

**Hlediska herectví:**  
**Studium a praxe základních principů herectví pomocí dialogického  
jednání**

MgA. Alexander Komlosi  
(Z anglického originálu přeložila Pavlína Svobodová)

Vedoucí práce: prof. Ivan Vyskočil

**Teze**

**Východiska**

Tato práce vznikla jako pokus o umístění dialogického jednání do mezinárodního kontextu moderní teorie a praxe herectví. Popud vzešel z potřeby sdílet tuto multidisciplinární, psychofyzickou disciplínu, vytvořenou a rozvíjenou profesorem Ivanem Vyskočilem, s divadelními teoretiky a praktiky mimo jeho zemi původu. Zatímco česky mluvící veřejnost má o disciplíně k dispozici množství literatury, v angličtině kromě magisterské práce, kterou jsem napsal a jež představuje něco jako průvodce disciplínou pro začátečníky, srozumitelný úvod do této disciplíny neexistuje.

Profesor Vyskočil, dnes vážený pedagog v letech, zakládající ředitel Ústavu pro výzkum a studium autorského herectví a dlouholetý učitel na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, napsal o dialogickém jednání mnoho kratších textů, jež popisují proces a konceptuální podstatu disciplíny (např. „Heslo k autorizaci“ a „Rozprava o dialogickém jednání“). Mnohé z podstatných myšlenek, týkajících se disciplíny, rozvinul v rámci publikací na obdobná témata (např. v pojednání o pedagogice herectví). Nadále také tyto klíčové otázky rozvádí během hodin dialogického jednání. Můžeme říct, že myšlenkové pozadí a praxe dialogického jednání protknuly celé vědecké, umělecké a pedagogické dílo profesora Vyskočila, stejně tak jako jeho výchovnou a životní filosofii: Řídí se tím, co hlásá.

V češtině existuje množství textů, zabývajících se různými aspekty disciplíny, z nichž mnohé byly napsány kolegy profesora Vyskočila na Katedře autorské tvorby a pedagogiky. Mezi jejich autory patří např. Michal Čunderle, který popisuje metodiku a konceptuální základ dialogického jednání a Vyskočilovu pedagogickou filosofii a praxi; Jan Hančil, jenž rozvíjí mnohé jeho zásadní principy; Eva Slavíková, která zkoumá propojení dialogického jednání s psychoterapeutickou prací a taktéž rozebírá některé podstatné principy disciplíny; a Eva Vyskočilová, jež se zabývá hlubšími psychologickými, filosofickými a pedagogickými přesahy disciplíny.

Spojitosti mezi dialogickým jednáním a/nebo Vyskočilovými hlavními idejemi a dalšími obory rozebírají také autoři, kteří nejsou z Katedry autorské tvorby a pedagogiky. Mezi nejvýznamnější z nich patří: Jan Roubal (dějiny divadla a estetika), Alexej Pernica (dramatická hra), Vilém Hohler (estetika pohybu) a Alice Kliková (filosofie). I přes tento široký záběr ve výzkumu se ještě nikdo nepokusil prozkoumat příbuznost dialogického jednání s moderní teorií, praxí a pedagogikou herectví. Měl jsem za to, že tento – primární – vztah k jinému oboru musí být prozkoumán.

Jako autorský herec a režisér postupně objevuji význam dialogického jednání pro vlastní divadelní práci. Ačkoliv dialogické jednání není hereckou metodou, dovedností a psychosomatická kondice, jež jsem rozvíjel skrze zkoumání disciplíny – jedná se například o větší schopnost sledovat to, co dělám, schopnost všimnout si spontánních impulsů a vztahovat se k nim, a – čas od času – umožnit vnitřnímu partnerovi na ně odpovědět, přispěly ke schopnosti si tvořivěji zkoušet a hrát. Před důkladným seznámením s disciplínou pro mě bylo hraní na jevišti silným fyzicko-emocionálním zážitkem, který mě často zahlcoval. Díky dialogickému jednání jsem začal být schopný jednat méně impulsivně, více naslouchat partnerům a rozšířit svou škálu expresivity tak, že se stala něčím víc než jen náhodným balíčkem klišé. Není to tak, že by mě disciplína naučila nějakou techniku, ale díky zkušenosti, kterou mi dialogické jednání umožnilo

projít, jsem získal hlubší vědomí některých základních principů herectví a začlenil jsem je do svého jednání na scéně. Jak k tomu došlo?

Zásadním aspektem dialogického jednání s vnitřním partnerem je snaha získat reflektující odstup od vlastního jednání, naučit se ho formulovat a rozvíjet potřebnou kondici k tomu, aby bylo možné se k tomuto jednání vědomě a spontánně vztáhnout v dané situaci. Tento výchovně-vzdělávací proces je umožňován do velké míry sdílenou terminologií dialogického jednání – tedy společným jazykem, kterým mluví studenti a pedagogové, když reflektují a probírají zkušenosti se zkoušením (hraní-jednání). Jakožto pedagoga a režiséra mě zajímalo, jakým způsobem přispěl tento jazyk – a formulování herecké zkušenosti skrze jazyk jako takový – k mému vývoji jako herce. Porozumění pedagogické funkci dialogického jednání bylo tudíž dalším podnětem pro výzkum.

K doktorskému výzkumu mě vedl ještě další impuls. Když jsem četl autory, jakými jsou například Stanislavskij, Čechov a Brook, všiml jsem si, že také oni používají specifickou terminologii k popisu herecké zkušenosti. Tito autoři užívají pojmy typu „okruhy pozornosti“, „napětí“, „vyšší já“ a „psycho-fyzický“ ve snaze dopomoci hercům k optimálnímu prožitku tvorby. Zdálo se, že tyto pojmy a zmíněná obecná snaha jsou na stejné vlně s dialogickým jednáním. Nenapovídaly tyto styčné body a pedagogické paralely o vazbách spřízněnosti?

### **Výzkumný proces**

Ve svém doktorském výzkumu jsem spojil tyto otázky v rámci podrobného studia teorie a praxe jevištního herectví a zkoumal je v klíčových textech autorů, jakými jsou Boleslavsky, Brook, Carnickeová, Čechov, Donnellan, Gordon, Hodge, Mamet, Meisner, Merlinová, Oida, Stanislavskij a Zarrilli. Zkoumal jsem také příbuzné obory – obory, zabývající se performancí (Barba, Goffman, Schechner), hrou (Callois, Huizinga), psychologíí (Frankl, Goleman, Pearls) a tvořivostí (Csikszentmihalyi). Dalším zdrojem mi byly české texty pojednávající o

dialogickém jednání. Průběžně jsem také reflektoval jak svou režijní a hereckou praxi, tak své zkušenosti studenta a pedagoga disciplíny. Cennou inspirací mi byly také zkušenosti mých studentů, respektive jejich písemné reflexe.

Jak v teoretickém, tak praktickém výzkumu, se ukázaly být klíčovými aspekty tvořivého jednání na veřejnosti koncepty jako **soustředěnost, pozornost, svalové napětí, jevištní pohyb, autentické chování, představivost a psychofyzičnost (psychosomaticnost) a optimální prožívání**. Zjistil jsem, že dialogické jednání a jeho umělečtí příbuzní mají mnoho společných témat, ačkoliv každý z přístupů o nich hovoří osobitým způsobem. Dialogické jednání, stejně jako mnoho hereckých přístupů, zdůrazňuje důležitost celostního nahlížení na jedince, ale chápe jej spíše jako „psychosomatické“ než „psycho-fyzické“. Umělecké přístupy se často vyjadřují o hercově „fyzickém napětí“ nebo „napjatosti“, zatímco disciplína pracuje s pojmem „vodivé tělové napětí“. Veřejná samota, pojem původně K. Stanislavského, nachází v rámci dialogického jednání nový a odlišný význam – disciplína klade důraz na to umožnit interakce s „vnitřními partnery“.

Jasně se ukázalo, že skutečně existuje společný prostor pro představy, které jsou zásadní pro herecké umění a které jsou pro dialogické jednání tím nejdůležitějším. Tyto rozmanité přístupy společně věří tomu, že „některé principy jsou základní, schopné přesáhnout svůj původ, a mohou být tedy právem uznány za součást živné půdy hlavních systémů výcviku západního herce dvacátého století“.<sup>1</sup> V tom, jak nahlízejí na zásadní principy herectví a jak k nim přistupují, však existují podstatné rozdíly. A nejde jen o rozdíly ve jméně. Jednotlivé přístupy vyjadřují původní hledisko, ze kterého vycházejí. Zeptal jsem se sám sebe: „Na základě čeho tato shodná a rozdílná pojetí vznikají?“

---

<sup>1</sup> HODGE, Alison. 2002. Introduction. In: HODGE, Alison (ed.). *Twentieth Century Acting Training*. New York: Routledge, 2000. s.8. ISBN 0-415-19452-0.

Srovnáním společných principů a zkoumáním základů a rozdílností těchto pedagogických přístupů, vynikl jedinečný charakter dialogického jednání – jeho multidisciplinární povaha vychází z otevřeného, humanistického a existenciálního pohledu na herectví, jenž uměleckou praxi zahrnuje, ale speciálně se na ni nezaměřuje a neomezuje. „Herectví“ chápe *jednak* jako tvořivé jednání na veřejnosti a *jednak* jako umělecký způsob exprese. Tímto, a také tím, že upřednostňuje *studium* základních principů herectví multidisciplinárním způsobem, se odlišuje od hereckých přístupů a metod, které k uplatnění principů v umělecké práci zdůrazňují cvičení a *vyučování* technik.

Když jsem se pokoušel nalézt srozumitelnou cestu, kterou bych představil tyto objevy čtenáři, uvědomil jsem si, že předložit nahodilé porovnání společných pojmů a rozdílných pohledů by znamenalo vykonat vyčerpávající encyklopedický a poměrně strukturně nesoudržný úkol. Myšlenka projít abecedním seznamem vybraných společných principů a probírat, jakým způsobem k nim přistupuje dialogické jednání s vnitřním partnerem a různé metody herectví, se ukázala jako obtížná a matoucí. Pochopil jsem, že je třeba nabídnout komplexní strukturu, která by mohla posloužit jako východisko pro konkrétní průzkumy.

Tato struktura mě přivedla k nutnosti, abych si sám pro sebe ozřejmil svůj postoj k herecké práci. Postupně jsem dospěl k názoru, že herectví je možné nahlížet z pěti základních perspektiv – perspektiv kontextu, hry, stavu, dynamiky a autorství (tyto perspektivy budou vyjasněny později). Umožnilo mi to vnímat rozmanitost dynamiky herectví ve volných, ale příbuzných uskupeních základních hereckých principů. Ačkoli je tento konceptuální rámec – nazvaný hlediska herectví – prozatímni a je třeba ho ověřovat v terénu a v hodinách, vytváří strukturovaný prostor, ve kterém se může setkávat dialogické jednání a umělecké přístupy k herectví kolem sdílených témat. Hlediska herectví mohou také poskytnout studentům a pedagogům strukturovaný teoretický rámec k doplnění jejich studia herectví jakožto umění a/nebo tvořivého veřejného jednání.

Místo toho, abych skrze hlediska herectví podrobně srovnával dialogické jednání a umělecké přístupy k herectví, rozhodl jsem se zaměřit na jednu základní, bazální problematiku, která je společná herectví v celé jeho rozmanitosti. Při pohledu na herectví z perspektivy kontextu je si možné všimnout toho, že většina hereckých kontextů, včetně dialogického jednání, jsou situacemi veřejného vystupování.

Ve výzkumu jsem se dále zabýval základními rysy situace veřejného vystupování a jejími důsledky pro herce a jeho hru, především v souvislosti s tím, jak působí na jeho psychosomatický stav a schopnost jednat vědomě a spontánně, a tedy tvořivě. Ukázalo se, jaký význam přikládají (skrze cvičení a techniky) herecké přístupy a metody přípravě herce na tuto obtížnou, avšak potenciálně tvořivou a radostnou řadu okolností a v jakém smyslu to odpovídá tomu, jak důležité je pro dialogické jednání poskytnout studentům příležitost zabývat se, *studovat*, v čem spočívá optimální tvořivé prožívání a postupně rozvíjet psychosomatickou kondici a mohoucnost, jež jsou třeba k tomu, aby situace veřejného vystupování byly co nejčastěji okamžiky plodné interakce. Přestože dialogické jednání s vnitřním partnerem a jeho důraz na kondici a mohoucnost není určeno k tomu, aby cvičilo herce pro jevištní práci, může se dobře doplňovat s uměleckými hereckými přístupy a technikami, v rámci společné snahy umožnit herci – a posílit ho pro – spontánní, vědomé, tvořivé jednání v náročných podmínkách veřejného vystupování.

Existuje celá mozaika rozmanitých hlasů týkajících se herectví – od Stanislavského průkopnických objevů až po ty, jež jsou vytvářeny na jevišti v dané chvíli. Všechny tyto snahy, včetně toho, o co se snaží dialogického jednání, míří k základům živé, tvořivé existence na veřejnosti, ačkoliv každý přístup mluví o tomto zájmu svým nenapodobitelným hlasem. Já doufám, že předkládaný text objasní roli disciplíny v tomto společném projektu, a přispěje tak svým dílem k probíhajícímu mezinárodnímu projektu, zabývajícímu se poznáváním,

formulováním a zkoušením si základních hereckých principů a prohloubí tak naši zkušenost a naše porozumění studia a zkoušení si spontánního a tvořivého herectví – na jevišti a na jevišti života – v estetickém i etickém smyslu.

### **Struktura textu**

Profesor Ivan Vyskočil je tvůrcem dialogického jednání a člověkem, který ho nejvíce rozvíjel a rozvíjí. Jeho myšlenky, obzvláště v tom, jak se projevují skrze tuto disciplínu, jsou základním zdrojem a referenčním rámcem této práce. Vyskočilova životní dráha je natolik rozmanitá a mnohostranná, že tvoří sama o sobě svébytný příběh. O jeho umělecké a pedagogické činnosti bylo v češtině napsáno množství studií, mezi nejvýznamnější z nichž patří životopisná studie Čunderleho a pojednání Roubala o Vyskočilově vlivu na české divadlo.

Český čtenář má k dispozici mnoho prací, týkajících se Vyskočilova života a díla, avšak v angličtině je takových materiálů nedostatek.<sup>2</sup> Také vzhledem k tomu, že Vyskočilovy různorodé zkušenosti s divadlem, literaturou, psychologíí a výchovou podpořily rozvoj dialogického jednání s vnitřním partnerem, předkládá první kapitola anglickému čtenáři náčrtek života člověka, který tuto disciplínu vynalezl a dále rozvíjí a zařazuje Vyskočilův život a dílo do historických souvislostí.<sup>3</sup> Mým zájmem je vyložit Vyskočilovo dílo v kontextu divadla, a proto se zaměřím hlavně na tuto stránku jeho života.

Soustředění na jeho divadelní zkušenost neznámá, že nedoceňuji vliv, který měla na jeho činnost filosofie a psychologie. Avšak vzhledem k tomu, že tyto oblasti přesahují rámec této práce a mou kompetenci a také protože tyto aspekty

---

<sup>2</sup> Příloha 1 obsahuje výňatek rozhovoru s Ivanem Vyskočilem, který pořídil 5.června 2003 v češtině a angličtině Kimmo Tähtivirta, finský stážista, který studoval na katedře autorské tvorby a pedagogiky.

<sup>3</sup> Tato kapitola je určena především nečeskému čtenáři a jejím záměrem je uvést Vyskočila a zařadit jeho působení do historického kontextu. Mnoho z informací, které budou v této kapitole probírány, bude možná český čtenář znát. Dále popis historického kontextu, ve kterém Vyskočil prožil většinu života – komunistického Československa – má být zběžným úvodem, sloužícím k orientaci nečeského čtenáře. Češi jsou velmi dobře obeznámeni s poměry a následky československého komunistického režimu.

jeho práce byly rozebírány už v jiných textech, není jim na tomto místě věnován dostačující prostor. Jelikož jsou ale Vyskočilovy volby a experimenty na poli estetiky úzce provázané s filosofickými a etickými ideály, které vyznává – jde hlavně o existenciální (v protikladu k materialistickému) a humanistické směřování – pokusím se tyto linie, které se vinou základy dialogického jednání s vnitřním partnerem, přiblížit. První kapitola má za cíl podat čtenáři základní obraz konceptuálních, zkušenostních a uměleckých zdrojů, které jsou základem vývoje dialogického jednání a to v tom, jak se tento obraz vyjevuje skrze zakladatele této disciplíny.

Druhá kapitola slouží jako obecný přehled konceptuálního základu a metodiky dialogického jednání s vnitřním partnerem. Jejím hlavním záměrem je představit čtenáři dialogické jednání, tak jak obvykle probíhá, tj. v podobě *multidisciplinární* disciplíny. V první části podávám shrnutí dialogického jednání. Zvláštní pozornost je věnována pedagogické funkci dialogického jednání, zejména roli učitele v procesu učení.<sup>4</sup> Velký důraz je kladen na metodiku dialogického jednání. Druhá část kapitoly podrobně popisuje, jak je vedena úvodní hodina. Uvádíme zde ukázkový příklad toho, jak při ní obvykle postupuje profesor Vyskočil, který tuto úvodní hodinu většinou vede. Její struktura se liší od všech ostatních hlavně tím, že zahrnuje teoretický a metodický úvod do disciplíny a představení jejího zakladatele, a to často právě v podání zakladatele. Postup zkoušení, jak je vyložen a prověřován v úvodní hodině, je víceméně stejný pro všechny následující hodiny, což nás zbavuje nutnosti další lekce důkladně rozebírat. Třetí část kapitoly rozebírá otázku „užitečnosti“ dialogického jednání a odlišuje ho jako holistickou, (celostní) disciplínu od hereckých technik, metod a přístupů, které se zaměřují na výcvik jedince k hereckému umění. Tato kapitola končí poukázáním na to, jak multidisciplinární, heterogenní charakter této disciplíny umožňuje studentovi, aby ji mohl zakoušet, chápat a zkoumat jako

---

<sup>4</sup> V příloze 2 naleznete ilustrativní příklad úvodní hodiny dialogického jednání, která obsahuje konkrétní případy toho, jak by si studenti mohli zkoušet a jakou zpětnou vazbu by mohli dostat ze strany učitelů.



hereckou disciplínu. Právě tento specifický projev dialogického jednání je hlavním zájmem a inspiračním zdrojem této disertační práce.

V třetí kapitole začneme směřovat pozornost na dialogické jednání jako na cestu k herectví. V první části se zabýváme pojetím herectví, na němž je disciplína postavená.<sup>5</sup> Dialogické jednání pohlíží na herectví z širokého, obecného a paradivadelního hlediska jako na tvořivé veřejné chování. Tento pohled v sobě zahrnuje také herectví v užším slova smyslu – jako umění. Dialogické jednání umožňuje člověku, aby chápal a co víc, zkoumal herectví *jak* ve významu tvořivého veřejného jednání, *tak* jako umělecký způsob tvořivého vyjádření. Tím se odlišuje od uměleckých metod, přístupů a technik, které považují herectví za formu umělecké exprese, za specificky vytvářenou činnost určenou k předvádění obecenstvu. Otevřené, humanistické, existenciální chápání herectví v pojetí dialogického jednání však může obohatit a oživit i uměleckou praxi. K tomu, abych objasnil jedinečný pohled dialogického jednání na herectví, budu používat současnou mezinárodní odbornou literaturu o herectví. Druhá část této kapitoly se zabývá dvěma způsoby studia herectví prostřednictvím dialogického jednání. Jde o nepředmětné herectví a autorské herectví. Uvidíme, jakým způsobem poskytuje dialogické jednání studentovi prostředky k tomu, aby mohl objektivizovat, vyjadřovat a formulovat zkušenosti (vlastního) herectví a vztahovat se k nim. Dále se ukáže, jak disciplína umožňuje rozvoj témat člověka, který si zkouší a jak kultivuje kvality autorství.

Čtvrtá kapitola se zabývá tím, jakým způsobem dialogické jednání umožňuje studentům studovat herectví skrze základní principy. První část kapitoly popisuje, jak spolupracují studenti a učitelé ve studiu dynamiky herectví pomocí společné terminologie základních pojmů.<sup>6</sup> Rozvádí, jakým způsobem pedagogové tento

---

<sup>5</sup> Slovo „herectví“ je zde překladem anglického „acting“. „Acting“ však v angličtině neznamena jen herecké umění, ale jeho další význam je „jednání“, „dělání“. V češtině neexistuje slovo, které by v sobě neslo oba významy. Přiklonili jsme se k tomu, že budeme střídat slova „jednání“ a „herectví.“

<sup>6</sup> V rámci dialogického jednání se tyto principy nestudují nutně jen jako principy herectví – tedy v širokém i dílčím pojetí (jako např. umění). Jinými slovy je možné na tyto základní pojmy

proces studia základních principů vedou. Dále se věnuje významu principů v procesu učení. Ve druhé části čtvrté kapitoly je naznačen zkoumající přístup dialogického jednání ke studiu herectví skrze principy v kontextu moderní herecké teorie, praxe a pedagogiky. Jsou zde pojmenována společná východiska i odlišnosti dialogického jednání a díla Konstantina Stanislavského. Není třeba zmiňovat, že dialogické jednání není po Stanislavského klíčovém díle jediným přístupem, jenž se pokouší formulovat principy, charakterizující pozoruhodnou zkušenost herectví jakožto veřejného vystupování. Studium principů a skrze tyto principy v rámci dialogického jednání se překrývá s prací mnoha myslitelů, pedagogů a praktiků v oblasti herectví, kteří se v průběhu dvacátého století až do současnosti, pokoušeli a pokoušejí využít základních principů k tvorbě umění. Závěr této kapitoly shrne význam učení se skrze principy a naznačí, jakým způsobem může tento obecný zájem o studium herectví skrze principy představovat podstatné spojení mezi dialogickým jednáním a technickými přístupy k herectví. Díky tomuto propojení se budeme moci v následujících kapitolách detailněji zabývat společným základem herectví, přičemž naším prvotním objektivem bude dialogické jednání.

Před dalším zkoumáním těchto principů je v kapitole nazvané Interludium navržena konceptuální metodika – nazvaná **hlediska herectví** – která umožňuje studovat základní dynamiku herectví elementární cestou. Cílem je poskytnout otevřené a široké východisko ke zkoumání herectví jak ve smyslu veřejného tvořivého lidského jednání, tak ve smyslu způsobu uměleckého vyjádření. Tato metodika se pokouší navrhnout srozumitelnou strukturu pro studium, učení a výzkum herectví v jeho nesčetných projevech, podpořit snahu studentů klást základní otázky o herectví obecně, tj. jakožto tvořivé komunikaci na veřejnosti, a také o jeho specifitějších podobách, jakými jsou realistické jevištní herectví nebo skupinová autorská tvorba. Nejde o další přístup či techniku, je to spíše doplněk k již existujícím přístupům ke studiu herectví.

---

(např.intenzitu výrazu) nahlížet množstvím různých objektivů, např.z hlediska filosofie, psychologie, estetiky.

Tato hlediska herectví nahlíží herectví z pěti základních perspektiv – **kontextu, hry, stavu, dynamiky a autorství**. Každá z nich je definována a následně představena jako skupina hereckých principů. Dále navrhuje provizorní seznam jednotlivých principů a několik možných způsobů, jakými by tyto principy a perspektivy mohly pomáhat při studiu dialogického jednání, herectví jako umění, a herectví ve smyslu tvořivého veřejné jednání.<sup>7</sup> Metodika navržená v interludiu je hypotéza, a jako většina hypotéz je předložena k tomu, aby vyvolala další empirické zkoumání herectví.

Hlediska herectví jsou míněna jako příspěvek k výzkumu herectví jako veřejného tvořivého chování. Tato metodologie může přispět k pragmatičtějšímu záměru nalézt „objektivní jazyk herectví, jenž by mohl poskytnout vzory, systémy a prověřené techniky...k vylepšení [hereckého] řemesla“<sup>8</sup> a k tomu, co Zarrilli nazývá „metateoriemi“, jež obecněji reflektují „povahu, praxi a fenomén herectví“<sup>9</sup>. V souvislostech, jež jsou bezprostředně relevantní pro tuto disertační práci, nám tato metodologie umožní prozkoumat podstatný aspekt herectví, který dialogické jednání sdílí s uměleckými přístupy a metodami herectví.

V páté a předposlední kapitole se zaměříme na význam situace veřejného vystupování pro herce a jeho jednání. Situace veřejného vystupování často bývá nepříjemnou a vysilující zkušeností, ale zároveň může být zkušeností tvořivou. První část kapitoly je věnována definici situace veřejného vystupování; tomu, proč může v herci vyvolávat stres; a jak se tento stres může projevat. Posléze je popisováno, jak by mohla vypadat pozitivnější, tvořivá zkušenost situace veřejného vystupování. Tuto část uzavíráme pojednáním o důležitosti obecnstva pro herce a jeho jednání. Druhá část páté kapitoly se zabývá

<sup>7</sup> Ve výzkumu, který dosud katedra provedla, bylo mnoho principů rozebráno jednotlivě a/nebo v libovolných skupinkách. Na tuto práci navazuji v tom smyslu, že tato disertace umístuje a uspořádává dané principy do systematického studijního modelu.

<sup>8</sup> HODGE, Alison. 2002. Introduction. In: HODGE, Alison (ed.). *Twentieth Century Acting Training*. New York: Routledge, 2000. s.2. ISBN 0-415-19452-0.

<sup>9</sup> ZARRILLI, Phillip. 2002a. General Introduction. In: ZARRILLI, P. (ed.). *Acting (Re)Considered*. New York: Routledge, 2002, s.3. ISBN 0-415-26300-X.

veřejnou samotou, jakožto specifickou situací veřejného vystupování. Tento modus herectví je zásadní pro dialogické jednání stejně tak jako pro herectví jako umění. Poté, co definujeme veřejnou samotu v pojetí Stanislavského, podíváme se na Vyskočilovu specifickou obměnu, jež je úzce svázána s jeho chápáním vnitřního partnera.

Vzhledem k tomu, že situace veřejného vystupování a veřejná samota jsou společné většině forem herectví, ať už uměleckých nebo neuměleckých, rozšiřuje tato kapitola společný základ, v jehož rámci může případně docházet k vzájemnému obohacování mezi dialogickým jednáním a uměleckými přístupy k herectví. Autor předpokládá, že existuje obecný stav připravenosti – zakládající se na psychosomatické kondici a mohoucnosti – který je relevantní pro veškeré situace veřejného vystupování. Toto je předmětem další a poslední kapitoly.

V šesté kapitole se podíváme na jednání herce zejména z perspektivy stavu, abychom zjistili, v jakém smyslu je optimální tvořivý stav závislý na psychosomatické kondici a mohoucnosti. První část kapitoly podává výklad toho, jak lze chápat termíny psychofyzický nebo-li psychosomatický (oba termíny budu používat ve stejném významu) a to na základě moderního výzkumu, který zkoumá herce a jeho hraní z psychofyzického pohledu. Je zde předkládán velmi obecný přehled této problematiky z hlediska herecké teorie dvacátého a jednadvacátého století a rovněž z hlediska dialogického jednání, aby tak bylo možné nastínit základ pojmu „psychosomatický“, objevující se v tomto textu. Druhá část šesté kapitoly se věnuje pojmům psychosomatická kondice a mohoucnost z hlediska principů, navržených v Hlediscích herectví. Myšlenky v této sekci vycházejí z autorovy zkušenosti herce a studenta i pedagoga dialogického jednání a rovněž z významných idejí myslitelů a odborníků, zmíněných v první části této kapitoly.

Disertace končí návrhy toho, jak může přispět dialogické jednání k současné herecké teorii, pedagogice a praxi:

- Podstatným příspěvkem dialogického jednání ve vztahu k praxi a pedagogice herectví může být tudíž to, že připravuje herce na tvořivou uměleckou práci vyvíjením dostatečné úrovně psychosomatické kondice a mohoucnosti.<sup>10</sup> Studium dialogického jednání s vnitřním partnerem může takto doplňovat umělecké přístupy k hereckému výcviku.<sup>11</sup>

- V kontextu dialogického jednání s vnitřním partnerem je nepředmětné herectví otevřenou formou improvizace, která se zabývá studiem forem herectví (hraní jednotlivce), a to skrze to, že se vztahuje k vnitřním partnerům. Zatímco student kultivuje svou psychosomatickou kondici a potenciál mohoucnosti (viz předchozí oddíl), studuje též principy herectví a učí se získat odstup od svého chování, snaží se ho objektivizovat, věcně ho vnímat a porozumět mu. To znamená, že objevuje a rozlišuje, jak je gestika, pomocí níž se vyjadřuje, spontánní či stereotypní – jde o gesta hlasová (onomatopoické improvizace, hvízdání, žvatlání); fyzická (např. pohyb, který nemusí být nutně doprovázen artikulovanou řečí, nebo vůbec hlasem); a psychosomatické postoje (emočně-tělově-volní postoje jako je přijetí, odmítnutí, zmatení/chaos). Nepředmětné herectví rozšiřuje výrazové možnosti.

- Jakmile studentova psychosomatická kondice a mohoucnost dospěje do stavu, kdy je student schopný plodně se vypořádat s tlakem situace veřejného vystupování, může se vědoměji zabývat autorsko-tvořivými aspekty svého hraní/jednání – vědomě a svobodně může objevovat a rozvíjet témata, herecké typy a situace. V té chvíli se pak dialogické jednání s vnitřním partnerem více dotýká zkoušení autorského herectví. Tím, že dialogické jednání kultivuje

---

<sup>10</sup> Dovednosti a schopnosti, zdatnost a přednosti, jež jsou typické pro psychosomatickou kondici a mohoucnost, mají speciální význam pro situace veřejného vystupování, kde je podporována hercova vnitřní svoboda, osobní odpovědnost a vědomá spontaneita. Psychosomatická kondice a mohoucnost je však platná také v neuměleckých hereckých kontextech.

<sup>11</sup> Je důležité znovu uvést, že dialogické jednání není metodou, která trénuje psychosomatickou kondici a rozvíjí mohoucnost pro uměleckou praxi. Naopak je chápáno jako důležitá součást tvořivé komunikace obecně.

autorskou osobnost, v herci rozvíjí autorský tvůrčí potenciál, který může být ku prospěchu herci a jeho umění.

- Dialogické jednání s vnitřním partnerem může, tím, že se v jeho rámci studuje *tvořivé jednání* na veřejnosti, hraní inspirovat, oživit a otevřít a může napravovat a hojit uměleckou zkostratělost a vyhoření. Zakládá proces vztahovosti, pomocí něhož student neustále hledá podmínky a prostředky *kreativní* – nikoli umělecké – komunikační vztahovosti (vzájemných vazeb) za daných okolností a zjišťuje, jak a čím toto umožňuje optimální tvořivé prožívání. – Jedná se o proces, který rozvíjí „lidskou bytost v jejím základě, [jenž] existuje a právě tato ‚podstata lidské bytosti‘ způsobuje, že jeviště ožívá“.<sup>12</sup> Dialogické jednání s vnitřním partnerem kultivuje tuto podstatu lidské bytosti, aniž by od ní žádala produkci umění. Vyhořelí herci si takto mohou zase znovu začít vychutnávat radost ze svobodné hry a hraní si ve svobodě.

- Studium herectví podle dialogického jednání vychází z propojování okamžité zkušenosti s vědomou reflexí. Studenti navazují vztah se svým hraním během toho, kdy si zkoušejí v prostoru, ale i ex post (vlastními ústními a psanými reflexemi). Tento reflektující a reflexivní proces je uváděn do chodu nepředemětnou strukturou dialogického jednání, která otevírá pro studenta prostor k tomu, aby mohl začít věnovat pozornost svému jednání. Toto přivádění vlastního jednání do vědomé pozornosti je dále posilováno vztahovým uspořádáním disciplíny (student je vybízen k tomu, aby směřoval své konání *od* sebe, *k* vnitřnímu partnerovi); přející pozorností obecnstva; a pedagogovou erudovanou a reflektující zpětnou vazbou. Společná terminologie základních hereckých principů, kterou pedagogové užívají při reflektování toho, jak si studenti zkoušejí, poskytuje studentům objektivní jazyk, kterým mohou lépe uchopovat zkušenost a znovu a znovu ji ověřovat (empiricky ji posuzovat).

---

<sup>12</sup> OIDA, Yoshi. 1997. In: OIDA, Yoshi & MARSHALL, Lorna. *The Invisible Actor*. London: Methuen/Random House, 1997, s.58. ISBN 0-87830-079-1.

Dialogické jednání tedy kultivuje *vědomé* spontánní jednání – sílu a schopnost jednat (a vztahovat se k partnerům a svému hraní) svobodně, vědomě a dbale.

- Objektivní pojmosloví dialogického jednání může poskytnout společný jazyk, lingua franca hercům a režisérům z prostředí různých estetických tradic, kteří si přejí rozebírat elementární herecké dynamiky skrze základní herecké principy. Může být ale neocenitelným prostředkem také pro ty, kdo chtějí ve své zkušenosti postoupit dál v rámci pedagogické praxe. Spolu s konceptuální strukturou, jakou jsou například Hlediska herectví, která uspořádává a ujasňuje spojitosti mezi těmito základními koncepty, může být proces studia ještě více nápomocný.

### **Zdroje**

Anglickojazyčné zdroje mé práce sestávají ze zásadních textů herecké teorie a praxe, jež by měly být anglickému čtenáři známé. Vybral jsem tyto texty proto, že se zabývají tématy (principy a pedagogickými přístupy), jež mají paralely s dialogickým jednáním. Při vytváření tohoto výběru jsem měl tendenci upřednostňovat výzkum založený na praxi, který buď explicitně nebo implicitně čerpá z celostního (tj. psycho-fyzického) chápání herce. Zdroje jsem omezil na dvacáté a jednadvacáté století a začal jsem u díla Stanislavského. Nevycházím z české herecké teorie, jelikož cílem této práce nebylo situovat dialogické jednání v rámci domácích hranic, ale *mimo* hranice České republiky. Doufám, že tím, že se opírám o české zdroje týkající se dialogického jednání a o anglickojazyčné zdroje v oblasti herectví, vystavím obě dané jazykové skupiny idejím, s nimiž se doposud nesetkaly.

Výzkumný proces, jímž se zabývám, vychází kromě pramenů, jež jsem již výše nastínil, z mé práce autorského herce a režiséra. Ačkoli se k těmto zkušenostem explicitně příliš neodvolávám, byly a jsou pro mne neocenitelnými příležitostmi „prožívat“ a „ověřovat si“ principy, jež se v tomto textu objevují jakožto abstraktní koncepty.