohem dál, vzniká snadno čtvrtá stěna, která funguje pro toho, kdo je na place, ale i odsud.

**M. Černošková:** Bylo příjemné se prostoru odevzdat, nechat se jím být... Jednat v jiném prostoru je trénink na přítomnost, když ten prostor vnímám, jsem přesně tak intenzivní nebo neintenzivní, velká nebo malá, jak to prostor

*vyžaduje anebo jak já si s ním chci hrát, jestli ho chci přerůst nebo se v něm ztratit.*

**T. Roglová:** *Ten prostor vedl k věcnosti, konkrétnosti; ne takový patetismus, stylizace jako na katedře; najednou jsem chtěla jednat a nebýt tak teatrální...*

**H. Malaníková:** *Je ale rozdíl být mezi tím spontánní, dělat na co máš chuť, válet se po zemi a zkoušením na katedře, kde se soustředíme na napětí té chvíle: něco uděláš a hned jdeš do reflexe toho okamžiku... je v tom také často křeč, ochromenost povinností dělat DJ. Tady to najednou nešlo, bylo to tak nezávazné...*

**V. Trojan:** *Musel jsem se snažit soustředit se, myslet na pravidla, reflexi, aby to bylo DJ... Současně jsem měl momenty, kdy jsem se soustředil na objevování prostoru. Cítil jsem se při tom příjemně, ale měl jsem tam pořád otázku: je to DJ nebo není? Napětí je tu celkově možná menší, odezvy jsou v delších intervalech, rytmus je rozvolněnější, ale myslím, že to DJ je.*

**H. Malaníková:** *Uvědomila jsem si, že mne bytostně zajímá, jen když si někdo opravdu zkouší, řeší nějaký problém. To mi hodně dává i pro moje zkoušení; když je tam někomu jen dobře, přeju mu to, ale ztrácím pozornost nebo zájem, je to jiná situace. Mne zajímá sledovat, jestli jednající na něco přijde...*

**O. Škochová:** *Není tady ten vnější tlak a člověk nemá jinou motivaci, než sám ze sebe. Vnější podmínky mu nepomáhají, nikdo neřekne, jak máme zkoušet, což mi připadá skvělé, dospělé...*

Po dohodě s ostatními jsme pak i při druhém pokusu v tomto prostoru zachovali stejné podmínky jako poprvé, tzn. jednání bez asistenta se závěrečnou diskusí i sezení na zemi. Bohužel se nepodařilo zachovat naprosto stejnou skupinu, ale většina účastníků tu už byla podruhé. A protože byli již trochu připraveni na změněné podmínky i na prostor, dařilo se jim tentokrát mnohem lépe soustředit i dialogicky jednat. Zajímavé bylo pozorovat pak jejich proměnu na střeďečném dialogickém jednání v učebně 313 pod vedením I. Vyskočila, které následovalo několik dní poté. Ti, kteří se zúčastnili jednání v obou prostorech, většinou vnímali změnu ve svém jednání v obvyklých podmínkách. Díky narušení jejich obvyklého stereotypu se standartní situace otevřela jiným způsobem dalšímu hledání. A to přesto, že se prostor

v Křemencové ulici vlastně příliš nelišil od učeben na Katap. Bohužel se však záznam z tohoto dialogického jednání nepodařilo pořídit.

## **Národní divadlo**

Lákalo mne provést další pokus v prostoru, který je všechno jiné než prázdný a oproštěný od významů a tak došlo k pokusům v Národním divadle. *"V Národním divadle je rozhodně velmi obtížně možno vytvořit "prostředí herního bezpečí" (A.Pernica), které je pro DJ tak žádoucí. Mállokterý prostor je tak prosycen účelem, k němuž slouží, tak nabit významy, ambicemi a vzpomínkami. Přiznám se, byl to trochu hec pokoušet se dělat dj v prostředí tak protikladném a matoucím. Mít dva večery v Národním, kdy se nehraje. V místech, kde měl člověk jako divák často pocit, že se hraje až příliš, kde jsou večer co večer herci obtíženi kostýmy a zavaleni dekoracemi. Kde se mi často naléhavě vynořovala potřeba pustit se do pátrání po tom, co tu chybí, a chuť vidět tu na jevišti svobodného člověka, který je opravdu přítomen. Ale také chuť prozkoumat, jak prostor člověka determinuje a jaké mu svou určeností klade překážky, ověřit si cesty k tomu, jak s ním nakládat. Dokázat, jak je prostor silným a nepominutelným činitelem, jehož nelze vynechat nebo jen tak zběžně zaznamenat."* (moje reflexe DJ v ND)

### **1. pokus v ND**

Popis prvního pokusu v Národním divadle bude podrobnější než těch ostatních. Jednak se mi k němu podařilo shromáždit nejvíc písemného materiálu (předpoklady a reflexe), druhak byl ze všech prokusů nejkonfliktnější a i proto se tu objevilo nejvíce podnětů. Před prvním pokusem o dialogické jednání v ND jsem měla spoustu otázek typu: co bude s lidmi a s jejich dialogickým jednáním dělat tak výrazná atmosféra a určenost prostoru? Bude je energie pozornosti v ND za léta nashromážděná spíše nabíjet nebo srážet? Jak se změní jejich držení těla, gesta a dýchání, opravdu se zvětší a prohloubí nebo se naopak stáhnou do sebe?

Také se objevilo dost nejasností, jak celkovou situaci nastavit: Máme

nejprve všichni vyjít do prostoru a zkusit si hlas, pohyb v něm nanečisto? A jak se v prostoru při DJ rozmístit? Máme nechat svítit světla i v hledišti? A má to být o dialogickém jednání a prostoru či o prostoru a dialogickém jednání? Musím se přiznat, že jsem se v tu chvíli rozhodnout neuměla a vlastně ani nechtěla. Měla jsem za přirozenější nechat samotné jednající, aby projevíli ke kterému přístupu přirozeně inklinují.

Zkoumání nového prostoru přirozeně člověka vede k tomu, aby nesoustředěně pobíhal a halekal. Důvěřovala jsem však kondici zkoušejících a doufala, že půjde o něco víc, než jen tápat v prostoru. Pro mé zkoumání nebylo totiž podstatné zjišťovat pouze vliv prostoru, ale také možnosti v něm jednajícího člověka kreativně nabídky prostoru využívat a tak ho přetvářet, animovat. Nicméně obava, aby nás prostor ND zcela neochromil, zde byla. Proto jsem se rozhodla udělat při prvním pokusu v ND vše pro optimální podmínky DJ, dalo by se tedy říci pro pořadí dialogické jednání a prostor. Chtěla jsem jednajícím zaručit maximální možnou přející pozornost a podporu. Zpětně jsem si uvědomila, že to byl poněkud paradoxní pokus o chráněné prostředí: nejprve jsem účastníky vystavila extrémně náročným podmínkám a pak jsem je chtěla před nimi ochránit, i za cenu jít proti přirozenému nastavení prostoru.

Šestého dubna 2010 mezi 20tou a 22tou hodinou se tedy odehrál první pokus s dialogickým jednáním v Národním divadle. Sešli jsme se před vrátnicí u služebního vchodu ND. Bylo nás sedmnáct a všichni přišli včas. Bylo cítit vzrušení a očekávání. Ve velkém počtu přichozích se odrazila moje snaha, abychom se v tom obrovském prostoru neztratili a byli schopni jednajícím dopřát alespoň špetku přející pozornosti. Překvapilo mne, jak na velikost a složení skupiny reagovali někteří zasloužilí účastníci pokusů s jiným prostorem. Já jsem totiž skupinu po zkušenosti s její proměnlivostí nepovažovala za uzavřenou a možnost jednat v Národním divadle jsem proto nabídla širšímu spektru frekventantů DJ, hlavním kritériem byla jejich pokročilost v této disciplíně. Měla jsem hlavně obavu, aby se jich nedostavilo příliš málo...

**V. Trojan:** *„Očekával jsem složení skupiny zkoušejících víceméně podobné předcházejícím setkáním, a tím názorově intimnější atmosféru - ve smyslu naladění na společnou věc (zde mám na mysli kontinuitu předchozích pokusů s prostorem), která mi osobně dává při DJ větší svobodu.“*

**D. Samuhelová:** *“...nebylo úplně šťastné, že byli k tomuto experimentu*

*s různými prostory přizváni lidé, kteří se toho účastnili poprvé a myslím taky naposled... pro mne to bylo rušící a rozptylující pro moje vědomí kontinuity."*

Naštěstí ne všichni toto rozladění sdíleli a tak celkově vládla ve skupině dobrá nálada:

**K. Daňková:** *"Když jsme se scházeli, měla jsem pocit, že všichni jsou dobře naladěni a těší se, vládla příjemná atmosféra... neměla jsem pocit úzkosti ze zodpovědnosti vůči zkoušení si v „posvátné“ kapličky, spíš bych řekla, že mezi účastníky panovalo jisté spiklenectví, jako že spolu jdeme dobýt kapličku, nebo jako když se jdeme nechat zavřít přes noc v cukrárně."*

Pokusu se zúčastnili pokročilí frekventanti dialogického jednání, někteří z nich jsou i asistenty téhož, asistovaly E. Slavíková a M. Musilová. Předem jsem účastníky požádala, aby mi stručně popsali svá očekávání. Toto je výběr z nich:

**D. Samuhelová:** *"Dialogické jednání v Národním Divadle. Bomba, úžasné neuvěřitelné! Setkání. Národní divadlo a Danica Samuhelová. Národní divadlo se všemi svými“ duchy”, se svojí pamětí a i se svojí otevřeností a připraveností pro zázrak teď a tady a Danica Samuhelová. Se svými“ duchy” se svojí pamětí i se svojí otevřeností i strachem pro teď a tady... Moje představa je, že se budu cítit velmi příjemně a“ adekvátně”, že budu mít pocit, že konečně prostor odpovídá“ mým rozměrům”... Samozřejmě mám pochybnost - co DJ a prostor ND? Bude mu to tam slušet? Myslím, že moc ne."*

**M. Hrubínová:** *"Očekávám, že mě to buď úplně zmrazí a znehybní a vše, co se bude dít bude jen v mé hlavě, nebo budu chtít dělat "role". Rozhodně se nechci nechat "překvapit", neboť mám dojem, že tato scéna vyžaduje nastudování a přípravu, což se moc neslučuje s DJ. Může někdo namítat, že se přece v ND zkouší, tak ano, ale toto bude NAŠE premiéra."*

**M. Musilová:** *"Otázka maličkových lidiček v ohromném a zároveň nekompaktním prostoru. Jak si poradí se soustředěním a intenzitou, když se na ni vylad'ují i místní zkušení herci."*

**K. Jungová:** *"Musím si to tam ještě před samotným DJ pořádně prohlédnout, aby mne nerozsoustřed'ovaly dekorace (očekávám velký atak na zrak, mnoho vjemů, které budou odvádět mou pozornost a narušovat mé soustředění). Před samotným DJ bych si ráda udělala akustickou zkoušku, abych nebyla úplně překvapená, jak to tam zní, aby mne to neodvádělo ke*

zkoumání znění hlasu v prostoru... chtěla bych si trochu ochodit jeviště, abych pak při DJ tolik nepřemýšlela o tom, že jsem na prknech ND, té bájně instituce...

Jsem zvědavá, jestli budu cítit nějak tu divadelnost prostoru, že herce podporuje - jsem v té souvislosti zvědavá na porovnání s prostorem v Křemencové, který byl pro mne bytovým prostorem pro běžný život...a přesto jsme se v něm tak utápěli. Zdá se mi, že pro DJ v ND je obzvlášť důležitá přítomnost nějakého asistenta a větší skupiny jednajících, kteří napomáhají držet koncentraci jednajícího zavaleného smyslovými vjemy... Očekávám, že bude velmi těžké se přes toto všechno dostat opravdu do kontaktu jen sám se sebou."

**T. Roglová:** "Národní ve mně vzbuzuje určitou úctu a respekt, takže už mám první téma, překonat v sobě tento „předsudek“ a chovat se i v takovém prostředí uvolněně ...Pak mě určitě zajímá práce se zvukem a hlasem v takovém prostoru, hlavně z hlediska nasazení energie, tělového napětí a energetického výdeje. Také mě zajímá, jak nás bude ovlivňovat divadelní prostor... Myslím, že nás ovlivní i nasvícení...Bude tam pracák? Bude nasvícená jen scéna, nebo nám rozsvítí i hlediště? Takže: PROSTOR-ZVUK-TĚLO / / ROZEZNĚLÉ TĚLO V PROSTORU // PROSTOR ROZEZNĚLÝ TĚLEM..."

**L. Krupičková:** "Gesta a pohyb vůbec se zřejmě zvětší, těším se na možnost se rozběhnout... jsem zvědavá na pocit výšky a hloubky, který v malé zkušebně chybí. Jak bude působit fakt, že hlediště je níže než jeviště, na mé jednání? Nevím, kde budou přihlízející, jestli v hledišti nebo na jevišti. Jsem zvědavá, jestli mé běžně kolísavé napětí vystačí na stálý kontakt s ostatními, nebo mne větší vzdálenost povede k izolaci.

Předpokládám, že hlavně na začátku bude větší téma, pocit vydanosti a neútulna. Novost prostředí, Národní divadlo, bude velmi určovat téma, ale vlastně bych ráda, kdybych se nezastavila jen v komentáři okolí, aby mne "nerušilo" v soustředění k dialogu. Nebudu to moci vytěsnit, ale do jaké míry mne to bude odvádět od vnímání těla "ven"? Jsem nejvíce zvědavá na změny - pocity v těle, které čekám silné... Bude divadelní prostředí lákat ven nové, výrazné postavy a vést ke stylizovanému projevu? Bude provokovat jednání nebo předvádění?"

**V. Trojan:** "Znamenalo to pro mne pokusit se o zpětnou vazbu přes

*obrovský prostor. A kladl jsem si otázku, zda ke mně vnitřní partner přes tu hloubku vůbec může dorazit... měl jsem spíš představu potemnělého hlediště, určitého tápání hlasu temnotou, dobrodružství, kudy a jestli vnitřní partner dorazí. Sliboval jsem si zažít snad poprvé skutečnou veřejnou samotu, díky oslepení reflektory a nemožnosti vidět účastné diváky za bariérou světla kdesi v šeru. To bylo velmi vzrušující – zejména kdyby byl mým tápavým“ tykadlem” a styčným médiem se sebou samým pouze můj vlastní hlas, který budu vysílat neznámo kam, který se bude odrážet neznámo odkud, a můj sluch, který bude odrazy z neznáma, z neviděného prostoru přijímat, stejně jako diváckou pozornost. Očekával jsem větší svobodu i v tělesném pocitu. Paradoxně jsem předpokládal méně pohybu a více hlasu, který bude tělo vést... zkoušet obsáhnout prostor hlasem.”*

**E. Čechová:** *“Očekávám, že se prostor ND postará o velký zážitek. Svou ohromností, noblesou, úctyhodností a přitom - snad to tak bude - útulností.... Spoléhám na genius loci, jenž na mne sestoupí. Budu si pak zkoušet báječně a svobodně... Lze předpokládat, že hlasový projev by mohl být prostorem ND zesílen.”*

Za pobaveného přihlížení zaměstnanců ND jsme procházeli chodbami a na jeviště jsme dorazili zadním vchodem. To popisuje ve své reflexi

**D. Samuhelová:** *“Vstupujeme na jeviště se zataženou oponou. Hrůza. Technický prostor. Zvláštní bylo, že více než historie, dýchala z něj otevřenost pro teď a tady. Neutrální půda. Emocionálně vyprázdněný prostor. Nic konkrétního, nic uchopitelného. Spíše jako plocha s obrovským množstvím drobných skvrn...” “Co s tou zataženou oponou?” “To nevádí, můžem to nechat i tak...” “Cože??!!! To snad nemyslí vážně!!!!” Nakonec se opona zvedá...”*

Můj první dojem byl: jak je to malé! Poškrábaná podlaha, na stěnách bílé na černém podpisy herců, díra provaziště nad námi, myslím, že tu šířku jsem si představovala alespoň jednou takovou. Zlato v hledišti bylo při plném osvětlení takřka oslňující.

**K. Jungová:** *“ Nikdy, když jsem vešla do národního, do kapličky, jsem neměla pocit, že bych vstupovala do něčeho posvátného, spíš mne iritoval ten červený plyš, zlato, blyštivost, líbivost - charakter chrámu nebo místa magie, zázraku mělo pro mě teď právě to omlácené jeviště, tam bylo opravdu cítit, že je to živý prostor, v němž se něco postatného odehrává, vzniká.”*



**K. Daňková:** *"Překvapila mne jeho výška, poměr velikosti jeviště a hlediště. Jako divák jsem mívala pocit, že je tomu naopak: hlediště- místo pro národ je větší než jeviště. Z jeviště to naopak vypadá, jako bych stála na hracím prostoru o velikosti fotbalového hřiště, na jehož konci je luxusní obývací, kde se může ve zlatě a plyši ke hře připojit pár vzácných hostů. To bylo velké překvapení, jak intimní je to propojení jeviště s hledištěm."*

Nastal okamžik rozhodování, kdy se kdekdo vyjadřoval k tomu, jak by se měl prostor nasvítit a jak bychom se měli rozesadit. Debatovalo se, zda má být v hledišti světlo nebo šero, jestli bychom měli v průběhu měnit pozice jako skupina např. přihlížet z balkonů a galerií. Abych celou věc urychlila, postupovala jsem podle svého předem připraveného plánu, tzn. posadit přihlížející na jeviště, aby byli blíž jednajícím a mohli tak snáze udržet zpětnou vazbu. I přesto, že jsem tváří v tvář prostoru ztratila jistotu o nejlepším řešení. Nakonec jsme vytvořili řadu zády k hledišti, přímo na okraji forbíny s ponechanou asi pěti metrovou mezerou uprostřed, aby jednající neztratili kontakt s hledištěm, i když bylo prázdné. Světla v hledišti zůstala rozsvícena a na jevišti svítila jenom ta pracovní. Kontrast hlediště a jeviště se tedy v důsledku prohloubil a otočil. Hlediště zářilo zlatem a technický prostor jeviště, který zůstal otevřený v celé své hloubce, působil hole a prázdně. Záměrem bylo, aby jednající mohl celý prostor obsáhnout pohledem. Někteří účastníci vyjadřovali s tímto rozmístěním nespokojenost a to i posléze ve svých reflexích.

**V. Trojan:** *„Byl jsem zklamán narušením přirozeného rozložení klasického divadelního prostoru - změnou rampy. Považoval jsem totiž za hlavní důvod zkoušet právě tady prostor ND a ne jeho zlomku...Původní záměr architektů byl natolik konstantním silným impulsem, že všeobecně sváděl většinu účastníků k orientaci na něj a nerespektování bytostného konceptu prostoru mátko. Zhasnutí hlediště, jak to někteří navrhovali, by podle mého v podstatě bylo vzdání se celé poloviny prostoru... Zkrátka představoval jsem si situaci, která by se z hlediska vztahu jednajícího a vstřícně pozorujícího podobala zkoušce, kdy režisér a další sedí v šeru někde v páté řadě tak, aby byli zhruba ve stejné úrovni jako jednající. Ti by se přirozeně vyrovnávali s obsáhnutím prostoru právě proto, že by sami zažívali situaci diváka v hledišti, který má problém navázat spojení s někým, kdo není na place dost výrazný ať už tělesně nebo hlasově... Já sám jsem v roli diváka nedostal příležitost většího odstupu od dění*

*na jevišti, kterážto zkušenost by mne obohatila později v odpovídající roli.“*

**D. Samuhelová:** *"Myslím, že měl být zachován charakter prostoru, tak jak byl zvyklý žít. My jsme ho porušili, znásilnili. Myslím, že to nebyla škoda jenom proto, že jsme si to „nemohli užít“, ale že to neumožnilo opravdu vymačkat šťávu z tohoto prostoru."*

Také já jsem si v reflexi poznamenala: *"Lidé sedící po vzoru obvyklého pro dj tu najednou trčeli uprostřed prostoru a tvořili bariéru mezi jevištěm a hledištěm... a to byla chyba... Aspoň se však díky tomuto zklamanému očekávání zřetelně vyjevila obrovská síla předurčenosti tohoto prostoru, ta frustrovala jednající, kteří se jí v daných podmínkách nemohli přizpůsobit. Národní divadlo si žádalo svoje."*

Už prvních pár okamžiků bylo tedy poznamenáno zklamáním některých účastníků. Dalším důležitým faktorem byla také jiná míra "veřejnosti" našeho zkoušení, než jaké jsme uvykli na katedře. Všude kolem bylo cítit, někdy i vidět, občasnou přítomnost zaměstnanců ND, což ke koncentraci nepřispívalo. Nezvyklá byla i přítomnost dvou osob obsluhujících kamery.

Z důvodu delší úvodní fáze a kvůli počtu účastníků jsme se rozhodli pro klasický postup: první kolo po dvou minutách na jednání každého účastníka, druhé kolo bylo třeminutové a nakonec bez komentářů, poté, co jsem požádala o jejich zkrácení v důsledku časové tísně. Obsáhlé dvojité komentáře někteří účastníci reflektovali jako brzdicí, ale obecně hodnotili přítomnost asistentů jako nutnou a stimulující, dodávající DJ patřičnou formu i napětí. Otevřel se tu však i "konflikt" mezi prozkoumáváním prostoru a pravidly DJ. Dávat komentáře při tomto pokusu bylo mimořádně náročné a obě asistentky samozřejmě bděly nad zachováváním pravidel, mnozí jednající však svoji účast na pokusu viděli spíše jako využití DJ k prozkoumávání prostoru.

**D. Samuhelová:** *"...mne zdlouhavé komentáře naprosto rozkládají v mé schopnosti (neschopnosti) soustředit se... asi nejvíc mi ty komentáře vadily právě tady, v tomto prostoru."*

**K. Jungová:** *"Předpokládala jsem, že v ND bude lepší soustředění (v porovnání s Křemencovou)... že jako divadelní prostor k němu bude vybízet a bude to tu vodivé. Jistý podíl na tom měli asistenti, jejich komentář mne koncentruje a pomáhá mi uvědomit si, nač se soustředit (a to i ten ke spolujednáním)."*

**K. Daňková:** *"Trochu mne zarazilo, že, ač jsme si řekli, že hlavním smyslem zkoušení je prozkoumávat prostor, reflexe asistentů se většinou soustředily na dialogické jednání (v tom čase zrovna na jevišti ND) a tendence prozkoumávat hlasem, pohybem atd. se moc neprojevovaly....ale pro mne bylo objevování prostoru výzvou – trochu site specific DJ. Napsala jsem si: „Prozkoumáváme prostor nebo jednáme? To se přece nevylučuje, nebo ano? Prozkoumávat ho jednáním? Reflektovat prostor v jednání?“ Každopádně mně se chtělo si to tam nejdřív oblétnout a pak to na sebe nechat působit, 312 už znám, takže prostor neřeším, ale tady jsem měla velké nutkání to řešit."*

**V. Trojan:** *„Domnívám se, že pokud bych se striktně držel pravidel dialogického jednání, pak bych se v průběhu těch dvou krátkých pokusů nedostal k průniku do velkého prostoru, prostě bych k tomu neměl dostatek času. Proto se u mě jednoznačně dá říci, že se událost nesla v duchu prostor a dialogické jednání, nikoli dialogické jednání a prostor.“*

A nyní konečně k samotnému jednání v prostoru. Tentokrát mne odpovědnost organizátora pokusu paralyzovala více, než kdy jindy: *"Při prvním pokusu jsem necítila vůbec žádnou výzvu, zůstávala jsem jaksi vně, ani pokusy ostatních mne nevtáhly, naopak jsem cítila jakousi nechuť se přidat. Při prvním pokusu jsem došla - zády k hledišti - k předělu mezi portálem a vlastním jevištěm, tam jsem se zarazila- propadla jsem se, pohltilo mne to, nemohla jsem ani mluvit, ani se hýbat (ani dýchat). Cítila jsem potřebu se vůči prostoru vymezit, ne s ním komunikovat. Nebyl to nijak elektrizující pocit, spíše ohlušující, zavalující, což nezpůsobilo zlato v hledišti, jako spíše díra provaziště a určitá disproporčnost - délka jeviště je mnohonásobně větší než šířka. Při druhém pokusu jsem chtěla využít čas, ale neposlouchala jsem se, běhala dopředu a dozadu a zase nebyl čas "dýchat", natož si něčeho všimat. Došla jsem sice jako jediná na samý kraj forbíny, ale nedala jsem si čas doopravdy prozkoumat, co se zde se mnou děje. Zarazil mne pohled na moji kamarádku za kamerou v hledišti a za zády diváků už prostě nebylo o čem. Zároveň jsem řešila rozestavení židlí na jevišti atd. Nedala jsem si prostě čas na dialogické jednání."* (moje reflexe 1. pokusu v ND)

Přemýšlela jsem dlouho jakým způsobem budu nakládat s videozáznamy z pokusů s dialogickým jednáním v jiných prostorech. Pokoušela jsem se dokonce některé z nich přepisovat. Ale nakonec jsem došla k rozhodnutí přiložit

je jako videomateriál, protože jednotlivá dialogická jednání jsou prostě nepřenositelná do slovní podoby a celé jejich vyznění se tím značně zkresluje. Zde uvedu jen úryvky z reflexí některých účastníků, které vystihují nejpodstatnější.

**K. Jungová:** *“Předpokládala jsem, že všechny ty dekorativní detaily budou odvádět moji pozornost, ale nestalo se. Je to zřejmě dobře postavené a prožité jako stavba - opravdu to koncentruje, navíc je člověk na jevišti oddělen portálem, který ho osvobozuje od koncentrace na dekorativnost hlediště. Při prvním pokusu jsem byla víc v kontaktu sama se sebou, ale lehce přepjatá a ztuhlá obavou, abych se v prostoru nerozpustila...když jsem se otočila a podívala se na druhou stranu, začala jsem se vyloženě vztahovat k zlatému hledišti (jeviště mne táhlo do horizontály - hlediště nahoru do vertikály, měla jsem to hlavně v ruce – ruce v horizontále, pak ruce vzepjaté k poslední galerii).*

*Při druhém pokusu jsem byla víc soustředěná na prostor, snad proto, že jsem ho tak dlouho pozorovala ze židle a viděla ostatní, jak se k němu vztahují a proto, že jsem si ho v prvním pokusu objevila. Fascinoval mne ten antagonismus mezi charakterem prostoru jeviště a hlediště (jeden omlácený, industriální a druhý třpytivý, přezdobený)... jejich povahu jsem se pak snažila vyjádřit tělem a hlasem. Jeviště, pro mě sympatičtější prostor, se mi vyjadřoval mnohem obtížněji, nedokázala jsem ho uchopit... Soustředila jsem se na prostor, ale přes tělo a určitou dialogičnost = bipolaritu – dialektiku, která byla v tom prostoru. Dostala jsem se k tomu přes jednání (snad i dialogické) sama se sebou. Chtěla jsem do prostoru vstupovat hlasem, přišlo mi hrozně důležité uslyšet sama sebe v tom velkém prostoru. Když se z poslední galerie dívám na jeviště připadá mi daleko, ale když jsem sama stála na jevišti, připadala mi poslední galerie docela blízko. Touto převrácenou optikou jsem teprve teď ocenila kvality klasického kukátka. Při obou pokusech jsem se dostala tak zhruba na zadní hranice první třetiny či maximálně poloviny jeviště, chtěla jsem dál, ale cítila jsem to jako hrozně neorganické, snad že už tam vzadu nejsou cítit spolujednající... možná při delším DJ, třeba 5 minut, bych se tam dostala, ale ty druhé 3 (v druhém kole) minuty pro me byly i tak dost dlouhé...”*

**O. Škochová:** *“První zkoušení: Velká touha podívat se až dozadu – tedy plán, nikoliv otevřenost ke zkoušení. V prostoru jsem měla pocit, že je to*

prázdná hučící díra, obalená jen tenounkou skořápkou. Jak tam fičelo, měla jsem pocit, že intenzivně vnímám řeku, která teče za rohem – jako bych byla součástí celku, který je otevřený. Překvapilo mne, že více než ten prostor nahoru nad jevištěm mne špendlila ta hloubka... Ač jsem se nechtěla ohlédnout do hlediště, samo mne otočilo. Stačilo, aby člověk o to zlato zavadil periferním viděním a úplně ho zaskočilo. U prvního pokusu jsem hodně mluvila, ale nebylo to propojené. Když jsem se potom otočila, a couvala jsem, zaskočil mne po zlatém výhledu ten pohled na portál zevnitř, hromady těch světel, jako černých pavouků... ten obrovský kontrast zlatě zářící plochy a toho černého masivu. Můj druhý pokus: Připadala jsem si jako nějaký obrovský mechanismus, který musí hnout celým tím prostorem – asi jsem ho chtěla pojmout do sebe celý. Začal se mi zvedat palec u nohy a signalizoval pro mne změnu napětí – nějakou tělovou živost jsem vnímala právě jenom v tom palci. Jinak osa těla, ruce, ramena ta to všechno nesla. Postupně jsem se zbavila tak výrazného nešení celého prostoru a najednou mi připadalo, že do něj vstoupím jeho středem, po úzké lince – byla tam taková středová díra mezi těmi hydraulickými zdymadly, ta se mi zvětšila jako průrva, či lano, po kterém jsem vstupovala. Myslím, že v druhém pokusu jsem zůstala v kontaktu sama s sebou i prostorem, ale k hlasu jsem se nedostala. Lidí – jako přející publikum jsem vnímala, když jsem byla u nich, do prostoru jsem už pak vstupovala sama. Věci, které tam byly, mne nerušily, jenom ty monumenty, jako zlato, obrovská plocha plná světel. Herce zlato neoslňuje, mají tam černou díru ...to by mne zajímalo zkusit v zhasnutém a zkusit to s diváky – tedy ostatními členy skupiny v hledišti, ne na jevišti."

**L. Krupičková:** "Držím se blízko u lidí, tam je pocit známosti, tepla. Dál do hloubky (kam se odvážím až při druhém zkoušení) roste pocit odcizení, samoty, chladu. Je to odcizení i ode mne samé, zároveň větší napětí. Mám jiný pocit než trému, je to spíš taková bázeň. Ale prostor mi pomáhá k větší intenzitě, chuti, zaujetí. Reakce jsou celkem čitelné, velké a tak je možné věcně reagovat - vracet se k sobě. Pocity v těle jsou intenzivní - prostor dopadá na celé tělo, pohled do zlata omezují, podvědomě i částečně vědomě; ruší soustředění. Dívám se převážně do země, nebo do černé části. Pocit "malinkatosti" a vydanosti je příjemný, bezpečný, ale jen v přední části. Při výpravě doprostřed (více do hloubky jeviště) mám pocit, že musím víc, výš, rychleji- napínám se, vypínám, s tím i hlas „uííí“ nahoru. Docela dozadu jsem

nešla, nechtěla jsem, nelákalo mě to.”

**M. Hrubínová:** *"Těšila jsem se a když jsem konečně stála na scéně, byla jsem překvapená, že je to všechno takové malé a hutné... a já jsem tím pádem nebyla tak malá. Uvědomovala jsem si, že mne dost pohlcuje to místo samé, že ujíždím na svých fantaziích, které se mi nechtějí brát do hry, do jednání, které si chci užít jen sama ve skrytu. Sice jsem se bránila, ale na plac jsem šla jen napůl, ta druhá půlka (můj plachý civil) fantazíovala uvnitř. Nechtěl vylézt na tuto SCÉNĚ. Věděla jsem to a netlačila jsem na něj. To místo, jakoby minimalizovalo vše, co se děje ve mně na laserové paprsky myšlenek. Překvapilo mne, jak mne silné hnutí myšlenek paralyzuje. Vadilo mi to uskupení židlí na jevišti, cítila jsem prostředkem únik energie a roztržitěnou pozornost přihlízejících, potřebovala jsem normálního diváka v hledišti. Můj vlastní divák ve mně k tomu mlčel....měla jsem jít dál do hloubky jeviště, ale odkládala jsem to na potřetí... Tam možná mohlo být vytvoření vlastního prostoru snazší. Ale zase chyběl kontakt s přihlízejícími, což jsem jako přihlízející věděla. Myslím, že kdyby se jednalo před plným hledištěm, šlo by to lépe."*

**D. Samuhelová:** *"Konfrontace očekávání versus realita byla pro mne docela smutná. Byla jsem upřímě zklamaná z prostoru jeviště. Čekala jsem, že si to užiju, ale neužila. Snad že nebyla použita žádná světla navíc a tak se opět porušil charakter samotného prostoru. „Hrdinsky“ jsme si hráli se spoutaným medvědem, tygrem...prostě jsme tu nádhernou šelmu jednoduše vykastovali. Co se týká mého DJ, bylo jiné oproti všem mým většinovým jednáním...tady nefungovalo moje tradiční zrychlování, tady mne to nepustilo. V předchozím prostoru (meditační prostor) jsem neměla strach ani naštvání, ani zrychlení, ale radost. A to jsem tady neměla absolutně. Zjišťuji, že mne asi nejzásadněji ovlivňují světelné podmínky. Alespoň co se týká vědomí a taky samotného průběhu jednání v kontextu vnitřních emocí. Ted', když už to vím, možná bych si ráda zkusila „vést vědomí do potměného vágního prostoru...“, to už je ale můj experiment... Abych upřesnila, co považuji za vydařené DJ v kontextu konkrétního prostoru. Každý prostor vytvořený člověkem má svůj účel, svůj přesah, který souvisí s kontextem na základě kterého prostor vznikl a má svoji paměť. Člověk má také svoji paměť, je posazen do jakéhosi kontextu a pak má také přesah a svůj specifický účel. Setkání člověka a prostoru je vlastně fúzí dvou prostorů. Prostoru více svobodného s prostorem méně*

svobodným. A je jasné, že ten více svobodný prostor by měl být „dominantní“. Že by měl ten méně svobodný prostor umět transformovat a využít... asi nejlepším příkladem jsou svatyně, kostely, kdy člověku prostor slouží k přitáhnutí ducha."

**K. Daňková:** "Prostor jeviště ND vyzývá k obsáhnutí. Když jsem viděla ten „stadion“, měla jsem potřebu si ho přinejmenším oběhnout. Ještě větší přitažlivost měl kruh uprostřed, ve střední části jeviště. Rampa by snad měla přitažlivost největší, ale asi bych její sílu vnímala jinak, kdyby účastníci seděli v hledišti, takhle bylo to rozložení magnetismu jeviště pozměněné. Bylo by moc zajímavé moci v ND zkusit víc. Zajímalo by mě, jak by se ta touha obsáhnout prostor vyvíjela. Předpokládám, že bych si zvykla na ty proporce. A ta potřeba být všude by se transformovala na přijetí toho místa; snad bych se stala víc jeho součástí. Zajímalo by mě, jak by se změnila práce s hlasem, způsob mluvení a vyjadřování. Tu energii na jevišti Národního divadla někdo pojmenoval: nabubřelá nebo intelektuální. Já jsem ji nevnímala v žádném případě negativně, naopak. Myslím že díky „přítomnosti“ všech těch borců, všech velkých okamžiků i tomu, že je to divadlo „národní“ ve smyslu obrozeneckého nadšení, velké víry, jsem měla pocit, že některé věci se tam dějí samy... klíč je asi v té intimnosti... nebo v tom soustředění, které je tam přítomno. Napsala jsem si: „Nabitá existence, to nabití cítím, i když sedím na židli.“, „Chovám se furiantsky a stylizuji se. Jednání není introvertní, sebezpytné, civilní... snad hraju? Ale mám z toho dobrý pocit.“

**V. Trojan:** „Protože mne prostor hlediště zrakově přitahoval, vztahoval jsem se v průběhu prvního pokusu až na druhou galerii, bohužel i zrakově - tedy nejen hlasem, jak jsem to plánoval. Po celou tu dobu jsem neřešil ani ohromující výzdobu ze zlata a sametu, ani posvátnou úctu k instituci „kapličky“, ale jen možnosti prostoru (i jeho divadelnost). To mne opravdu bavilo, a stejně jako v minulém prostoru u flekovského pivovaru, jsem si i tento prozkoumával hlasově a pohybově. Zkoušel jsem si několik Shakespearových veršů v angličtině, zpíval, krácel, skákal...určující byla tedy radost... zážitek velké svobody, na jaký si v rámci zkoušení DJ už dlouho nepamatuji. Hlasové impulzy přicházely tak spontánně...nejzajímavější byl moment, kdy jsem zkoušel jakousi melodii, snad nikdy jsem necítil mít hlas tak dobře posazený. Nejsilnějším momentem bylo, když jsem sebou prásknul o zem a vrtěním hlavy si prostor

„osahával“ zrakem: hloubka jeviště vlevo, hloubka propadliště nade mnou, hloubka hlediště vpravo. Každý z těchto tří prostorů měl svou energii, svoje potenciální kouzlo a příběhy, jejichž objevování jsem ale cítil jako nepatřičné pro daný moment počátečního seznamování s daným místem. Uvědomoval jsem si, že je třeba se uzemňovat a moje pozornost by neměla ulétávat příliš do daleka, jen by se měla nějakým způsobem vracet.

Z prvního pokusu si pamatuji také „ohmatávání“ akustiky - a rychlé zorientování, na rozdíl od minulé zkušebny, kde se odraz hlasu nepravidelně tříštil... Neměl jsem problém s určením svého místa v prostoru - akusticky se mi „pohodlí“ krylo s místem, kde se normálně pohybují herci, přestože diváci seděli nad orchestřištěm. I tak jsem věděl o hledišti, aniž by mi to bránilo být v kontaktu s účastníky pokusu jako diváky. V tomto smyslu to bylo skutečně pro mne jednání s prostorem... Z hlediska prožívání času: při prvním pokusu proběhl vnější čas neuvěřitelně rychle, naopak při druhém jsem si připadal exponován dlouho - aniž bych ovšem chtěl odcházet. Předpokládám, že po delší době, po uvolnění energie potřebné k zaplnění prostoru, bych více přicházel k sobě (mám na mysli větší „dialogičnost“, přiblížení ke striktnosti pravidel, tak jak je známe ze standartní moštárny 313). Množství spoluúčastníků zkrátilo dobu možného zkoušení, ale nedostatečný časový prostor už zřejmě k DJ patří. Podle mého názoru převládala neúměrně nízká intenzita investice sebe sama jak vůči prostoru, tak vůči bližním spoluúčastníkům (důležitost společného tématu a fenomén soukromých ambic). To se týkalo i mne, nehleděl jsem tolik na pravidla DJ, nýbrž na pokus o hru s prostorem, který patrně pro vnější účastníky vyzněl lineárně, tak jak se to stává v momentech, kdy má jednající pocit, jak mu to „báječně jde“, ale vnější pohled je zcela odlišný. Divadelní prostor mne přímo vybízel aplikovat citát z Shakespeara na kontext DJ... Bylo to v té druhé rundě, předchozí výstup mne upozornil na tři akustické prostory. Proto jsem tentokrát už od prvního vykročení zkoušel, jak svůj hlas vnímám při chůzi po prostoru. Poté, co jsem vyloudil několik zvuků, jsem sebral odvahu a začal s pokusem recitace. Nezveřejnil jsem ji jako pokus, protože v mé zkušenosti není třeba se zabývat vším, co se děje, ale vybrat si prominentní impuls a s tím pak dále nějak zacházet. A jednání s oznámením, že si budu něco zkoušet, se může protáhnout na celý výstup. Proto jsem se pokusil spolehnout rovnou na zkoušení a empatii diváků.



*Nemyslím, že jsem pokus udržel ve stabilních mezích, ale domnívám se, že se zvenčí aplikovaná slova sama zhmotňovala v situacích, buď jako komentář, anebo jako přijatá nabídka... Byl jsem zpočátku zklamán nevyužitím celé hmoty prostoru, ale později mne začala bavit představa, že jsme jako spolek badatelů všichni na konvenčním jevišti, a jsme tedy jako skupina jednajícím subjektem sledovaným diváky v hledišti, aniž si to připouštíme. V některých chvílích se tato představa zhmotnila v podobě zaměstnanců přihlížejících našemu pokusu.“*

## **2. pokus v ND**

Odehrál se 6. května 2010 ve 20h, tedy měsíc po prvním dialogickém jednání v Národním divadle. Tentokrát byla skupina účastníků menší, někoho snad odradila zklamaná očekávání při prvním pokusu. Sešlo se tedy deset jednajících, což se ukázalo jako optimální počet a jako asistent E. Slavíková. Procházeli jsme známými chodbami, nenuceně hovořili se zaměstnanci ND. Atmosféra byla oproti minule uvolněnější a méně vzrušená, účastníci již většinou věděli do čeho jdou (kromě tří, kteří byli v ND poprvé, ale i ti čerpali jistotu z celkového rozpoložení skupiny) a měli konkrétnější představy, co by si chtěli vyzkoušet, jak pokračovat a rozvíjet svoje předchozí pokusy. V tom byla výhodou nepříliš velká časová vzdálenost od posledního pokusu v ND.

Mým záměrem bylo vyzkoušet tentokrát tradiční prostorové uspořádání a snad i napravit chyby z minula tzn. jít prostoru "na ruku" a přihlížející spolu s asistentem usadit v hledišti. Vyzkoušet tak, jak se změní akční pole jednajících oproti minulému pokusu a zda se budou takto cítit přirozeněji. Předpokládala jsem, že je to povede k pohybu na forbíně. Ráno jsem však v divadle na místě forbíny spatřila jen otevřenou průrvu orchestřiště. A prý to tak musí zůstat, dole jsou naladěné klavíry a s nimi se nesmí hnout. Vážně jsem uvažovala o zrušení celého pokusu, ale nakonec jsem se rozhodla riskovat a operní jeviště přijmout. A k mému překvapení ta čtyři metry široká a dva metry hluboká propast nikomu příliš nevadila.

Tentokrát jsme světla v hledišti ztlumili a na jevišti nechali rozsvítit reflektory, které ozařovaly hlavně první polovinu jeviště blíže k hledišti, ale ani zadní část jeviště nebyla ve tmě. Člověka stojícího na jevišti ta světla částečně oslňovala, ale bylo možné vidět v hledišti skupinu sedících; tak jsme se přiblížili

obvyklé situaci herců. Usadili jsme se do skupiny uprostřed prvních tří řad. Každý jednající musel nastupovat po lávce vedoucí přes jámu orchestřiště, tím se nástupu dodával zvláštní charakter jakéhosi skokanského můstku. První kolo bylo dvou a půl minutové a druhé tři a půl minutové. Komentáře byly velice stručné. Tentokrát, když už velká část jednajících v prostoru ND zkoušela a také skupina byla menší, byl celý průběh pokusu mnohem klidnější a soustředěnější. I ti, kdo byli v ND jednat poprvé měli daleko menší tendence nechat se prostorem zcela unést. I když rozdíl mezi nimi a "zkušenějšími" kolegy byl znát. Mnohem častěji docházelo k vědomému zkoumání si skrze dialogické jednání a více se pracovalo i s hlasem. Častěji se obraceli směrem do hlediště a mnohem méně, než při minulém pokusu, se otáčeli k hledišti zády, i když polarita v podstatě zůstala stejná a kopírovala prostorové dispozice ND. Konečně i pro pozorovatele nastala vizuální změna v prostorovém vnímání. Díky tomu, že jsme seděli dole v přízemí se pro nás prostor jeviště zploštil a tak bylo pro nás případné vzdalování se jednajících do hloubi jeviště vizuálně mnohem méně výrazné. Sami účastníci druhý pokus hodnotili, jako příjemnější. Překvapilo mne, že se nikdo necítil odříznut nebo málo dotován přející pozorností, jak jsem se toho obávala. Následná diskuse byla vedena po skončení DJ ve foyer ND, zde z ní předkládám pouze úryvky:

**V. Křesadlová:**...*problém přišel ve chvíli, kdy jsem si chtěla něco vyzkoušet - v další rovině. Protože jsem to ještě s prostorem neměla tak, abych si to mohla dovolit, abych byla schopna najít zpětnou vazbu, slyšet se zpátky, najít si velikost intenzity. Chození z hlediště je přirozenější a nástup po lávce byl příjemný, protože jsem měla čas připravit tělo, aby mohlo překlenout divácké s aktérským.*

**T. Roglová:**...*bylo to, jak to tu má být - prostor pro herce, prostor pro diváky... pokus byl příznivější než poprvé, už jsem prostor měla jednou zpracovaný...*

**E. Čechová:**...*že jsme seděli v hledišti a šli na jeviště do světla mi dalo větší svobodu... věřím, že kdybychom měli možnost ještě víc si tu "zařadit" a trochu se zklidnit, snad bych potom mohla jít hned na věc a hned jednat; to bych si ostatně přála v DJ vůbec...*

**D. Samuhelová:**...*překvapilo mě, že jsem byla naprosto klidná, mnohem víc než ve třídě, snad to je tím divadelním prostorem, jako by za mnou stálo*

*něco, něco co mne nese...*

**O. Škochová:***... překvapilo mě, jak snadno se jako divák koncentruji na to, co se děje na scéně... ten prostor má možná nějakou paměť, je zvyklý na pozornost upřenou tímhle směrem x desítek let. To funguje asi v nějakém měřítku i v učebně, když to srovnám s Gradanou, kde prostor nic podobného v paměti neměl, kde jsme to nebyli schopni chytit. V hledišti je příjemnější sedět než na rampě, kde má být pozornost jiného typu. Minule jsem jako divák spíš brzdila, teď jsem dávala. Byl by pro mne lepší mnohem delší čas, kde bych si mohla najít toho partnera, který se mnou souhraje a prozkoumává to, co vidím a slyším...*

**V. Křesadlová:***...koncentrovaně jsem cítila soustředění v těle, které mne nutilo zažít, jak velké to gesto ještě může být. Ten veliký prostor nad hlavou byl pro mne objevený v tom, co má člověk za možnosti - být jaký je a vůbec se neomezovat, protože ta výška je už skoro nebe. Cítila jsem, jak mi soustředění jde do rukou.*

**E. Slavíková:***Ten oddělený prostor (hlediště a jeviště) je jednodušší třeba i v Řetízku, ve třídě je to těžší, protože je to slité a diváci jsou blízko. Při pohledu na DJ Václavky jsem si kolem ní vytvářela ty stěny 313, kde je doma a hodně tam pracuje s těmi stěnami, ty nejsou proti ní, proto jí to šlo teď hodně do rukou.*

**V. Křesadlová:***...v těch stěnách je pro mne asi návrat, odrazím se od nich. Tady si to člověk musí udělat sám sebou odjinud, aby se mu to vrátilo.*

**E. Slavíková:***...dneska mi to přišlo moc pěkné, jenom si osahat DJ jako princip a ne jako plnění, a pak nepřehlédnout, že jste v tom prostoru a dát mu co mu patří, nedá se mu upřít, k čemu je určen. Jen si zopakovat, co je to cvičení, které si tam jdu zkoušet a jaká jsou jeho pravidla a pak i to, co mi ten prostor asocijuje...*

**K. Daňková:***...ta prohlubeň mi nevadila, líbilo se mi rozvržení jeviště - hlediště... pocit zdravosti je v tom, že je tu slyšet hlas a přirozeněji se pohybujeme prostorem. Člověk není v krabici, ale ve světě. Stylizace tu má větší smysl, může být plná. V malé místnosti se tluču o stěny a tady je na to prostor. Vzpomněla jsem si na herecké noční múry, kdy máte vyjít na jeviště a nevíte co dělat a říkat... to my tady právě děláme: jdu na jeviště, nevím a je to zdravé!*

**D. Samuhelová:**...když jsem si představila DJ v ND, tak mi to přišlo neadekvátní a dneska mi přišlo, že to sem patří... velkou roli v tom hrál ten pán, co tu s námi seděl, toho to zajímalo, byl tady s námi jako zástupce ND...

**H. Malaníková:**...byla jsem dnes poprvé, opravdu to člověka osvobodilo, malý výraz tu byl k ničemu a člověk se výrazu dopouštěl mnohem snáz, jednodušeji, svobodněji a radostněji. Zároveň, když jsem šla poprvé, dozadu a zůstala zády k vám, uvědomila jsem si, jak jsem za ty roky zvyklá na blízkost lidí v 313, tam je zpětná vazba blízko a přichází velmi intenzivně, potřebuji ji jako protipól a mohu se na ni spolehnout. Tady mohu všechno a zároveň nic, protože vás tam nemám, bylo to spíš jako černá díra. Všimla jsem si, jak všichni chodíte do světla, ignorujete druhou půlku a stavíte se čelně, což spousta z vás ve 313 vůbec nedělá. Potřebovala bych spoustu času, abych se mohla soustředit na ty možnosti, které člověk cítí. Škoda, že si člověk nedá prostor na to základní, nechat to tělo, aby do prostoru vlezlo a jako první zakusilo. A z toho, co si prostor s tělem udělá, by vzešlo jednání.

**E. Slavíková:**...minule se lidi víc pouštěli dozadu do prostoru, ale přišlo mi to hrozně svázané...přišlo mi, že jste rezignovali na DJ. Jako když to oddělujete, že to něco může, ale tohle už je akce, která v sobě nese dramaticko. Byli jste za toho prvního, který se vydává na průzkum a těžko se tam dostávaly parametry zkoušení DJ, bylo to monologické.

**T. Roglová:**...asi to chtělo větší čas...já jsem z toho byla hrozně unavená jako divák, protože jsme seděli na jevišti a bylo nás hodně...

**E. Slavíková:**...dělala se z toho záležitost, že jsme v ND... to bylo i v Disku a Nablízku, že první kolo vůbec nebylo DJ, a lidi chodili a osahávali všechno kolem...

**V. Křesadlová:**...my jsme vlastně byli ve tmě, svítilo to hlediště, taková zlatá bomba... Ani dnes jsem tu necítila přítomnou celou kondici, jakou cítím ve 313. Ještě bych potřebovala několikrát si zjistit, co znamená ta kondice pro tenhle prostor a najít si ji.

**E. Slavíková:** Poprvé na KALDu byla velká soustředěnost- zachovávalo to tu prázdnou místnost, tady to má úplně jiný výzvodový charakter. Minule jsem si říkala, jestli to vůbec jde, jak se k tomu postavit, jak dostat pravidlům DJ. Dneska jsem si uvědomila, že to vlastně jde.

**H. Malaníková:** Kdybychom mohli zůstat třeba ještě na třetí kolo...

### 3. pokus v ND

Uskutečnilo se 27.4. 2011 téměř po roce od posledního dialogického jednání v Národním divadle, do té doby se v ND nenašel volný termín. Opět jsem žádala o prázdné jeviště, ale rozhodně včetně forbíny. Sešli jsme se před zadním vchodem do ND. Vždy je pro mne napínavé, kdo dorazí, a s postupně přichozími se mi skládá obraz, jaké by to asi tentokrát mohlo být. Oproti počtu přihlášených přišlo nakonec účastníků o mnoho méně, což mne nejprve trochu rozladilo, ale nakonec jsme tak získali více času na zkoušení a to bylo ku prospěchu věci. Většina účastníků byla již v prostoru podruhé nebo po třetí (jen dva poprvé). Atmosféra byla uvolněná, nejspíš také trochu ovlivněná oslavou narozenin I. Vyskočila, z níž někteří účastníci dorazili. Vešli jsme zadním vchodem na jeviště a určitě alespoň někteří se tam už trochu cítili "jako doma". Tentokrát byla forbína na svém místě, ale zjistilo se, že scéna je po stranách uzavřena kulisami pomalovanými sprostými nápisy ze Žebrácké opery a v provazišti několik metrů nad našimi hlavami visely karyatydy ze střechy ND v životní velikosti, což jistě nepřidalo soustředění ani pocitu bezpečnosti v prostoru. Usedli jsme opět do diváckých řad a to roztroušeně v první až třetí, blíže ke schůdkům na pravé straně jeviště. Po nějaké chvíli přišel M. Čunderle s návrhem, zda by nebylo lépe, kdybychom se všichni sesedli do jedné řady, jak jsme zvyklí ve škole. Většina neměla stejnou potřebu, ale sesedli jsme se do čtvrté řady uprostřed. Nechali jsme rozsvícené pracáky a jeviště, zejména forbínu, trochu přisvítili, ale spíše ze stran, aby světlo nebylo příliš oslňující. V hledišti bylo také příšeří, ale dobrá viditelnost. Asistovala opět E. Slavíková, i když na konci pokusu si také dvakrát vyzkoušela dialogicky jednat na jevišti, za asistence M. Čunderleho.

Večer po pokusu jsem si poznamenala: *"Tentokrát jsem svoje DJ vnímala s větším klidem a nepříliš odlišně od toho na katedře. Pouze mi vše, co jsem udělala, přišlo jaksi automaticky větší a více viditelné. Měla jsem pocit, že nejednám jen pro těch pár lidí v hledišti, ale pro celý ten prostor, který jakoby se také díval, vybízel i reagoval. Neměla jsem pocit prázdnoty, jen jakési nedozvětšenosti, napětí bylo velmi kolísavé, což se mi však děje i na učebně. Dialogicky jednat v ND je veřejnější a jednající se často obracejí směrem do hlediště. Oproti učebně je zde možné vztahovat se k přihlížejícím, ale zároveň*

*nebyť tím kontaktem nutně rozhozen nebo stržen. Tady sice nebyl v hledišti téměř nikdo, ale prostoru ND zřejmě stačí pozornost třeba jednoho diváka, díky níž se aktivuje celé silové pole divadla, které se tímto způsobem nabíjelo po celá staletí. Pro mne ostatně bylo z hlediska diváka prázdné divadlo vždy mnohem víc vzrušující, než zaplněné jeviště při představení. Prostor možností...tento pocit se u mne při DJ v ND nedostavil. Byla jsem zřejmě příliš zaujatá faktem, že chci navázat rozhovor s vnitřním partnerem, než abych si připustila trochu fantazie. Tu jsem si vlastně už v začátcích mého zkoušení dialogického jednání tak trochu zakázala. Nejprve jsem jí nechávala volný průchod, ale byla jsem pak svými představami pohlcovaná a zapomínala na to, co se doopravdy děje. Nemohla jsem se pak prodrat k sobě – k vnímání svého těla; všechno zůstávalo jen ve fantazii (v hlavě). Chtěla jsem nechat tělo, aby začalo..., ale kde je vlastně opravdový začátek? Když se zvednu ze židle? Nebo už když sedím na židli a připravuju se ke startu? Od té chvíle, kdy vkročím do místnosti?"*

Uvádím zde zkrácený přepis diskuse, která se odehrála bezprostředně po 3. dialogickém jednání ve foyer ND:

**V. Křesadlová:** *Když srovnám minulá tři setkání v ND, DJ pro mne začalo až tentokrát, kdy jsem pocítila, že jsem schopna navázat se sebou kontakt. Předtím to byly jen úkroky, pokus o vyjití ze sebe, nějak být v prostoru, ale nebyla jsem na sebe navázaná. Když jsem si uvědomila napětí v těle, cítila jsem, že o sobě vím a jsem teď tady a chtěla jsem najít to tělo, aby se mohlo uvolnit a přebrat jiné napětí. Bylo třeba mít tělo v rukou tak, aby se tam mohla dostat ta druhá postava, když bude chtít. Uvědomovala jsem si, že tam nikoho nepustím, napětí je jedno a dává mi ho prostor. Měla jsem pocit, že prostor by chtěl, abych byla prodloužená ve všech osách.*

**I. Feithová:** *Byla jsem tu poprvé a vlastně poprvé jsem slyšela svůj hlas v nějakém extrému, který si ve 313 nemůžu dovolit... i gesto... člověk udělá tři kroky a už je u zdi. Teď mi došlo, proč Vyskočil pořád říká, že ten prostor je blbý, protože on opravdu blbý je, kdyby tak škola měla nějaký hangár... Pro dramatické gesto herci potřebují rozmach, stejně jako zkoušející DJ; pro mne byl zde zásadní hlas.*

**M. Čunderle:** *Já byl také poprvé a mám dojem, že je veliký rozdíl mezi*

*těmi dvěma koly. V prvním jsem se dlouho orientoval; hledání kontaktu sama se sebou mi zabralo takřka celou dobu, což se stává i normálně při DJ, když člověk není soustředěný. To je dáno nezkušeností a neznámým prostředím. Viděl jsem, že je mi cizí zacházet s energií v tomto prostoru a vyčerpávalo mne to vlastně mnohem víc. Zároveň jsem si ale v tom druhém kole uvědomil potenci DJ v tomto prostoru. Připadá mi, že by se to vlastně učilo snadno a rychle vzhledem k té dlouhé zkušenosti ve 313. Tam je člověk trochu handicapovaný, tady by to šlo mnohem snáz: člověku se tu líp mluví, hýbe, takže by tady ty kroky asi dělal mnohem snáz než ve 313. V divácích jsem se dokázal napojit jako ve třídě, i když tam to má člověk v těle... ale tady je zas tak veliký vizuální dojem, že to člověka přitahuje nebo omamuje. Na ty dvě kola mi to stačilo, ale ztrácí se mi to kinestetické, kdybych tady byl častěji... tak nevím...*

**H. Malaníková:** *Měla jsem pocit samoty, věděla jsem, že tam jste, ale pocitově mi nebylo jasné, jestli jste daleko deset nebo padesát metrů, byli jste všude a nikde zároveň. Bylo těžké najít tu odraznou plochu, ale není to tak, že by se to vůbec nevracelo. Měla jsem u toho zkoušení hrozně hezký pocit z hlasu. Mohla jsem se odvázet, ale nevěděla jsem o co se opřít. Odkud se bere ten postřeh toho druhého... ve 313 jsou lidé tak blízko, že je snazší vidět se jejich očima, tady to bylo těžké.*

**T. Roglová:** *Na koncertech jsem permanentně před publikem a vnímám ho jako hmotu, které něco sděluji. Mám tak z lidí něco jako energetickou stěnu - plochu, nepotřebuji s nimi přímo, jednotlivě komunikovat. Jen ve chvíli, kdy mám odvalu, jsem schopna se k nim obrátit, tak mi to ani tady nescházelo.*

**H. Malaníková:** *Ačkoli jsem si tady zkusila jednat už třikrát, bylo to zase panické.*

**M. Čunderle:** *Mě ale připadalo dobré, i když to nešlo, ta chvíle, kdy je člověk hozen do vody, předtím než začne dělat tempa.*

**E. Čechová:** *První zkušenost tady byla pro mne dost traumatická... ten první pozitivní šok z toho prostoru jsem projevila předváděním se - šaškováním, ale z radosti. To je moje poloha, kterou já si chci užívat a která je v DJ, myslím, předepsaná. Martina řekla: "Evičko, nešaškuj a vrať se", ale to se zmýlila nebo jsem nešaškovala dost, aby to přešlo přes rampu, to jsem si dnes povolila. Nevím, co je ideální prostor pro DJ, asi trošku menší (ostatní souhlasí), nebo s plnějším publikem, aby něco vracelo. Když mluvíte o zpětné vazbě: bylo mi*

*opravdu jedno, jestli sedíte roztroušeně nebo tam v té lajnici, na jevišti jsem to necítila.*

**M. Čunderle:** *Ale bylo na tobě krásně vidět, že to potřebuješ a ten prostor ti svědčí. Jen ti trošku scházela reflexe.*

**E. Čechová:** *I sebevědomí to unést, já jsem si mnoho věcí nakopla v té chuti, ale musím to svést na ten prostor a říct, že žere. To vyčerpání z prostoru tu je (ostatní souhlasí)... bylo to ale jenom předvádění, DJ se mi nepodařilo, druhý partner nebyl ani v zákulisí...*

**H. Malaníková:** *Po těch letech, co děláme DJ ve 313 je to fantastický zážitek. Tam to může být trochu stereotyp nebo alespoň známá krajina, kde se dá vyšlapovat poměrně jistě, stačí jen minimalistické gesto nebo pokrčení hlavy. Jak ale tady navázat kontakt s tím druhým a co se děje, když se ten druhý objeví..to by mě hrozně bavilo zkoušet...*

**M. Čunderle:** *Ale zdá se, že to jde i tady. Bylo to vidět na Tereze, jak tam měla tu koketní minimalistickou etudu. Bylo to minimalizované, ale na té velké ploše sledovatelné.*

**E. Čechová:** *Jako by bylo všechno z pohledu diváka víc vidět. Je to svícením? Přišly mi dlouhé ty přípravné chvíle, než se člověk naladí a dojde k akci... z pohledu diváka jsem si říkala: tak už něco dělejte! A sama jsem toho pak nebyla schopna. Na tom jevišti je všechno vidět, všechno hned hraje a když to nehraje, tak jakoby to tam bylo zbytečně. Mnohem více si tady u druhých všímám, co je zbytečné než ve 313, u sebe samozřejmě ne.*

**I. Feithová:** *V prvním kole mi přišlo, jakoby ten prostor pohltil mě a v druhém, že jsem si ho dovolila vyplnit. Jediná možnost mi přišla právě tím hlasem... dlouho tu trvá, než člověk někam dojde, echo se mezitím mění...*

**V. Křesadlová:** *Když prostor má vyhrazené místo pro diváky, působí intenzita a soustředění, i když tam lidi nejsou. Stačilo, že je tam ten prostor, ke kterému se obracím, že je ke komu se vztáhnout.*

**T. Durdilová:** *Chtěla jsem se zeptat na ty nástupy, tady je oproti 313 dlouhá nástupní plocha...*

**V. Křesadlová:** *Pro mne to začínalo ve chvíli, kdy jsem šla po schodech.*

**H. Malaníková:** *Tu hranici jsem ostře nevnímala a fáze takového nic mi byla příjemná.. mě to začalo asi až po pár krocích na forbině. Ale bylo to dobré, ne moc dlouhé.*



**I. Feithová:** *Výrazné byly schůdky, jako ten můstek v bazénu - taková příprava, tělo se zaktivní.*

**E. Slavíková** (popisuje svůj zážitek vystoupení na scéně poté, co v ND byla zatím jen v roli asistenta a sledovala jednání zvenčí): *Šla jsem tam proto, abych věděla, co vám říkám...když člověk asistuje a jde si to zkusit, je tam takový nepříjemný předěl. Byla jsem překvapená tím prázdňem, potřebovala jsem nějakou vaší odezvu, vedlo mne to k tomu kontaktu. Čekala jsem, že se napojím na nějakou zlatou žílu, což se nestalo. Akusticky mi to bylo příjemné, ale nevím nakolik to bylo slyšet do hlediště; podmínky mi přišly dobré. Ráda bych se rozběhla, ale na to jsem neměla. Nemám ale představu, co bylo moc a co bylo málo. Nebát se toho nic nedělat, aby se člověk zorientoval, ale neumím si zevnitř říci, jak tyhle momenty u mne vypadaly. Neměla jsem jako asistent nárok na DJ, aby tam ten druhý byl, zajímalo mne obsáhnout ten prostor.*

**H. Malaníková:** *Tys tam čekala nějakou figuru, heroinu..... má to tu velký požadavek toho, aby to nezůstávalo soukromé, nejen co se týká výrazu, ale i tématu...*

**E. Slavíková:** *Měla jsem touhu po stylizaci, to mne napadalo jako pozorovatele. Bylo mi líto těch momentů, kdy jste to vztáhli k DJ, jestli se daří či ne nebo jste z toho jinak utekli. Já měla touhu, abyste pokračovali do nějaké figury.*

**T. Roglová:** *Jestli to není tím, že gesto v tom velkém prostoru nedokončujeme. Jsme zvyklí z toho malého a máme pocit, že se gesto naplňuje a ono vlastně teprve začíná. Tělovost je tu mnohem intenzivnější, stejně jako u hlasu potřebuje jiné nasazení.*

**E. Slavíková:** *Při prvním DJ v ND, kdy bylo to rozmístění podobnější klasickému DJ, jsem si říkala, co tam šaškují, proč s tím mají problém? Protože jsem měla pocit, že ty podmínky nejsou odlišné. Překvapilo mne, že jsem měla nárok diváka.*

Pokusím se nyní rozebrat si DJ v ND krok za krokem z hlediska smyslového vnímání i práce s hlasem, pohybem. Zrakový dojem byl ovšem v ND určující. Podstatný byl už náš vstup do budovy Národního divadla zadním vchodem pro zaměstnance, tedy ne obvyklou diváckou cestou, poté příchod na

jeviště vstupy ze zákulisí, a pak přes celé černé a podrápané jeviště až k zlaté záři hlediště na konci. Tento dojem byl bezpochyby nejsilnější napoprvé, náhodou se stalo, že pouze napoprvé jsme měli skutečně možnost vidět a vnímat prostor v celé jeho šíři a nahotě. To byl pro mnohé dojem až paralyzující. Podruhé byla plocha k jednání ochuzena, narušena zející temnotou orchestřiště zrovna v místě, kde jsem předpokládala vytvoření akční plochy pro naše DJ. Byla to skutečně nemalá vizuální změna, ale tah energie, který jsme vnímali mezi jevištěm a hledištěm ji nečekaně snadno přemostil. Po třetí už mi cesta do nitra ND připadala kratší, jeviště i hlediště domáctější, menší. A prostor skutečně zmenšený i byl díky horizontu pověšenému v půli reálné hloubky jeviště a bokům vykrytým kulisami. Trochu mne zarazily karyatydy visící v provazišti a obávala jsem se, aby ti obrovští koně nějak příliš netematizovali naše dialogické jednání, ale nedošlo k tomu. Ani mne už nerušil pocit, že nás sledují zaměstnanci ND; zato při předchozích pokusech člověk cítil pozorující oči všude.

Zrakové vjemy se na rozdíl od učebny měnily s každým krokem jednajících po jevišti. Ale i zrakové vnímání přihlížejících bylo zavaleno množstvím informací, které byli nuceni sledovat. To samozřejmě narušovalo soustředění, zvláště během prvního pokusu, kdy byl celý prostor hlediště i jeviště téměř stejnoměrně osvětlen pracovními reflektory. Ať člověk chtěl nebo ne, podvědomě si zjednával celý tento obrovský prostor. Bylo jistě možné si říci: budu se soustředit jen na plochu 3 x 3metry, kde zrovna stojím a mnozí se o to i pokusili, aby uchovali soustředění pro vnitřního partnera, ale reálně nebyl tento postoj udržitelný. V tom případě musil totiž člověk vyvinout nadlidské úsilí, aby provokace okolního prostoru eliminoval a byl tak opět rušen ve své snaze koncentrovat se pouze na svoje dialogické jednání. Zde už samozřejmě nemluvíme pouze o zraku, ale i vjemech akustických a kinestetických.

V prvním pokusu bylo pro zrakové vnímání jednajících podstatné i naše usazení se na jevišti. Pozorující tak totiž mohli sledovat celé jeviště, spolu s provazištěm, až k zadnímu výtahu pro kulisy, což je jinak pro diváky sedící v hledišti nemožné. Cítili se součástí jeviště, hlediště se ocitlo za jejich zády a proto nemohli zrakem bloudit po galeriích, ke kterým se však jednající zhusta obraceli a směřovali tak pozornost přihlížejících do prostoru za nimi, což vnucovalo dojem, že ti praví diváci sedí za námi a my trčíme v prostoru, jsme

součástí "hry" na jevišti. Vznikal tak nekomfortní pocit vydanosti a roztržité pozornosti.

V dalších pokusech, kdy se sedělo v hledišti, dodávalo zapadnutí mezi řady sedadel pocit bezpečí. O to obtížnější bylo se zvednout, opustit své útočiště, prodat se řadou k uličce a překonat schůdky vedoucí na jeviště či lávku nad orchestřištěm.

Všechny tyto skutečnosti byly provázeny akustickým (sluchovým) vnímáním své (i ostatních jednajících) existence prostoru. Sbírání akustických dojmů začalo taktéž již u zadního vchodu ND, kde se naše hlasy rozléhaly po foyer a pokračovaly v chodbách vedoucích na jeviště, kde byly spolu s našimi kroky tlumeny měkkým kobercem. Kontrastním akustickým zážitkem byl tedy vstup na scénu, kde naopak dřevo dodávalo naší chůzi na důrazu a hlas se najednou rozletěl neznámo kam. Ačkoli si toho možná všichni nebyli vědomi, jejich podvědomí pracovalo na analýze akustiky prostoru už od chvíle vstupu. Takže ve chvíli, kdy vstupovali na plac, měli už k dispozici soubor akustických předpokladů, jak prostor hlas přijímá a jak na něj odpovídá. V samotném jednání si pak mohli svoje premisy ověřit prakticky. Většina se o to pokoušela, protože se cítila vyzývána k vydání hlasu naplno. Pro ty, kteří dosud jednali jen v učebnách katedry a neměli za sebou osobní zkušenost s akustikou prostor podobné velikosti (což byla většina) to nebylo vůbec snadné. Navíc zjišťovali, že spolu s pohybem po prostoru se akustika zásadně mění.

Zmiňovali svoji potřebu pojmout do sebe celý prostor a zároveň ho svým hlasem, energií naplnit. Jejich vnitřní prostor (včetně hlasotvorných orgánů, opor a rezonančních prostor) však nebyl připraven na možnost vydání takového hlasu. Proto jsme se při pokusu o naplnění této touhy střetávali s vlastní křečovitostí, nedostatečnou oporou, selháním dechu. A to i přesto, že většina z nás měla za sebou hlasovou průpravu, která se však odehrávala pouze v prostorách katedry. Obecně řečeno však v Národním divadle fungoval dech spíše jako podpůrný faktor a spolehlivě reagoval na naše vizuálně – akusticko - kinestetické počítky. Toho jsme si většinou nebyli vědomi, jelikož nejsme sledování dechu uvyklí. Začali jsme si ho všímat až ve chvíli, kdy nám pro nervozitu a přepětí docházel. Častý dojem, že nemáme hlas od čeho odrazit byl zapříčiněn velikostí a členitostí prostoru, v nemenší míře však také nepropojeností našeho prostoru vnitřního, která pak zřetelně omezovala naše

možnosti interakce s prostorem vnějším.

I. Vostárková, s níž jsem tuto problematiku probírala, se domnívá, že studenti na katedře nemají dost zkušeností, aby mohli obsáhnout prostor Národního divadla. V jiném prostoru, než na jaký jsou zvyklí na katedře, se jim totiž to, co si tam vybudovali, zhroutí. A dodává, že při DJ je třeba poznat, do jaké míry je hlas skutečně mnou, jak říká Vyskočil: "být hlasem" nebo do jaké míry mám uchopená schemata, stereotypy, které mi dávají určitou vnitřní jistotu, ale jen ve vysokém stupni sebeomezení. Hlas je vždy určen tomu, komu sděluji a jestliže sděluji sobě, tak musí hlas vyjít ven, odrazit se od něčeho a dostat se v tom dotyku objektivitě k mému subjektivnímu uchu, setkat se světem, aby se mohl vrátit. Lidé však s prostorem nepracují, neumí se pro něj naladit, neumí ho vdechnout. Tak velký prostor totiž nemusíme vždy nutně obsáhnout hlasem do šířky, můžeme ho i koncentrovat. Tzn. z velkého vnitřního prostoru svedeme proudem, koncentrovanou linkou, hlas do úzké roury.

Prostor jeviště Národního divadla jednoznačně vybízel k pohybu, mnozí měli chuť se rozběhnout až do nejdlejších míst, přitom skákat, mávat rukama, dělat rozmáchlá dramatická gesta; zaplnit ho i tělově. Obecně prostor vyzýval k rozprostraňování se do horizontály - širokým gestům, vytahování se do vertikály, větším krokům, běhu, který si na učebně nemůžeme dovolit. Všichni vyciřovali nabídku prostoru, ale jejich velká gesta byla mnohdy nedotažená, nenaplněná vnitřní prostorností, která by s okolním prostorem korespondovala. Nicméně naopak mnohá gesta, která známe z učebny jako příliš velká, zde dostala ten pravý prostor.

Účastníci tedy většinou zjistili, že změnou prostoru došlo k transformaci jejich tělového napětí a psychosomatického nastavení vůbec. Stejně tak zaznamenali odlišnosti při budování veřejné samoty, zpětné vazby, vodivého napětí atd. Velikost prostoru jeviště dávala jednajícím svobodu určovat si vzdálenost od diváků, což na učebně (i v ostatních pokusných prostorech) bylo možné jen v mnohem menším měřítku. Jednající si tak mohl vybrat sám svůj "plac", přesouvat ho, podle toho v jakých místech jsme cítili optimální zpětnou vazbu. Na učebně vyplňuje "plac" v podstatě celou místnost, kterou není těžké obsáhnout. V ND byl jen malou částí prostoru, i přesto jsme touhu naplnit celý prostor pociťovali také. Někteří účastníci, hlavně při prvním pokusu, setrvali

co nejbliže k divákům. Pokoušeli se tak vytvořit si podmínky podobné prostorám katedry, což se ne zcela dařilo. Pokud se jednající vzdálil trochu více, mohl se otočit tvář v tvář přihlížejícím, aniž byla tímto pohledem narušována jeho veřejná samota, jak k tomu dochází na učebně. Díky vzdálenosti je totiž bylo možno vnímat jako skupinu, ne jako individuality, s kterými je nutno se přímo konfrontovat.

Obecenstvo bylo taktéž zjednavatelem prostoru a aktivně pomáhalo pomocí přející pozornosti utvářet celou situaci. Ale i v pozici pozorovatelů jsme vnímali zřetelné rozdíly. Na jedné straně nebylo snadné napojit se na jednající, zejména kvůli větší vzdálenosti a rozptylujícím vizuálním vlivům, na straně druhé podporovalo samo určení divadelního sálu proudění energie žádoucím směrem. Podobně tomu bylo i s veřejnou samotou, která se zde utvářela snadněji díky dispozici hlediště - jeviště a větší vzdálenosti od diváků, scházelo jí však mohutné silové pole, na něž jsme zvyklí z učebny.

Změna prostoru sice aktivovala naše uvědomění si přítomného okamžiku, nicméně ho zároveň přebíjela velkým množstvím smyslových vjemů. Každý se snažil si prostor subjektivizovat, ale zároveň jím byl přiváděn k neustálé objektivizaci - představě celkové situace z odstupů, z nadhledu. Tento úhel pohledu zprostředkovávalo zvláště hlediště se svými galeriemi, které přitahovaly pohled jednajících. Uvědomění si vztahů fungujících v prostoru a zapojení se do nich vytvářelo možnost optimálního tělového napětí pro prostor ND. Nebylo však snadné ho vědomě uchopit, najít si na to čas. Jednající si stěžovali na nedostatek času pro průzkum prostoru a zároveň pro dialog s vnitřním partnerem. Čas vyhovující podmínkám katedry byl pro obsáhnutí prostoru ND příliš krátký. Jinou otázkou bylo, zda si jednající v rámci svých dvou, tří minut na průzkum prostoru a na dialogické jednání dali sami čas. Prostor byl skutečně tématem číslo jedna, ale zkoumat prostor prostřednictvím DJ se poprvé povedlo málokomu. Bylo těžké začínat od nuly, nic si předem nepřipravovat a úplně nemožné se ukázalo, nic si nepředstavovat. Stála tu proti sobě chuť, přímo potřeba, objevovat prostor a zároveň pravidla dialogického jednání; jednající měli dojem, že pro jedno se nemohou věnovat druhému. To bylo, myslím, podpořeno také tendencí asistentek při prvním pokusu zdůrazňovat pravidla dialogického jednání z obavy, aby na ně jednající nerezignovali. Někteří potom měli pocit nesvobody a tématem se posléze stalo, zda dialogicky jednáme či

nejednám.

Dialogické jednání tu bylo konfrontováno s mnohem větší veřejností situace, než je obvykle zvykem. Na jednající doléhala odpovědnost vzhledem k prostoru Národního divadla i vzhledem k přihlížejícím z řad zaměstnanců a kameramanů. To jistě příliš nepřispívalo k uvolnění a nutilo jednající k většímu chvatu, chuti se předvést, obhájit dialogické jednání před očima veřejnosti. Tím bylo ovšem nepříznivě ovlivněno i tělové napětí jednajících a jejich schopnost navázat vodivé napětí mezi nimi a publikem. S přibývajícím počtem pokusů se však pomalu u některých účastníků začínala vytvářet prvotní kondice pro jednání v prostoru ND. Její úroveň se samozřejmě nedala srovnat s tou již dosahující v prostorách katedry, ale bylo zřetelné, že i zkoumání prostorových kvalit tu probíhá mnohem uvolněněji, soustředěněji než v prvním pokusu a docházelo k vědomějšímu využívání nabídek prostoru. Prostor bylo tak posléze možno objevovat i v rámci dialogu s vnitřním partnerem. Díky změně prostoru docházelo také k nahlédnutí svých prostorových stereotypů z učeben a podrobnějšímu sledování oscilace mezi vnitřním a vnějším prostorem, která zde byla mnohem výraznější. Ti, kteří se zúčastnili všech tří dialogických jednání v prostoru Národního divadla, měli chuť pokračovat zde dalšími pokusy. Byli jsme velmi zvědaví na další možnosti, jež by se nám tu otevřely a věřili jsme ve výrazný posun našeho dialogického jednání v těchto podmínkách. Jak by se změnila naše celková psychosomatická kondice po pravidelném, dlouhodobém dialogickém jednání v ND? Mohli bychom posléze pozorovat nárůst našeho vnitřního prostoru i zkvalitňování našeho propojení se s vnějším prostorem? Stalo by se nám ND skutečně prostorem pro hru (hraní si)? Dokázali bychom tento prostor animovat a být tak vůči němu v autorském postoji?

### ***Divadlo Na zábradlí***

Dalším a posledním místem, kde se odehrály dva pokusy s dialogickým jednáním a prostorem bylo Divadlo Na zábradlí. Mým záměrem bylo vyzkoušet ještě alespoň jeden divadelní prostor, avšak tentokrát s rozměry bližšími tomu, na co jsou účastníci zvyklí z učebny. DNZ je čistě divadelní prostor se silným geniem loci, ve kterém hrál jako mladík i můj dědeček s Jednotou katolických tovaryšů. Divadelnímu sálu předchází foyer, které působí útulným, domácíým

dojem, stejně jako bar u vchodu do divadla. Sál sám je malý se zadním balkónem, hlediště zde nestoupá, jeviště tedy začíná těsně před první řadou a boty herců na forbíně jsou těsně nad očima diváků. Diváci prvních řad jsou tedy po celou dobu jaksi v záklonu a herci z této perspektivy připomínají provazochodce. Nicméně prostor jeviště je vzhledem k jeho šířce poměrně hluboký a proto umožňuje pohrát si s perspektivou, která ho opticky protahuje. Když jsem poprvé vkročila na jeviště zarazily mne jeho miniaturní rozměry. Druhým překvapujícím dojmem byla ohromná výška provaziště, která se zdála k velikosti jeviště až neúměrná. Prostor jeviště je, jak už to u divadel bývá, bez oken, černě vymalován, vzadu jsou velké plechové, zavřené dveře. Z hlediště ovšem není vidět, že po obou stranách jeviště jsou různě velké výklenky a vchody vzbuzující dojem, že kdyby je člověk otevřel a prošel otvorem, octne se rovnou na nábřeží Vltavy. Je slyšet cinkání tramvají a cítit průvan.

Prostor DNZ nebyl pro nikoho z nás neznámý. Většinou jsme se v něm objevili v roli diváků, ale někteří stáli i na jeho prknech. Oproti veřejnosti a vydanosti, kterou jsme pociťovali v Národním divadle, bylo DNZ o poznání intimnější a uzavřenější. V porovnání s učebnou tu však přece jen bylo množství zákoutí, vchodů a fuků. Také prostor provaziště byl neodmyslitelný a silně ovlivňoval pohyb i gesta jednajících, jakož i akustiku prostoru. Z akustického hlediska vnímali účastníci prostor jako příjemný. Oproti učebně vyzýval k vydání hlasu, ale nezahlocoval. Temný prostor s umělým osvětlením byl ale přesto silným kontrastem oproti světlé učebně na katedře.

## **1. pokus v Divadle Na zábradlí**

Náš první pokus v DNZ se odehrál 12.5.2010 v odpoledních hodinách. Sešlo se nás devět, asistentkou byla opět E. Slavíková. Vládla uvolněná nálada prodchnutá zvědavostí, co nám dialogické jednání v tomto prostoru přinese. Tento pokus následoval v těsném závěsu za druhým DJ v Národním divadle a většina účastníků byla jednat také tam. Ačkoli většina z nás nebyla na divadelních prknech úplnými nováčky nedávná zkušenost s DJ v ND nám připomněla mnohá z možných úskalí divadelního prostoru, jako oslepení reflektory, nekontrolovatelná členitost prostoru, jiný způsob navazování komunikace s diváky atd. Ve většině z nich však bylo pro nás Divadlo Na

zábradlí příjemnou úlevou od obrovských nároků prostoru ND. Rozesadili jsme se v předních řadách hlediště, na jeviště se vystupovalo po schůdcích. Prostor jeviště jsme nasvětili tak, aby reflektory neoslňovaly a bylo také možno pohlédnout do hlediště, kde také zůstala světla svítit. Bohužel se z tohoto prvního pokusu nedochoval záznam diskuse a proto se budu více věnovat pokusu druhému, kde ho mám k dispozici.

## **2. pokus v Divadle Na zábradlí**

Konalo se 26. 1. 2011 od 14ti do 16ti, tedy až po půl roce od prvního pokusu. To bylo zčásti způsobeno vyčerpáním scény DNZ, ale také tím, že se několik jimi nabízených termínů nepodařilo využít kvůli nedostatečnému počtu účastníků. Kvůli provozu divadla bylo totiž možno se volné termíny dozvědět maximálně s týdenním předstihem. A tak bylo vždy o náhodě, kdo bude mít zrovna čas a zda se vůbec podaří dát dohromady skupinu minimálně pěti osob (+ asistent), což se mi zdálo jako nejnižší možný počet. Tentokrát jsem kvůli nedostatku asistentů musela tuto roli převzít, ačkoli bych se raději zúčastnila jednání na scéně. Po předchozích zkušenostech jsem si však netroufla nechat DJ bez asistenta. Skupina nebyla tentokrát příliš velká, sešlo se nás sedm. Jen dva z účastníků však byli přítomni při více pokusech, většina jednala v jejich rámci dokonce poprvé a to i v prostoru DNZ. Jednalo se nicméně také o pokročilé frekventanty DJ s minimální zkušeností dva roky.

Seděli jsme v hledišti v prvních řadách, ale posléze mi začalo vadit, že nevidím celou plochu jeviště a ztrácím pojem o hloubce prostoru a musela jsem se přesunout více dozadu. Dohodli jsme se na dvou kolech, prvním po třech minutách, druhém po pěti, což byl v rámci pokusů i ve srovnání s běžnou délkou dialogického jednání na katedře nadstandartně dlouhý čas. Na konci jsme měli chuť dát si ještě jedno alespoň minutové kolo, což už se bohužel nestihlo.

Moje dojmy z tohoto pokusu byly odlišné už proto, že jsem byla v roli asistenta a má pozornost byla tedy jiného druhu než obvykle. Všimla jsem si, že ve svých připomínkách k jednotlivým jednáním reaguji více na komunikaci s prostorem, než ostatní asistenti našich pokusů, i když jsem se také snažila věnovat pozornost navazování dialogu s vnitřním partnerem. A snad i proto se



účastníci k prostoru hodně vztahovali a experimentovali s ním. Srovnávali například jednotlivé části jeviště, co do jejich výzev, kde se jim "co dělá", kde se jim jedná nejlépe apod. Závěrečná diskuse se odehrála po skončení dialogického jednání přímo v prostoru divadla:

**O. Škochová:**...*prostor se tu dá snadno hlasem zaplnit... hlas se úplně přirozeně rozprostírá, i gesta jsou větší a uvolněnější...*

**R. Laňková:** *Ve třistaněco se to odráží a hrozně brzo vrací a člověk je tím omezený. Tady má víc času, než se mu hlas vrátí, tím pádem se dokáže líp soustředit.*

**M. Černošková:** *Učebny vlastně vyžadují lámat přirozené hranice hlasu a pohybu. Říkalo se: dělejte velké pohyby, vydejte hlas ven a mě to vždycky připadalo divné. Tady to člověk bere přímo z toho prostoru.*

**M. Potužáková:** *I když časově to bylo delší, mě to přišlo kratší oproti DJ v učebnách. Tam je to někdy nekonečné, v pěti minutách si člověk sáhne úplně na dno, ale tady bych byla třeba ještě 2 dvě minuty úplně v klidu. A je to tak i při pozorování zvenku.*

**R. Laňková:** *To dělá ten rámeček, v tom ať člověk udělá cokoli, tak se to divákovi propojuje a samo tvoří příběh. A ten prostor sám už dopředu vybízí a zve, na učebně si to každý musí vybojovat sám.*

**M. Černošková:** *V učebně je člověk blíž, je tam víc světla, je obnaženější, tak si hůř tvoří osobní svobodu. Tady máš víc možností si vytvořit bublinu. Musí být úžasné překonat úskalí učebny a dokázat se dostat do hry. Přestat mít pořád hádky sám se sebou a s prostředím a být svobodný.*

**R. Laňková:** *Když člověk není konfrontovaný se zdí lidí na učebně, víc ho to vybízí k imaginaci... je to tu přívětivější. (ostatní přitakávají)*

**O. Škochová:** *Zajímavé je, že na začátku jsme měli všichni podobné vnímání toho prostoru: tu přední část jako labilní (světlo, vystrčenost na hraně jeviště, pocit lávky) a tu zadní jako stabilní (spodek, podstavec).*

**M. Potužáková:** *Forbína mi v jednu chvíli připoměla učebnu - ode zdi ke zdi, a najednou jsem ji taky nebyla schopna přejít.*

**M. Černošková:** *Každý prostor má svoje proudění a jakmile se člověk trochu napojí nebo osvobodí sám od sebe, tak to vnímá. Jen kolik rukou šlo pod provazištěm nahoru a vepředu zase všichni vnímali tu nejistotu. Obrazy, co tu lidem vznikají jsou jen zpodoběním toho, co v prostoru funguje.*

**R. Laňková:** *Tady se mi dařilo utéct ze zacyklení, nestresovalo mne to jako v učebně, mohla jsem to rozejít...*

**O. Škočová:** *Tady to člověk snáz nahodí, snáz se najde. Má tu od sebe větší odstup a lépe se vidí. Narozdíl od ND dosáhne tělovým hmatem, obsáhne prostor. Kdežto v ND člověk nedosáhl, tam mě to vždycky odválo soustředění.*

**T. Durdilová:** *Ještě by mne zajímalo, co se děje potom, když se člověk po zkušenosti s jiným prostorem vrátí do prostoru učebny. Vybaví se vám nějaký dojem?*

**M. Potužáková:** *Člověk si nesl ten větší prostor a zažitou svobodu v sobě. Chvilku mi to vydrželo i v té učebně, dokonce jsem se i méně styděla, jak jsme tam tělo na tělo.*

**O. Škočová:** *Tady jsme hodně vstřícní, skupina ve škole je víc ambiciózní.*

Prostor Divadla Na zábradlí nám připadal pro DJ tak akorát, nezahlcoval nás jako Národní pocitem nedosažitelnosti, ale i pro tak krátký pobyt tu bylo podnětů víc než dost. V druhém pokusu v DNZ jsem měla dojem jakéhosi vývoje: první kolo bylo stabilizační, každý si hledal místo, také jak stát, testoval hlas atd. V druhém, delším kole si účastníci začínali objevovat kvality prostoru více skrze dialogické jednání. Zajímavá byla také často zmiňovaná proměna ve vnímání času, který zde pocitově ubíhal rychleji než na učebně. Mohlo to být ovlivněno množstvím podnětů, na něž se jednající soustředili a neměli pak čas propadat tísní z toho, že „čas ubíhá a nic se neděje ... nevím, co mám dělat a pořád to nekončí“, jak se stává v učebně. Prostor jim také nabízel nová témata a přiváděl je k většímu podílu vlastní imaginace na jejich jednání. Najednou si ji mohli a chtěli dovolit mnohem víc než na učebně, snad i proto, že díky většímu odstupu od diváků se cítili uvolněněji. Pozoruhodné je, že i na osvětlené scéně, kde by se daly předpokládat větší pocity vydanosti a trémy, ve srovnání s učebnou jednající většinou prožívali prostor jako bezpečnější. K výraznějším hereckým pokusům, tedy možnostem, kterou naznačovala E. Slavíková v posledním DJ v ND, hrát a reflektovat nějaký výrazný charakter, zatím příliš nedocházelo. Ačkoli posun tímto směrem byl zřetelný a jednající zaujímalí výraznější polohy, než je u nich běžně zvykem. Snad byla tato tendence podpořena i možností rozklenout svoje obvyklé jednání do většího

prostoru a nebýt podrobeni tak „kritické“ pozornosti. Často zmiňovaným paradoxem je, že prostředí dialogických jednání v učebnách katedry bývá účastníky označováno jako ambiciozní a kritické, se svazujícími nároky, ačkoli atmosféra v hodinách DJ se nedá označit jinak než jako otevřená a podporující, jak je zřejmé už z pravidel DJ, která přímo obsahují prvek přející pozornosti a všemožně usilují podpořit rozvinutí jedinečnosti každého účastníka. Velký podíl prostorových dispozic (zejména uč. 313) na těchto pocitech je zřejmý. Tam je blízkost pozorujících opravdu extrémní (2-4 m) a hraničí s intimní zónou jedince. A tato nedostatečnost odstupů je zde zároveň častým společným tématem, spolu se sebekritikou, nespokojeností se svým výkonem a touhou obstát. Avšak i tyto tendence, domnívám se, podporuje ona nedostatečná vzdálenost více, než divadelní prostředí. Ačkoli I. Hamzová - Pulicarová ve své reflexi (níže) zmiňuje tuto na jevišti DNZ náhle se objevivší touhu „být dobrá“, zatímco v prostoru učebny se s tímto nárokem už dokázala vyrovnat. Tvrzení ostatních účastníků je ale často protikladné... Snad kdyby člověk zkoušel DJ často a pouze v Divadle Na zábradlí, dostal by se opět do sevření osobních ambic a byl by sváděn k stereotypům stejně jako v prostoru učebny. Proto je možnost střídání různě velkých prostorů s různou atmosférou tak podstatná i pro vývoj osobního tématu.

Uvádím zde ještě zkrácenou reflexi Ireny Hamzové - Pulicarové na druhé DJ v DNZ:

*"Velmi intenzivně jsem vnímala výšku prostoru (nad jevištěm), v prvním kole jsem měla před touto výškou až ostych, přestože jsem v DNZ zažila DJ už podruhé. Ve druhém kole jsem už s výškou a možností mířit hlasem i gestem do výšky i dálky (do hlediště) počítala a více jsem těchto možností využila. V prvním kole jsem byla méně soustředěná, než ve druhém, spěchala jsem, nedostatečně jsem se vyrovnávala (a tento proces nedostatečně zveřejňovala) s novostí, nezvyklostí prostoru. Chtěla jsem být autentická a pořádně si všimat (ale nezveřejnila jsem to). Vrátilo se mi zde to staré (a ve zkušební místnosti ve třídě málokdy se vracejíci), abych obstála, abych byla přihlížejícími přijata. Tento prostor je pro mě nový a zvláštní i z hlediska hlasu a hledání jeho optimální intenzity. Ve třídě se velmi dobře slyším, ale někdy se hlasem až přebíjím (je tam extrémně nízký strop). V tomto velkém, vysokém prostoru (až nepoměrně k mnohem menší šíři) mi hledání správné intenzity trvalo dlouho.*

*Šlo i o jiný typ slyšení: odezva, ozvěna v DNZ není téměř žádná; a je také potřeba počkat déle, až hlas dozní. Těšilo mě zkoušet si větší gesta směrem do výšky; také výrazné, pevné gesto směrem do hlediště bylo osvobozující. Měla jsem z toho radost a zároveň jsem s chutí vnímala, jak mě to vede k jistotě narovnání se, pevnosti gesta i hlasového projevu, který míří ven. Bylo pro mne náročné zpracovat černou výmalbu prostoru a poměrně ostré osvětlení, což je obojí opakem bílé místnosti na zkoušení na DAMU, kde bývá většinou přirozené denní světlo. Reflektory svítí do očí, to mne omezuje v nasměrování pohledu; ale i když se do nich nedívám, jejich ostrost stejně cítím. Prožitek velkého (vysokého) prostoru je osvobozující a vzbuzuje ve mně touhu víc experimentovat s hlasem i s pohybem (ovšem tak, abych nespěchala a nesnažila se být úspěšná a dokonalá)."*

Druhé dialogické jednání v Divadle Na zábradlí bylo posledním z řady pokusů s jiným prostorem. Bývala bych ráda ještě k pokusům přiřadila dlouhodobější průzkum jednoho většího prostoru, v němž by se stabilní skupina scházela pravidelně delší dobu, nebylo to však prozatím možné. Při volbě skupiny, ani prostorů samotných se nepodařilo uplatnit žádný systém, podle něhož by bylo možné je hodnotit. Zpětně to však nepovažuji za ztrátu, ačkoli jsem to v průběhu mého průzkumu nelibě nesla. Komunikace s prostorem a dialogické jednání jsou už od své podstaty procesy natolik intimního a subjektivního charakteru, tvůrčí a otevřené, že vytrvale a úspěšně vzdorují snahám o výzkum a jejich katalogizaci.

Vzhledem k různorodosti shromážděného materiálu je nesnadné tvořit konkrétní závěry. Místo nich vyvstává spíše množství dalších otázek, podepřených novou zkušeností: Co se děje ve větším prostoru s dechem, prohlubuje se anebo jsme tak zaskočení, že téměř nedýcháme? Stává se hlas s možností většího rozprostranění uvolněnějším, anebo ho násilím vyrážíme a dostáváme se do křeče? Zvětšujeme se ve velkém prostoru či naopak zmenšujeme, rozpínáme nebo ztrácíme? Vzlétáme, nebo to na nás padá? A kde je optimální hranice pozornosti, je individuální, nebo obecně určitelná? Je lépe zůstat poblíž diváků, či se pustit do hloubi prostoru, když máme tu možnost? Kde je to pravé akční pole? Bere prostor vnitřního partnera? Stává se prostor prvním partnerem, s kterým je nutno si to vyřešit, abychom se dostali k sobě? V neznámém prostoru se nemusíme překvapovat, prostor to dělá za

nás. Vytlačuje tedy nový prostor DJ? Divadelní prostor nás přímo volá k předvádění se, užívání si pozornosti ostatních. Máme se nechat prostorem strhnout? Jak nalézt rovnováhu a dostat se do vyrovnané interakce s prostorem, abychom ho mohli začít přetvářet?

Na tyto a další otázky, však, jak je vidno z našich zkušeností s různými prostory, neexistuje jednoznačná odpověď. Prostor nás může vyzývat i srážet, brát nám vnitřního partnera i být pobídkou k dialogu s ním. Je zřejmé, že míra, jakou prostor ovlivňuje naše myšlení, prožívání, nevědomé procesy v našem těle i chování a jednání je opravdu velká. I účastníci pokusů zkušenosti v dialogickém jednání, kteří mají vyladěnou komunikaci se sebou samým a vládnu určitou kondicí pro veřejné vystupování byli jiným prostorem zaskočeni. A často se prostor a DJ zprvu dostali do konfliktu, ačkoli se brzy začaly rýsovat možnosti, jak nabídky prostoru pro svoje dialogické jednání využít. Jde tedy v první řadě o to, jakou komunikaci s prostorem nastolíme a jak tento dialog povedeme. Řešením jistě není výzvy prostoru ignorovat a „dělat si svoje“. Je třeba nechat se prostorem oslovit jako partnerem a naučit se sledovat komunikaci mezi naším vnitřním a vnějším prostorem, která v nás neustále probíhá. Nastavit si tedy svou vnímavost jak pro okolní prostředí, tak pro naše vnitřní děje na vyšší stupeň, než jsme zatím zvyklí. Zkoušením dialogického jednání v různých prostorech se tato všímavost aktivuje a může se stát nedílnou součástí naší kondice pro veřejné vystupování. Zároveň nám může poskytnout pohled na sebe sama z jiné perspektivy, než dosud, rozvíjí naše osobní témata a poskytuje nové podněty pro dialog s vnitřním partnerem.

Myslím, že pro pokročilejší studenty katedry by bylo pravidelné dialogické jednání v jiném prostoru než katederních učebnách velkým přínosem. Nejlepší variantou by bylo střídat jeden větší neutrální prostor s druhým menším divadelním třeba velikosti Divadla Na zábradlí.

## Profily účastníků

Při pohledu na nahromaděný videomateriál se záznamy pokusů v jiných prostorech se otevírala otázka, jakým způsobem s ním nejlépe naložit. Nakonec jsem se rozhodla sestavit videoprofilů několika účastníků (budou k nahlédnutí v příloze), jejichž součástí jsou nejen vybrané pokusy v jiných prostorech, jichž se zúčastnili, ale i několik jejich standartních dialogických jednání v prostorách učebny mezi lety 2009 - 2011. V těch letech se totiž odehrála většina pokusů s jinými prostory. Záznamy z učebny i jiných prostor řadím chronologicky, aby bylo možno bezprostředně sledovat jejich jednání na učebně a v jiném prostoru v co nejmenší časové vzdálenosti.

Vybraní účastníci jsou současní či bývalí studenti Katedry autorské tvorby a pedagogiky, navštěvující tzv. "doktorandskou" skupinu dialogického jednání. Do této studie byli vybráni zejména kvůli jejich časté účasti na pokusech s dialogickým jednáním v jiných prostorech. Výběr byl rovněž prováděn tak, aby alespoň naznačoval určité spektrum různorodých osobností.

Skupinu, která tvoří základ pro naše pozorování, jsem navštěvovala po mnoho let. Mám tedy s ní a s jednáním jejích pravidelných účastníků osobní zkušenost. Její jádro tvoří převážně studující v doktorském programu, pokročilí v dialogickém jednání, z nichž někteří jsou sami asistenty DJ v jiných skupinách. Specifikem skupiny je její vedení výhradně I. Vyskočilem (stejně jako skupiny nazývané "asistentská"). Skupina se schází jednou týdně za účelem dialogického jednání a nutno podotknout, že ji tvoří povětšinou ženy kolem třiceti let. Atmosféra skupiny je klidná, přátelská, přející; účastníci se mezi sebou znají už několik let. Schází se vždy v o něco menší ze dvou učeben č. 313, proto se popisy prostoru učebny vztahují k ní.

Lze však tyto záznamy nějak hodnotit a srovnávat? Existuje nějaké objektivní kritérium, které by mi poskytlo vodítko? Pokoušet se zde hodnotit jejich dialogické jednání z hlediska jeho pravidel, není cílem této práce. Spíše mne zajímá interakce jednajících s prostorem, ale i tu je těžké klasifikovat. Můžeme sledovat, jak který účastník zaujímá místo v prostoru, jak se v něm pohybuje, jaké má držení těla, zda reaguje na výzvy prostoru, či se uzavírá do sebe. Pozorovat a naslouchat, jak vysílá hlas do prostoru, zda se mu tento vrací a jak tyto pokusy nadále rozvíjí. A z videozáznamů si lze jen domýšlet, jaké bylo

jeho vodivé napětí, zda se podařilo nalézt správnou intenzitu projevu a zda fungovala zpětná vazba.

Pokoušet se vysledovat nějaký vývoj mezi za sebou jdoucími DJ každého jednotlivce je sporné, jednak díky časovým prodlevám mezi jednotlivými pokusy a nepravidelnou docházkou účastníků. Také však proto, že dialogické jednání není metodou, v níž by byl dosažený stupeň pokročilosti jednou pro vždy k dispozici jeho držiteli. Paradoxně díky tomu můžeme na těchto záznamech zřetelně pozorovat, jak změna prostoru mění a určuje jednání každého jedince. A to i v tomto případě, kdy se nesoustředí pouze na interakci s prostorem, ale pokouší se dialogicky jednat.

Účelem této kapitoly není srovnávat, zda je lépe jednat na učebně nebo v jiném větším, či dokonce divadelním prostoru. Spíše nabídnout pohled na obě možnosti současně a poukázat na to, jak se mohou vzájemně obohacovat a inspirovat.

#### **Požádala jsem vybrané účastníky, aby mi odpověděli na několik otázek:**

- Jak dlouho dialogicky jednáte?

-Mohli byste popsat váš pocit z prostoru učebny 313 vzhledem k jeho velikosti, akustickým vlastnostem, vzdálenosti diváků, možnosti využití vašeho energetického potenciálu apod.? Vyhovuje vám/nevyhovuje a proč?

-Jak na vás působil ze začátku, změnilo se to postupem času? Vnímáte ho ještě? Všimli jste si nějakého stereotypu ve vašem DJ (zvl. vzhledem k prostoru?)

-Máte pocit, že prostor vaše DJ ovlivňuje? Jak?

-Vnímáte nějak, že by vaše DJ v konkrétním okamžiku ovlivňovalo prostor, ve kterém jednáte? Jak?

-Měli jste pocit, že se něco změnilo na vašem obvyklém DJ v učebně po absolvování pokusů v jiných prostorech?

-Myslíte si, že zkoušet v jiných prostorech je důležité a proč ano/ne?

-Jak byste si představovali ideální prostor pro DJ?

**Vybraní účastníci:** Tereza Roglová, Václav Trojan, Hana Malaníková, Kateřina Jungová, Danica Samuhelová

## **T. Roglová**

Jedná se o studentku doktorského studia na katedře, plné postavy a vyššího vzrůstu s velkým energetickým potenciálem. Zabývá se profesionálně zpěvem a výukou hlasové výchovy. Zúčastnila se většiny pokusů s DJ v jiných prostorech, což byly její první pokusy o dialogické jednání v jinde než v učebnách katedry, dokonce dialogicky jednala ve všech třech pokusech v Národním divadle.

### **Jak dlouho dialogicky jednáte?**

*Dialogicky jednám od roku 1994. Letos je to tedy 18 let.*

### **Mohli byste popsat váš pocit z prostoru učebny 313? Vyhovuje vám/nevhovuje a proč?**

*Učebna 313 je z mého současného pohledu pro dialogické jednání intimní, ale škodí jí příliš nízký strop. V začátcích mého zkoušení byla v mém pocitu někdy až moc velká vzhledem k soustředění se na vnitřní pozorování a překonávání vlastní nejistoty a studu. Posléze přicházely okamžiky, kdy se hlas chtěl (neřízeně) sám prosadit a byl součástí hledání protipólu. Hlas ve své síle ohlušoval a rušil. Možná to souviselo i s mou zkušeností zpěvačky, kdy mám možnost pracovat ve velkých prostorech s různou akustikou (kostela, divadla, různě akusticky disponované či indisponované koncertní sály). Zde však musím upozornit, že na pódiu nejsem sama a vždy mě doprovází nějaký nástroj, nebo orchestr a interpretuji dané dílo, tím se proměňují dispozice Zkoušení si. Vzpomínám si i na okamžiky ve 313, kdy jsem cítila, že musím použít nižší hlasovou hladinu, než bych mohla použít a toto snížení hlasitosti proběhlo uvnitř mého myšlení, aniž bych jej v dialogu zveřejnila.*

### **Máte pocit, že prostor vaše DJ ovlivňuje? Jak?**

*Jednoznačně si myslím, že prostor naše dialogické jednání ovlivňuje a v prostoru učebny 313 se učíme určitým návykům, možná i stereotypům, které nás v novém prostoru ovlivňují, znejistují. Nový, větší prostor přináší jiné kvality, jak ve vydávání energie, nasazení, možností v intenzitě hlasového projevu. Nezkušenost s větším prostorem se dá samozřejmě zkoušením přeměnit. V učebně 313 mám své návyky. Přesto, že jsem mnohdy zkoušela různé varianty, mám své oblíbené místo, na které přicházím v začátku dialogického jednání. Často komunikuji hledíce z okna. Příkladám to na vrub pocitu zvětšení prostoru.*



*Uvědomuji si také, že si prostor zvětšuji pomocí představy prostupnosti stěn. Tomuto k prospěchu je prázdný prostor a bílé stěny. Prostor 313 je pro mě určitou jistotou, pocit bezpečí pro zkoušení, navykla jsem si, je to prostor ve kterém, až na pár (méně než 20) pokusů.*

**Vnímáte nějak, že by vaše DJ v konkrétním okamžiku ovlivňovalo prostor, ve kterém jednáte? Jak?**

*Pokud můžeme ovlivnit prostor, ve kterém dialogicky jednáme, tak tím, že jej naplníme svou energií a zvukem. Dočasně. Pak ještě svou imaginací, kterou si neužíváme sami jako jednající, ale i diváci. Ta může prostor velmi proměnit. Napadá mě, že v tu chvíli se jeden prostor stává mnoha prostory, dle toho, kolik je přítomno lidí.*

**Měli jste pocit, že se něco změnilo na vašem obvyklém DJ v učebně po absolvování pokusů v jiných prostorech?**

*Zkušenost s velkými prostory ND mi nabídla vizi možností, kudy by se mé dialogické jednání mohlo ubírat a vzbudilo lítost, že takovýchto možností je jako šafránu... Mít větší zkušenost s velkými prostory. Dá se dialogicky jednat (tak, jak jsme zvyklí: jednající a skupina pozorovatelů) na otevřeném prostranství...? To chce si to zkusit. A hned si říkám, že se to vlastně děje ve všednodenním životě...Ano, zkoušení ve velkých prostorech moje následné dialogické jednání v 313 nepřímo ovlivnilo.*

**Myslíte si, že zkoušet v jiných prostorech je důležité a proč ano/ne?**

*Zkoušení dialogického jednání v jiných prostorech je přínosné. Nejsem si jistá, jestli pro začínající. Já osobně bych toto ve svém současném hledání, jako další rozměr a možnost vítala.*

**Jak byste si představovali ideální prostor pro DJ?**

*Nejsem si jistá, jestli existuje ideální prostor pro dialogické jednání. V počátcích mých pokusů se mi mísí pocit obrovského prostoru s malým, jakoby každý pokus v tu chvíli potřeboval svou velikost prostoru. Nyní mám pocit, že se dokážu, v rámci možností, prostoru přizpůsobit a využít jeho danosti, jak jen nejlépe jsem schopná. Práce s prostorem je krásné téma, snažím se ho dotknout také ve své práci o hlase...*

### **Do "profilu" byla zařazena tato její dialogická jednání:**

- 13/5/2009 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)
- 2/3/2010 DJ v sále Gradana bez asistenta
- 6/4/2010 první DJ v ND as. M. Musilová, E. Slavíková
- 6/5/2010 druhé DJ v ND as. E. Slavíková
- 12/5/2010 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)
- 12/5/2010 první DJ v DNZ as. E. Slavíková
- 13/10/2010 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)
- 9/3/2011 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)
- 26/4/2011 třetí DJ v ND as. E. Slavíková

Při jejím dialogickém jednání v učebně 313 jsem měla občas pocit ne zcela naplno využitého energetického a hlasového potenciálu, což jsem dávala za vinu především malému prostoru, který jí od podobných pokusů předem odrazoval. Ačkoli byla na prostor dokonale hlasově i dechově vyladěna, na rozdíl od jiných účastníků DJ, kteří často hlas dostatečně nezapojují, příliš se do hlasových experimentů nepouštěla. Toto je úryvek z jejího DJ..*dívá se do pomyslné díry v podlaze, mává tam a potichu volá: "halo, halo"...napomíná se: "hlasitějč!" A odpověď: "Ne, ne, tady se nesmí nahlas, tady je to malý, mohli bysme ho vylekat,...potichu ale intenzivně..."* (13/5/2009 doktorandi). Očekávala jsem tedy, že při možnosti jednat ve velkém prostoru, kde jí k tomu bude prostor přímo vyzývat, se její dispozice budou mít příležitost projevit.

Na rozdíl od většiny frekventantů DJ má T. R. velice přesnou představu toho, co se děje ve vztahu mezi jejím vnitřním a okolním prostorem. Podle vlastních slov pracuje s prostorem učebny 313 mimo jiné s představou prostupování stěnami a vytváří si tak větší prostor pro zvuk. Zvětšuje si v představě i vnitřní prostor, takže přesahuje její fyzické tělo. Vnitřní obraz sebe, který si postupně vytváří, napomáhá jejímu vnitřnímu hmatu. V tom představou vytvořeném těle je dechově větší, má jiný tvar. Představuje si v něm opory, protichůdné energie, představované tělo ale zůstává spojené s konkrétním fyzickým tělem.

Prostor studia Gradana byl prvním jiným prostorem k dialogickému jednání, který vyzkoušela. Zde probíhalo její zjednávání si prostoru velmi zlehka a opatrně a k většímu hlasovému ani pohybovému projevu prakticky nedošlo.

Pomalou se pohybovala po prostoru a zkusmo vysílala slabé, vysoké tóny. Častým místem jejich zastavení byla sešikmená stěna, spíše však zvolna přecházela v zadní části prostoru. V následné reflexi vyjádřila svoje překvapení akustikou, která ji paralyzovala a zabraňovala promluvit. Vrátila se tak na počátek svého zkoušení DJ, kdy nebyla schopná vydávat ani zvuky. Intenzita (míra energie), tak, jak ji má nastavenou na katedře, tady nestačila, ale nebyla schopna ji překročit, ačkoli se k tomu cítila prostorem vyzvána. Oproti zvyklostem z katedry cítila, že ji prostor vede k věčnosti, konkrétnosti.

Pak následovalo první setkání s prostorem Národního divadla. Předpokládala, že uvolnit se v tomto prostoru nebude lehké. Nicméně byla velmi zvědavá na práci se zvukem a hlasem v prostoru ND i z hlediska tělového napětí a nasazení energie. Při samotném dialogickém jednání se však zdála být prostorem přemožena, a vyjadřovala touhu co nejrychleji si jít zase sednout. Přesto se odvážila i do "hlubiny" jeviště, tzn. až dozadu k výtahu pro kulisy. Její opatrný hlasový průzkum prostoru se odehrával spíše na řečové úrovni, prokládané zvolánými. Při druhém pokusu se již odvažovala blíž k divákům i prostoru hlediště. To potom komentovala obdivnými výkřiky, jimiž testovala akustiku v různých částech jeviště. Pohybovala se pomalu, se stejně uvážlivými pohyby až na několik gest doprovázející prudší emoce. I její obvyklé DJ zahrnuje většinou gesta většího formátu, ale dalo by se říci, že Národní jim poskytlo možnost se rozvinout do skutečných rozměrů. Vztahování se k prostoru bylo zřetelné.

Při druhém DJ v prostoru ND, nebyla už patrná tak velká zaskočenost a rozsoustředěnost vinou prostoru. Hlasově ho bez obtíží obsáhla, ačkoli k výraznějším hlasovým pokusům opět příliš nedošlo. Řešila spíše svoje ambice a nároky prostoru vyjít hlasem ven i očekávání téhož, které cítila od přihlížejících. Pohybovala se převážně v přední části jeviště vymezeného tentokrát otevřeným orchestřištěm, vztahovala se většinou k hledišti, které bylo o poznání zšeřelejší než v prvním pokusu. Prostor tu byl důležitým tématem: při jednání vyjadřovala svoji touhu pojmout prostor do sebe, rozprostřít se v něm, zahnídit si ho a zaplňovat ho svými zvuky. E. Slavíková se jako asistent také přiznala ke svojí touze uslyšet Terezin zpěv a zvuky naplno. V reflexi T. kvitovala s uspokojením, že prostor je tentokrát uspořádán, tak jak má být: prostor pro herce, prostor pro diváky. Svoje pokusy hodnotila jako příznivější než poprvé,

protože už měla prostor jednou zpracovaný.

12. 5. 2010 se podařilo pořídít, jak záznam z dialogického jednání doktorandské skupiny pod vedení I. Vyskočila na učebně, tak posléze i prvního pokusu s DJ v Divadle Na zábradlí. DJ na učebně časově předcházelo pokusu a proto ho v profilu kladu také v tomto pořadí. Na učebně se T. R. projevovala velmi výrazně, gesty i zvuky v přehnaných emocionálních polohách jako je úlek a zděšení, připomínajících až němou grotesku. V divadle Na zábradlí, kde jsme měli možnost vyzkoušet si prostor dokonce ve třech kolech, nabralo její jednání opět ráz průzkumu prostoru, ve kterém jednala poprvé. Probírala si jednotlivé směry v prostoru, kam jít, kde se zastavit, procházela se v postavě huhlající si něco pro sebe. *"...tady se mi to nezdá, je to divadlo, má to všechno co má mít, světlo to má... úplně jinak se to tu dělá, cítíme se jinak, máme to jinak, tuhneme jinak, jak? Jak?"* Zkouší jednat na forbíně i v zadní části jeviště, zamýšlí se nad přenášením energie zepředu dozadu atd. E. S. jako asistentka ji opět ponouká k vyzkoušení si operního hlasu. T. R. se domnívá, že by k tomu potřebovala větší čas, zpětně hodnotí: *"...lekla jsem se tělového v sobě, hlas nepřišel... tělovost je zde mnohem intenzivnější, hlas potřebuje jiné nasazení."*

Na dalších dvou záznamech je zachyceno dialogické jednání T. R. v učebně 313. První patří k ne úplně typickým Tereziným jednáním, kdy se jí nedostává energie a je zdánlivě bezradná i co se hlasu týče. Důležitým tématem tu je však také prostor, který díky čerstvé výmalbě ztratil její oblíbená záchytná místa, jako jsou praskliny ve stopě, hřebík ve zdi atd. V druhém se zaměřuje na zaslechnutý jemný dozvuk svého hlasu vydávaný pravděpodobně zářivkou. Zkouší ho rozezvučet z různých pozic v prostoru a objevuje tak ve známém prostoru nový prvek.

Posledním záznamem je třetí DJ v Národním divadle. V prvním kole obchází T. prostor, zastaví se s pohledem do hlediště a zkouší dát hlasu větší znělost: *"Prostor tady se dá rozeznít!"* přechází dál po prostoru a pomocí tohoto zvolání testuje znělost prostoru, průzkum však nedokončí. Asistentka E. S. komentuje: *"Tomu, abys vydala hlas, brání asi nevíra sama v sebe, vždyť disponuješ veškerým materiálem, ale nevím, kde se ztrácí. Nesmíš se cenzurovat dopředu, nedělej si starosti s DJ a abys byla uměřená."* T. R.: *"V tom velkém prostoru je moje negace taky velká..."* V reflexi na závěr pokusu dodává, že pro ni je svazující ambice prostoru, pro kterou byla vystudována; míní

studium operního zpěvu. To je zřejmě příčinou zablokovanosti jejího hlasového projevu. V druhém kole vnímá svoje tělové napětí vůči prostoru jako vyladěné, nachází si i zvukovou hladinu, která je srozumitelná a která jí něco vrací. "... *Mám na to radary, přirozeně se mi to nastavuje a když to je správně vyladěné, zacítím libost. To bylo vlastně až v tom druhém kole a v tu chvíli se mi začal vytvářet pro mne uspokojivý dialog.*"

T. R. je příkladem frekventanta DJ, který je pro dialog s prostorem vybavený. Zvláště, co se práce s dechem, hlasem, ale i energií a vodivým napětím týče. Zároveň má za sebou dlouholetou zkušenost s pěveckým vystupováním v různých prostorech. Je si vědoma, jak interakce s prostorem funguje a to jak v rovině tělového cítění, emocionálního prožívání i energetického vyzařování. Zdálo se, že zjednat si prostor Národního divadla bude právě pro ni samozřejmostí. Přesto byly pro ni pokusy v různých prostorech nelehké. Důvodem byl možná právě její profesionální perfekcionismus, který ji nechtěl dovolit pustit se do skutečné hlasové experimentace s prostorem, kterou od ní všichni očekávali. Já jsem se rovněž domnívala, že Tereza je blokována pouze malým prostorem učebny a větší jí prostor vyzývající k hlasovým pokusům pro ni bude osvobozením. Snad kdyby se jí podařilo otevřít si pro sebe hru na zpěvačku vystupující v Národním divadle a potom se mohla hodnotit z pozice partnera, byly by se jí naskytly možnosti k experimentaci. K tomu by ale bylo zřejmě zapotřebí ještě mnoha pokusů v Národním divadle. K vědomému zkoušení si nějaké role se však nedostal v podstatě nikdo, všechny pokusy byly zákonitě zasvěceny "osahávání si" prostoru a pokusům přibrat k tomu vnitřního partnera.

## **V. Trojan**

Jedná se o muže vysoké, statné postavy, silného hlubokého hlasu, velkého energetického potenciálu a hudebního nadání. Jeho účast na dialogickém jednání je sice dlouholetá, avšak nepřiliš pravidelná. Jako bývalý student katedry navštívil během své docházky mnohé skupiny DJ vedené různými asistenty v jedné ze dvou zmiňovaných učeben katedry. Jeho přirozená energie a intenzita se musela často tlumit, stejně jako hlasový projev. Stávalo

se, že pokud se pokusil projevit se naplno, byl malou velikostí prostoru srážen. V prostoru učebny se mohl rukama dotknout stropu. Proto se často pohyboval minimálně (pouze rukama), ani hlasově se příliš neprojevoval. Byl si tohoto prostorového znevýhodnění vědom a častokrát byl na ně upozorněn. Pokoušel se tedy s ním vědomě pracovat, nicméně při pohledu na jeho DJ se vnucovala představa, co by se asi dělo v prostoru, kde by jeho jednání mohlo odpovídat jeho vrozené energii. Bohužel se mi nepodařilo získat od něj odpovědi na můj minidotazník, přesto ho však zařazuji do výběru. Za prvé proto, že se jako jediný muž zúčastnil většího množství pokusů a za druhé se nad tématem vztahu člověka, prostoru a DJ podrobně zamýšlel ve svých reflexích.

### **Vybrané záznamy z jeho pokusů s DJ v jiných prostorech:**

2006 DJ KALD as. E. Slavíková

13/3/2007 DJ v Divadle Nablízko, as. E. Slavíková

13/5/2009 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

2/3/2010 DJ studio Gradana, bez asistenta

6/4/2010 první DJ ND, as. M. Musilová, E. Slavíková

21/4/2010 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

13/10/2010 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

V. T. se od začátku zajímal o dialogické jednání v jiných prostorech a účastnil se prakticky všech prvních pokusů. Dokonce během času sám přicházel s návrhy zajímavých prostor na zkoušení a několik jich sám zorganizoval např. v Náprstkově muzeu. Těch jsem však bohužel nemohla zúčastnit.

Dialogické jednání na KALD bylo prvním z pokusů vůbec a zdejší jednání V. T. se vyznačuje vyrovnaným klidným tempem, pomalými vláčnými pohyby, velkými gesty, zkoumáním zvuku, ale bez zbrklosti, užíváním si prostoru a těšením se na "*něco nového*". Je patrná snaha se soustředit, propojit hlas, tělo, prostor. Zároveň zjišťuje, že nalézt propojení a soustředit se v neznámém prostoru není snadné. Tamní prostor hodnotí, jako přínosný pro svoje DJ díky akustice, lepší návratnosti zvuku oproti učebně. Cítí ho jako adekvátní ke svým rozměrům.

Z pokusů v divadle Nablízko se V. T. zúčastnil pouze druhého, který se

odehrával v černě vykrytém prostoru. První kolo zahajuje chůzí do kruhu, kterou reflektuje jako svoji potřebu i v druhém pokusu, pohybuje se pomalu, jakoby zamyšleně, mumlá si nebo hovoří konverzačním tónem, stěžuje si na nesoustředěnost, nedochází k většímu hlasovému ani prostorovému zkoumání. Výrazně usiluje o dialog s vnitřním partnerem a podle vlastních slov cítí potřebu navazovat v tomto prostoru oční kontakt s přihlížejícími. V závěrečné diskusi oceňuje zejména menší pocit stísněnosti při sezení v publiku...*"na učebně musím sedět namačkán v řadě s ostatními a tady mám kolem sebe místo."*

Následující záznam je z DJ doktorandů z 13/5/09 na učebně 313. Zde se V. T. zdá být v neustálém procesu přemýšlení, které částečně zveřejňuje: *"..stále méně rozumím tomu příchodu.."* stojí na místě, zpomalené pohyby, bedlivě sledované přenášení váhy, hlas mumlavý, tichý jako pro sebe. V druhém kole se postupně rozpohybovává a náhle dokonce začíná "řvát", ale všeho se dopouští velmi opatrně.

Ve studiu Gradana v Křemencové ulici při prvním pokusu s DJ se jeho jednání stává mnohem pohybovějším i hlasově výraznějším. Klouže se s rozběhem přes prostor, poskakuje navzdory zlomené ruce a naplno hlasem volá: *"Jo! Jo! Yes!!!! To je super!"*. Pak se výrazně zpomalí a zkoumá prostor vizuálně a akusticky. V druhém pokusu bruslí po parketách napříč prostorem a podle vlastních slov si to užívá. Zpívá dokonce část arie z Rusalky, ale není s akustikou spokojen. Řeší také pravidla DJ a jak jim zde dostát. Rád by se soustředil na objevování prostoru, tělesně si užíval jeho velikost, ale otázka, zda je to DJ nebo ne mu nedá pokoj. Nakonec dospívá k názoru, že v tomto prostoru potřebuje na všechno mnohem více času než na katedře, i na odezvy svého hlasu a jednání, ale přesto jde stále o DJ.

První dialogické jednání v Národním divadle přimělo V. T. k obsáhlé reflexi (viz popis 1. DJ v ND), kde vyjadřoval své zklamání z nastavení podmínek pokusu (změna rampy), kvůli němuž si nemohl ozkoušet prostor ND v jeho přirozeném rozložení. Narušení orientace prostoru vnímal jednoznačně jako chybné a plodící zmatek při jednání. Zároveň měl chuť vyzkoušet si posadit přihlížející do různých míst hledistě, na balkon, galerii apod. a byl zklamán, když se to neuskutečnilo. Také se mu nezamlouval příliš velký počet zkoušejících, který vnímal jako rušivý. Při vlastním DJ se chtěl soustředit na objevování prostoru vysíláním hlasu: *"...pokusit se o zpětnou vazbu přes obrovský prostor."*

*A kladl jsem si otázku, zda ke mně vnitřní partner přes tu hloubku vůbec může dorazit...*" Od začátku svého jednání se velmi aktivně pokouší objevovat prostor. Pohybuje se téměř po celém jevišti a míra vlastní rozpohybovanosti ho samotného překvapuje. Vykřikuje, snaží se vysílat hlas naplno, často se obrací do hlediště. Asistentka E. S. ho proto po prvním kole DJ upozorňuje na přitažlivost hlediště, které když podlehneme, dostává se do hry další, druhý nebo třetí partner a je nutno o tom vědět.

V druhém kole je jeho jednání ještě o poznání akčnější, plné poskoků, tanečních otoček, velkých gest, dokonce si lehá i na zem, což se obecně při dialogickém jednání příliš nedoporučuje, kvůli nebezpečí ztráty energie a správného napětí. Ale napětí V. T. je vodivé a daří se mu vesměs dosáhnout i optimální intenzity projevu. Všechny tyto změny byly jím bedlivě sledované a s uspokojením doprovázené popěvkou, samotným V. T. hodnocenými jako hlasově dobře posazené. Věnoval se naplno prozkoumávání prostoru, které hodnotil jako v tu chvíli prvořadější, než podřídit vše soustředění se na dialog s vnitřním partnerem. Dalších jednání v Národním divadle se již bohužel nemohl zúčastnit, bylo by jistě zajímavé sledovat jeho prokroky a vyslechnout si jeho reflexi, srovnání jednotlivých pokusů.

Další záznam pochází z DJ doktorandů pod vedením I. Vyskočila na učebně 313, ze dne 21/4/2010. Dialogické jednání tu bývá nastaveno na tři minuty, tak je tomu i tentokrát. V. se rozhoduje sledovat svoje počínání a nechat je vyvinout se v další jednání. Opakuje tedy neustále pohyb uvolněných rukou do stran, vyvolaný krouživým pohybem trupu. Nehýbá se z místa, komentuje ho, mění pouze tempo a sílu hlasu.

Na posledním záznamu s frekventantem V. T. ze 13. 10. 2010 je opět pokus z doktorandského DJ pod vedením I. Vyskočila na učebně 313. Zde se zaměřuje na prozkoumávání různých hlasových poloh ve spojitosti s pohybem a pozicí v prostoru. Celé jeho jednání je dynamické, hlas plný, vyladěn s prostorovými možnostmi. Soustředěně zkoumá prostor hlasem a pohybem, přesto je výsledný dojem v závislosti na prostoru ve srovnání např. s jeho DJ v ND poněkud tlumený.

Václav je účastníkem, který po změně prostoru pro své dialogické jednání vysloveně toužil. Často zmiňoval nevýhody, které pro svoje jednání cítí na učebně 313. Proto k pokusům přistupoval s velkou chutí objevovat. A právě tato



chuť ho poháněla vyzkoušet si toho co nejvíc, což mu občas blokovalo jeho snahu reflektovat, všimnout si a hlavně soustředit se. Dlouho také řešil, zda a jak je udržitelné dialogické jednání při objevování nového prostoru. Došel k názoru, že není třeba reflektovat vše co se mu děje, protože pak by mu nezbyl čas na zkoušení. Tím se částečně osvobodil od zástupného tématu sužujícího většinu jednajících totiž: "dělám teď DJ nebo ne?" a dovolil si více experimentovat. Jeho energetickému potenciálu, fyzické velikosti i hlasovému fondu velké prostory svědčily a byl schopen je bez problémů obsáhnout.

## **H. Malaníková**

Jde o dlouholetou frekventantku dialogického jednání, vyšší štíhlé postavy, velkého temperamentu. Je studentkou doktorského studia na Katap a asistentkou dialogického jednání. Věnuje se mimo jiné divadelní improvizaci a autorskému herectví. Zúčastnila se většiny z pokusů s DJ v jiných prostorech, ačkoli to nebyla její první DJ mimo katedru. Z nedostatku jiného prostoru vedla např. spolu s E. Čechovou dialogické jednání i v salonku hospody Montmartre.

### **Jak dlouho dialogicky jednáte?**

*Od roku 2000, takže dvanáct let. Až na půlroční studijní stáž ve Finsku celkem pravidelně, cca jednou týdně.*

### **Mohli byste popsat váš pocit z prostoru učebny 313? Vyhovuje vám/nehovuje a proč?**

*Zpočátku mi připadalo, že prof. Vyskočil velikost a tvar prostoru při DJ trochu přeceňuje, ale pak jsem mu musela dát za pravdu. Jsem vysoká a ve 313 se cítím, jako by mi strop seděl skoro na hlavě. Dráha od židle k zadní stěně místnosti je tak krátká, že když člověk není dostatečně pozorný, ani si nevšimne, že už je na konci místnosti, že už přešel "jeviště". Na sobě si to nedokážu tak dobře uvědomit, ale na druhých se mi zdá očividné, jak ten prostor omezuje expresivitu výrazu. Člověk by si rád vyzkoušel být v nějaké poloze naplno, a dokonce ještě víc, přehnat ji, ale když se ve 313 pokusím o opravdu výrazné hlasové gesto, vrátí se mi hlas od nízkého stropu jako ohlušující. Spíš se ho polekám, zakřikne mě, než aby mi pomohl uvědomit si svoji situaci s odstupem. Často se při DJ dívám vzhůru, myslím, že je to výraz*

*vztahování se k něčemu/někomu, co/kdo právě má ten odstup a nadhled. Ale nízký strop to zase nějak pokříví, zkarikuje, zpochybní...*

**Jak na vás působil ze začátku, změnilo se to postupem času? Vnímáte ho ještě? Všimli jste si nějakého stereotypu ve vašem dj (zvl. vzhledem k prostoru?)**

*Řekla bych, že mi vadí čím dál víc. Asi proto, že si postupem času dovoluji experimentovat s expresivitou a cítím se v tom malém prostoru stísněně a nepatříčně. Což je ale možná pocit, který díky své výšce často zažívám i mimo DJ. Mám na place dva výrazné stereotypy - hrbím se a stavím se čelem k zadní zdi, se kterou hodně komunikuji tj. zírám na ni, čučím, často hledám toho druhého tam, házím na zeď otázky jak hrách... Možná to souvisí i s tím, že mám dlouhé kroky a než se naději, dorazím na konec prostoru. Vlastně si teď uvědomuji, že často skončím u zdi.*

**Máte pocit, že prostor vaše DJ ovlivňuje? Jak?**

*Stoprocentně. Řekla bych třeba, že ve 313 mívám častěji tendenci zůstat spíš v soukromé komunikaci sama se sebou, než ve veřejné samotě. Mívám tu problém vyladit hlas na takovou intenzitu, abych se opravdu slyšela. Přispívá tomu asi taky to, že ten prostor i skupinu spolujednajících důvěrně znám.*

**Vnímáte nějak, že by vaše DJ v konkrétním okamžiku ovlivňovalo prostor, ve kterém jednáte? Jak?**

*Zrovna dneska (21. 11. 2012) jsem si na svůj pokus rozsvítila. A opravdu se prostor proměnil, byl vyzývavější, provokoval, měla jsem pocit, že se víc ukazuje a že také po mně chce, abych něco ukázala, aby bylo na co se koukat (podobně, jako když vejdu na skutečné jeviště). Zase si toho mnohem spíš všimnu u druhých než u sebe, jak se s každým člověkem ten prostor proměňuje - někdy je přátelský, plný energie, svobodný. A jindy nepřátelský, plochý, studený. Někdy ho dotyčný zaplní tak absolutně svým pohybem a hlasem, že prostor ustoupí do pozadí, není důležitý, je jen technické zázemí. Jindy naopak vystoupí do popředí, vstupuje do jednání, tématizuje ho... Ještě jeden příklad z dnešního DJ - Jiří Weinberger umístil do prostoru imaginární horu a vedl s ní rozhovor. Jenže ten malý strop v té malé místnosti prostě nedovolil, aby se představa hory doopravdy zhmotnila.*

**Měli jste pocit, že se něco změnilo na vašem obvyklém DJ v učebně po absolvování pokusů v jiných prostorech?**

*Je to těžké konkrétně popsat, protože to zkoušení v jiných prostorech nebylo kontinuální (nebo jsem se ho kontinuálně nezúčastňovala). Vnímám to spíš jako takové jednorázové "úlety", při kterých jsem se dostávala mimo "bezpečnou" půdu 313, které mě vyváděly z míry, znejišťovaly, přiváděly do rozpaků... Na místo jsme se většinou vrátili za delší dobu anebo vůbec, a tak jsem spíš než navazovala pořad znova začínala.*

**Myslíte si, že zkoušet v jiných prostorech je důležité a proč ano/ne?**

*Ano, myslím, že pomáhá každá nová výzva, změna navykklých podmínek apod., která nás vyvede z už vyšlapaných a vlastně obehnaných kolejí někam do neznáma, kde se všechny dosud poznané a pochopené souvislosti a zákonitosti znovu ustavují, znovu zkoumají. Třeba jak velké gesto anebo jak intenzivní hlas je ještě sledovatelný, vrací se nám zpátky, je sdělný, provokuje nás k reakci... to všechno určuje právě prostor. Být autentický ve smyslu pravdivý sám k sobě a k situaci, ve které se právě nacházím, znamená být pravdivý také vůči prostoru, kde se nacházím. Třeba to nezapomenutelné DJ v ND - tam jsem se v nekonečnosti prostoru úplně ztratila. Nedokázala jsem samu sebe lokalizovat, přišla jsem si jako mravenec ve vesmíru.*

**Jak byste si představovali ideální prostor pro DJ?**

*Vysoký strop, to především. Větší odstup od "diváků". Jako ideální mi připadá zkušebna KALD na druhém konci našeho patra, chodí se tam přes balkón, číslo místnosti si nevybavuji.*

**Vybrané záznamy z pokusů s DJ:**

13/5/2009 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

2/3/2010 DJ v sále Gradana bez asistenta

6/5/2010 druhé DJ v ND as. E. Slavíková

12/5/2010 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

12/5/2010 první DJ Divadlo Na zábradlí as. E. Slavíková

9/3/2011 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

26/4/2011 třetí DJ v ND as. E. Slavíková

Při DJ na učebně je bezpečně hlasově i energeticky vyladěná na její prostor. V jednání obvykle projevuje značnou duchapřítomnost a improvizaci schopnosti umožňující jí se neustále překvapovat novými impulsy a držet se tak ve vodivém napětí. Bylo zajímavé sledovat její DJ v Gradaně, kde podle svého názoru toto napětí nese snadno hledala a cítila se ztracená.

V Gradaně vstupuje do prostoru vydávajíc hlas, vzpřímená, rozpražené ruce, ale postupně se hrbí, ruce se spouštějí, zastaví se vypuštěně uprostřed, zírá do země, vzdychá: *"Je to zvláštní se soustředěním, není samozřejmé, zodpovědnost je rozptýlená"*, lehá si na zem: *"Nechce se mi dělat DJ, nechte mě!"* křičí: *"Já to neumím!"* Při druhém kole vypuštěně krouží, mluví laxně, vzdychá, rozpažuje, zase ruce spouští a volá: *"Přerušuju urputnou snahu, nebudu se už nikdy o nic snažit, přísahám, nikdy už se nebudu snažit o DJ!"* V reflexi potom upozorňuje na hlavní rozdíl mezi Gradanou a učebnou a to na nedostatek stimulujícího napětí. Najednou jakoby bylo jedno, co se stane, jestli to bude DJ nebo ne. Přestává být motivována ke zkoušení, což souvisí s jakousi pocíťovanou nezávazností, s vyzařováním prostoru i s nepřítomností asistenta (viz DJ Gradana). Ve srovnání s tím je zajímavý záznam z dialogického jednání doktorandů 21. 4. 2010, kdy se zdá, že se bude opakovat případ z Gradany, ale nakonec soustředění i energii pokračovat i vyvolat vnitřního partnera nachází.

V Národním divadle se zúčastnila až druhého pokusu 6. 5. 2010, kdy většina účastníků byla přítomna již podruhé, a tak byla atmosféra klidnější než při prvním pokusu. Nicméně, ti, kdo zde jednali poprvé, také zažívali nelehké okamžiky. H. M. rychle vstupuje na jeviště, překonává přítom lávku přes orchestřiště a ihned zkoumá prostor hlasem, ale její pozornost je brzy rozptýlena množstvím nezvyklých předmětů nacházejících se na jevšti ND. Tak jako u většiny poprvé jednajících v ND se u ní projevuje zmatek, zahlcenost vjemy, pocit ztracenosti v prostoru. V druhém kole vchází s prohlášením: *"Teď už vím, jak na to, hlavně zůstanu ve světle reflektorů, a budu mluvit, aby mě bylo slyšet i v prezidentské lóži"*. Opravdu mluví mnohem víc naplno a zřetelněji než při prvním pokusu, obrací se čelem k hledišti. Volá a mává směrem k prezidentské lóži: *"Ahoj, prezidente!!"*. Změna v napětí se dosloví kradným rozhlížením okolo sebe a konstatováním, že se tu všechno z různých natáčí. Tím komentuje všeobecný silný pocit veřejnosti, sledovanosti a nedostatku

intimity v ND.

V prvním dialogickém jednání v Divadle Na zábradlí si stěžuje na těžkosti se soustředěním, které nemůže překonat. Konstatuje pocit silného tahu opět směrem vzhůru. A objevuje se výrazný charakter jakéhosi divadelního zřízence, který se snaží v druhém kole využít i v reakci na připomínku asistentky, že je žádoucí pustit se v tomto prostoru víc do vytváření postav. Pak komentuje: *"Zvláštní, že tě to nutí někam něco volat (jako v ND na prezidenta) v marné naději, že když budeme volat intenzivně, tak se odněkud něco ozve."* Při třetím výstupu je opět tématem zápas o soustředění.

Při DJ doktorandů 9. 3. 2011 přichází na plac, pohupuje se, začíná zpívat a zkouší si v různých tóninách zpívat do všech směrů. Její klid kontrastuje s pokusy v jiných prostorech, avšak zároveň se zdá, že její pozornost vůči okolnímu prostoru oproti nim ochabla, což se přirozeně děje všem v prostoru, kde jsou zvyklí jednat.

Poslední DJ v ND je ve znamení snahy soustředit se na to, co se děje a nenechat se rozhodit pochybnostmi, zda je to ještě dialogické jednání či ne. Pocit zahlcenosti možnostmi a nemožností dostat se do vztahu se sebou samou však zřejmě přetrvává. Je možné, že právě těmi, kteří jsou zvyklí na určitý standart svého DJ, na skutečné jednání s vnitřním partnerem, může být jeho nepřítomnost pocíťována obzvlášť silně.

H. M. je obvykle při svém dialogickém jednání pohotová v reakcích a odvážně prozkoumává situaci. V divadelních prostorech cítila pobídku využít teatralitu nabízenou okolním prostorem pro své DJ, ať už ve větší nadsázce svého jednání nebo v hledání různých charakterů, ale podobně jako většina ostatních cítila potřebu nejprve se seznámit s prostorem.

Při pokusu v Gradaně se ukázalo (a zvláště při jednání H. M.), že nejen jiný prostor, ale i jím podmíněná změna síly a kvality energie proudící mezi jednajícími a přihlížejícími zřetelně mění celou situaci a motivaci a to pro obě strany. V Gradaně se jednalo o nepřítomnost asistenta a sezení na zemi a při jednání např. v ND se energie bezprostředně proudící mezi jednajícími a diváky dala pouze tušit (převažovala energie pozornosti nashromážděná v prostoru ND jako takovém).

## **K. Jungová**

Jedná se o bývalou studentku Katedry autorské tvorby a pedagogiky, která předtím vystudovala Katedru činoherního divadla na DAMU, obor režie. Je střední štíhlé postavy. Její dialogické jednání se nese spíše v klidném, pozorném a zkoumajícím duchu. Dříve byly znát časté intervence jejího vlastního "režiséra"<sup>82</sup>, pokoušejícího se řídit průběh jednání. Postupem času se jí ho však podařilo rozvolnit.

### **Jak dlouho dialogicky jednáte?**

*Poprvé jsem se s DJ setkala někdy v roce 1996, kdy Ivan Vyskočil ve spolupráci s vedoucím našeho ročníku Milošem Horanským (na činohře) otevřel v našem ročníku DJ. Mnoho mých spolužáků to naprosto nechápal a sabotovalo. Pak už jsem tak průběžně s přestávkami (někdy i několikaletými), dialogicky jednala. Po určité době jsem se k DJ vždy vrátila. Chodila jsem např. dlouho do skupiny Vlasty Čtvrtníčkové a Petra Vydry.*

### **Mohli byste popsat váš pocit z prostoru učebny 313? Vyhovuje vám/nehovuje a proč?**

*Těžko se k tomu nestranně vyjadřovat, vždyť Vyskočil na akustiku a malý prostor učebny pokaždé naráží jako na nevýhodu. Ale co jsem měla možnost vysledovat u sebe, tedy to, co ve mě tento prostor provokuje je určitá introverze, že si to tam "šudlám" pro sebe, někdy se mi tam těžko ze sebe vychází, je to hodně civilní prostor - v rozměrech, parametrech - je to jako obyčejný pokoj, proto se mi tam asi hůř dělají věci větší, odvázanější, když to třeba porovná s naším jednáním na některých jevištích (ND, Zábradlí), tak to byl věru jiný pocit...*

### **Jak na vás působil ze začátku, změnilo se to postupem času? Vnímáte ho ještě? Všimli jste si nějakého stereotypu ve vašem DJ (zvl. vzhledem k prostoru?)**

*Těžko si vzpomínám na první setkání s tímto prostorem, bylo to někdy v 90. letech... teď jsem se s ním už trochu naučila zacházet – nejdu tolik přes sílu výrazu, ale přes stylizovanost gesta a hlasu. Stereotypy určitě nějaké mám - třeba moment, kdy už jsem jakoby "na jevišti"- je to až někde za půlkou (přitom*

---

<sup>82</sup> Tak je ve slovníku katedry označováno vlastní kritické já, které chce plánovat a řídit průběh jednání. pozn.autorky

*DJ začíná už vstupem do prostoru, už tím krokem), ale jinak se trochu snažím vejít pokaždé do prostoru jinak. Na jednu stranu se s ním snažím nepřicházet moc do kontaktu, abych se soustředila na sebe a své DJ a na druhou stranu mám někdy chuť a potřebu trochu hledat jeho hranice- kam až můžu jít k těm, co se dívají, co to udělá, když se octnu za klavírem nebo u něj nebo u okna. K prostoru učebny totiž pro mne patří i prostor za okny, pohled na střechy, protější okna, strom...*

**Máte pocit, že prostor vaše DJ ovlivňuje? Jak?**

*Určitě ano, každý prostor na sebe upoutává pozornost, každý má jiné silové pole, v němž jednáme a to vše ovlivňuje moje DJ. Každý prostor něco nabízí, k něčemu provokuje, něco evokuje - je to vždy specifické a nikdy k těmto impulsům prostoru nedokážu být netečná - i když to často znamená, že moje DJ je zmatené a zahlcené dojmy z prostoru a tudíž s umenšenou pozorností k sobě. Ale třeba bych to časem dokázala všechno propojit, pokud bych se takových experimentů účastnila kontinuálně.*

**Vnímáte nějak, že by vaše DJ v konkrétním okamžiku ovlivňovalo prostor, ve kterém jednáte? Jak?**

*Mám pocit, že na tohle už jsem odpověděla. Určitě ano.*

**Měli jste pocit, že se něco změnilo na vašem obvyklém DJ v učebně po absolvování pokusů v jiných prostorech?**

*Určitě se změnilo vnímání právě obvyklého prostoru DJ, najednou si člověk uvědomoval svoji jistotu v tomto známém prostoru, uvědomoval si také mnohem přesněji jeho limity, ale také jeho přednosti (například neutralitu proti Národnímu, kde bylo tolik pozlátka v hledišti a na jevišti zase tolik zajímavé techniky..). Ale asi abych došla k nějakým zásadnějším změnám, potřebovala bych být vícekrát v různých prostorech a pak se vracet do obvyklého prostoru na DAMU. V našich pokusech to byly pro mne pouze malé náhledy do jiných možností. Jen jsem je ale tušila, a proto asi pak dopad na DJ v obvyklém prostoru nebyl tak markantní. Určitě by mne to zajímalo, udělat třeba dvousemestrální předmět DJ v různých prostorách, vracet se do nich a prokládat to DJ v obvyklé učebně, určitě by to přineslo otvírání nových možností.*

**Myslíte si, že zkoušet v jiných prostorech je důležité a proč ano/ne?**

*Je to určitě důležité, jako u jakékoli jiné činnosti je potřeba hledat stále*

*nové modifikace, zkoušet na jiných místech, v různých podmínkách, aby bylo, co objevovat. On je pak člověk v jednom prostoru příliš jistý a po určité době to jeho DJ může i "deformovat". I když samozřejmě by měl být člověk schopen odkrývat v sobě to živé stále znovu bez ohledu na prostor a čas... Na druhou stranu jiné prostory mne obohatily, vyvedly mne z jistoty a umožnily mi zase poznat jiné možnosti mého DJ. Je fakt, že jsem místy byla dost vyvedená z konceptu, když jsme třeba vstoupili na divadelní jeviště, tak to najednou byl tak velký rozdíl a nápor nových věcí, že mě to místy v DJ až paralyzovalo. Bylo by pro mne potřeba ještě více pokusů, abych se tam nějak zabydlela a dokázala si víc hledat. Dostávat se do skutečného dialogu s prostorem a ne jím být jen udivována...*

### **Jak byste si představovali ideální prostor pro DJ?**

*Mohl by být trochu větší, do rozlohy plošné i do výšky (výška je důležitá, jak je právě vidět ve 313). Prázdný prostor, čistý, bílý nebo krémový, tělový odstín výmalby - hlavně opravdu maximálně neutrální a možná trochu zaoblený, asi by to musela být nějaká jurta, rotunda či co, ale třeba jen bez tvrdých 90 stupňových rohů...*

### **Vybrané záznamy z pokusů s DJ:**

26/11/2008 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

13/5/2009 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

2/3/2010 DJ v sále Gradana bez asistenta

6/4/2010 první DJ v ND as. M. Musilová, E. Slavíková

21/4/2010 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

12/5/2010 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

12/5/2010 první DJ v Divadle Na zábradlí, as. E. Slavíková

Na záznamech dialogického jednání z katedry se většinou zastavuje přibližně ve středu hrací plochy. Často se pohybuje klidně, jakoby stylizovanou, zkoumavou chůzí a celé její jednání se vyznačuje touto zkoumavostí, kterou nijak neuspěchává a postupně rozvíjí impulsy.

Při prvním pokusu v Gradaně obchází celý prostor kolem dokola, rozhlíží se, vyhlíží i z oken, vydává tlumené zvuky. Posléze mluví víc naplno, zkouší rezonance a zintenzivňuje, jakoby si chtěla zdůraznit všechny ty možnosti, které



zde získává. "... Já pořád hledám to správné slovo, co bych s tím místem měla dělat...", chce se narovnat a aktivně se postavit prostoru, ale dlouho to nevydrží a vyhrbuje se, jde k zemi, schoulí se na ní a jde doležata, ostatní se smějí, protože to přitahuje v Gradaně kdekoho. Zdá se, že je zajata představou možností, které nový prostor nabízí, ale neví jak je využít, a vlastně najednou ani, jak je zjistit, což ji samotnou překvapuje.

Ve druhém kole, trvajícím 4 minuty, se zřejmě rozhoduje jít do jednání energicky a nepodlehnout energetické vypuštěnosti, kterou v Gradaně mnozí cítí. Zajímavá je neustálá oscilace mezi otevíráním se do prostoru a choulením se do sebe. Jakoby jí prostor vyzýval k vyjití ze sebe, ale zároveň jí zřejmě nedostatek stimulujícího napětí nedává dostatečnou oporu pro uskutečnění nabídky. Částečně zde zřejmě působí také atmosféra Gradany, využívané k meditačním cvičením, která vedla účastníky k touze lehat si na zem, relaxovat apod.

Zúčastnila se pouze prvního dialogického jednání v Národním divadle. Předtím vyjádřila potřebu moci si to tam nejdříve trochu prozkoumat hlasově i pohybově, aby se pak necítila prostorem zaskočena a nebyla zaměstnána pouze zjišťováním akusitky apod. Zmiňovala také pro sebe v tomto prostoru nepostradatelnou přítomnost asistenta (viz reflexe 1. DJ v ND). Možnost vyzkoušet si něco v prostoru jen tak jsme však neměli, ale určité poznávání prostoru proběhlo i při našem počátečním dohadování se. Zároveň mnohé zjišťovali účastníci sledováním toho, jak navazují vztah s prostorem ostatní účastníci. Při svém prvním pokusu Kateřina vchází do prostoru jakoby zpomaleně, opatrně zvýšky našlapuje a při tom se rozhlíží po prostoru, zastaví se na úrovni portálu. Jak později popsala ve své reflexi (viz DJ v ND) vnucovalo se jí srovnávání prostoru hlediště a jeviště. Vztahovala se tedy i viditelně do obou směrů, vypínala směrem ke galeriím, skláněla k podlaze jeviště. Takto si pomalu prozkoumávala prostor, ale neprojevovalo se to příliš ani v jejím pohybu ani hlase, ačkoli ten co do síly přizpůsobila prostoru.

Při druhém pokusu vchází Kateřina v ponožkách a opět našlapuje velmi opatrně, snad aby si byla jista, že svoji chůzi opravdu vnímá. Dochází k portálu a postaví se bokem k přihlížejícím a znovu prožívá ten rozpor mezi zlatým hledištěm a černým jevištěm. Tentokrát se rozhodne pro důkladnější průzkum, vchází do jeviště hloub, to ji přivádí k dupání a užití hlubokému hlasu vzhledem

k jevišti a vyššího vzhledem k hledišti.

21. 4. 2010 při DJ doktorandské skupiny při vstupu prohlašuje *"Ještě nikdy jsem sem nevcházela rovně, teď jdu"*, zkouší různé možnosti jak vyrazit a začít. Zkoumá možnosti k pohybu a sleduje, co se jí vrací i v tomto prostoru, kde už jednala nesčetněkrát předtím.

Při DJ 12. 5. 2010 v divadle Na zábradlí vbíhá Kateřina na jeviště, obíhá ho dokola: *...dokud se neunavím, budu běhat, jak šílenec*", pokouší se se počkat si na pravý impuls ke změně jednání a sama to komentuje jako úpornou snahu. Druhý pokus komentuje jako boj se soustředěním. Asistentka poznamenává: *"U Kateřiny mám přání narovnění se v tom prostoru, ta chůze je taková pořád v podřepu - prozkoumávají... jsem ráda za ty rovné postoje, zajímá mne, co by hodila jiná chůze..."* U třetího pokusu bohužel nefunguje zvuk záznamu.

K. J. je typem spíše introvertněji se projevujícího účastníka dialogického jednání. Ačkoli se snaží vše poctivě analyzovat, přihlížející se nemůže zbavit zvědavosti na to, co všechno se ještě odehrává v její mysli. Hlasem i pohybem se projevuje uměřeně a vše podrobuje důkladnému zkoumání. Je si vědoma i důležitosti nástupů, tzn. příchodů na plac, které občas účastníci berou jen jako přechod a ne plnohodnotnou součást jednání. Její hlasové i energetické nasazení většinou odpovídá prostředí učebny, které je pro její postavu i energetický potenciál zdá se takřka vyhovující, ale neposkytuje jí důraznější podněty k vycházení ze sebe sama. Ani v prostoru Národního divadla nezměnila pomalou zkoumající povahu svého dialogického jednání na rozdíl od jiných puzených k překotnému pobíhání po jevišti. Ačkoli bylo zřejmé, že prostor naplno vnímá a reflektuje v jejím jednání se to začalo zřetelněji odrážet až na konci druhého pokusu. Bohužel už se dalších pokusů v ND nezúčastnila a můžeme si tak jen představit, jak by se zde její projev dále vyvíjel.

#### **D. Samuhelová**

Zde se jedná o bývalou studentku katedry, subtilní, malé postavy, navštěvující nejprve pravidelně a v letech 2009 - 2011 už spíše vyjímečně hodiny dialogického jednání. Její dialogické jednání vzhledem k prostoru využívalo často trajektorii kruhu s občasnými zastávkami. V hlase bylo spíše ztišené, ačkoli ho uměla využít i naplno. Dokázala se naplno koncentrovat,

ale často se brzdila a rušila vlastním kritickým pohledem na svoje jednání.

Odpovědi na otázky dotazníku pojala takto:

*Od počátku mi prostor učebny 313 připadal jenom jako "laboratorní" záležitost. Snažila jsem se najít srovnání, ve vztahu k dalším prostorům a nejbližší mi přišlo přirovnání ke zvukovému studiu, kde se náhodou "nachomejtli" i diváci. Tento prostor omezoval možnosti jednajícího ve smyslu práce s vlastní energií / s hlasem i gestem/, ale současně učil nuancím... a drobnokresbě. Co se týká změny vnímání tohoto prostoru postupem času, souvisí s dalším "fenomémem" a to je "stereotyp", který s prostorem ve vztahu k dialogickému jednání souvisí. Myslím, že kouzlo každého nového prostoru, alespoň u mne, časem vyprchávalo. Z dobrodružství a vzrušení z nového se stávala jistota známého. Prostor mé DJ ovlivňuje hodně. Pokaždé osloví jinou část mé osobnosti a tím ovlivní i celé jednání, i když ne vždy jsem byla schopna tuto úžasnou změnu projevit navenek. Ale zaznamenala jsem ji neomylně pokaždé. Zatím jsem ale nezaznamenala, že by určitý typ prostoru zaručeně měnil mé DJ nějakým stereotypním způsobem. Myslím, že je to vždy otázka specifika každého jednotlivého prostoru. Stejně jako moje jednání proměňuje člověk, se kterým aktuálně komunikuji. Myslím, že zkoušet v jiných prostorech smysl má. Snad ani ne tak kvůli "zvyšování kvality" dialogického jednání, jako spíše kvůli zvyšování míry bdělosti a sebeuvědomění jednajícího. Z tohoto důvodu zřejmě "ideální prostor" neexistuje.*

#### **Vybrané záznamy z pokusů s DJ:**

2006 filiace KALD as. E. Slavíková

26/11/2008 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

13/5/2009 doktorandi pod vedením I. Vyskočila (313)

2/3/2010 DJ v sále Gradana bez asistenta

6/4/2010 první DJ v ND as. M. Musilová, E. Slavíková

6/5/2010 druhé DJ v ND as. E. Slavíková

Na prvním záznamu je vůbec první pokus s dialogickým jednáním v jiném prostoru, který se odehrál v učebně na Katedře alternativního a loutkového divadla. První kolo trvalo čtyři minuty. Danica je spíše tlumená, klidná, bez bot,

pomalou mírně přechází a přitom, spíš pro sebe, hovoří o "*nebíčku*" (prostor je vymalovaný na světle modro). Pomalu se ale dostává do pro ni typické "hádky" sama se sebou. Rychle přechází ze strany na stranu, zkouší rozeznávat prostor různými tóny. Prostor sice registruje, ale nenechává se tímto tématem zahltit, pokračuje ve svém vlastním zkoušení a jen zlehka ho obohacuje o nabídky prostoru.

Při prvním pokusu v Gradaně nebyvale energicky poskakuje a vykřikuje, obchází, mručí si, libuje si, tleská staccato a zároveň se uplatňuje obvyklý prvek jejího DJ, ironické stěžování si: "*zas máš prostor a jsi chromá, to je úžasné*". Kleká si, leze po čtyřech, lehá si na břicho "*co se tu asi dělá v tom prostoru... my jsme to tu ztělesnili*". Při druhém pokusu se opírá o zeď "*trochu si to vychutnáme, ať čekají*". Zkouší prostor hlasem, šeptá do rohu, zkusmo začíná zpívat halekačku. Nakonec hodnotí prostor Gradany jako pro její jednání příznivý.

Zúčastnila se dvou pokusů v Národním divadle. Při prvním byla zklamaná (viz reflexe 1. DJ v ND), ale při druhém se cítila mnohem lépe a patřičněji v prostoru ND, nevadilo jí ani otevřené orchestřiště. Při prvním pokusu vykročila do prostoru jeviště, ale rychle se vrátila, otáčí se k hledišti a volá slabým hlasem: "*Nazdar Národní divadlo!*" Přechází bez energie, volá zoufale a ironicky "*Já jsem se tak těšila, nejsem zklamaná... budou větší, větší! Tohle je houby!*" Asistentky poukazují na to, že Národní divadlo nemůže odpovědět a lze ho využít jako výzvu k vysílání otázek, ne jako adresáta. Při druhém pokusu jde do portálu, dívá se do jeviště, nahoru, přechází vypuštěně, pleská rukama, pak do hlavy, "*A nic a nic, aaaaa! Já tomu nerozumím... proč tu není nikdo, kdo by mi odpověděl, jak se tu někdo může pohybovat a nevnímat tu gilotinu nad hlavou...*". Nedokáže se soustředit, téká pohledem, propadá se.

Při druhém pokusu v ND nastupuje přes lávku, a zůstává v portálu. Není už tak zmatená jako poprvé, lépe se soustředí, ale stále si na něco stěžuje: "*Neslyším na levé ucho... huuu! Jsem z toho nervozní*". Rozhlíží se, přechází, postupně zesiluje hlas: "*To je divné, člověk si připadá trochu jako ve snu, nemá ani strach...*" Asistentka připomíná nutnost většího výrazu a intenzity pro tak velký prostor, aby se to vracelo. Nemůže tu stačit na co jsme zvyklí ve třídě. Při druhém pokusu mluví mnohem zřetelněji, vykřikuje, pak začne dělat taneční pohyby a volá: "*Já slyším hudbu... milý prostore, jsme z tebe trošku mimo,*

*nevíme proč, ty čekáš, že tě použiju..." gesto zoufalství..*

D. S. je také díky své postavě na první pohled spíše typem pro menší prostor. Nicméně ve svých očekáváních prvního jednání v ND mluví s trochu nadsázky o tom, že Národní divadlo bude konečně adekvátním prostorem pro ni. Její energie je často spíše skrytá, ale potenciál je větší, než by se zdálo. Při prvním pokusu v ND se jí ho však příliš využít nepodařilo, zejména vlivem okolností a to nejen prostorových (viz reflexe 1. DJ v ND). Velkou roli hrálo zklamání očekávání. Při druhém pokusu v ND se již lépe soustředí a nevdá jí ani, že je od hlediště oddělená propastí orchestřiště, ale ani tentokrát se zcela nedaří vyladit se na patřičnou intenzitu jednání.

Jak je vidno, poskytují videa obtížně zpracovatelný materiál. V předchozích popisech jsem poukazovala na zajímavé momenty jednání vybraných frekventantů vzhledem k interakci s prostorem. Více než na text tu spoléhám na přiložený videomateriál, který ač nemá valnou technickou kvalitu, vypoví podstatné mnohem objektivněji. Již jsem zmiňovala, že pro mnoho účastníků se pokusy prolínala otázka: je to, co dělám v tomto prostoru, ještě dialogické jednání, nebo ne? Většinou si ji kladli přímo v prostoru při samotném jednání a umožňovali jí tak strhnout na sebe přílišnou pozornost a ničit už tak křehkou koncentraci. Bohužel se málokdy dařilo učinit tyto pochybnosti tématem pro dialog s vnitřním partnerem, spíše zůstávaly v mysli jednajících, kterou ochromovaly.

Mohlo by se tedy zdát, že pro dialogické jednání byli jednající příliš zahlceni prostorem a pro průzkum prostoru zase příliš svazováni dialogickým jednáním. Domnívám se však, že pravou příčinou tohoto nesouladu nebylo spojení dialogického jednání a jiného prostoru. Jak už zde zaznělo v mnoha reflexích, jádro problému tkvělo v nárazovosti jednotlivých pokusů i v tom, že málokterý z účastníků se zúčastnil tolika, aby mu to poskytlo pocit kontinuity a mělo to pro něho nějaký viditelnější efekt. Nepovažuji nicméně ani pokusy, které se realizovat podařilo, za promarněné a zbytečné. U většiny pokusných prostorů jsme totiž dospěli do stadia, kdy bylo překonáno prvotní zděšení, z toho, že nic nefunguje tak, jak jsme zvyklí a začal se před námi otvírat prostor možností, jež by se daly postupně vyzkoušet a nových zkušeností, které lze získat. Bylo by těžko možné přát si přesvědčivější důkaz naší spoluurčenosti

prostorem, toho, jak mocně jsme prostorem ovlivňováni a bláhovosti spoléhání se jen na svoje automatické podvědomé reakce ve vztahu s prostorem, pokud jde o veřejné vystupování.

Zřetelnou nevýhodou pokusů byla ovšem nedostatečná početnost publika v poměru k velikosti prostor. To nemohlo být ani zdaleka takovou podporou, jakou je obecnstvo při představeních nebo na jakou jsou jednající zvyklí z učeben na katedře. To sice prospívalo vytváření veřejné samoty, následované však zvláště v ND pocitem ztracenosti, vydanosti a sledovanosti neznámo odkud.

Co se dialogického jednání týče, pozitivní efekt pokusů v jiných prostorech spočíval zejména v tom, že prostor nastavil jednajícím a jejich kondici (jak psychosomatické, tak kondici pro DJ) zrcadlo a pomohl jim uvědomit si, jak podstatně je vystavěna na podmínkách, v nichž jsou zvyklí jednat na učebně. Ale zároveň i to, že nejsou díky dialogickému jednání, svojí kondici a průpravě psychosomatických disciplín ani v tak náročném prostoru, jako je ND, vydáni na milost a nemilost, a po čase nezbytném pro dorozumění se s prostorem jsou schopni na ni začít navazovat. Tato zkušenost potvrzuje můj předpoklad, že pokud by měli frekventanti dialogického jednání možnost jednat v ať už velikostně či svým účelem a atmosférou různých prostorech pravidelně, velmi pravděpodobně by se u nich postupně vytvořila také kondice k prostorovosti, kterou by významně získalo jak jejich dialogické jednání, tak jejich kondice psychosomatická. Už uskutečněné pokusy považuji za první krok směrem ke kondici k prostorovosti, za uvědomění si její možnosti a žádoucnosti. Mnozí, zvyklí jednat v učebně 313, si jejich prostřednictvím zřetelně uvědomili dosah prostorových vlivů na svoje dialogické jednání, spolu s výzvami, které mu nabízí divadelní prostor.

Mým původním záměrem bylo vyzkoušet různorodé prostory jako je kostel, tělocvična, továrna, hospoda. Po zkušenostech s divadelními prostory, jsem se však rozhodla setrvat prozatím u setkání DJ a divadelního prostoru. Domnívám se, že v prvních kolech pokusů by se jednání v jednotlivých prostorech od sebe příliš výrazně nelišila a byla by také průsečíkem ohromení, zahlcení prostorem a snahou udržet dialogické jednání. V divadelních prostorech nakonec také z časových důvodů nedošlo k výraznějšímu "zdivadelnění" projevu ve smyslu objevení se výraznějších charakterů či teatralizace výrazu.

Dalším z mých cílů bylo zprostředkovat účastníkům uvědomění si jejich vnitřního prostoru, své vlastní prostornosti a jejího setkávání se s okolním prostorem. O tom jsme však v rámci pokusů nemluvili, naopak jsem se snažila vysvětlovat toho ke zkoušení co nejméně. Zjistila jsem totiž, že předem řečené velice silně ovlivňuje a zbytečně zatěžuje pozdější jednání.

## Herec a prostor

*"Proč my herci, tvůrci, se léta trénujeme v obratnosti, lehkosti, pohybu a nedosahujeme ani poloviny té síly, která vyzařuje z tvorby toho (chirurga), před nímž tepe život? Protože pro nás, pro herce je v našem umění všechno mrtvé, všechno nás obklopuje chladnými balvany: dekorace, kostýmy, líčidla, kulisy, rampa, hlediště se svými lóžemi- všechno! A kdo zabil to všechno kolem nás? My, my sami. Nechceme pochopit, že jen na nás záleží, jestli kolem nás náš divadelní svět žije nebo umírá.... I světlo, i prostor, vše kolem herce chce žít, chce s ním harmonicky souznít. Ale herec se nestará o to, aby oživil své okolí, sám se zbavuje radosti ze skutečné tvorby... Plné hlediště necítíme tak, jak by si zasloužilo. I partnera často považujeme pouze za doplněk, který nám slouží k našim cílům. Zabili jsme své okolí a sami v něm umíráme. Ale musíme ho sami i vzkřísit."* M. Čechov (1990, s. 87- 89)

V této kapitole opustím na okamžik dialogické jednání a mým protagonistou bude herec. Ostatně divadelní prostor byl i první pobídkou pro moje zkoumání komunikace s prostorem. Nejprve mne zajímalo, jak mohu jako scénograf prostor a jeho vnímání herci a diváky ovlivnit, jako ten, kdo prostor přetváří fyzicky prostřednictvím jevištních staveb, dekorací, světel. Postupně jsem se však začala ptát: jak s prostorem může pracovat herec, jako animátor celé divadelní situace. Zaznamenala jsem totiž v tomto směru podstatné rozdíly mezi jednotlivými herci (a veřejně vystupujícími obecně) a mé představy o naplnění situace v mnou dotvořeném prostoru bývaly většinou zklamávány. Byla jsem svědkem toho, jak často herci i režiséři práci s prostorem podceňují. Chybí jim chuť k intenzivnímu nasazení pro interakci s prostorem, který mají za důvěrně známý a neudělají si čas na zkoumání interakce svého vnitřního prostoru s aktuálním vnějším. Jsou pohlceni rolí, záměry autora, cíli režiséra a tak si často nevšimnou, že už dávno nejsou na scéně skutečně přítomni.

Tato sonda do hereckých technik nenabízí jejich vyčerpávající přehled, ani neuvádí do kontextu historického vývoje vztahu herce a prostoru. Naznačím tu pouze souvislost prostorového vztahování herce s tím, komu v průběhu dějin



lidstva adresoval svá sdělení.<sup>83</sup> V období starého Řecka a Říma se herci obraceli k bohům - kamenným sochám vysoko nad diváky a tak se divák ocital divák přímo v centru dramatického prostorového vztahu mezi člověkem a bohem. V renesanci mířila jejich slova ke královské rodině (šlechtě), sedící rovněž nad hlavami davu. Od devatenáctého století hrají už herci dopředu, přímo k divákům, jak tomu ostatně od nepaměti bylo při méně oficiálních příležitostech, jako byla např. kočovná lidová divadla. S příchodem naturalismu se herci obrací jeden na druhého; tak vzniká čtvrtá stěna, hojně využívaná dodnes. V absurdním divadle se hercův vztah obrací k prázdnotě a nicotě a zaměření se přesunuje od vesmírného k existenciálnímu - lidskému. Ve dvacátém století se pak vztahy volně kombinují a do zorného pole se dostává vztah herce a diváka. Například Jerzy Grotowski se svým Teatrem Laboratorium experimentuje s umístěním diváků v prostoru a pro každé představení organizuje prostor jinak např. jsou diváci při představení mezi herci a stávají se součástí hry. Jindy je naopak staví do role svědků a nechává je zpozvzdálí pozorovat děj. Dochází k tomu, že posláním diváka je být pozorovatelem, svědkem a tuto svoji roli nejlépe naplňuje, je-li od toho, co se děje, oddálen. Pro diváka vždy existuje jeviště a hlediště, ale v budově, kde je prostor už takto rozdělen architektem, si obecnostvo nemůže tuto svoji úlohu svědka skutečně uvědomit a objevit jako v prostoru, kde je možno vztah herec - divák vždy znovu v prostoru nastavit. (Grotowski, s.53)

V současné době nejsou už žádnou výjimkou představení se změněnými dispozicemi: i v kamenných divadlech se hraje v hledišti, diváci sedí na jevišti apod. Velké množství produkcí se odehrává v nedivadelních prostorech. Dění v současném divadle se tedy přímo "točí kolem prostoru". Často se však jedná především změny vnější, nemající příliš konkrétní dopad na proměnu hercovy práce s prostorem. Ačkoli změny a nové podmínky vedou režiséry i herce k tomu, aby si okolního prostoru více všímali a snažili se ho využít.

I v mnohých současných hereckých technikách můžeme pozorovat akcentaci komunikace herce s prostorem. V reálném životě je však nutno se potýkat s nedostatkem času a chuti herců i režisérů se této přípravě i samotnému vztahu s prostorem věnovat více do hloubky.

---

<sup>83</sup> Autorkami tohoto krátkého přehledu jsou Landau a Bogart ve svých "Úhlech pohledu", s.93 - 94. pozn.autorky

## Herecké techniky

*"Na scéně je třeba jednat. Jednání, činnost na tom spočívá dramatické umění, umění herecké. Samo slovo "drama" označuje ve starořečtině "probíhající činnost"...na scéně je nutno jednat - vnitřně i vnějšně."* K.S. Stanislavskij (1946, s. 60)

Herectví je aktivitou člověku přirozenou už od prvopočátků jeho existence. Veřejně vystupujeme neustále, ať již vědomě nebo nevědomě. V první řadě se jedná o instinkt: „*reflex, mechanismus sloužící rozvoji a přežití*“. (Donnellan, s.13) Herectví můžeme tedy nejobecněji nazvat veřejným vystupováním jedince - aktéra za účelem nějakým způsobem ovlivnit přihlížející.

Herec se pohybuje ve veřejném prostoru, kde do hry přirozeně vstupuje velikost, vzhled, určenost a strukturace daného prostředí. Prostor bývá zpravidla rozdělen na jeviště, hlediště, promyšlen režisérem a scénografem pro záměr konkrétní inscenace. Na tyto danosti má být herec ze své profese připraven. Přesto však, zda bude tento prostor jeho spoluhráčem - partnerem nebo protihráčem či vězením závisí zejména na herci samotném. Není divu, že herci nezdědka propadají obavám, nejistotě a stereotypům ve svém jednání, které často vychází z neschopnosti se nevědomě i vědomě vztahovat sami k sobě, prostoru kolem a přizpůsobovat daným okolnostem, existovat naplno "tady a teď".

V předchozích kapitolách jsem zmiňovala důležitost zvědomění některých povětšinou nevědomých procesů souvisejících s dialogem s okolním i naším vnitřním prostorem. Není však mým úmyslem podceňovat úlohu podvědomí. Nejde mi o dosažení kontroly nad sebou samým, nýbrž o to najít způsob, jak být neustále ve stavu připravenosti, otevřenosti, bdělosti, jak pro inspirace z okolního světa, tak pro impulsy z vlastního nevědomí. Dokázat je propojovat a integrovat do svého jednání a tvorby. A tato snaha by měla být vlastní zejména veřejně vystupujícím. Pokud herec nekomunikuje s prostorem, a nestačí tu pouze instinktivní zjišťování výhod a nevýhod daného prostoru, není schopen navázat naplněný dialog se sebou samým, s divákem, ani s postavou. Proto jsou cvičení otevírající a upevňující toto propojení řazena často na samý úvod různých hereckých technik.

Čtyři publikace o hereckých technikách, z nichž jsem čerpala, na sebe určitým způsobem vzájemně navazují, ale především vycházejí z osobní a praktické zkušenosti jejich autorů s hereckou prací. Chci nejen poukázat, jak je pro práci herce fenomén prostoru významný, ale zároveň nahlédnout do jejich způsobů, jak prostor poznávat, jak se k němu vztahovat, jak ho naplnit svou existencí a přetvářet k svému účelu. Nebudu se zde věnovat principům práce jednotlivých hereckých pedagogů a režisérů, uvedu pouze zlomky bezprostředně se týkající práce s prostorem.

Hledání a budování vztahu herce s prostorem je jedním ze základních kamenů herecké práce. Je nutné se k němu v průběhu celé herecké dráhy vracet, zvyšovat svou citlivost vůči němu, obnovovat ho, pěstovat a stavět na něm. A to jak v práci na konkrétní inscenaci, tzn. pod režisérovým vedením, tak v průběžné individuální práci každého herce sama na sobě. Přesto mu však většina herců pravděpodobně věnuje letmou pozornost pouze ve svých učenických letech; málokdo má tu vytrvalost a potřebu ho hledat a objevovat stále znovu.

Jedním z prvních, kdo vyzdvihli důležitost průběžné a systematické práce herce sama na sobě byl Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863-1938). Tento ruský herec, režisér, divadelní teoretik a pedagog společně s V. I. Němirovičem-Dančenkem založil legendární Moskevské umělecké akademické divadlo (MCHAT). Na základě vlastní zkušenosti vytvořil svoji metodiku výchovy herců tzv. systém Stanislavského, která znamenala přelom v divadelní pedagogice a významně ovlivnila i celosvětovou divadelní praxi. Základy této své metody vysvětluje mimo jiné v knize "Moje výchova k herectví".

Michail Čechov (1891-1955), synovec A. P. Čechova, byl žákem a spolupracovníkem Stanislavského. Po emigraci ze SSSR působil nejprve v Evropě a nakonec zakotvil v Americe, kde publikoval svoji hereckou metodu. Ta se stala jednou z nejuznávanějších v celém divadelním světě. Čechov byl hercem i pedagogem a svoji metodu během života neustále dotvářel a upřesňoval. Je příkladem neustálého hledání a nepřetržité práce herce na sobě, jak to také naléhavě doporučuje čtenářům své „učebnice“ s názvem "O herecké technice". Čechov se věnuje hercově práci od základů etických a filosofických, většinou se však soustředí na praktická cvičení, která v sobě zahrnují taktéž práci s prostorem.

Declan Donnellan (1953) je současný britský režisér, pedagog a spoluzakladatel divadla Cheek by Jowl. Proslul zejména shakespearovskými inscenacemi a to nejen v Británii, dlouhá léta spolupracuje i s ruskými divadly. V mnohém navazuje na Stanislavského i Čechova, vychází však ze současnosti. Jeho kniha je praktickou příručkou pro herce, bývá dokonce nazývána "příručkou divadelního herce mediální éry". Vše je zde vysvětlováno na příkladu mladé herečky Iriny, studující roli Julie. Krok za krokem sledujeme její práci na roli se všemi úskalími, provázeni radami zkušeného režiséra. V několika kapitolách se zabývá setkáním herce s prostorem a považuje jej za důležitý prostředek při hercově práci na uchopení role.

Anne Bogart a Tina Landau jsou současné americké režisérky, které při své práci využívají techniku „Úhlů pohledu“. Vychází přitom z „Šesti úhlů pohledu“ sloužících ke strukturaci taneční improvizace v čase a prostoru, jejichž autorkou je Mary Overlie. A. Bogart a T. Landau tento způsob aplikovaly na vytváření tělesně dynamických prvků při práci s divadelními herci a během deseti let spolupráce postupně rozšířily úhly pohledu na devět fyzických a pět vokálních. Jejich kniha obsahuje převážně praktická cvičení určená pro práci se skupinou herců, performerů či tanečníků, jak při přípravě inscenace, tak pro „kondiční“ cvičení s jejichž pomocí lze z různorodé skupiny herců, vytvořit jeden souhrající organismus. Cílem je být na scéně živoucí a zaměstnaný, díky přijímání impulsů nejen od ostatních, ale také sám od sebe a v neposlední řadě také od prostoru kolem.

Stanislavský i Čechov pokládali základy hereckých technik pro dvacáté století, Donnellan, Bogart a Landau z nich vycházejí a staví na zkušenosti mnohagenerační práce s těmito systémy. Stanislavský a Čechov jistě vnímali prostor jako důležitého činitele a mnohé v jejich technikách o vztahu k prostoru vypovídá, neobsahují však žádnou kapitolu věnující se přímo práci s prostorem. Téma prostoru se tehdy řešilo zejména vzhledem k prostředí kamenných divadel, kde se většina představení odehrávala. Účelem tedy bylo, aby herec zvládl tento konkrétní prostor. V průběhu dvacátého století však práce s prostorem začala nabývat na významu, ať už ve formě vymyšlení stále technicky dokonalejších, efektnějších, pohyblivých a světelně špičkově vybavených scénografií, tak ve smyslu přehodnocování vztahu herce s divákem

či v touze oprostít divadlo od konvencí symbolizovaných často v představách tvůrců právě budovou kamenného divadla. Tyto tendence si samozřejmě vyžádaly nové hledání a zkoumání vztahu herce a prostoru. Ačkoli se nedá říci, že díky tomu jeho kvalita automaticky vzrostla. Tvůrcům mnohdy stačil akt např. změny prostoru, která jakoby zaručovala již sama o sobě proměnu kliše v něco novátorského a progresivního. Podobně tomu bylo i v divadlech klasického typu, kde hlasitá hudba a nekonvenční scénografie měly splnit tentýž účel, aniž si kdo všiml, že herec se v prostoru ztrácí a stále ještě si neví rady sám se sebou. Situaci zkomplikovalo také masové nadužívání projekcí a kamer, bohužel často bez ověřování skutečných možností i úskalí, které tato další realita s sebou přináší pro hercovo vztahování se k prostoru, divákům i k sobě samému.

### **Sebeuvědomění**

Stanislavský, Čechov i Landau a Bogart kladou v první řadě důraz na aktivaci hercova vlastního sebeuvědomování: jak svého těla, tak psychických procesů. Terminologií této práce bychom řekli: uvědomování si a poznávání svého vnitřního prostoru. Stanislavský i Čechov považovali herce za psychofyzický celek a Čechov pokládá pro hercova práci za nejpodstatnější nalezení harmonie mezi tělem a psychikou. Tu, jak podotýká, nacházíme i u herců velmi zřídka, ačkoli zejména herec nutně potřebuje maximální citlivost těla k *psychologickým tvůrčím impulsům*. Hercovo tělo musí být formováno a přetvářeno zevnitř jím samým, proto je třeba neustále přezkoumávat sama sebe, své jednání, pomocí vnitřní pozornosti. Čechov popisuje svůj zápas o sebeuvědomění takto: "*Když jsem šel po ulici, byl jsem doslova plný nápisů z vývěsních štítů, pouličního hluku a rachotu, tváří a útržků rozhovorů kolemjdoucích... Až teprve určitý stupeň sebeuvědomění mě zbavil utrpení duševního chaosu... Umělec musí přijímat všechny možné dojmy a hledat k nim jasný a vědomý vztah.*" (Čechov, 1990, s.102)

Vnitřní pozornost tedy není samozřejmostí, je třeba na ní neustále pracovat, poznávat svůj vnitřní prostor, propojovat ho. Stanislavský k tomu využívá také vzpomínek na prostor a prožité situace. Což pomáhá herci propojit prostor představy (vnitřní) s jeho aktuálním konáním a usnadňuje pozdější práci na roli. Radí vyvolávat si místa, kde jsme kdysi žili, i jednotlivé předměty,

v myšlenkách je opět používat a tak se vracet sami k sobě, své konkrétnosti, důslednosti v jednání. Herec si musí nezbytně vypěstovat celkové psychosomatické<sup>84</sup> sebeuvědomění, které se stane jeho běžným stavem. Nesmí ho však považovat za jednou dosažené a hotové, ale nutně ho stále znovu budovat.

Dalším stupněm, kterého by, podle Stanislavského, měl herec dosáhnout, je *"...vnitřní scénické sebeuvědomění (Stanislavskij, 1946, s.384), ve kterém jedině lze tvořit. Je ho však potřeba neustále cvičit a ožивovat před každým představením,...jestliže dojde k přehmatu obrací herec "oči do svého nitra", aby zjistil, který z prvků sebeuvědomění funguje nesprávně. Zjistiv chybu, opraví ji."* (tamtéž, s.395) Přídavná jména vnitřní a scénické dokazují, že velkou roli zde hraje právě vnitřní prostor v komunikaci s prostorem scény. Jedná se o stav, kdy je herec schopen hledět na sebe sama z odstupu, sledovat se, svoje jednání hodnotit a korigovat.

Podobně "Úhly pohledu" jsou komplexním tréninkem, jehož cílem je dosáhnout sebeuvědomí a časem ho proměnit na *"určité hypervědomí, konstatní stav navýšené pozornosti, kterého je dosaženo bez vypětí a přemýšlení. Toto hypervědomí je zkrátka součástí toho, kdo jste a jak vnímáte svět."* (Bogart, Landau, s.67) Chtějí, aby umělci opustili střední cestu, naučili se dosáhnout i do extrémních poloh a otevřeli si tak nové možnosti.

Základem pro toto sebeuvědomění je tedy být mocen vysokého stupně vnitřní a vnější pozornosti a vnímat jejich spojení a vzájemné působení. Avšak k dosažení tohoto žádoucího výchozího stavu pro hereckou práci je nutné učit se uvědomovat si svůj vnitřní prostor i svoji interakci s vnějším prostorem a pochopit jejich význam.

### ***Uvědomění si prostoru***

I autoři mnou vybraných technik spojují toto žádoucí sebeuvědomění právě s uvědomováním si prostoru jako prostředníka i jako partnera. A vztahu s prostorem využívají nejen v mnohých cvičeních, ale je pro ně nedílnou součástí i herecké práce na roli. Například podle Donnellana nemůžeme na postavě pracovat nezávisle na prostoru. Prostor a postava jsou zvláštním

<sup>84</sup>Stanislavský používal termínu psychofyzické.pozn.autorky

způsobem propojeny a také vztahy mají své prostory. Je zřejmé, že pro herce a veřejně vystupující obecně je nezbytné vybudovat si určitou kondici k prostorovosti.

A. Bogart a T. Landau intenzivně pracují na tom, aby herec - performer vnímal prostorové vztahy, vzdálenosti věcí na scéně i těl aktérů navzájem, stejně jako těla a architektury a skrze to si byl vědom expresivních možností prostorových vztahů na scéně. Prostor, fyzické prostředí, v němž skupina pracuje, je pro jejich tvorbu určující a vědomí prostoru ovlivňuje zásadním způsobem pohyb v něm. Důležitost vědomé práce s prostorem, zakládají na osobních zkušenostech, kdy často viděly herce bezradné a nepropojené na příliš komplikované scéně. Je pro ně nezbytné pěstovat si vnitřní pozornost, naučit se, jak otevřít svoje vnímání pro impulsy z vnějšího prostoru a inspirovat se jimi. Bogart a Landau nejprve učí účastníky být přítomni v prostoru beze spěchu a ukvapenosti. Objevit v sobě schopnost pozorovat vše a všechny tzv. měkkým pohledem (*soft focus*, Bogart, Landau, s. 32, 40). Měkký pohled pomáhá nechávat přicházet vizuální informace k sobě, ne je lovit jako kořist. Můžeme dovolit okolnímu světu vstoupit dovnitř, rozvíjet globální vnímání, nechat okolní svět prostupovat našimi smysly. Úhly pohledu mají na mysli vnímání situace jako celku, vědomí své přítomnosti v konkrétním prostoru a otevřenost pro spolupřítomné. Měkký pohled tak rozvíjí vnímání prostoru i skupinové vědomí.<sup>85</sup> Další složkou divadelní práce je schopnost opravdu naslouchat; učit se naslouchat celým tělem, celou svou osobností, ve vztahu ke stále se měnícímu světu kolem nás, bez myšlenky na konečný výsledek. A neustále si být vědomí i ostatních v prostoru právě přítomných. Zvyknout si postupně na tento stav vnitřní i vnější pozornosti a být ho mocni neustále i v běžném životě.

I Stanislavský doporučuje přenášet herecká cvičení do všedního dne a tak je učinit nedílnou součástí hercovy osobnosti. Tzv. okruhy pozornosti mají herci pomoci soustředit se, dát jeho pozornosti žádoucí směr. Usnadnit mu pomalu si okolní prostor rozkrývat a zvykat si na něj a nebýt vystaveni nárazu a zděšení z obrovského a pohlcujícího.

Stanislavský pro tyto experimenty s prostorovým vnímáním používá

---

<sup>85</sup> „Když nemůžeš vidět, co se děje, nezírej tupě. Uvolni se a dívej se jemně svým vnitřním zrakem.“ Lao-C, (Bogart, Landau, s.40)

světelných okruhů, jimiž naznačuje, jaký okruh pozornosti mají studenti právě zapojit. Nejmenším světelným okruhem je malý úsek, zahrnující jen člověka samého s nejbližším okolím. V malém kruhu mají studenti intimní svobodný pocit; jedná se o prožitek veřejné samoty. Posléze zkoušejí střední světelný okruh, velký a největší zahrnující již celé jeviště. Několikrát procházejí všemi okruhy za pomoci světla, nejprve se snaží vše jen vnímat, posléze se v nich i pohybovat, existovat a soustředit se na své počitky. Posléze jsou vybízeni k vytváření si okruhů pozornosti jen s pomocí vlastní představy a soustředění. Učí se přenášet tyto okruhy pozornosti i do svého běžného života a učinit je natolik součástí svého vnímání, aby byli schopni bez zaváhání přecházet z jednoho do druhého. Stanislavský doporučuje naučit se uvědomovat si všechny ostatní okruhy pozornosti zároveň a na jevišti být *"ve strašných chvílích paniky z rozptýlenosti"* (Stanislavský, s.135) schopni učinit svoji veřejnou samotu co nejuzavřenější a zkoncentrovat se tak. Člověk totiž disponuje víceplošnou pozorností, při čemž jedna plocha nepřekáží druhé. Stanislavský nabádá studenty k zautomatizování tohoto druhu pozornosti skrze neúnavné cvičení. Doporučuje používat malých, velkých, pevných i pohyblivých okruhů pozornosti dokonce i ve vnitřním a v představách vytvořeném životě.<sup>86</sup>

Z mého pohledu mluví zmíněná doporučení pro to být vůči prostoru otevřený a pozorný, ale zároveň se cíleně učit s pozorností a otevřeností nakládat. Aktéři si musí zvyknout na tuto míru pozornosti, naučit se vnímat situace jako celek, vstupovat do nich a odstupovat, prožívat je zevnitř a zároveň je nahlížet zvenku i dokázat podle potřeby pozornost přesně zaměřit.

### ***Aktivizace těla v prostoru***

Návody, jak podnítit vnitřní i vnější pozornost jsou prvními a nutnými kroky k aktivizaci aktérova těla i psychiky ve vztahu k prostoru. Čechov v mnoha cvičeních rozpracovává, jak dosáhnout aktivizace hercova těla v prostoru, jak vztah mezi prostorem vnějším a naším prostorem vnitřním rozvíjet. Cílem je také prohlubovat naše kinestetické prožívání prostoru a zpřesňovat představu

---

<sup>86</sup>*Přirozeně je pro naši práci v první řadě důležitá pozornost vnitřní, protože veliká část hereckého projevu na scéně a herecké tvůrčí práce probíhá...v oblasti vymyšlených daných okolností. Všecko to neviditelně žije v hercově duši, dostupno toliko vnitřní pozorností."* (STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos, 1946, s.143)



našich možností k jednání v konkrétním prostředí. Například získávat pro sebe prostor venku i uvnitř nás samotných prostřednictvím velkých širokých pohybů celým tělem. Co nejvíce se otevřít s představou, že se neustále zvětšujeme a tak se propojujeme s prostorem a navazovat s ním vztah i fyzicky; pokoušet se prostor sochařsky modelovat, prostřednictvím dokončených tvarů, jakoby vykrajovaných pohyby těla, které zanechává ve vzduchu. Ve všech pohybech je nutné uchovat si pocit vnitřní energie a síly, která proudí tělem a vychází z něj do prostoru.

V technice Úhlů pohledu herci - performeři usilují o to být v dialogu s místností, nechat pohyb (tvar a gesto) vznikat na základě vlivu prostředí. Dokonce i textura - materiál má vliv na pohyb, který je tvořen ve vztahu k ní. Dále je tu světlo - jeho zdroje, stíny; i barvy v prostoru, na jejichž základě se tvoří choreografie. Zvuk, který tvoří sama architektura, vznikající ve vztahu k ní. "Vokální úhly pohledu" se zaměřují na hlas, experimentují se zvukem, rozrezonovávají celé tělo, hlasem zkoumají prostor, jeho rohy, stěny, rozdílné textury, materiály, vzdálenosti, předměty atd.

Autorky upozorňují na fakt, že s prostorem pracujeme z větší části nevědomě a pokouší se na tento vztah zaměřit pozornost účastníků Úhlů prostoru. Jejich návody směřují aktéry k dokonalé topoanalýze: *"Vždy, ať už ve větším nebo menším měřítku, vytváříme pozici ve vztahu k hmotě: ke stěnám, k objektům... Vnímejte svá chodidla na zemi... Uvědomte si přítomnost stěn!...jaké je světlo, které vchází do místnosti? Jaká je struktura dřeva, na kterém máte položenou ruku?... Tančete s místností. Nechte ji, ať vám ona sama řekne, co máte dělat, kam jít, jak se pohybovat. Nechte místnost určit, jak budou vypadat vaše tvary, vaše gesta... vaše topografie... Tančete podle světla v místnosti... Vytančete barvy v místnosti...obsáhněte celý prostor...zbourejte čtvrtou stěnu... využijte úplně všeho!"* (Bogart, Landau, s.59)

Takto pociťujeme nabídky prostoru skrze pohyb v něm, prostřednictvím celého těla. Zároveň se můžeme učit vnímat, jaké změny prostor působí v našem vnitřním prostoru a jakým způsobem svým pohybem a vztahováním se okolní prostor přetváříme.

## **Aktivizace vnitřního prostoru**

Stav uvolněné připravenosti je založen na aktivizaci vnitřního prostoru. Ta je přímo spojena s aktivitou těla a pracuje s přijímáním a vydáváním energie. Čechov nabízí mnohé účinné představy např. představu centra v hrudi, které vydává impulsy, řídí všechny pohyby, vysílá energii do celého těla, vyzařuje za hranice těla a do prostoru kolem. Představme si ho jako zdroj vnitřní energie a aktivity vedoucí herce prostorem, předcházející i následující každý jeho pohyb. Ta vytváří psychofyzický stav, jímž je „přítomnost herce na jevišti“. Centrum v hrudi se má stát přirozenou součástí herce, který ho může přemísťovat do různých částí těla, dokonce i mimo sebe. Důležité je všimnout si, jak se se změnou centra mění nejen náš vnitřní prostor, ale jak takto přetváříme prostor kolem nás pro vnímání naše i ostatních přítomných.

Čechov doporučuje snažit se předměty, které potkáme naplnit svou energií. Učit se vyzařovat ji na své partnery na jevišti. Energie je nevyčerpatelná, *čím více vydáte, tím více se ve vás nashromáždí.* (Čechov, s.18) Herci se často obávají jít do zkoušení naplno, energii spíše šetří, v domněnku, že si ji uchovají pro chvíle, kdy to bude „naostro“. Bohužel je tato představa mylná i co se práce s prostorem týče. Pokud totiž nezjistí reálné možnosti a výzvy prostoru na vlastní kůži naplno a k tomu může dojít jedině, když jsou plně přítomni, může je prostor nepříjemně překvapit i uprostřed veřejného vystoupení.

Podobnou pomůckou, jak se naučit vyzařovat energii do prostoru je snaha předcházet každému pohybu paprsky vysílanými z těla. Snažit se jít jakoby za hranice svého těla; pokoušet se naplnit tímto zářením celý prostor kolem sebe. Skrze toto cvičení je nám umožněno *„... pocítit opravdovou existenci a význam svého vnitřního života. Jehož ceny si herci často ani nejsou vědomi...; když hrají, spoléhají se na své vnější výrazové prostředky mnohem více, než je třeba...“* (tamtéž, s.18) Skutečné hraní nesmí být pasivní, probíhá zde neustálá výměna mezi dáváním a přijímáním.

Veřejně vystupující jako psychosomatický celek aktivizovaný v prostoru disponuje těsně před akcí určitou kvalitou energie, kterou nejlépe vyjadřuje norské slovo SATS. Eugenio Barba považuje SATS za jediný prvek společný všem hercům na celém světě. Úhly pohledu chtějí tuto kvalitu rozvíjet a snaží se

ve svých cvičeních seznámit s podstatou energie SATS, proto vyvinuly pozici SATS. Popisují ji takto: účastník stojí s pocitem, že je lehce tažen za vlasy směrem nahoru a zároveň cítí silné nohy, tah směrem dolů do země. K tomu patří ještě měkký pohled, volné paže a otevřené srdce, stav připravenosti. Tato pozice je pomůckou pro vývoj hlubší přítomnosti. Pokud navazujeme vědomý vztah s prostorem docházíme k podobným výsledkům jako je rozprostraněnost v prostoru ve vertikále i horizontále, vnímající pozornost, otevřenost pro komunikaci.

### **Vztahy v divadelním prostoru**

Úhly pohledu se snaží skrze uvědomění si prostorových vztahů dodat účastníkům odvalu k odpovědnosti za celou scénu, ne pouze za prostor, ve kterém se bezprostředně nacházejí. Rozvíjí se tak *"zvýšené vědomí celého možného prostoru... Herci musí být sám zodpovědný za celou scénu (musí mu patřit každá píď scény)."* (Bogart, Landau) Pro pochopení prostoru jsou také podstatné jeho hranice, zkoušejí proto vystupovat ze zorného pole a zase se do něj vracet nebo skupinovou improvizaci v pevně uzavřeném prostoru, kdy každý pohyb proměňuje celou kompozici. Podobně Čechov v jednom z cvičení dělí prostor na „jeviště“ a „mimojeviště“ a radí přecházet mezi těmito částmi a snažit se určit okamžik, kdy se objevíme před „obecenstvem“ jako začátek své divadelní existence a náš odchod z "jeviště" jako by byl její definitivní konec; tím rozvíjet smysl pro celistvost. Studenti se učí vidět svoji roli v každém detailu, i s její existencí v prostoru, jakým způsobem se v něm pohybují apod. *jakoby z ptačí perspektivy a díky tomu ji poté dokáží sdělit v její celistvosti.* (Čechov, 1996, s.22)

Herci, podle Čechova, vnímají jeviště dvěma způsoby. Pro jedny je to jen prázdný prostor - zaplněný něčím podle potřeby. Pro jiné je atmosféra divadla a jeviště, tak silná, že se s ním po představení jen těžko loučí. Dříve prý herci trávili dokonce i noci ve svých šatnách a potulovali se po zšeřelém jevišti, jehož atmosféra jim poskytovala inspiraci a sílu pro jejich další tvorbu. Podoby atmosféry jsou nekonečné, každý jev, každá událost má svou vlastní. *"...stačí vnímat, jak je jí prostor - vzduch kolem - naplněný a podřídit jí svou hru. Je v ní obsažena dynamická tvůrčí síla, probouzí v herci tvůrčí aktivitu."* (tamtéž, s.40) I

atmosféra divadelního představení dotovaná tolika vnějšími prostředky je bez spolupráce herce, k ní se vztahujícího, bezmocná. Pro porozumění prostoru a interakci s ním není nutné, aby se herec ani dialogicky jednající ve svém konání prostoru a jeho atmosféře bezvýhradně přizpůsobovali. Vztah s prostorem je vztahem partnerským, ale zvláště v situacích, kdy hodláme jít s prostorem do konfliktu a radikálně ho transformovat k svému účelu, musíme si nejprve najít čas na seznámení s ním a jeho atmosférou. Abychom pak mohli svůj záměr o toto poznání opřít. Čechov doporučuje pozorovat život kolem sebe a vyhledávat různé atmosféry. Všimnout si, že se každá *"..rozprostírá ve vzduchu, obklopuje lidi, události, naplňuje prostor, pluje krajinou a prostupuje život, jehož je součástí. Herec jí má naslouchat jako hudbě a nechat se jí ovlivňovat."* (tamtéž, s.44) Atmosféra je s prostorem a situací nedílně spojená. Herec by si měl vytvořit jakýsi detektor atmosféry, ten mu může pomoci i při společné snaze představit si prostor naplněný atmosférou, což má podle Čechova mnohem silnější účinek, než snaha jednotlivce.

Vztah s diváky je pro herce bezpochyby jedním z nejdůležitějších prostorových vztahů. *"Herci schopní vnímat atmosféru představení vědí, jak silné pouto vytváří mezi nimi a divákem, prohlubuje jeho vnímání, probouzí city. Divák obklopený atmosférou začíná „hrát“ spolu s herci."* (tamtéž, s.40) Stanislavský i Čechov se jím intenzivně zabývali a doporučují hercům i režisérům myslet na publikum při celé přípravě inscenace, jak to praktikoval např. i ruský režisér Vachtangov.<sup>87</sup> Stanislavského veřejná samota tedy neznamena ukrytí se za nějakou imaginární "čtvrtou stěnou", oddělit se od diváků a nevnímat prostor. Jde spíše o osvobození herce od křečovitě snahy zalíbit se, od strachu z nepříjetí, i z obrovského prostoru (mluví např. o divadlech až pro 1600 diváků) o jeho uvolnění a soustředění se na přítomnost tady a teď. Veřejná samota má umožnit herci bez přepětí využívat své vybudované psychosomatické kondice, zaujmout se naplno pro hru samotnou. Tak si herec postupně zvyká na prostor divadla, na publikum a učí se být si v této situaci vědomý sám sebe, svých schopností i možností, znát se. Prostor,

---

<sup>87</sup>"Kladením otázek imaginárnímu publiku může herec nejlépe zjistit hlavní cíl hry i svého snažení. Může je požádat, aby mu sdělilo dojem, jakým na něj působí hra v okamžiku poslední opony a meditující myslí proniknout do srdce diváků. Publikum totiž jako celek cítí hru srdcem, neanalyzuje, ale intuitivně vyhledává a prožívá samu podstatu hry, jeho reakce je spontánní." (Vachtangov, in: ČECHOV, Michail. O herecké technice. Praha: Divadelní ústav, 1996. ISBN 80-7008-054-X. s. 105)

umožňuje pozorovat v představě s odstupem sebe sama i obecenstvo jako celek ve společné situaci a moci se vztahovat se ke svému jednání z odlišných pólů. Často však stojí roky pokusů toto seběvědomí získat; bez něj je však nemožné skutečně existovat na jevišti.

### ***Práce na inscenaci***

Čechov také zdůrazňuje samostatnou práci herce. Vede ho k tomu nespolehat se jen na představy autora, režiséra a ponechat si prostor pro svou svobodnou improvizaci. Prostředkem hercova svobodného výrazu je také způsob "jak" vnímá prostor, "jak" se mu otevírá a "jak" s ním komunikuje tzn. propojuje s ním sebe i diváky. V tomto "jak" může pak divák vnímat obrovský rozdíl v kvalitě hereckého projevu jednotlivých aktérů. Podle Čechova by se měl herec odvážit spolehnout se na svůj „vnitřní“ hlas, který nikdy nelže...vnitřně se co nejupřímněji otevřít každému z partnerů. Má zde na mysli zejména partnery herecké a diváky v hledišti. Je však třeba „vnitřně“ otevřít i partnerství s prostorem.

Práce s prostorem a vědomí prostoru je součástí většiny cvičení Úhlů pohledu. *"Je důležité, aby každý účastník nechal architekturu ovlivnit rozhodování, nechal prostor promluvit a navrhnout, jak chce být sám využit a jak chce fungovat ve vztahu k epizodě."* (Bogart, Landau, s.136) Úhly pohledu také v procesu zkoušení používají jako téma scénografii. A ptají se, jak vytvořit scénický prostor, aby spíše proměnlivost podněcoval, místo aby ji omezoval? Přistupují k jevištnímu prostoru jako ke komunikační aréně. Zvou scénografy do zkušebny a podobně i herci vstupují do tvorby scénografie. Jediný způsob jak dosáhnout, aby scéna fungovala jako partner, je co nejdříve ji zapojit do procesu zkoušení, aby ji aktéři měli čas objevit.

Inspirací pro tvůrce inscenace je také souhrn otázek, které autorky doporučují položit si z hlediska divadla jako takového, z hlediska vztahu mezi hracím prostorem a diváky, z hlediska samotné divadelní hry, z hlediska scény vytvořené pro dané představení. Tyto otázky důsledně navádějí k topoanalýze konkrétního prostoru. Ptají se na velikost stavby, na její kapacitu, na to jak ovlivňuje přítomné a jak to lze využít v divadle? Jaká jsou na jevišti místa, dovolující nám vejít nebo odejít, vyhlédnout ven nebo vpustit do prostoru světlo?

Jsou tvary architektury v harmonii nebo v nesouladu? A jaké jsou - hranaté nebo zakulacené? Jaké jsou zde použity materiály a jaké mají funkční a výrazové kvality? Jakým způsobem v tomto prostoru působí světlo? Jaké umožňuje budova proudění z jednoho prostoru do druhého? Jakým způsobem se lze uvnitř architektury pohybovat? Co to znamená pro postavy vaší hry? Co to znamená pro diváky v průběhu večera? Jakým způsobem je v architektuře využito napětí, koncentrace a jak rytmus? Můžete to uplatnit ve své práci? atd.

Důležité je také uvědomovat si, že se mohou vztahy transponované z jednoho prostoru do druhého překvapivě proměnit a že změna zkušebny zásadním způsobem ovlivňuje průběh zkoušek. Tato změna může fungovat i jako akcelerační prvek, avšak přesunout se pár dní před premiérou ze zkušebny na scénu osazenou komplikovanou scénografií, považují za destruktivní vůči navázaným vztahům, vedoucí ke schematismu a odsuzující k nepropojení nejen s prostorem, ale i ostatními partnery.

### ***Postava a prostor***

Pro herce je bezpochyby nejpodstatnější částí jeho práce tvorba role. I ta je těsně spjata s hercovým sebeuvědoměním, s jeho schopností navázat funkční komunikaci s prostorem. Tuto provázanost popisuje názorně Declan Donnellan ve své knize "Herec a jeho cíl". Mluví o strachu a zdánlivě bezvýchodné zablokovanosti<sup>88</sup>, jejíž obětí se herec leckdy stává a východisko z ní vidí právě v komunikaci s prostorem a to jak prostorem herce skutečně obklopujícím, tak s prostorem, který je vlastní ztvárňované postavě. Podotýká: "*Strach herce nutí, aby se honil v kruhu, stále více slepí vůči okolnímu světu.*" (Donnellan, 51) a jako východisko radí mít vždy před očima jasný a konkrétní cíl, k němuž herec směřuje, ale s nímž nemůže nikdy splynout. Právě vzdálenost mezi ním a cílem je velmi užitečná (a měřitelná), herec nemůže najít cíl sám v sobě. Cíl ho opravňuje k činu. Existuje "*...neporušitelné pravidlo: jsem tu já, je tu ten druhý a je tu měřitelná, proměnlivá, a přece nezrušitelná vzdálenost mezi námi dvěma..... Prostor a čas existují. Strach je nedokáže zničit.... Víra v konkrétní vzdálenost pomáhá překonat dva velké příznaky*

<sup>88</sup>Častým hereckým blokem je pocit ztracenosti: „Nevím, co dělám, co chci, kdo jsem, kde jsem. Nevím, co mám cítit, co říkám, co hraju.“ jedná se o názvy kapitol z knihy D. Donnellana Herec a jeho cíl. pozn.autorky

*Strachu: „nemohu dýchat“ a „nemohu se hýbat“.* (tamtéž, s.51)

Cíl už existuje, nelze ho vyprodukovat, stačí ho hledat, cíl je aktivní, čeká na objevení, potřebuje být změněn. Na příkladu herečky Iriny studující roli Julie ukazuje hercovo hledání cíle za pomoci práce s prostorem. Irina musí nejprve odhalit svoje vlastní možnosti, příležitosti i hranice dané prostorem. Pak může začít zjišťovat, co Juliin prostor dovoluje Julii i jak ji omezuje; každá má jiný prostor. Donnellan radí Irině začít vidět a pohybovat se tímž prostorem, v němž existuje Julie. Irina musí zabránit sama sobě blokovat svému tělu vidění, protože prostor vždy ví, kde je Julie. Dokonce i v tom případě, když Irina neví, kde je ona sama.

Aby herec mohl nalézt prostor postavy, musí se, jak už bylo řečeno, co nejlépe seznámit se svým vlastním vnitřním i vnějším prostorem a s jejich průsečíky. Prostor se však také proměňuje, proto je třeba se neustále pouštět do hledání optimálního způsobu interakce s ním. Pokud si toho bude herec vědom a bude brát prostor jako partnera, nemůže se mu tak snadno stát, že ho ochromí strach. Prostor tu totiž přesto bude dál *"...herec se musí vzdát veškeré nezávislosti na prostoru. Místo toho musí vyhledávat všechna omezení a úniky, které prostor nabízí a vnucuje tělu postavy. V prostoru nemůžeme být ztraceni. Nic takového jako je prázdno neexistuje."* (Donnellan, s.128) Prostor člověka nutí pohybovat se určitým způsobem, hýbáme se kvůli tomu, co vidíme a hercovo vidění světa by mělo probíhat celým jeho tělem. *"Když herec aktivně usiluje o to, aby jeho tělo fungovalo expresivně bez ohledu na prostor, může dojít k děsivým věcem... Hercova vrozená schopnost přirozeného pohybu se zablokuje. Herec manýrista (šaržista) je odříznut od cíle... Má strach z toho, že vnější svět tu nebude, když ho bude potřebovat."* (Donnellan, s.147) Herci mají totiž často mylnou představu, že veškerá jejich energie *"stéká tenkým čůrkem dolů z mozku... Kontrola je považována za něco, co je vždycky správné..."* (tamtéž)

Donnellan herci nabízí konflikt mezi postavou a prostorem, jako prostředek pro práci s ní. Juliino tělo je vždy v konfliktu s prostorem, z nějž se rodí energie představení. Postava musí prostor vidět a věřit mu, může se však pokoušet pravidla prostoru porušit. Donnellan vidí vztah člověka s prostorem jako neustálý plodný konflikt. Prostor člověku vzdoruje, *"konflikt s prostorem tvoří životně důležitou dynamiku života"*. Pro herce je prostor vždy nabitý významem,

nikdy není neutrální (prázdný), jinak by herec ztratil energii. Musí objevit, jaký odpor klade člověku prostor, jaké jsou jeho výzvy, aby se mohl pohybovat jako postava. *"Postava sama je v podstatě typem prostoru, který herec obývá.... Herec nikdy nedosáhne vnitřní proměny svého stavu v postavu, ale může vidět jednotlivé prvky, prostory a odpory, jež ji utvářely... Když ale bude místo toho vědomě „tvořit“ a bez ohledu na prostor rozhodovat, jakým způsobem se má postava pohybovat, zablokuje se."* (Donnellan, s.133)<sup>Na</sup> příkladu Romea a Julie ukazuje proměnlivost prostoru přítomností člověka. Prostor, v němž se Julie nachází je plný (hvězd, balkonu...), když se ale objeví Romeo, Julie vidí zcela odlišný prostor. Romeova přítomnost zásadně mění povahu prostoru.

Donnellan dává prostoru do rukou všechny klíče, když prohlašuje, že autorem balkonové scény je balkon. Tvrdí, že „já“ se nikdy neproměňuje, ale mění se všechno ostatní. Prostor se proměňuje, věci ovládá situace. Je však potřeba vypěstovat si pozornou mysl i tělo pro vnímání proměn prostoru; udržovat je v kondici: bdělé, citlivé a otevřené k vnitřním i vnějším podnětům.



## Herec a dialogické jednání

Katedra autorské tvorby se zaměřuje "na výzkum a studium herectví v jeho obecném pojetí. Tedy...jakožto vědomého, komunikativního, tvořivého prožívání, chování a jednání v dané situaci." (Vyskočil, 2000, s.5) DJ bývá také označováno jako nepředmětné herectví tzn. nemá žádný předem stanovený námět (předmět svého jednání); jde o hledání formy herectví. Je předstupněm Vyskočilem koncipovaného pojetí herectví jako herectví autorského, kdy je herec zároveň autorem, tím, kdo má možnost si hrát i sám sobě divákem. Má tedy šanci jednat s nebývalou svobodou, současně ovšem potřebuje velice pevné osobnostní základy a odpovědnost v tvůrčím procesu. K čemuž je nezbytně třeba vědomě kultivovat své partnerské vztahy, včetně interakce s prostorem a tak svou psychosomatickou kondici rozvíjet. Tento proces "zkvalitňování jednání" se děje při zkoušení DJ, při veřejném vystupování v rámci autorské prezentace či představení. Cílem je dosáhnout mohoucnosti k "dávání představení, když na to přijde".<sup>89</sup>

Skrze dialogické jednání máme možnost přiblížit se onomu zvláštnímu stavu popisovanému Čechovem, kdy je herec ponořen ve hře, v roli a současně může tento svůj stav hodnotit, komentovat a díky této reflexi přetvářet. Podle něj má vědomí herce v tvůrčím stavu trojí funkci: vyšší „já“ inspiruje jeho hru, nižší „já“ (tzn. zdravý rozum) kontroluje a nereálná „duše“ postavy se stává ohniskem tvůrčích impulsů vyššího „já“.<sup>90</sup>

Pro dialogické jednání je zkušenost vstoupení do vztahu se sebou samým,

---

<sup>89</sup> „Dát a dávat mohu to, co mám, co mi náleží, patří, co je mé a s čím tedy mohu z vlastní vůle, svobodně nakládat. V našem případě to mám proto, abych to mohl (ne-li potřeboval) dávat, mám to tedy nikoli proto, abych to vlastnil, nechával si pro sebe. Záleží jistě nemálo na tom, jakou hodnotu, kvalitu má to, co dávám. Tedy, aby to mělo hodnotu, kvalitu. Aby mi na tom, co dávám, záleželo.“ (Vyskočil, 2003a, s.7)

<sup>90</sup> „... uvědomujeme si jak vyšší já, tak i své obvyklé všední já, obě v nás existují zároveň, jedno vedle druhého... Vyšší já se nás zmocní a uvádí vás do tvůrčího stavu a vy začínáte hrát prod vlivem jeho inspirace. Vše, co nyní děláte na jevišti, vás překvapuje stejně, jako překvapuje diváka... Máte dojem, že se vše děje nečekaně a vy jste jen prostředníkem výrazu... vyšší já však má tendenci porušovat hranice... je příliš silné... svobodné a proto blízké propasti chaosu... úkolem všedního já je tedy kontrolovat, usměřňovat, aby se komunikace s jevištními partnery nepřerušila... spolupráce vyššího a nižšího vědomí zajišťuje herecký výkon... třetí já je vámi vytvořená postava. Tvůrčí individualita může stát na obou stranách rampy. Není jen tvůrcem postavy, ale i jejím divákem... když poslouchá "hlas" promlouvající k němu z publika, začíná pomalu nacházet svůj vztah ke světu a ke svým bratřím... který ho spojuje s životem mimo divadlo a probouzí jeho odpovědnost vůči současníkům.“ (Čechov, 1996, s.72)

východím bodem pro studium herectví. Jednající skrze ni odkrývají své možnosti, vlastnosti a talenty, hledají vlastní způsoby vyjádření, mají možnost vyzkoušet si míru svojí expresivity a skrze svoje vztahování se k nim vědomě kultivují své jednání. Neznamená to však, hledat cíl svého jednání sám v sobě. Donnellan varuje herce před přílišným zaobíráním se sebou samým, před zaměřením na vlastní já, neboť „...*pocit vlastní trapnosti a sebeuvědomnění může být hercovým nejnesmiřitelnějším nepřítelem*“ (Donnellan, s.114). Je zde však rozdíl mezi náhlým sebeuvědomněním při zkoušení či hraní na jevišti nebo pocity bezradnosti a budovaným vědomím sebe sama v konfrontaci s vnějším prostorem, které naopak umožňuje herci plně vnímat co se děje a co on sám dělá, aniž by ho to rušilo při hře.

Donnellan podotýká, že být sám sobě cílem je možné pouze ve chvíli, kdy mluvíme sami se sebou. Tím se mezi "mnou" a "já" vytváří prostor, vzdálenost, která otevírá další možnosti. Zdůrazňuje také, že obecnstvo se nepřišlo podívat na Julii, přišlo se podívat na Irinu. Irina se nemá snažit být někým jiným, publikum je zvědavá na to, co ona vidí. V podobném smyslu mluví i Čechov: "*tajemství spočívá v tom, že obecnstvo vždy, ať už vědomě či podvědomě, vidí za ztělesňovanou postavou toho člověka, který ji vytváří, a hodnotí ho. Na tom, zda a jak přijalo tohoto člověka závisí možnost vzniku a charakter spojení mezi hercem a diváky... Proto herec budoucnosti, který pochopí toto tajemství, začne pracovat nejen na obdržené roli, ale začne rozvíjet sám sebe jako osobnost...své lidské kvality...*" (Čechov, 1990, s.191)

A tak se vracíme opět k nutnosti hercovy práce na sobě, na jeho sebezpoznání, sebeuvědomění a k nemožnosti dosáhnout ho bez uvědomovaného a budovaného vztahu s prostorem. Herecké techniky nabízejí mnohá dokonale promyšlená cvičení pro jeho rozvinutí. V jejich nabídce chybí snad pouze to, co nám poskytuje dialogické jednání. Možnost být sám se sebou v prostoru, naslouchat si, mít čas a vstřícnou pozornost ostatních pro svoje svobodné hledání, pro svůj dialog se sebou samým.

Co se pokusů s dialogickým jednáním v divadelních prostorech týče můžeme namítnout, že dialogické jednání není herectvím v klasickém slova smyslu a není tedy možné srovnávat situaci herce na jevišti s dialogicky jednajícími tamtéž. Rozdíly jako absence role, daného textu a režijního vedení jsou zřejmé, v dialogickém jednání však spatřuji onen chybějící stupeň v běžné

"výchově k herectví", který by mohl i hercům pomoci vytvořit si v situaci veřejné samoty základ pro svoje vztahování se ke světu, k okolnímu prostoru, k druhým i k sobě samému (prostor vnitřní), ujasňovat si, upevňovat a budovat tyto vztahy, tvořící prázáklad jakéhokoli veřejného vystupování. A právě fakt, že toto sebepoznávání se v dialogickém jednání odehrává před očima druhých a je směřováno ven do prostoru, přestože k vnitřnímu partnerovi, je ochranou před pohroužením se do sebe sama a utonutím v bezbřehosti.

## Dialogické jednání v divadelním prostoru

Při pokusech v divadelních prostorech se jsme ocitli v průsečíku tří velkých témat: prostoru, herectví, dialogického jednání a jejich vzájemného vztahování se. Při vlastním jednání nakládal každý s touto směsicí vlivů podle svého vlastního směřování a momentální kondice. Účastníci pokusů v divadelních prostorech je hodnotili jako občerstvující, otevírající novou škálu možností k jednání, vytrhující ze stereotypu a napomáhající ho jinak a nově reflektovat i při opětovném jednání na učebně.

To, že je prázdné jeviště nepřebornou škálou výzev, jsme zažili při dialogickém jednání v divadlech všichni. Divadelní prostor otevíral doširoka dveře fantazie, jak jsme to při jednání na učebně zažili zřídka kdy. Zřetelně to cítili jednající zvláště v Divadle Na zábradlí, kde nebyli tak zahlceni velikostí prostoru, jako v divadle Národním. Svoji specifickou atmosféru má ale každý prostor a každou můžeme svým napojením na ni a využitím výzev prostoru proměňovat, tvarovat. Atmosféra totiž může být prvkem povzbuzujícím, ale současně i zahlcujícím vlastní tvořivost. I prostor neutrální a prázdný od všech konotací se může jevit, buď jako otevřený možnostem, či jako vyprázdněný a prostý vší inspirace. Odpovědnost zde leží právě a jen na aktéru, který se v prostoru a s ním rozhodl jednat.

V divadelních prostorech byla pozorovatelná proměna gestiky většiny jednajících, oproti učebně. V dialogickém jednání na učebně jednající nezřídka zvláště na začátku využívají velkých pohybů a gest, ale tato gesta bývají často mimoděčná vyvěrající z touhy rozprostranit se a uvolnit, chybí jim však patřičný prostor a směřování. V divadelních prostorech najednou bylo, kam je skutečně směřovat a vztahovat. Bylo možno opravdu běžet, vyskočit, chůzí měřit skutečnou vzdálenost a přitom vnímat, jak se pohybem po prostoru proměňují akustické, vizuální i kinestetické vjemy. Divadelní atmosféra provokovala jednající ke zvýšené teatralitě v pohybu, gestu i hlasovém projevu. Byl tu v souladu s výzvami prostoru přítomen v učebně ne tak výrazný prvek hraní role či prostě předvádění se. Někdy se asistenti i sami jednající snažili tyto projevy zbrzdit jako nepatřičné, ale přesně to se v Národním divadle i v Divadle Na zábradlí patřilo. Bylo jen třeba dopřát si prostor a čas, aby si jednající mohl tuto tendenci uvědomit, přiznat se k ní a zareagovat na ni. Při dalších pokusech už

k této reflexi docházelo častěji a účastníci (i asistenti) začínali pociťovat chuť vyzkoušet si nějakou divadelní postavu. Spíše však tuto výzvu vnímali v pozici diváků, při samotném dialogickém jednání se málokdo odvážil otevřeně pokusit o "herecký výstup". Postupné tíhnutí tímto směrem bylo však zřetelné. Myslím, že častější dialogické jednání v divadelním prostoru by mohlo přinést účastníkům, právě skrze zvýšenou teatralitu jejich jednání větší expresivitu vyjádření a díky tomu také zřetelnější odlišení obou partnerů. Zároveň by mohlo být přínosem pro výzkum veřejného vystupování, autorského herectví i dalších rovin dialogického jednání samotného; ovšem za podmínky udržení i v tomto prostředí vědomé reflexe a dialogu s vnitřním partnerem. Snad by se také mohlo podařit podrobněji prozkoumat hranici mezi hraním (herectvím) a dialogickým jednáním.

Často jsem byla svědkem toho, jak studenti katedry při přípravě své autorské prezentace říkali: "tady budu říkat text a tady bude dialogické jednání." Divila jsem se tehdy, že je možné takto vyčleňovat dialogickému jednání prostor. Protože podle mé představy byla kondice pro dialogické jednání jakýmsi vždypřítomým stavem pohotovosti, jehož je autorský herec mocen kdykoli. Zde však byla patrná obava vpustit dialogické jednání do připraveného výstupu a riskovat tak "sebezmatení". A mnozí herci se brání dialogickému jednání ze strachu před tím, že by se znemožnili, ztratili sebedůvěru, zjistili o sobě něco, co vědět nechtějí či se utopili sami v sobě.

Domnívám se, že pro dosažení kondice k prostorovosti a v návaznosti na ní také celkové psychosomatické kondice je podstatné pravidelně zkoušet dialogické jednání v různých prostorech, které se od sebe liší jak velikostí, světelnými dispozicemi atd. tak ale i svojí určeností (pro jaký účel jsou využívány). Účastníci DJ by měli o vztahu s prostorem a jeho základních zákonitostech vědět a hlavně s ním sami experimentovat. Pro pokročilé studenty katedry by bylo prospěšné moci pravidelně dialogicky jednat v divadelním prostoru, osahat si divadelní prostor pomocí DJ a zvyknout si dialogicky jednat v divadelním prostoru. Měli by možnost vytvořit si tak představu o jeho výzvách a o svém osobním tématu, které se totiž může z perspektivy divadelního prostoru jevit docela jinak, než při zkoušení na učebně. Divadelní prostor vyzývá k jinému tělovému zapojení, k jinému zkoumání hlasem, jiné intenzitě projevu a jednající by měl mít možnost zkoumat

i tyto proměny, které ho čekají v situaci veřejného vystupování nejen v divadelním prostoru. Zkoušení dialogického jednání s vnitřním partnerem v divadelních prostorech vidím jako možnost hledat, o čem je autorské herectví a jakým způsobem je možno propojovat herecké kvality s devizami dialogického jednání ve snaze o naplněnou přítomnost, tvořivou hru a především autorskou kondici.

## Závěr

*" Člověka můžeme přímo nazvat bytostí, jež je schopna odpovídat svým vnitřním bytím na věci světa a tím uskutečňovat samu sebe. Čím je člověk hodnotnější, tím silnější, bohatší a hlubší, jemnější je jeho schopnost setkávat se, odpovídat a tím "přicházet sám k sobě"."* R. Guardini (s.33)

V první části této práce jsem zdůrazňovala významnost prostoru pro život člověka, hledala důkazy ve filosofii, poezii, psychologii, v práci s hlasem a dechem atd. a dokazovala tak nezbytnost věnovat pozornost našemu vztahu s prostorem. Komunikace s prostorem je důležitým prostředkem sebepoznávání, avšak pro většinu lidí je v každodenním životě i v situacích veřejného vystupování, neznámým pojmem. Proto bylo mým záměrem přispět k obecnějšímu uvědomění si možností, které nám vědomý vztah s prostorem poskytuje a naznačit, jak nám může být nápomocen ve snaze o skutečnou přítomnost v situaci "tady a teď", která je nezbytná zejména pro situace veřejného vystupování, ať už jde o hereckou práci nebo dialogické jednání.

Chtěla jsem ozřejmit procesy, kterými naše komunikace s prostorem prochází a hledat cesty, jak ji zvědomnit. Při pokusech s dialogickým jednáním v různých prostorech se zřetelně projevil vliv prostoru. Bylo zřejmé, že změna prostoru jednání účastníků hluboce ovlivňuje a není možné jí nevěnovat pozornost. Prostor automaticky přebíral hlavní roli, dokonce i jednající rozhodnutí co nejvíce se soustředil na své DJ byli změnou prostoru a jeho výzvami přemoženi. Značnou úlohu v tom bezpochyby hrála silná atmosféra v divadelních prostorech. Domnívám se však, že pro účastníky dialogického jednání je velmi prospěšné setkávat se s různými atmosférami, konfrontovat svá témata s odlišnými prostory a nechat se jimi inspirovat. Prostor nabízí člověku cestu, jak se nezahltit sám sebou, nepropadnout se do sebe, což v hereckém vystupování i v dialogickém jednání občas hrozí. Prostor ukazuje cestu ven, poskytuje možnost odstupu, nadhled.

Mnohé herecké techniky přisuzují interakci s prostorem nemalou důležitost a uvažování jejich tvůrců o prostoru je praktické i inspirativní. Přesto málokterý z herců, s nimiž jsem se setkala, byl ve stavu vnitřní prostornosti a vládl kondicí k prostorovosti. Už při příchodu herce na scénu můžeme totiž (prostřednictvím

zrcadlových neuronů) na svém vlastním těle pozorovat (a děláme to i podvědomě), zda je vnitřně prostorný a jak je ve vztahu k okolnímu prostoru nastavený. A domnívám se, že pokud by herci tohoto byli mocni, pokud by se vztah s vnitřním i vnějším prostorem stal součástí jejich psychosomatické kondice, odnášeli by si diváci i prožitek vnitřní prostornosti.

K budování si vnitřní prostornosti i získávání kondice k prostorovosti je možné využít jak možnosti, které nabízí dialogické jednání, tak herecké techniky. Ale současně jedině prostřednictvím vztahu s prostorem můžeme rozvinout hereckou práci i DJ do plné šíře. Dialogické jednání poukazuje navíc na možnost autorského vztahování se k prostoru. Umožňuje nám být autory prostoru, v němž se nacházíme, s veškerou svobodou i zodpovědností a uvést tuto autorskou možnost i do herecké práce, včetně odpovědnosti za sdílený prostor v okamžiku veřejného vystoupení.

Odpovědnost každého za své jednání je pro I. Vyskočila podmínkou tvořivého autorského přístupu k životu<sup>91</sup>. Autorství není jen součástí umělecké výpovědi, ale je postojem osobní svobody k partnerství, autentickému jednání, komunikování a sdílení (dávání a přijímání) umožňující objevovat a uskutečňovat nabízené možnosti, včetně výzev prostoru. Jsme autory našich činů, jimiž ovlivňujeme okolní svět a ostatní spolupřítomné.

Jedním z cílů této práce je povzbudit náš autorský postoj vůči prostoru zvláště v situaci veřejného vystupování (ale i vzhledem k té každodenní) a získávat postupně odpovědi na otázky: Jaký je můj vztah k prostoru, jsem vůči němu otevřený, vnímající? Jsem ho schopen vnímat jako paletu možností a tvořivě reagovat na jeho výzvy? Mám v úmyslu sdílet ho s ostatními, zprostředkovat jim svůj úhel pohledu na něj, svoji hru v něm a s ním? Chci se s nimi podílet na existenci v něm, jsou vztahu k mému osobním tématům? Chovám se ve vztahu k sobě samému, k prostoru, k ostatním partnerům vnitřním i vnějším odpovědně?

R. Guardini ve své úvaze „O podstatě uměleckého díla“ napsal: *„Každé opravdové umělecké dílo, i to nejmenší, má povahu světa: je to zformovaný prostor naplněný smyslem, do něhož člověk může vstoupit svým viděním, nasloucháním, svým pohybem. Tento prostor... má vlastní kvalitu: věc a člověk*

---

<sup>91</sup> „Stále znovu si uvědomuji, že to, co mě motivovalo a motivuje k autorskému herectví i k jeho studiu, je svoboda.“ (Vyskočil, 2003a, s.9).



*jsou v něm otevřeny... Nitro je nyní také "zevně", je jevem a může být nazíráno, a vnější je nyní také "uvnitř", je cítěno a prožíváno a dá se pojmout do vlastního prožívání. Ale tímto procesem jednota nabyla síly, celek se zpřítomnil a může být prožíván... V prostoru díla jsou si věci navzájem blízko a člověk je blízko jim všem tak, jak tomu v bezprostředním světě není. A tak pozorovatel tím, že vstoupí do tohoto světa a participuje na něm, může sám žít v celku." (s.42)*

Tato práce pojednávala o tušených možnostech jak učinit situaci veřejného vystupování takovým celistvým dílem, prožitkem celku, a to nejen pro vystupujícího, ale skrze něj i pro přihlížející. A nezbývá než si přát, aby prostřednictvím uvědomovaného a naplňovaného vztahu s prostorem bylo možné být skutečně přítomni "uvnitř" i "zevně" v situaci "tady a teď" a pocítit to jako inspiraci i pro svoji každodennost.

## Literatura

- BACHELARD, Gaston. Poetika prostoru. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.
- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, Slovník divadelní antropologie. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7106-369-X.
- BLAŽEK, Bohuslav, OLMROVÁ, Jiřina. Krása a bolest. Praha: Panorama, 1985.
- BOGART, Anne, LANDAU, Tina. Úhly pohledu. Praha: Divadelní ústav, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2.
- BROOK, Peter. Nitky času. Praha: Divadelní ústav, 2004. ISBN 80-7008-170-8.
- BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988.
- BUBER, Martin. Já a Ty. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-020-4.
- CASTANEDA, Carlos. Učení dona Juana. Praha: Reflex, 1992. ISBN 80-900857-5-X.
- ČECHOV, Michail. Hercova cesta. Praha: Panorama, 1990. ISBN 80-7038-154-X.
- ČECHOV, Michail. O herecké technice. Praha: Divadelní ústav, 1996. ISBN 80-7008-054-X.
- DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.
- FELDENKRAIS, Moshé. Feldenkraisova metoda, pohybem k sebeuvědomění. Pragma, Praha 2002, ISBN 80-7205-058-3
- FINK, Eugen. Oáza štěstí. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0224-1.
- GROTOWSKI, Jerzy. Divadlo a rituál. Bratislava: Kalligram, 1999. ISBN 80-7149-276-0
- GUARDINI, Romano. O podstatě uměleckého díla. Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-87256-03-9
- HANČIL, Jan. Otevřený svět dialogického jednání. in: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Čunderle, M. (ed.), Brno: JAMU, 2005. ISBN 80-86928-02-0.
- HANČIL, Jan. Problém techniky. in: *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum*, Vyskočilová, E., Slavíková, E. (eds.), Praha: AMU, 2000. ISBN 80-85883-50-3.
- JANOUSEK, Pavel. Ivan Vyskočil a jeho neliteratura. Brno: Host, 2009. ISBN

978-80-7294-310-4.

JUST, Vladimír. Proměny malých forem. Praha: Mladá fronta, 1984.

KRAUS, Jiří a kol. Akademický slovník cizích slov. Praha: Academia, 1995.  
ISBN 80-200-0497-1

KROSCHOVÁ, Eva. Jevištní pohyb. Praha: DAMU, 1998. ISBN 80-85883-32-5.

LEWIS, Dennis. Tao dechu. Praha: Pragma, 2000. ISBN 80-7205-753-7.

MARTINEC, Václav. Herecké techniky a zdroje herecké tvorby. Praha: Pražská scéna 2003. ISBN 80-7068-171-3.

MAYDL, Přemysl. Scénografická psychologie. Praha: Scénografický ústav.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Viditelné a neviditelné. Praha: Oikoymenh, 2004.  
ISBN 80-86005-82-8.

PIAGET, Jean, INHELDER, Barbel. Psychologie dítěte. Praha: Portál, 1997

PATOČKA, Jan. Prostor a jeho problematika. Praha: Umění a filosofie (samizdat), 1985.

PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského. Praha: Institut umění-divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-7008-239-3.

POSTMAN, Neil. Ubavit se k smrti. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 80-204-0747-2.

PTÁČKOVÁ, Věra. Česká scénografie XX.století. Praha: Odeon, 1982.

PTÁČKOVÁ, Věra. Zrcadlo světového divadla. Praha: Divadelní ústav, 1995.  
ISBN 80-7008-047-7.

ROUBAL, Jan. Dvě alternativní tendence Nediadla Ivana Vyskočila. in: Čunderle, M., Roubal, Jan. *Hra Školou – Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001. ISBN 80-902-482-5-X

ROUBAL, Jan. Vyskočilova koncepce (ne) divadelního herectví. in: Čunderle, M. (ed.) *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, Praha: AMU a Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 2003. ISBN 80-7331-001-5.

SACKS, Oliver. Antropoložka na Marsu. Praha: dybbuk, 2009. ISBN 978-80-86862-81-1.

SOKOL, Jan. Etika a život. Praha: Vyšehrad, 2010. ISBN 978- 80- 7429- 063- 3.

SOKOL, Jan. Malá filosofie člověka. Slovník filosofických pojmů. Praha: Vyšehrad, 2010. ISBN 978- 80- 7429- 056- 5.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Můj život v umění. Praha: Fr. Borový,

1940

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví. Praha: Athos,

1946

STORIG, Hans Joachim. Malé dějiny filosofie. Praha: Zvon, 1993. ISBN 80-7113-058-3.

SVOBODA, Josef. Tajemství divadelního prostoru. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0170-2.

SUDBRACK, Klemens Richter J.. Liturgie a život, Liturgie jako hra?. Praha: Vyšehrad,

VÁLKOVÁ, Libuše. Hlas individuality. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-034-1

VOSTRÝ, Jaroslav, Scénologie mluvního projevu, časopis Disk č.40, ročník 2012 Praha: AMU

VYSKOČIL, Ivan a kol.. Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Čunderle, M. (red.), Brno: JAMU, 2005. ISBN 80-86928-02-0.

VYSKOČIL, Ivan. Dialogické jednání (heslo k autorizaci). in: *Hic sunt leones (O autorském herectví)*, Čunderle, M.(ed.), Praha: AMU a Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 2003a. ISBN 80-7331-001-5

VYSKOČIL, Ivan. Nediadlo Ivana Vyskočila. Rut, P.(ed.), Praha: Český spisovatel, 1996. ISBN 80-202-0604-3.

VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. in: *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, Vyskočil a kol., Čunderle, M. (ed.), Brno: JAMU, 2005.

ISBN 80-86928-02-VYSKOČIL, Ivan. Úvodem. in: *Hic sunt leones (O autorském herectví.)*, Čunderle, M. (ed.), Praha: AMU a Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 2003b. ISBN 80-7331-001-5.

VYSKOČIL, Ivan, RUT, Přemysl. Vždyť přece létat je o hubu. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-364-1.

VYSKOČILOVÁ, Eva. Psychosomatické pojetí hlasové výchovy. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-034-1.

WATZLAWICK, Paul, BAVELASOVÁ, Beavin, JACKSON, Don. D.. Pragmatika lidské komunikace. Hradec Králové: KONFRONTACE, 1999. ISBN 80-86088-04-9.

**disertační práce**

- ČERMÁKOVÁ, Eva. Vnímání prostoru a času nomádskými a usedlými kulturami. Přírodovědecká fakulta, Ústav antropologie, Brno: Masarykova univerzita, 2009
- KONVALINKOVÁ, Ruth. Vyjadřování prostorových vztahů v češtině (valenčně-kognitivní analýza). filosofická fakulta, Brno: Masarykova univerzita, 2011
- KOMLOSI, Alexandr. Hlediska herectví, Studium a praxe základních principů herectví pomocí dialogického jednání. Katedra autorské tvorby a pedagogiky, Divadelní fakulta, Praha: AMU, 2009
- KŘESADLOVÁ, Václava. Autorské herectví a jeho proměny v rámci terapie závislých. Katedra autorské tvorby a pedagogiky, Divadelní fakulta, Praha: AMU, 2012
- NAVRÁTILOVÁ, Eva. Tělo, prostor a tanec. bakalářská práce, Filosofická fakulta, Katedra hudební vědy, Brno: Masarykova univerzita, 2007

### **sborníky**

- Ajvaz, M., Havel, M. I., Mitášová, M. (eds.). *Prostor a jeho člověk*. Centrum pro teoretická studia UK a AV ČR, Praha: Vesmír, 2004. ISBN 80-85977-60-5.
- Čunderle, M.(red.). *Herecká propedeutika, proč, pro koho a jak?*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006. ISBN 80-7331-060-0.
- Čunderle, M.(ed.). *Hic sunt leones (O autorském herectví)*. Praha: AMU a Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 2003. ISBN 80-7331-001-5.
- Čunderle, M., Slavíková, E.(red.). *Řeč, mluva, hlas*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006. ISBN 80 7331-074-0.
- Vyskočilová, E., Slavíková, E. (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum*. Praha: AMU, 2000. ISBN 80-85883-50-3.

### **Dokumentace**

Dokumentace – dvd dialogické jednání v různých prostorech

Obsah DVD je určen výhradně ke studijním účelům, není možné jej kopírovat či veřejně prezentovat.