



Dialogické jednání s vnitřním partnerem jako filosofický problém

Vít Zeman

Divadelní fakulta
Akademie múzických umění v Praze

Úvod

Dialogické jednání s vnitřním partnerem – byť bylo objeveno již v roce 1968 – je stále předmětem živých diskusí. Částečně je to dáno i samotnou povahou této psychosomatické disciplíny, která nechce být něčím hotovým či prefabrikovaným.¹ Naopak: jde o takřka neustálé zápasení o smysl. Jeden každý účastník začíná v „bodu nula“, ze kterého si cestu musí najít do značné míry sám. Zároveň můžeme pozorovat fenomén literární reflexe dialogického jednání. Přinejmenším od konce 20. století vznikají články, příspěvky do sborníků i publikace, které se této problematice věnují z teoretického hlediska, přičemž dialogické jednání je nahlíženo v různých kontextech a z různých pozic. Tato práce si tedy nenárokují všeobšáhle a vyčerpávající pojednání o dané problematice. Má se daleko spíše jednat o filosofickou reflexi daného fenoménu a jeho bezprostředního kontextu a implikací. Text je koncipován tak, aby byl přístupný i čtenáři, který nemá přímou zkušenost s dialogickým jednáním. Z tohoto důvodu je jako první část zařazena deskripce průběhu a formy dialogického jednání. Samotná filosofická reflexe je především obsahem části druhé. Ve třetí – závěrečné – kapitole se poté krátce zamyslíme nad některými možnými přesahy dialogického jednání.

1 Dialogické jednání s vnitřním partnerem z hlediska formy

Ještě před tím, než se pokusíme o reflexi dialogického jednání s vnitřním partnerem (dále DJ), pokládáme za nezbytné poskytnout krátký nástin tohoto fenoménu, který se mj. etabloval jako klíčový předmět na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze v rámci Katedry autorské tvorby a pedagogiky, jejímž zakladatelem je i „autor konceptu“ DJ, Ivan Vyskočil. Započneme tedy stručným popisem formy DJ.

DJ nelze chápat ani jako umělecké představení (v klasickém slova smyslu), ani jako hereckou techniku či metodu.² Jedná se spíše o psychosomatickou disciplínu³ či o zkoušení⁴. Tohoto zkoušení se účastní skupina cca deseti zkoušejících a jejich asistent (tj. vedoucí). Ti všichni sedí v řadě vedle sebe

¹ VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 13–32, s. 13.

² VYSKOČIL, Ivan. Dialogické jednání: heslo k autorizaci. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 127–130, s. 130.

³ HANČIL, Jan. Otevřený svět dialogického jednání. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 35–49, s. 36–38.

⁴ VYSKOČIL, Ivan. *Dialogické jednání*, s. 127.

podél jedné stěny jinak prázdné místnosti, čímž se ze zbylého prostoru vytvoří (Vyskočilovou terminologií) tzv. „plac“. Asistent po krátkém úvodu, ve kterém vzpomene fenomén samomluvy, „zdůrazní nezbytnost 'vycházet se sebe' a 'přicházet k sobě' i 'jít do sebe' hlasem, řečí, a zdůrazní, že je nutné, aby také hlas a řeč, hlasové a řečové projevy byly jednáním, zdůrazní, že jde hlavně o zkoušení, hledání, učení se a nalézání, tedy nikoli o předvádění nějakého umění.“⁵ Zkoušející jsou posléze vyzváni, aby dle libosti vstupovali „na plac“, kde každý stráví v rámci jednoho pokusu dvě až pět minut. Asistent posléze dotyčného odvolá z placu, čímž ukončí daný pokus a krátce jej reflektuje. Poté zkouší další účastníci. V rozmezí devadesátiminutového zkoušení dojde na každého zpravidla dvakrát či třikrát. Každý účastník (krom asistenta) tedy dvakrát či třikrát stane v prostředí tzv. veřejné samoty⁶. Tento koncept (původně zavedený K. S. Stanislavským) v kontextu dialogického jednání ovšem nelze chápat jako předstírání toho, že jednajícím je v místnosti sám. Je to spíše odkázanost na sebe, potřeba jednat (tzn. zapojit tělo⁷), která je intenzifikována díky přítomnosti druhých, kteří pokusu pozorně přihlížejí. Právě dostatečná intenzita akce může vyvolat reakci tzv. vnitřního partnera.⁸ Pojem „vnitřní partner“, ke kterému se budeme v průběhu textu průběžně odkazovat, můžeme nyní velmi letmo charakterizovat jako „rozdvojení sebe sama“⁹. Vnitřního partnera také můžeme nahlížet jako „toho, kdo v nás samotných situaci nahlíží, reflektuje...“¹⁰. Zde již můžeme jasně pozorovat rodící se dialogickou situaci, která stojí v centru Vyskočilova fokusu.¹¹ S přihlédnutím k aktuálnímu průběhu jednání asistent po uplynutí (předem stanovené) doby pokusu experimentování ukončí a následuje, jak již bylo zmíněno výše, ústní reflektování ze strany asistenta. Zkoušející je v průběhu setkávání vyzván, aby si průběžně zaznamenával písemnou reflexi svých pokusů v rámci DJ. Zaměřit by se měl především na to, jak celý proces subjektivně zakouší a jaké na sobě pociťuje změny, jaké v něm onen proces zanechává stopy. Obecné pojednávání o podstatě DJ je v rámci individuální reflexe povýtce nedůležité (nanejvýš jako implicitní zpráva referující o fokusech pisatele).¹² Ucelenou psanou reflexi je doporučeno vyhotovovat dvakrát za semestr zkoušení.

2 Dialogické jednání s vnitřním partnerem z hlediska obsahu

Se základním před-porozuměním, které bylo zprostředkováno výše, nyní můžeme provést schematickou filosofickou reflexi DJ. Vzhledem k rozsahu a účelu práce se však bude jednat povýtce o nástin některých důležitých témat.

⁵ VYSKOČIL, Ivan. *Dialogické jednání*, s. 128.

⁶ Vyskočil veřejnou samotu charakterizuje takto: „Je to termín a vynález Stanislavského. A znamená to v podstatě tolik, že ten, kdo je na place, v centru pozornosti těch druhých, se pokouší, se učí chovat, jednat i prožívat tak, jako že tam ti druzí nejsou a nesledují ho, jako kdyby tam nebyli, jako že je o samotě. Tedy sám se sebou. [...] To je, jak snad patrné, ta nejelementárnější a pro další nezbytná imaginace, herní situace a posléze kondice.“ VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 13–32, s. 17.

⁷ SLAVÍKOVÁ, Eva. Dialogické jednání – z poznámek asistenta. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 53–62, s. 59.

⁸ Srov. HANČIL, Jan. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 40.

⁹ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Možnosti hry: od Buytendijka k Vyskočilovi*. Praha: Brkola, 2011, s. 68.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ PATOČKA, Jan. Svět Ivana Vyskočila. In: *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 183–189, s. 186.

¹² MUSILOVÁ, Martina. Písemná reflexe jako součást studia. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 65–79, s. 66.

2.1 Hra

Fenomén hry zaujímá významné postavení v kontextu Vyskočilovy tvorby. Hravost, fantazie a odvažné myšlenkové experimenty jsou typickou podobou Vyskočilova ohledávání a odhalování reality člověka a světa.¹³ Proto jistě není překvapivé, že herní prostředí je fundamentem i pro DJ.¹⁴ Nyní se zkusme blíže podívat na to, v jakém smyslu je hra zakládajícím prvkem DJ.

Prvotní naléhavost situace, která nastane po vstupu zkoušejícího „na plac“ potřebuje – jak se zdá – herní relativizaci, herní distanc. Dotyčný se totiž svým dobrovolným vstupem na plac „zbavuje možnosti použití tří fylogeneticky předávaných (instinktivních) vzorců chování v 'nepříjemných' [...] situacích, kterými jsou – útek, útok nebo strnutí.“¹⁵ Když se ovšem tatáž situace odehrává v (již zmiňovaném) herním modu, je díky hře bezpečná.¹⁶ Vědomí herního rozměru situace, která je tudíž – jak bylo řečeno – relativně bezpečná, je důležité při každém jednom pokusu; nejdůležitější je ovšem během procesu „sekundární iniciace“. Tento pojem zavádíme pro označení situace, kdy zkoušející vstupuje poprvé „na plac“, aby poprvé experimentoval, dialogicky jednal. Primární iniciací pak rozumíme první setkání s DJ vůbec – většinou se jedná o pozorování experimentu někoho jiného. Vzhledem k tomu, že každý nový příchozí (v rámci Katedry autorské tvorby a pedagogiky) musí projít nejprve semestrálním kurzem pro začátečníky¹⁷, kde se setkává (krom asistenta) pouze s dalšími začátečníky, může nastat moment, kdy je primární a sekundární iniciace totožná: na prvním setkání začátečníků v případě prvního dobrovolníka, který zároveň nemá s DJ žádné předchozí zkušenosti.

Vraťme se ale zpět k tématu hry. Výše bylo již nastíněno, že hru můžeme chápat jako určitý druh odstupu od naléhavosti reality. Aristotelés v *Etice Níkomachově* zmiňuje hru v souvislosti s pojednáváním o blaženosti, kterou je záhodno hledat mezi činnostmi žádoucími pro ně samé.¹⁸ Aristotelés však hru chápe spíše jako kratochvíli a odpočinek než jako pramen blaženosti. Přiklání se k názoru, že hra je vykonávána jako nutný odpočinek po práci. Není koneckonců v lidských silách nepřetržitě pracovat. Hra je zde tedy definována jako jedna z variant odpočinku, který je implicitně zatížen úkolem přípravy na výkon práce.¹⁹ Díky tomu tak ztrácí svou samoučelnost a nezbyvá než konstatovat, že blaženost je nutno hledat (podle Aristotela) jinde.²⁰

Proti tomuto závěru lze však namítnout spolu s Eugenem Finkem, jehož stať *Oáza štěstí* je explicitní inspirací Vyskočilovy tvorby, že „imanentní účel hry není, jako účely ostatních lidských jednání, pojat do plánu nejvyššího konečného účelu. Herní jednání má jen své interní účely a žádné takové,

¹³ PATOČKA, Jan. *Svět Ivana Vyskočila*, s. 184.

¹⁴ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Možnosti hry*, s. 8.

¹⁵ PERNICA, Alexej. Nahlédnutí zvenku přihlížejícího v šesti zastaveních na dialogické jednání a tři antropologické paralely na závěr. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 93–124, s. 96.

¹⁶ Tamtéž, s. 104.

¹⁷ Zde poznamenejme, že se nejedná o žádné elitářství či sektářství. Hlavním důvodem je, aby začátečník ve snaze uspět nenapodoboval domněle správné pokusy svých zkušenějších kolegů. Hodnocení pomocí kategorií „správný/špatný“ je totiž v rámci DJ zavádějící a zcela nevhodné. Každý pokus je platným pokusem, ve kterém se něco povedlo více, něco méně. Pro začátečníka ale může být někdy velmi těžké oprostít se od tohoto modu nazírání a nesáhnout po napodobování příkladů zkušenějších kolegů. Tímto krokem by ovšem velmi silně narušil proces hledání sebe a svého výrazu v rámci DJ.

¹⁸ Srov. ARISTOTELÉS. *Etika Níkomachova*, 1176a–1176b. Čtvrté nezměněné vydání. Praha: Rezek, 2013.

¹⁹ Toto stanovisko není neproblematické, neboť je otázkou, zdali je takto zacílený odpočinek stále ještě odpočinkem a nikoli pouze nutnou regenerací. Vzhledem k rozsahu a účelu práce však tento problém nebudeme v tomto kontextu hlouběji zkoumat.

²⁰ ARISTOTELÉS. *Etika Níkomachova*, 1176b–1177a.

jež je překračují.²¹ Fink tedy tvrdí, že hra má svůj τέλος umístěn v sobě samé, že je tedy auto-telická²². Hru totiž – dle Finka – nemůžeme chápat jako prostou antitezi k práci či životní vážnosti.²³ A nejen to – na rozdíl od Aristotela Fink hru pojímá jako základní existenciální fenomén lidského pobytu.²⁴ „Člověk je svou podstatou smrtelník, svou podstatou dělník, svou podstatou bojovník, svou podstatou milovník – a svou podstatou hráč. Smrt, práce, vláda, láska a hra vytvářejí elementární strukturu napětí a základ nevyzpytatelné a mnohoznačné lidské existence.“²⁵

Hra se tedy k těmto základním existenciálním polohám člověka přimyká, ale zároveň se od nich i odlišuje. A to přinejmenším ze dvou důvodů. Prvním důvodem je její indiferentní vztah k budoucnosti. V návaznosti na Finka můžeme tvrdit, že hra na rozdíl od jiných lidských činností nemá svůj poslední účel primárně situovaný v budoucnosti mimo herní rámec. Opět se tedy dostáváme k jejímu auto-telickému charakteru.²⁶ Druhým důvodem je její zobrazovací funkce. Hra totiž může zobrazovat všechny ostatní existenciální polohy člověka.²⁷ Zobrazovací měřítko přitom vůbec nemusí být realistické. Naopak: realita může být pomocí fantazie upravována a formována. Tento proces lze velmi dobře popsat v návaznosti na Piagetovy myšlenky dyádou procesů asimilace a akomodace. Zatímco během procesu asimilace dítě přizpůsobuje realitu svým potřebám a sobě, v procesu akomodace se podřizuje realitě – zabydluje se v ní.²⁸ Podobně uvažuje i Fink, když tvrdí, že: „Svět hry obsahuje subjektivní fantazijní elementy a objektivní, ontické elementy.“²⁹ Pro hru je typické, že proces asimilace převáží proces akomodace, která je více méně v danou chvíli podřízena asimilaci. V takové chvíli, kdy probíhá samoučelné jednání, zažívá hráč/hrající si pocit potěšení z toho, že je příčinou toho, co se v herním poli děje.³⁰ Teologickým pohledem by tato skutečnost šla nazírat jako radost z aktualizace Božího obrazu v člověku (kdy stvořený tvůrce³¹ – imago Dei – napodobuje Stvořitelovu činnost).³² „Člověk se stává lidským stvořitelem.“³³

Vzhledem k závažnosti (kterou v tuto chvíli nechápejme jako synonymum vážnosti) tohoto herního jednání je pak na místě doplnit, že takováto herní asimilace reality může proběhnout jen jako jednání samotné, nikoli jako příprava na jednání jiné.³⁴

Tento pocit herní svobody lze považovat za jeden ze dvou extrémních pólů, které hra skýtá. Vedle tohoto pocitu lidské svrchovanosti, možnosti bezmezné tvorby a téměř bezbřehé svobody stojí ještě herní pozice, ve které hráč bera na sebe herní masku odkládá veškerou svou odpovědnost (která je

²¹ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 15–16.

²² Pojem „autotelic“ lze nalézt u Piageta, v souvislosti s jeho polemickým odkazem na J. M. Baldwina. PIAGET, Jean. *Play, dreams and imitation in childhood*. First published in 1951. London: Routledge, 1999, s. 147.

²³ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*, s. 10.

²⁴ Tamtéž s. 11–12.

²⁵ Tamtéž, s. 12.

²⁶ Tamtéž, s. 13–16.

²⁷ Tamtéž, s. 17.

²⁸ PIAGET, Jean. *Play, dreams and imitation in childhood*, s. 148–150.

²⁹ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*, s. 29.

³⁰ PIAGET, Jean. *Play, dreams and imitation in childhood*, s. 153.

³¹ Těto skutečnosti si všiml kupř. J. R. R. Tolkien, když charakterizoval literární tvorbu jako ušlechtilou činnost, během které v sobě člověk tvořením aktualizuje obraz Boží (tj. Boha Otce – Stvořitele). Srov. HOŠEK, Pavel. *Kouzlo vyprávění*. Praha: Návrat domů, 2013, s. 92–93.

³² Gn 1,26–27.

³³ TOLKIEN, John Ronald Reuel. O pohádkách. In: *Netvoři a kritikové*. Praha: Argo, 2006, s. 131–182, s. 143.

³⁴ PIAGET, Jean. *Play, dreams and imitation in childhood*, s. 153.

v realitě svobodou implikována).³⁵ Hráč hraje hru a může být hrou také zcela unášen. Zároveň ale i sám člověk je hrou (a právě tato poloha je pro Vyskočila klíčová).³⁶ Hra je tedy pro člověka záležitostí interní i externí.

Z hlediska DJ je ovšem záhodno vyzdvihnout ještě jeden aspekt hry – hra nás totiž učí spolubytí.³⁷ Spolu-bytí spoluhráčů je pro ni dokonce esenciální.³⁸ To ovšem neznamená, že by si osamocený jedinec nemohl hrát sám. Spolu s Finkem můžeme dokonce říci, že „si takový osamělec hraje často s imaginárními partnery.“³⁹ A zde již narážíme na fenomén DJ, ve kterém k takovému stavu zdravé schizofrenie⁴⁰ (rozštěpení člověka) velmi často dochází.

Z výše řečeného je také patrné, že hra se tedy odehrává v přítomnosti. Přítomnost v přítomnosti od hráče vyžaduje a zároveň mu poskytuje možnost tento požadavek naplnit. Byť se jedná o nárok svým způsobem náročný, přesto jej nemůžeme považovat za břemeno. Hraní má koneckonců „v poměru k běhu života a k jeho neklidné dynamice, temné problematičnosti a k neustále štvoucímu odkazu na budoucnost charakter uklidněné 'přítomnosti' a soběstačného smyslu – podobá se 'oáze' dosaženého štěstí v pustině našeho ostatního pachtění za štěstím a tantalovského hledání.“⁴¹

Krom herního prostředí je pro DJ také důležitý aspekt reflexe, na kterou se zaměříme v následujícím textu.

2.2 Dialektika reflexe a činu

Již sám název pojednávané disciplíny obsahuje odkaz k jednání, činu. Zároveň jsme již výše naznačili, že nedílnou součástí DJ je i moment reflexe, která je prováděna třemi způsoby. Krom psané reflexe, kterou účastník průběžně vypracovává mimo dobu experimentování, a bezprostřední reflexe asistentovy dochází ještě k (auto)reflexi přímo během procesu zkoušení DJ. Takováto sebe-reflexe a reflexe probíhajícího jednání ze strany jednajícího je komplementárním protipólem samotného jednání; díky této bipolaritě dochází k dynamizaci celého procesu.

Prvním předpokladem zdařilé dialektiky reflexe a činu je primát činu, jednání. Účastník vstupuje „na plac“ bez jakékoli přípravy (tj. nemá vymyšlené téma). Zároveň se snaží nepředjímat v mysli své jednání a místo toho rovnou jednat.⁴² Nicméně ono jednání není tím prvním, co se „na place“ odehraje. Tomuto jednání zpravidla předchází bezděčná reflexe dané situace – tj. uvědomění si přítomnosti ve sféře veřejné samoty a zároveň krátké rekognoskování vlastního aktuálního naladění. Tím se ale zdá být zpochybněna teze o primátu jednání. Když se ale na tuto skutečnost podíváme pozorněji, zjistíme, že již samotným svým příchodem „na plac“ dotýčný jedná. Není ovšem neobvyklé, že se tato

³⁵ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*, s. 25.

³⁶ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Možnosti hry*, s. 66.

³⁷ Tamtéž, s. 68.

³⁸ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*, s. 20.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž, s. 22.

⁴¹ Tamtéž, s. 15.

⁴² Jedná se o první dvě ze sedmi rad Ivana Vyskočila účastníkům DJ. Dalšími radami je: (3.) co nejdříve (hlasem) „vyjít ze sebe“, (4.) pokud jednající cítí nutkání přemýšlet, pak má přemýšlet nahlas a dopřát si dostatek času na odpověď, dále také (5.) nespěchat, či nebyť zbytečně pomalý, (6.) všimnout si a (7.) udržovat adekvátní hladinu intenzity – moc i málo škodí. Srov. VYSKOČIL, Ivan. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 20–23.

skutečnost prostě přehlédne.⁴³ Je to dáno kupř. i roztržitostí a zaměřeností na budoucí výkon či téma. Právě toto upínání k budoucímu ovšem ruší herní ráz, který je zacílený (pokud můžeme užít toto slovo) na přítomnost.⁴⁴

„Často něco děláme pouze jako přípravu na 'Něco'. [...] Urychlujeme některé činnosti, aby mohly přijít 'pravé chvíle', ty 'jediné správné'. Jsme lidé výsledků a vytyčených cílů.“⁴⁵ Tato – v současnosti velmi aktuální – lidská tendence ovšem brání, aby se naplno rozvinula kvalitativně bohatá (tj. neodbytá, poctivá) reflexe a kvalitativně neméně bohatý čin. Takovýto proces je otázkou určité míry zdatnosti, kondice, kterou jeden každý účastník postupně rozvíjí. S tímto získáváním habitu je spjatá i schopnost bdělosti a otevřenosti, moment všimnutí si a také umění adekvátní intenzity jednání. Pokud je účastník bdělý a otevřený přijetí nečekaného (většinou fyzického) impulzu, což podporuje dostatečnou intenzitou jednání a existence vůbec, snáze si všimne změny tělového napětí, která je výchozím bodem jednání. Těmito (ale nejen těmito!) prostředky se psychosomatická kondice jedince buduje daleko rychleji.

Klíčovým prvkem bdělosti je koncentrace, kterou lze nazvat „opakem nesoustředěnosti, rozptylu, rozevlátosti, ba chaosu. [...] Koncentrace znamená 'cestu ke středu', skrze ni 'být ve věci'.“⁴⁶ Koncentrace (a současně existence v přítomnosti zmiňovaná již v souvislosti s herním prostředím) je podmínkou pozornosti. Zatímco koncentrace je zaměřena především na nitro jedince, pozornost krom nitra zahrnuje i okolní svět. V rámci okolního světa dotyčný vnímá nejen centrální bod, na který se pozornost zaměřila, ale do určité míry i pozadí. Když hovoříme o pozornosti, můžeme tedy oprávněně mluvit i o optimální míře rozptylu. Toto demonstrujeme na příkladu člověka sedícího na lavičce v parku, který na někoho čeká. Dokud očekávaná osoba nepřichází, je čekající pasivním pozorovatelem okolních dějů, kterým spontánně věnuje svou pozornost. Po příchodu očekávané osoby se těkavě vnímané detaily stávají pouhým pozadím a hlavní fokus je kladen na příchozího. Vnímání příchozího je díky pozadí navíc ještě zesíleno.⁴⁷ Mutatis mutandis můžeme aplikovat toto schéma i na DJ. Ve výsledku je tedy docíleno stavu, „kdy se centrální jednání posiluje, kdy se zvětší naše senzibilita, a to právě proto, že máme v držení náš rozptyl.“⁴⁸

V takto navozeném stavu je pak účastník podstatně vnímavější k impulsům. „Z druhé strany“ je možno podpořit vnímání optimální intenzitou jednání (pojmem optimální se zde naráží na aristotelický střed co do intenzity a vrchol co do kvality). Ivan Vyskočil k problematice intenzity sám poznamenává:

„Intenzita projevu (hlasu, mluvy, gesta, jednání) vyvolávající zpětnou vazbu, je patrně z nejvýznamnějších momentů našeho studia. Organicky souvisí s podobným momentem, kterému říkáme vodivé napětí. Představa je taková, že aby psychosomatické (někteří říkají raději somatopsychické) procesy mohly zdárně probíhat, musí být náš organismus ve stavu jistého vzrušení, ‚pozdvížení‘, napětí. [...] Dá se říci, že v tomto ohledu jsme většinou málo vnímaví, málo vyvinutí, většinou buď po-

⁴³ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 54.

⁴⁴ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*, s. 16.

⁴⁵ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 53.

⁴⁶ VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 1999, s. 35.

⁴⁷ Tamtéž, s. 39.

⁴⁸ Tamtéž.

volení, ochabí, jak odpovídá nárokům 'slušného chování', 'nerušení', 'normality', nebo naopak 'odvážení', přepjatí, křečovité. Tak i onak bez možnosti 'vyjít ze sebe', a tedy i 'přijít k sobě', bez možnosti tvořivé komunikace...⁴⁹

Z našich předchozích úvah vyplývá, že stěžejním prvkem DJ je adekvátní kombinace pozornosti a intenzity. Pozornost jsme také popsali jako stav, kdy optimální rozptyl podporuje koncentrované zaměření na daný objekt či děj (který je v rámci DJ neodmyslitelně spjatý se subjektem). Právě na základě harmonické kombinace pozornosti a intenzity může probíhat (jasně artikulovaný) čin, který je následně reflektován, tato reflexe vede k dalšímu činu atd.

Ve stavu, který se limitně blíží optimálnímu naladění, může tedy funkčně probíhat dialektika reflexe a činu. Tuto dialektiku lze velmi dobře popsat s pomocí Kierkegaardových úvah, které jsou ale povýtce interpretací fenoménu DJ, nikoli jeho explicitní inspirací, či dokonce přímým zdrojem.

Kierkegaard v *Současnosti* nabízí pro tuto dialektiku tři kroky:

bezprostřední nadšení;

doba zmoudření reflektující předchozí nadšení;

kvalitativně vyšší nadšení vycházející z reflexe.⁵⁰

Největším (či alespoň značným) nebezpečím, na které sám Kierkegaard poukazuje, je setrvání v reflektivním modu, kdy je člověk obklopen úvahami, pro které již nevidí činy. Přes-přemýšlení je pro člověka likvidační.⁵¹ Takovouto situaci si lze v návaznosti na Kierkegaarda představit jako nevětraný prostor – stejně jako se uzavřené ovzduší pro člověka po čase stává jedovatým, může reflexe, která není provětrána činem, dotyčného doslova otrávit.⁵² Setrvání ve fázi druhého kroku, ve stavu (ustavičné) reflexe po čase generuje „zpětný chod“.⁵³ Místo progresivního a produktivního pohybu reflexí založeného činu se tak reflektující dostává do spirály zacyklených úvah, které působí jako inhibitor na herní prostředí. Právě herní prostředí však poskytuje jedinci velikou výhodu. Zatímco při setrvání ve sféře reflexe napříč svou existencí riskuje, že promarní život, v herním modu pouze „(z)kazí hru“. V případě DJ je situace ještě přívětivější – samotný stav setrvání v reflexi může být reflektován jako téma pro jednání, protože jej lze zahrnout do hry.

V předchozím textu jsme zmínili, že reflexe primárně náleží (jako komplementární doplněk) k činu. Dodali jsme také, že reflektovat lze svým způsobem i setrvávání ve stavu reflektování chápané jako quasi-jednání *sui generis*. V kontextu DJ je však výchozím bodem pro reflexi zejména tělo a hlas (potažmo řeč), které společně konstituují jednání. Na následujících řádcích se krátce zamyslíme nad těmito tématy.

⁴⁹ VYSKOČIL, Ivan. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 22–23.

⁵⁰ KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Současnost*. Ve Votobii vydání první (podle původního vydání: Mladá fronta, 1969). Olomouc: Votobia, 1996, s. 94

⁵¹ Tamtéž, s. 16–20.

⁵² Tamtéž, s. 43.

⁵³ Tamtéž, s. 68–69.

2.3 Tělo – pohybující (se) a pohybované

Člověk má tělo a zároveň je tělem.⁵⁴ Či jak poznamenává Merleau-Ponty: „jsem ve svém těle, či spíše jsem svým tělem.“⁵⁵ Tělo tedy není pouze slupkou, ve které se teprve skrývá člověk; „v našem životě se vše nějak váže na tělo, děje se nějak v těle a skrze něj.“⁵⁶ Nejinak je tomu i v případě DJ. Člověk – zdá se – není jen *res cogitans*, jak uvádí Descartes.⁵⁷ Tuto skutečnost lze ještě intenzivněji zakusit právě v průběhu DJ, kde je zkoušející „na plac“ (vy)burcován do stavu pohotovosti – tzv. základního jevištního napětí, které je o poznání vyšší než základní tělové napětí v každodenním životě⁵⁸, čímž intenzivněji zakouší svou tělesnost. Viditelnost jednajícího je jeho vstupem „na plac“ rovněž zintenzivněna⁵⁹. V souvislosti s tím, že jednající je ve zvýšené míře viděn, dochází i ke zvýšení potřeby sebevidění, sebe-vnímání.⁶⁰ Zvýšené tělesné napětí a také pozorované tělo, které nutně existuje tady a teď,⁶¹ tak vybízí jednajícího k reflexi sebe sama (skrze reflexi tělového napětí a těla), k bytí v přítomnosti (nezbytné pro funkční DJ)⁶², k aktivnímu jednání. Toto jednání se odehrává jako psycho-somatické, či somato-psychické. Jedná vždy člověk coby nedělitelný celek – nikoli pouze duše či pouze tělo.⁶³ Stěžejní je ovšem (vzhledem k jednání) tělesná stránka člověka. Jednání lze totiž chápat jako zapojení těla (do situace).⁶⁴ V případě reflexe je opět zapojena celá lidská bytost, dominantní je ovšem psýché. Dyadickou optikou činu a reflexe tedy můžeme považovat tělesný aspekt člověka za primární při činu, zatímco aspekt duševní je klíčový při reflexi jednání.

Dialektické kroky, o kterých jsme pojednávali výše, by pak v tomto kontextu nabyly následující podoby:

- spontánní vstup do prostoru v jistém naladění (tělo pohybující);
- reflexe tělového napětí (tělo pohybované);
- jednání navazující na reflexi (tělo pohybující se).

Kdybychom tyto body měli komentovat, pak začneme tím, že člověk vstupuje do prostoru („na plac“). K tomu dochází skrze impuls, který může být buď fyzický (bezděčný), anebo mentální (vědomý). V prvním případě se zkoušející diví, že vstal a jde „na plac“, ve druhém případě se „v hlavě odhodlá“ a poté učiní první krok. Impuls každopádně vyvolá tělovou akci. Tělo vstoupilo do prostoru.

⁵⁴ MOKREJŠ, Antonín. *Duchovní ráz naší doby*. Praha: Triton, 2007, s. 30.

⁵⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. I, § 23. Praha: OIKOYMENH, 2013.

⁵⁶ VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*, s. 64.

⁵⁷ DESCARTES, René. *Meditationes de prima philosophia: Meditace o první filosofii*. Třetí vydání. Praha: OIKOYMENH, 2015, s. 43.

⁵⁸ KRÖSCHLOVÁ, Eva. Zkušenosti s psychosomatickými impulzy při výuce jevištního pohybu. In: VYSKOČILOVÁ, Eva; SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, s. 131–134, s. 131.

⁵⁹ Nejedná se o viditelnost fyzikální. Ta samozřejmě zůstává stejná. Zde máme na mysli viditelnost zakoušenou, která roste úměrně pozornosti přihlížejících, jejich fokusu na jednajícího a na uvědomění si této pozornosti jednajícím.

⁶⁰ VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*, s. 66.

⁶¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*, I, § 20.

⁶² DJ na jednu stranu od jednajícího požaduje existenci v přítomnosti, protože právě ona umožní funkční DJ. Srov. HANČIL, Jan. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 44. Zároveň však jednajícímu možnost být v přítomnosti „nabízí“. Srov. POKORNÁ, Jaroslava. Reflexe námezdné herečky. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 47–48, s. 47.

⁶³ HOHLER, Vilém. O některých somatopsychických aspektech dialogického jednání. In: VYSKOČILOVÁ, Eva; SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, s. 93–130, s. 94.

⁶⁴ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 59.

Toto fyzické jednání člověka pohne do nového kontextu, do (nové) skutečnosti veřejné samoty. Motorem zde byl aspekt tělesný. Člověk fyzicky vstoupil do neskrytosti, která je esenciální složkou DJ.⁶⁵ Tato relativně nekomfortní situace provokuje reflexi – zkoušející si musí uvědomit aktuální situaci, své rozpoložení atd. Aby reflexe nepůsobila jako inhibitor (a zároveň byla autentická), může probíhat paralelně s fyzickým jednáním/pohybem, který do jisté míry uměle udržuje. Tělo se tak stává v tomto okamžiku nikoli hybatelem, ale pohybovaným. (Zkoušející kupř. vkročí „na plac“ a zjistí, že se změnil jeho dech. Této skutečnosti si tedy všiml, reflektoval ji. Aby s ní mohl dále pracovat, vědomě pracuje s intenzitou dechu – potažmo intenzitou tělového napětí, aniž by měnil jeho charakter, a čeká, jak se bude situace dále vyvíjet.) Toto ladění, ke kterému dochází se záměrem sebe-ohledání a rozvíjení impulsu, je iniciováno psychickou složkou lidské bytosti. Tělo je tedy ve druhém kroku dialektiky činu a reflexe pohybováno. Postupně však dochází k integraci reflexe (popř. interpretace) do pohybu samotného a tělo se ve třetím kroku stává tělem pohybujícím se. Tento stav trvá, dokud nedojde k dalšímu bezděčnému tělesnému pohybu či změně tělového napětí. Tělo se tak stává opět hybatelem. Celý proces se posléze opakuje.

Paralelně s tímto opakováním kvalitativně roste intenzita herního naladění jednajícího. Často je však toto herní naladění křehké a v průběhu DJ je inhibováno či přímo destruováno autocenzurou, sebekritikou, křečovitou snahou dosáhnout výsledku (která – v nereflektované podobě! – ruší autotelický herní rámec).

2.4 Hlas a řeč

„Hlas je hnutí, je pohyb, aktivita. A to směrem ven, do světa. Jestliže to je pohyb vědomý, záměrný, utvářený, je hlas gesto a jednání. Jeho tvorba a kvalita tedy není záležitostí jen hlasových orgánů a technik, nýbrž je záležitostí veškeré psychosomatiky, celé bytosti. I zkušeností a přesahů duchovních.“⁶⁶

Jak patrně, Ivan Vyskočil považuje hlas za velmi důležitý aspekt lidské bytosti. Jako v případě těla můžeme i zde konstatovat, že člověk má hlas, ale zároveň (a tím spíše) je hlasem.⁶⁷ Navíc bychom mohli dodat, že se jedná (v případě hlasu a řeči) o demonstraci psychosomatické jednoty člověka par excellence. Vzhledem k rozsahu a zaměření tohoto textu nemůžeme ani o hlase a řeči pojednat v adekvátním rozsahu. Omezíme se jen na nástin několika důležitých myšlenek.

Ze všeho nejdříve je třeba určit vzájemný vztah pojmů „hlas“ a „řeč“. Hlas je nosičem řeči, je tedy předpokladem pro její vznik. Zároveň ale není na řeč redukovatelný, protože sám skrývá non-verbální významy.⁶⁸ Dokonce lze tvrdit, že „zvuková kvalita hlasu patří k nejobsažnějším lidským projevům.“⁶⁹

⁶⁵ HANČIL, Jan. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 47.

⁶⁶ VYSKOČIL, Ivan. Nejpodivuhodnější lidský orgán. In: ČUNDERLE, Michal; ŠVEC, Vlastimil (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 49–51, s. 50.

⁶⁷ Tamtéž, s. 51.

⁶⁸ VYSKOČIL, Ivan. *Nejpodivuhodnější lidský orgán*, s. 50.

⁶⁹ VÁLKOVÁ, Libuše. K problematice hlasové výchovy herců a jejímu řešení. *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní ústav, 1993, č. 1, s. 99–109, s. 99.

Lidský hlas tedy není záhodno považovat pouze za vektor řeči, neboť „lidský hlas není jenom nástroj užívaný pro nějaké sdělení, ale [...] je to sdělení samo.“⁷⁰

Řeč je tedy hlasem nesena. Hlas je zároveň jedním z komponentů řeči. Tělovým komponentem hlasu je harmonické uspořádání složek dechu, hlasu a artikulace. Krom tělového sestává řeč i z mentálního komponentu, který tvoří verbální obsah.⁷¹ Řeč tedy odráží lidskou animalitu i racionalitu, sestává z emotivního i logicko-racionálního obsahu. U hlasu převažuje emotivita a animalita.

Řeč i hlas jsou (alespoň zčásti) bytostně tělesné. Jednak proto, že jsou produkovány tělem, ovšem také proto, že mají svůj původ v tělesném gestu. Raná dětská komunikace – signalizování potřeb dítěte – probíhá pomocí gesta. Posléze ovšem dítě objevuje, že podobný účinek vyvolá i méně náročný signál hlasový, slovní. Tělový charakter gesta ale zůstává i nadále zachován ve slově. Tělesné gesto je transformováno na gesto orální.⁷² V mluvené lidské řeči je tedy imanentně obsažen gestický význam.⁷³ A nejen to – mluvená řeč je sama opravdovým a plnohodnotným gestem.⁷⁴ Gesto pak můžeme považovat za „ještě-tělo“ a „již-znak“. Je to pokračování prvotního pohybu, kterým se ovšem tento zároveň ruší; je to pokračování, které se zároveň distancuje od svého počátečního stavu.⁷⁵

Hlasem či řečí zároveň lze vystoupit ze sebe do prostoru, který je hlasem (díky komplementární funkci sluchu) nově vnímán.⁷⁶ „Přímo zázračná působnost vědomého hlasu je nejen v tom, že člověku umožňuje vskutku ze sebe vyjít i opět k sobě přijít, ale rovněž a tím spíše v tom, že umožňuje vstoupit do druhého a do druhých. Neviditelně, leč tělově.“⁷⁷

Pokud jsme tedy výše pojednávali o vstupu těla do prostoru na základě dialektiky činu a reflexe, pak mutatis mutandis můžeme hovořit i o vstupování hlasu a hlasem do prostoru. V případě řeči pak budeme čelit jedné odlišnosti, která pramení z těsnějšího sepetí řeči a intelektu.

Až doposud jsme o řeči hovořili především v souvislosti s hlasem a v návaznosti na něj. Řeč ovšem nese i intelektuální obsahy a významy. Intelektuální operace myšlení ovšem řeči nepředchází, ale odehrává se přímo v řeči a skrze řeč (ať již hlasitou nebo vyslovenou pouze v duchu). Myšlenka se nám v řeči dává a řečí se objasňuje, konkretizuje, odhaluje.⁷⁸ „Řečník nemyslí dříve, než promluví, a nemyslí ani v průběhu své mluvy; právě jeho mluva je jeho myšlením.“⁷⁹ Povýtce verbální reflexe (tedy druhý krok zmiňovaného dialektického pohybu) pak není pouze pasivním „být pohybován“, ale aktivním pohybováním. Řeč je tedy vždy (řečovým) jednáním – ať již z hlediska tělového (založeném na tělovosti řeči a hlasu), anebo z hlediska intelektuálního (myšlením skrze řeč a v řeči).

V závěru pojednání o hlasu a řeči vzpomeňme ještě jedno nebezpečí svázané s řečí – jelikož se jedná o jednání svázané s intelektem, můžeme jej vědomě kontrolovat podstatně lépe než tělové napětí či non-verbální významy hlasu. A právě proto může dojít snáze ke sdělení nepravdivé či polo-

⁷⁰ HANČIL, Jan. Hlas individuality. *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní ústav, 1993, č. 1, s. 98–99, s. 98.

⁷¹ VÁLKOVÁ, Libuše. *K problematice hlasové výchovy herců a jejímu řešení*, s. 99–100.

⁷² FRYNTA, Emanuel. *Zastřená tvář poezie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993. s. 22.

⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*, I, § 31.

⁷⁴ Tamtéž, I, § 33.

⁷⁵ PETŘÍČEK, Miroslav. *Znaky každodennosti: čili krátké řeči téměř o ničem*. Praha: Herrmann a synové, 1993, s. 41.

⁷⁶ VYSKOČIL, Ivan. *Nejpodivuhodnější lidský orgán*, s. 50.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*, I, § 31.

⁷⁹ Tamtéž, I, § 32.

pravdivé informace (nehledě k možnosti používat vyjádření pomocí kondicionálu). Řeč tedy „může fungovat jako maska, uskutečňovat se v modu 'jako by', i být pravdivým vyjádřením.“⁸⁰ V takovém případě pak může dojít (nejen během DJ) k paralelnímu sdělování dvou obsahů (řeči a tělového non-verbálního sdělení), které si navzájem protirečí. K dokreslení této situace můžeme využít příhodný příklad, který v dialogu *De veritate* používá Anselm z Canterbury: „Představ si, že by ses ocitl na místě, kde bys věděl, že rostou jednak léčivé, jednak jedovaté byliny, ale nedovedl bys je rozlišit; a byl by tam někdo, o kom bys nepochyboval, že je rozlišit dovede, a ten by na tvou otázku, které byliny jsou léčivé a které jedovaté, odpověděl, že léčivé jsou jiné než ty, které by sám jedl. Čemu bys spíše věřil, jeho slovu anebo jednání?“⁸¹ S postavou žáka, kterému je v onom dialogu adresována citovaná otázka, můžeme (v souladu s výše uvedeným) odpovědět, že v případě takového rozporu je záhodno více věřit skutkům (jednání, non-verbálním komunikačním prostředkům) než slovům.⁸² Pokud je tedy verbální reflexe při DJ vůči jednání nepatřičná, je namístě usuzovat na nesoustředěnost, povrchnost, roztěkanost jednajícího, popř. na jeho snahu záměrně klamat pozorující a asistenta či zamlčet (resp. zamluvit) některé skutečnosti.

2.5 Dialog – cesta i cíl

Již ze samotného názvu DJ vyplývá, že je založeno na dialogu, který je nezbytnou součástí této disciplíny. Ta ovšem paralelně zahrnuje i situaci veřejné samoty. Tedy situaci, kdy je člověk v prostoru (svým způsobem) sám. Tato tenze, tento paradox nás nutí hlouběji promyslet podstatu dialogu jako takového.

Z etymologického hlediska se jedná o složeninu řeckých slov λόγος (slovo, řeč, smysl...) a předpony διά, kterou lze přeložit slovem „skrz“.⁸³ Dialog tedy můžeme chápat jako proces odhalování smyslu slovním vyjádřením.⁸⁴ Takové vyjádření má podobu dvou paralelních dějů: (1) vyjevování se, vycházení ze sebe skrze řeč a (2) naslouchání řečenému.⁸⁵ Strukturu dialogu lze chápat jako „tripolaritu“, kdy dvěma póly jsou dva hovořící a třetím pólem je věc, které se dialog týká a která je oběma hovořícími nahlížena z různých stran. I v případě pravého monologu (kdy mluví přednáší publiku) lze hovořit o tripolaritě, která je ovšem v rámci monologu vnitřního (tj. verbálního uvažování) redukována na bipolaritu „přemýšlející-logos“.⁸⁶ Slovo (vyřčené či myšlené), skrze které se logos vyjevuje, je formováno celou naší bytostí. Toto slovo „navozuje postoj a postoj tvaruje slovo“⁸⁷, přičemž umožňuje komunikaci nejen s druhými, ale i se sebou samým.⁸⁸ V každém případě ale vyžaduje přítomnost naslouchajícího partnera, kterého lze oslovit „ty“. Upřímným vyslovením, resp. oslovením „ty“ se již ocitáme ve vztahu.⁸⁹ V prostředí DJ, kdy se jedinec pokouší vést dialog sám se sebou, je nutno využít

⁸⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Problém mluvy*. In: *Řeč, dějinnost, příroda*. Praha: OIKOYMENH, 2018, s. 23.

⁸¹ ANSELM Z CANTERBURY. *O pravdě*, IX. In: *Fides quaerens intellectum*. Praha: Kalich, 1990, s. 123–189.

⁸² Tamtéž.

⁸³ PALOUŠ, Radim. *Předpoklady sokratovského dialogu*. In: VYSKOČILOVÁ, Eva (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: Akademie múzických umění, 1997, s. 7–13, s. 7.

⁸⁴ PALOUŠ, Radim. *K filosofii výchovy: Východiska fundamentální agogiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, s. 42.

⁸⁵ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 56–57.

⁸⁶ PALOUŠ, Radim. *K filosofii výchovy*, s. 58–59.

⁸⁷ VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna, 2017, s. 109.

⁸⁸ FRYNTA, Emanuel. *Zastřená tvář poezie*, s. 29.

⁸⁹ BUBER, Martin. *Já a Ty*. Olomouc: Votobia, 1995, s. 8.

lidské potence k excentricitě, kdy se takto vytváří velmi specifický vztah k sobě samému jakožto k druhému – zde ovšem nesmíme ztratit ze zřetele herní rámec, ve kterém toto vztažení probíhá. Základní postoj Já-Ty, který se může v DJ takto etablovat v rámci herního (a tedy realitu modulujícího a zároveň i reálného⁹⁰) prostředí, se pak dále propisuje do celkové existence daného jedince (i mimo rámec DJ) a zakládá tak jeho celkový (pohled na) svět (pokud již jeho svět není poměrem Já-Ty formován).⁹¹ Tuto formační mohoucnost ovšem nevykazuje jen DJ, ale svým způsobem a do určité míry i jakákoli (další) psychosomatická disciplína. Psychosomatickou disciplínu tedy můžeme považovat „za to, co otevírá komunikaci subjektu se světem, za objímající (v Jaspersově smyslu) či přetvářející vztah já-ono v Buberově smyslu na vztah já-ty.“⁹² Vztah Já-Ty také – stejně jako dialog a potažmo i DJ – burcuje jedince k prožívání skutečné jsočnosti v přítomnosti.⁹³ Teprve v přítomnosti se může odehrát setkání – jak s druhým, tak se sebou samým. A právě toto setkání se se sebou, toto sebe-poznání – předpokládá Vyskočil – může probíhat prostřednictvím druhého.⁹⁴ V DJ k tomu dochází přinejmenším ve dvou momentech. Prvním je sama přítomnost druhých – pozorovatelů. Bez nich by veřejná samota byla pouze samotou a bylo by téměř nemožné dosáhnout zvýšeného (jevištního) tělového napětí nutného pro kvalitní hru.

Druhým momentem, kdy je možné poznávat sebe skrze druhého, je „přítomnost“ vnitřního partnera. Tzv. vnitřní partner byl doposud charakterizován pouze v nejnútnejších obrysech. Nyní se tedy zkusme úvodní úvahy poněkud rozvinout. Na rozdíl od jevištního partnera z masa a kostí, který má své vlastní tělo a osobnost, je vnitřní partner součástí jednajícího. Totéž tělo a tentýž hlas však může nabýt různých poloh a napětí, může dojít k jinému tělovému zapojení či k akcentování jiného (jindy dokonce i opomíjeného) aspektu osobnosti. A právě to je „vnitřní partner“. Jedná se tedy o jinou reakci (téže lidské bytosti) na stejnou situaci.⁹⁵ DJ narušuje pomocí vnitřního partnera lidskou tendenci k (pohodlné) jednostrannosti.⁹⁶ Vyskočil sám vnitřního partnera charakterizuje následovně: „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, i když to může být to našeptávající, zrazující.“⁹⁷ Nejedná se tedy o druhého člověka, nýbrž o hru využívající lidskou excentričnost k nahlédnutí situace z více pozic – ať již kontrárních, či komplementárních, vzájemně kompetitivních a mnohých dalších.

3. Plody dialogického jednání

V závěru našeho krátkého nástinu se ještě stručně zmíníme o možném významu či účelu překračujícím rámec samotného DJ. Vzhledem k primárně auto-telickému (samoúčelnému) hernímu charakteru však není záhodno hovořit o externím účelu. Jedná se spíše o určité plody DJ, které jsou tím hojnější, čím bezděčněji jsou získávány. Zacílení na zisk určité schopnosti může totiž působit hyper-

⁹⁰ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*, s. 28–32.

⁹¹ BUBER, Martin. *Já a Ty*, s. 7.

⁹² HANČIL, Jan. *Otevřený svět dialogického jednání*, s. 36–37.

⁹³ BUBER, Martin. *Já a Ty*, s. 14.

⁹⁴ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Možnosti hry*, s. 67.

⁹⁵ SLAVÍKOVÁ, Eva. *Dialogické jednání – z poznámek asistenta*, s. 58.

⁹⁶ MUSILOVÁ, Martina. Proč již sedm let nejsem schopna napsat, co je dialogické jednání. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 51–52, s. 52.

⁹⁷ VYSKOČIL, Ivan. *Rozprava o dialogickém jednání*, s. 14–15.

tonicky (křečovité), a tudíž inhibovat proces DJ. Snaha o přemíru produktivity tak s sebou přináší nemalé riziko kontraproduktivity. Přesto DJ může vytvářet určité plody.

Nejzjevnějším příkladem z oblasti samotné Katedry autorské tvorby a pedagogiky DAMU je bezesporu tzv. autorské čtení a autorská prezentace. DJ je explicitním (a přímým) pramenem těchto dvou disciplín. U tzv. autorské prezentace, kterou lze stručně popsat jako cca desetiminutový jevištní tvar, ve kterém by si zpravidla měl herec/jednající vystačit pouze se sebou samým (tj. být bez kostýmu, rekvizit, masek, kulis...) a prezentovat své osobité (a dosti často i osobní) téma, za které nese plnou odpovědnost a jehož je ručitelem, je návaznost na DJ již z letmého popisu vcelku zřejmá.

O poznání překvapivější může být tvrzení, že autorské čtení (tedy veřejné čtení vlastního – autorského – textu před skupinou spolužáků, dalších studentů, pedagogů a případně i dalších posluchačů) je inspirováno či navazuje na DJ. Sám Vyskočil ovšem poznamenává: „Autorské čtení čili schopnost slyšet sám sebe a odpovědět si jsem začal tím, že jsem se studenty zkoušel takzvané dialogické jednání. Dialogické jednání znamená, že se sám se sebou setkám.“⁹⁸ Autorské čtení ve Vyskočilově pojetí tedy předpokládá zkušenost DJ. Již jen proto, že Vyskočil je vymezuje vůči psaní (a posléze čtení) tvůrčímu, u kterého přibližně víme, k jakému výsledku se má dojít, jako čtení a psaní tvořivé, při kterém se necháváme překvapovat vznikajícím.⁹⁹ Lehkost experimentování a otevření se překvapení je garantována herním charakterem, který je autorskému čtení a DJ společný.¹⁰⁰ Zároveň je zde přítomný i silný důraz na orální gestiku, který Vyskočilovo pojetí autorského čtení odlišuje od ostatních podobných konceptů scénického čtení či tvůrčího psaní.¹⁰¹ Ještě patrnější je vliv DJ při pohledu na proces autorského čtení, který lze popsat jako oscilaci mezi čtyřmi druhy sdělení:

sdělením textu jako takového (který autor již napsal);

sdělením autorem aktuálně vyjadřovaným během čtení;

sdělením, které posluchači (ne)přijímají;

autorem (znovu)objevovaným sdělením.¹⁰²

K předchozímu výčtu připojme ještě dvě drobné vysvětlující poznámky.

Nejprve je třeba objasnit rozdíl mezi sdělením textu (1.) a autorem aktuálně vyjadřovaným (2.), který spočívá mj. ve skutečnosti hlasitého čtení, které zachovává plnou komunikovatelnost textu. Text ochuzený o hlasovou a řečovou stránku (tedy o non-verbální aspekty řeči) oproti tomu komunikuje „pouze“ svůj význam.¹⁰³

Druhá poznámka se týká autorova (znovu)objevování sdělení textu (4.) – na první pohled se může jednat o velmi zvláštní tvrzení. Autor by koneckonců měl sám vědět nejlépe, o čem text je a co sděluje. Přesto však může být svým vlastním textem během čtení překvapen.

Smysluplné čtení textu je především sdělováním určitého obsahu. Tento obsah má formu určité představy, která je nutnou podmínkou při psaní textu. Během čtení tedy nestačí znát „pouze“ smysl

⁹⁸ VYSKOČIL, Ivan. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 87.

⁹⁹ Tamtéž, s. 85–86.

¹⁰⁰ VYSKOČIL, Ivan. Předmluva. In: POKORNÁ, Jaroslava. *Maminka není doma*. Praha: Brkola, 2006, s. 5–7, s. 6.

¹⁰¹ ČUNDERLE, Michal. O čtení nahlas. In: ČUNDERLE, Michal; ŠVEC, Vlastimil ŠVEC (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 89–91, s. 89.

¹⁰² VYSKOČIL, Ivan. *Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby*, s. 86.

¹⁰³ RUT, Přemysl. O autorském čtení. In: ČUNDERLE, Michal; ŠVEC, Vlastimil (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 93–96, s. 93.

sdělení textu, ale je rovněž nutné (pokud má čtení být vsutku komunikací), aby byla tato představa re-konstruována. Právě ona re-konstruovaná představa umožňující kvalitní komunikaci během čtení (její na první pohled nepostřehnutelná absence sehrává klíčovou roli při procesu neporozumění textu posluchačem) může být zdrojem nemalých překvapení pro autora, který ji v jiné situaci opět buduje, znovu prožívá – ale již pod trochu pozměněnou optikou. (Přinejmenším se jedná o jiný časoprostor, popř. i o částečně odlišnou zásobu zkušeností, kterou čtoucí disponuje, či odlišné aktuální naladění.)¹⁰⁴

Vzhledem k rozsahu a záměru tohoto textu není možné pojednávat obsírněji o autorském čtení (ve Vyskočilově pojetí). Přesto však na několika řádcích předcházejícího textu byly načrtnuty jisté tendence vycházející z DJ. Platforma autorského čtení a texty vznikající při této příležitosti mohou být označeny (alespoň zčásti) za plody DJ. Když ale postoupíme ještě o krok dále a budeme reflektovat jak DJ, tak autorské čtení (popř. autorskou prezentaci či ostatní psychosomatické disciplíny), zjistíme, že hlavní devizou je zprostředkování kontaktu se sebou samým.

V závěru tohoto přemítání přirovnáme DJ i autorské čtení a ostatní disciplíny k (tvůrčí) práci na zahradě. Když se na zahradu pozorně zadíváme, „nacházíme trojí rozdílné bytí: bytí přírody o sobě, člověkem vytvořené bytí, v němž byla příroda přetvořena prací – a bytí 'krásna', toto zvláštní světlo, jež náleží hned přírodě samé, hned uměleckým dílům...“¹⁰⁵

Závěr

V práci bylo – v návaznosti na v úvodu vytyčené cíle – reflektováno dialogické jednání s vnitřním partnerem. Počínaje druhou kapitolou se v rámci zkoumání stále více vynořovalo vzájemné sejetí aspektu, které jsme pojednávali do jisté míry separovaně (hlas, řeč, tělesnost, přítomnost v přítomnosti, dialektika činu a reflexe...). V nástinu těchto – vzájemně sejetých – filosofickým pojmoslovím uchopených momentů můžeme spatřit i případný přínos této práce do širší diskuse o dialogickém jednání, jeho charakteru a potencích. Zároveň však připomeňme, že tento text nemá vyšší ambice, než být pozváním k filosofickému nahlížení na fenomén DJ; právě proto jsou výše nastíněná témata zároveň i otázkami pro další výzkum interdisciplinárního charakteru.

Seznam použité literatury

ANSELM Z CANTERBURY. O pravdě. In: *Fides quaerens intellectum*. Praha: Kalich, 1990. ISBN 80-7017-156-1, s. 123–189.

ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Čtvrté nezměněné vydání. Praha: Rezek, 2013. ISBN 978-80-86207-35-3.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad. 17., (8. opr.) vyd. Praha: Česká biblická společnost, 2009. ISBN 978-80-87287-24-8.

BUBER, Martin. *Já a Ty*. Olomouc: Votobia, 1995. ISBN 80-7198-042-1.

¹⁰⁴ Srov. FRYNTOVÁ, Vítězslava. O paradoxu autorského čtení. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském he-rectví*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 66–67.

¹⁰⁵ FINK, Eugen. *Zahrada Epikurova*. In: *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 35–56, s. 38.

- ČUNDERLE, Michal. O čtení nahlas. In: ČUNDERLE, Michal; ŠVEC, Vlastimil ŠVEC (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 89–91. ISBN 978-80-7331-193-3.
- DESCARTES, René. *Meditationes de prima philosophia: Meditace o první filosofii*. Třetí vydání. Praha: OIKOYMENH, 2015. ISBN 978-80-7298-202-8.
- FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 80-204-0224-1.
- FINK, Eugen. Zahrada Epikurova. In: *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 35–56. ISBN 80-204-0224-1.
- FRYNTA, Emanuel. *Zastřená tvář poezie*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1993. ISBN 80-900906-6-X.
- FRYNTOVÁ, Vítězslava. O paradoxu autorského čtení. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 66–67. ISBN 80-7331-001-5.
- HANČIL, Jan. Hlas individuality. *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní ústav, 1993, č. 1, s. 98–99. ISSN 0862-7258.
- HANČIL, Jan. Otevřený svět dialogického jednání. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 35–49. ISBN 80-86928-02-0.
- HOHLER, Vilém. O některých somatopsychických aspektech dialogického jednání. In: VYSKOČILOVÁ, Eva; SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, s. 93–130. ISBN 80-85883-50-3.
- HOŠEK, Pavel. *Kouzlo vyprávění*. Praha: Návrat domů, 2013. ISBN 978-80-7255-293-1.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Současnost*. Ve Votobii vydání první (podle původního vydání: Mladá fronta, 1969). Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-089-7.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. Zkušenosti s psychosomatickými impulzy při výuce jevištního pohybu. In: VYSKOČILOVÁ, Eva; SLAVÍKOVÁ, Eva (eds.). *Psychosomatický základ veřejného vystupování: jeho studium a výzkum*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, s. 131–134. ISBN 80-85883-50-3.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013. ISBN 978-80-7298-485-5.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Problém mluvy. In: *Řeč, dějinnost, příroda*. Praha: OIKOYMENH, 2018. ISBN 978-80-7298-251-6.
- MOKREJŠ, Antonín. *Duchovní ráz naší doby*. Praha: Triton, 2007. ISBN 978-80-7254-960-3.
- MUSILOVÁ, Martina. Písemná reflexe jako součást studia. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 65–79. ISBN 80-86928-02-0.
- MUSILOVÁ, Martina. Proč již sedm let nejsem schopna napsat, co je dialogické jednání. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 51–52. ISBN 80-7331-001-5.

- PALOUŠ, Radim. *K filosofii výchovy: Východiska fundamentální agogiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-25390-3.
- PALOUŠ, Radim. Předpoklady sokratovského dialogu. In: VYSKOČILOVÁ, Eva (ed.). *Dialogické jednání jako otevřená otázka*. Praha: Akademie múzických umění, 1997, s. 7–13. ISBN 80-85883-29-5.
- PATOČKA, Jan. Svět Ivana Vyskočila. In: *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 183–189. ISBN 80-7298-113-7.
- PERNICA, Alexej. Nahlédnutí zvenku přihlížejícího v šesti zastaveních na dialogické jednání a tři antropologické paralely na závěr. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 93–124. ISBN 80-86928-02-0.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Znaky každodennosti: čili krátké řeči téměř o ničem*. Praha: Herrmann a synové, 1993.
- PIAGET, Jean. *Play, dreams and imitation in childhood*. First published in 1951. London: Routledge, 1999. ISBN 0415-21005-4.
- POKORNÁ, Jaroslava. Reflexe námezdné herečky. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 47–48. ISBN 80-7331-001-5.
- RUT, Přemysl. O autorském čtení. In: ČUNDERLE, Michal; ŠVEC, Vlastimil (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 93–96. ISBN 978-80-7331-193-3.
- SLAVÍKOVÁ, Eva. Dialogické jednání – z poznámek asistenta. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 53–62. ISBN 80-86928-02-0.
- SLAVÍKOVÁ, Eva. *Možnosti hry: od Buytendijka k Vyskočilovi*. Praha: Brkola, 2011. ISBN 978-80-905152-3-9.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. O pohádkách. In: *Netvoři a kritikové*. Praha: Argo, 2006, s. 131–182. ISBN 80-7203-788-9.
- VÁLKOVÁ, Libuše. K problematice hlasové výchovy herců a jejímu řešení. *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Divadelní ústav, 1993, č. 1, s. 99–109. ISSN 0862-7258.
- VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*. Praha: Akademie múzických umění, 1999. ISBN 80-85883-41-4.
- VINAŘ, Josef. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. Praha: Pražská scéna, 2017. ISBN 978-80-88217-05-3.
- VYSKOČIL, Ivan. Dialogické jednání: heslo k autorizaci. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 127–130. ISBN 80-86928-02-0.
- VYSKOČIL, Ivan. Nejpodivuhodnější lidský orgán. In: ČUNDERLE, Michal; ŠVEC, Vlastimil (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 49–51. ISBN 978-80-7331-193-3.
- VYSKOČIL, Ivan. Předmluva. In: POKORNÁ, Jaroslava. *Maminka není doma*. Praha: Brkola, 2006, s. 5–7. ISBN 80-903842-0-X.

VYSKOČIL, Ivan. Rozprava o dialogickém jednání. In: ČUNDERLE, Michal (ed.). *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005, s. 13–32.

ISBN 80-86928-02-0.

VYSKOČIL, Ivan. Veřejné autorské čtení jako nutná, završující i iniciační fáze autorské slovesné tvorby. In: ČUNDERLE, Michal; ŠVEC, Vlastimil ŠVEC (eds.). *Psychosomatické disciplíny v teorii a praxi*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 85–88. ISBN 978-80-7331-193-3.

ZEMAN, Vít. Dialogické jednání s vnitřním partnerem jako filosofický problém. In: MICHLOVÁ, Barbora; HRONOVSKÝ, Michal (eds.). *Bílá místa filosofie*. Sborník příspěvků doktorandů a mladých badatelů. Ostrava: Ostravská univerzita, 2020, s. 17–33. ISBN 978-80-7599-231-4 (online). DOI doi.org/10.15452/BilaMista.2020.02