

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce

Ester Bezděk

Estetika dramatického umění Otakara Zicha a problematika vnitřně hmatového vnímání

Otakar Zich's The Aesthetics of Dramatic Art and the issue of inner-
tactile perception

Praha 2016

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucímu práce Mgr. Martinu Kaplickému Ph.D. za jeho cenné rady a čas, který mi věnoval při přípravě této práce. Dále bych chtěla poděkovat svému tátovi za filozofické vedení a svému muži za neskonalou trpělivost.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 9. srpna 2016

.....
Jméno a příjmení

Abstrakt

Bakalářská práce je zaměřena především na teorii dramatického umění Otakara Zicha. První část, která je těžištěm celé práce, se zabývá Zichovým přístupem k dramatickému umění obecně, následně lokalizuje myšlenku takzvaného vnitřního hmatu a tou se dále zabývá. Vnitřní hmat je zde ukázán jako významný prvek Zichovy teorie. Podílí se jak na procesu tvorby dramatického umění, tak na jeho vnímání. Druhá část práce je dodatkem k teorii Otakara Zicha. Tato část reaguje na Zichovu myšlenku vnitřního hmatu v rámci současných estetických teorií o propriocepci. V kontextu několika teorií je zde popsáno, co to propriocepce je, jakou roli hraje v estetickém prožitku a jak se Zichův vnitřní hmat k těmto teoriím vztahuje.

Klíčová slova: Otakar Zich, Estetika dramatického umění, vnitřní hmat, propriocepce, dramatické dílo, vjem

Abstract

This bachelor thesis is primarily focused on Otakar Zich's theory of Dramatic art. The first part, which is the main part of this work, deals with Zich's approach to drama in general, localising the thought of inner-tactile perception afterwards. Inner-tactile perception is presented as a crucial part of Zich's theory. Not only it is a part of the process of creation, but also of perception of drama itself. The second part of this thesis is an addendum to Otakar Zich's theory. This part is a response to Zich's thought of inner-tactile perception in current aesthetic theories of proprioception. In context of several aesthetic theories it is shown what proprioception is and what role it plays in aesthetic situation. It also reveals a relationship to Zich's inner-tactile perception.

Key words: Otakar Zich, The aesthetics of dramatic art, inner-tactile perception, proprioception, dramatic art, perception

Obsah

Úvod.....	7
1 Estetika dramatického umění.....	9
2 Vnitřně hmatové vnímání	16
2.1 Herec.....	18
2.2 Dramatik.....	23
2.3 Režisér	24
2.4 Divák	27
3 Teorie propriocepce	30
3.1 Propriocepce jako estetický smysl.....	34
4 Závěr	37
5 Seznam použité literatury	38

Úvod

Jádrem této práce je estetika dramatického umění Otakara Zicha a otázka vnitřně hmatového vnímání. Cílem práce je poukázat na Zichovu myšlenku vnitřního hmatu a lokalizovat jeho roli nejen v rámci samotné Zichovy teorie, ale také v kontextu současných estetických teorií, kde se analogická myšlenka objevuje pod termínem propriocepce. Tuto práci lze rozdělit do dvou hlavních částí. První z nich je základní část, která se věnuje estetice dramatického umění Otakara Zicha a pojmu vnitřní hmat. Druhou část tvoří kapitola zabývající se novodobými poznatky o propriocepti ve vztahu k estetice.

První kapitola představuje exkurz do teorie Otakara Zicha a jeho knihy *Estetika dramatického umění*. Je zde shrnut Zichův originální přístup k dramatickému umění, které Zich chápe odlišným způsobem než jeho předchůdci. Přistupuje k němu totiž z pozice diváka a jeho vjemu, a za dramatické dílo tak považuje až to, co divák vnímá během představení.

To, co divák vnímá, má však v Zichově teorii velmi specifickou podobu, neboť to není čistě individuální vjem, nýbrž tuto individualitu přesahuje, protože již nese určitý typ sdělení a významu, a nabývá tak znakové povahy. Zich sice vychází ze zaměření psychologického, kde slovo vjem plní svůj primární význam, nicméně se postupně dopracovává k sémiologickému zaměření, které již význam pojmu vjem přesahuje. Proto je samotný termín vjem, který se v Zichově terminologii objevuje, zavádějící, a jak upozorňuje Ivo Osolsobě, v dnešní době by se dal nahradit přesnějším termínem recepcce či proces příjmu.¹

Pro účely této práce se na začátku budeme držet Zichova slovníku, abychom ukázali, jak právě myšlenka dramatického umění jako vjemu přivedla Zicha k zajímavému poznatku o vnitřním hmatu. Postupně však termín vjem opustíme, když si ukážeme, kam Zichovy myšlenky směřují a jakého významu nabývají.

Druhá kapitola práce bude zaměřena již přímo na Zichovu myšlenku vnitřně hmatového vnímání. Ta reaguje na Zichovo pojetí dramatického díla popsaného výše, vnitřní hmat je podle Otakara Zicha spolu se sluchem a zrakem důležitým prostředkem nejen pro tvůrce dramatu, ale i pro diváky. Jakým způsobem vnitřní hmat funguje a jakou roli hraje při tvorbě ale i recepci dramatického umění, bude rozebráno v druhé části tohoto textu.

¹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica totič Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. Str. 195.

Poslední kapitola se věnuje novodobým teoriím propriocepce. Propriocepce jako specifický smysl zde bude krátce obecně popsán, poté jej však vztáhneme k estetickému vnímání a naznačíme jeho rysy pro estetické použití. V rámci práce Barbary Montero si ukážeme, jak je myšlenka vnitřního hmatu, kterou Otakar Zich představil na počátku 20. století stále aktuální. Montero v textu *Propriocepce jako estetický smysl*² popisuje použití tohoto termínu v kontextu estetických smyslů a ukáže nám analogické užití tohoto termínu s vnitřním hmatem Otakara Zicha. Cílem Montero, na rozdíl od Zicha, je nicméně zařadit propriocepci mezi primární estetické smysly. Na její argumenty a na zvážení toho, zda je tento cíl reálný, bude zaměřena poslední část práce.

² MONTERO, Barbara. Proprioception as an aesthetic sense. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:2, 2006.

1 Estetika dramatického umění

Otakar Zich představuje své pojetí dramatického umění v knize *Estetika dramatického umění*³, jež poprvé vyšla v roce 1931. Cílem této knihy je především ustavení přístupu zkoumání dramatického umění jako umění samostatného a soběstačného, do něhož by kromě činohry byla zahrnuta také zpěvohra neboli opera. Zich navíc přichází se zásadním odlišením chápání dramatického díla jako takového, když k němu přistupuje z hlediska vnímatele.

*„Činohra i opera, krátce dramatické dílo, je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení na divadle.“*⁴

Tato krátká citace má pro Zichovu teorii velmi podstatné důsledky. Dramatické dílo je to, co vnímá divák během představení na divadle. Není to to, co formuloval autor dramatu a co pak na jevišti zhmotní herci, jak poukazuje Ivo Osolsobě, který tento posun nazývá přímo kopernikovskou revolucí.⁵ Zich se tímto chápáním dramatického díla vymezuje proti dřívějším teoriím, které tvrdily, že podstatou dramatického umění je text a činohra jako umělecký druh tak spadá do básnictví.⁶ Podle Zicha není básnický text (či hudební partitura v případě opery) uměleckým dílem samým, nýbrž jednou z jeho složek.⁷

Ustavení dramatického díla jako díla časového, které navíc existuje pouze v době svého skutečného provozování, umožňuje Zichovi zahrnout do tohoto termínu nejen činohru, ale právě i již zmíněnou operu, která byla řadou autorů⁸ doposud řazena do vokální hudby.

Zich tedy začíná tím, že dramatické dílo je to, co vidíme a slyšíme současně. Tím se nám odhalují dvě složky dramatického umění – viditelná (optická) a slyšitelná (akustická). Nerozlučnost těchto dvou složek je pro takto definované dílo nezbytná, odstranění jedné z nich by vedlo k deformaci složky zbývající.

„Představme si, že bychom si při představení činoherním či operním zacpali uši, abychom pranic neslyšeli, jen viděli, nebo že bychom naopak zamhouřili oči, abychom nic neviděli a jen slyšeli. Tím, že odpadla jedna složka, nepoškodil se jen celek, nýbrž i zbylá složka sama. Řeč

³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

⁴ Tamtéž. Str.13.

⁵ OSOLSOBĚ. *Principia parodica*. Str.195.

⁶ Viz pojem „aristokratické teorie“ v kapitole Teorie syntetická v knize *Estetika dramatického umění*.

⁷ V Zichově teorii se objevuje dvojí zhodnocení básnického textu. Zich na jednu stranu nepovažuje tento text za dramatické dílo, což je oprávněný a dnes již běžně rozšířený názor. Zároveň ale nepovažuje dramatický text ani jako samostatné literární dílo.

⁸ Viz například Eduard Hanslick.

*bez viděné akce je jakoby abstraktnější, akce bez slyšené řeči mátožnější. Je to jako bychom rozřízli nějaký organismus a odhodili jednu půlku; i druhá se tím zakrvácí, a dříve, v celku, tak čilá, je teď ochromena.*⁹

Zich popisuje postup svého bádání jako metodou analytickou.¹⁰ Na začátek staví komplexní celkový vjem, který má divák během představení, a skrz nějž se teprve můžeme dostat k teorii dramatického umění.

„...určili jsme dramatického dílo jako vjem, jež máme při divadelním představení. Z toho plyne, že dramatické dílo existuje v našem vědomí jako fakt psychický a že tedy jeho analýza musí být psychologická...“¹¹

Zich zde definuje dramatické dílo jako vjem diváků během představení, které se tím pádem dá zkoumat pouze skrze psychologickou analýzu, neboť vjem je něčím subjektivním.¹² Dramatické dílo je ale mnohem více než pouhý vjem, jak již bylo naznačeno v úvodu a jak postupně ze Zichovy teorie vyplyne. Zatím se však stále budeme držet Zichovy terminologie dramatického díla jako vjemu, jež nám ukáže, k jaké myšlence skrze ni Zich došel.

Všimá si totiž zajímavého faktu, že k tomuto vnímání neslouží divákovi pouze již zmíněný zrak a sluch, ale také takzvaný „vnitřní hmat“¹³. Tomuto tématu se bude obsáhle věnovat druhá kapitola této práce, prozatím však zmíníme, že vnitřně hmatové vnímání figuruje tedy jako třetí kanál při vnímání díla.

„Představme si, že jsme v takové tmě a hluku, že se nemůžeme ani vidět, ani slyšet. Přesto uvědomujeme si každé své jednání, polohu i pohyb celého těla i jeho všech částí, tedy třeba obličeje, a zejména i mluvidel, tak zřetelně, že např. víme nejenom, že se usmíváme a že mluvíme, ale i co mluvíme, ač neslyšíme. Počítky, jimiž si to vše uvědomujeme, slují vnitřně hmatové: vnímáme napětí svalů, tlak a tah v šlachách a kloubech aj.: nejdůležitější jejich soubory nazývají se vjemy kinestetické čili pohybové.“¹⁴

⁹ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 15.

¹⁰ Tamtéž. Str. 35.

¹¹ Tamtéž. Str. 35.

¹² Zich dále poukazuje na to, že přestože musí být analýza dramatického díla psychologická, dramatické dílo je současně i faktem uměleckým, který se musí analyzovat esteticky. Toho docílí tím, že psychologickou analýzu nedovede až do jejího konce a nebude tak nikdy oddělovat složku obsahovou od té citové.

¹³ Tamtéž. Str. 39.

¹⁴ Tamtéž. Str. 39.

Naše jednání má motorickou podstatu, která vzniká na základě zkušeností nashromážděných za celý život, ačkoli si jejich vnitřně hmatovou povahu neuvědomujeme, neboť se soustředujeme na dojmy zrakové a sluchové, jež jsou očividnější. Vnitřní hmat tak funguje z velké části nevědomě. Důležitým faktem pak je Zichova myšlenka, že takto nevnímáme jen sami sebe, tedy své vlastní tělo, ale právě i například herce na divadle, obecně jiné lidi. Na základě jejich pozorování se nám vybavují naše vlastní motorické zkušenosti, které jsou popsány výše, a způsobují v nás stejné dojmy, jako bychom danou věc prováděli či prožívali sami. Zde můžeme poukázat na úzkou souvislost všech smyslů, kterými vnímáme, v tomto případě vnitřního hmatu se zrakem a sluchem, neboť právě až na jejich základě se může vnitřní hmat rozvinout. Tento princip funguje tím více, čím více se do daných osob vžíváme.¹⁵ Při takovém vžívání cítíme, skrze to, co vidíme, slyšíme, a vnitřním hmatem vnímáme, co prožívá daná postava, a to dodává následným vjemům živost.

A právě tato skutečnost je jedním z charakteristických rysů nejen dramatického umění, ale i termínu „dramatický“, který je podkladem principu dramatičnosti, jež je pro Zicha podstatným prvkem dramatu samotného a pro tuto práci velmi důležitým bodem.

Než se však tomuto termínu budeme více věnovat, je pro naše pochopení Zichových úvah důležité si vysvětlit několik základních termínů. Jak již bylo zmíněno výše, Zich nejprve určuje dramatické dílo jako vjem, který popisuje jako něco složitého a časově proměnlivého.¹⁶ Obsahuje totiž změnu, která je výsledkem proměny především dramatických osob, a toho, co se na nich v rámci daného představení proměňuje. Ať už je to jejich chování, mluva atd., jsou tím, co tvoří dramatický děj jako takový. To, že my těmto změnám rozumíme, je dáno tím, že tyto osoby považujeme za bytosti, které mají duševní život, jež chápeme na základě duševního života nás samotných. Na základě našich vnitřních zkušeností chápeme činy, které se odehrávají na jevišti.

„Zároveň však vidíme, že tyto jejich akce jsou vzájemné, že jsou to tedy akce a reakce těchto osob vespolek svázané nejen, jako vše na světě, relací příčinnosti (kauzality), ale i, protože právě jde o duševní bytosti, relací účelnosti. Každá jejich akce byla způsobena předešlou a děje se zpravidla proto, aby vyvolala následující: Takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na osobu jinou, nazveme jednáním.“¹⁷

¹⁵ Tato problematika bude přiblížena ve druhé kapitole práce.

¹⁶ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 36.

¹⁷ Tamtéž. Str. 37 a 38.

Při vysvětlení dramatického díla vychází Zich právě z definice jednání, a to proto, že jednání je základní jednotkou děje, jak ostatně vidíme v další citaci.

„Dramatický děj je ten, který vzniká jednáním osob ve spolek. Dramatická osoba je ta, jež jedná vůči osobám jiným.“¹⁸

Z tohoto citátu vyplývá, že dramatický děj není dán textem, nýbrž vzniká až během představení, neboť je tvořen osobami dramatu. Z toho navíc plyne, že aby bylo drama dramatem, musí obsahovat více než jednu osobu, monodrama proto pro Zicha není dramatickým dílem. Samotný termín „dramatický“ je tedy to, co se týká dramatického děje, neboť dramatický děj je vespolečné jednání několika osob, a o toto jednání jde především. Podle shrnutí Zdeňka Pošívala se termín „dramatický“ stává synonymem pro „lidské jednání a napětí, které z něho může vzniknout a působí na náš organismus“¹⁹.

Pro dramatické dílo je tedy podstatné, že obsahuje jednání (ve smyslu působení jedné osoby na druhou) více osob. Protože právě toto jednání je základem principu dramatičnosti, neboť přináší ono napětí, respektive uvolnění a vzrušení. A jelikož je dramatické dílo i faktem uměleckým, a hlavní roli hraje jeho estetická působnost, za jejímž účelem vzniká, jde především o to, aby tento účel splňovalo.

Z definice jednání, které je základním prvkem principu dramatičnosti, vyplývá, že jde o akci jedné osoby na druhou. Ústřední složkou dramatu je tedy složka herecká: *„...jen ona je dramatickou v pravém slova smyslu, ostatní složky jsou dramatickými jen potud a natolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké.“²⁰*

Herecká složka se stává centrem dramatu právě proto, že nese již zmíněné jednání, čímž vytváří dramatický děj i pojetí dramatičnosti jako takové. Hra herců je oním specifickým prostředkem dramatického umění a všechny ostatní složky přispívají pak svým dílem k estetickému působení dramatického díla. Ostatními složkami Zich myslí dramatický text, jež je podkladem dramatického díla a činností dramatika. Dále dramatickou scénou, tedy prostor, v němž herci hrají, a která představuje místo dramatického děje.²¹ Scéna je z části složka výtvarná, náležící architektovi, a z části úkolem režiséra, který musí scénický prostor vůbec

¹⁸ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 38.

¹⁹ POŠÍVAL, Zdeněk. *Základy pojmů v dramatickém umění: Volně podle Otakara Zicha*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1988. Str. 20.

²⁰ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 33.

²¹ Zde si Zich vypomáhá rozdělením na významovou představu technickou a obrazovou. Představa technická jako místo, kde herci hrají, a představa obrazová, reprezentující místo dramatického děje.

vytvořit skrze pohyb herců na scéně. Režisér má však ještě jednu roli, a to v rámci dramatického děje. Ten sice není samostatnou složkou jako takovou, neboť svou podstatou vyplývá ze samotného jednání dramatických osob, částečně však musí být i činností režiséra, ve smyslu korigování souhry mezi herci. Poslední složkou je dramatická hudba, která je tvořena skladatelem a je důležitá především pro operu.

Až doposud jsme rozebírali hereckou složku pouze co se výsledného produktu týká, nyní krátce vysvětlíme, jak jsou vztahy v této složce uspořádané. Herec má totiž oproti jiným umělcům materiál svého umění přímo v sobě – je to jeho tělo. I proto je důležité si vyjasnit a definovat termíny, se kterými se v Zichově teorii setkáváme, zamezíme tak případným nesrovnalostem. Dramatická osoba je naše představa, kterou si přimýšlíme na základě našeho vjemu z herce a toho, co tvoří.²² Druhý termín, který Zich používá, je právě tento výtvar herce – herecká postava. Zich však upozorňuje, že ani herecká postava a herec nejsou totožné. Herec je hercem jako samostatnou osobou i mimo jeviště, zatímco herecká postava je výtvar, který se tvoří pouze na jevišti.

*„Jako není sochou mramor, nýbrž až zformovaný mramor, tak je, stručně řečeno, postavou až zformovaný herec, s tím rozdílem ovšem, že tuto formaci provádí herec sám, týž herec, jenž je zformován“.*²³

Máme zde tedy člověka, jehož povoláním (či koníčkem) je herectví. Tohoto člověka nazveme hercem. Herec je, mimo jeviště, reálně existující člověk, na jevišti je však jeho hlavním úkolem ztvárnit nějakou postavu. Tuto postavu Zich nazývá „hereckou postavou“²⁴. Herecká postava je prací herce, jeho tvorbou. Na základě této tvorby pak může vzniknout „dramatická osoba“²⁵, jako reprezentace této tvorby, tedy to, co má herecká postava představovat, a jako taková potřebuje ke svému vzniku i diváka.

Zich upozorňuje, že směšování herecké postavy a dramatické osoby, které se děje velmi často, vnáší do rozboru tohoto umění mnoho nejasností. To je zapříčiněno i tím, že je to v podstatě jeden fakt, pouze viděný z dvou odlišných perspektiv. Proto si Zich při jejich odlišení vypomáhá termíny významová představa technická a obrazová. Než však poukážeme na jejich

²² Například si na základě hercova výkonu, tělesného zjevu a kostýmu utvoříme o postavě představu, že je to princ, a na základě našich divadelních zkušeností usoudíme, že je to konkrétně Hamlet.

²³ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 45.

²⁴ Tamtéž. Str. 106.

²⁵ Tamtéž. Str. 106.

použití k odlišení herecké postavy a dramatické osoby, musíme si vysvětlit, co to významová představa samotná je, a poté si ukážeme, jak tento termín posouvá Zichovo pojetí dramatického díla jako subjektivního vjemu na intersubjektivní rovinu.

Významová představa je vyvolána na základě vnějšího vjemu, sama však pochází z naší vlastní zkušenosti. Když totiž máme nějaký vjem, na základě naší zkušenosti se nám vybaví určitá představa, která odpovídá na otázku „co to je, co právě vnímáme?“. A právě tuto představu nazývá Zich významovou. Významová představa však nevzniká pouze při vnímání dramatického (či jiného) umění, nýbrž i v běžné životní zkušenosti. Například při veřejné demonstraci lidí máme významové představy obecné – to, co vidím, jsou lidé, či specifické – jsou to mladí lidé, staří lidé, nemocní lidé. Můžeme ale mít i významovou představu konkrétní – to, co vidím, je moderátor XY.

Na divadle je ale významová představa posunuta ještě dále. Zde přichází na řadu rozdělení významové představy na technickou a obrazovou. Na jedné straně totiž vnímáme to, co dělá herec, tedy hereckou postavu. Přesná odpověď na otázku „co to je, co vnímáme?“ by samozřejmě byla „je to herec, který něco předvádí“. My však během představení vnímáme také to, co tento herec představuje, a to dokonce především. A tak Zich připojuje k otázce „co to je?“ ještě otázku „co to představuje?“. Na první odpovíme, že je to hercovo dílo, technické provedení herce, a tedy významová představa technická, jež podle Zicha vzniká na základě naší divadelní zkušenosti a znalosti divadla (víme, že je to herec, který hraje a tím ztvárňuje nějakou postavu). Na druhou otázku odpovíme, že to, co tento herec (a s ním i tato postava) představuje, je osoba dramatická, tedy významová představa obrazová, naše reprezentace (například Hamlet).

Z výše uvedeného rozboru nám vyplývá, že to, co divák během představení vnímá, je komplex těchto významových představ. Tento termín se jeví jako přesnější pro určení toho, co divák vnímá, než slovo vjem, který Zich ve své knize používá. Na rozdíl od vjemu totiž komplex významových představ již konotuje nějaký typ sdělení, které přesahuje individualitu diváka. Proto slovo vjem v této části práce nahradíme termínem komplex významových představ ve smyslu popsaném výše.

Pro přesnost ještě musíme rozlišit dvě hlediska, jak lze k rozdělení na významovou představu technickou a obrazovou přistupovat z pohledu vnímání. Z pozice herce je totiž herecká postava, kterou on sám vytváří, především vjem akusticko-motorický (neboť herec se během představení nevidí a spoléhá se tak především na sluch a vnitřní hmat). Pro diváky je herecká postava především vjem opticko-akustický, podobně jako dramatická osoba. Ta je bezprostředně vjem

opticko-akustický, avšak zprostředkovaně i motorický, neboli vnitřně hmatový.²⁶ Ačkoli se budeme věnovat právě vnitřně hmatovému vnímání dramatické osoby, zajímavým tématem by byla možnost vnímat vnitřním hmatem i hereckou postavu, potažmo herce samotného. U herecké postavy vnitřním hmatem obdivujeme například eleganci výkonu herce, obecně pak ztvárnění dané role jako takové. Co se týká vnitřně hmatového vnímání samotného herce, můžeme si představit situaci, kdy herec balancuje na hraně jeviště a divák se bojí, že spadne. V takové chvíli se rozpadá jednota herecké postavy a dramatické osoby a to, co cítíme, se vztahuje k herci jako člověku z masa a kostí. To je však již na okraji vystoupení z estetického zážitku, a proto se touto myšlenkou nebudeme dále zabývat.

Zatím se o vnitřním hmatu mluvilo především z pozice recipienta, vnitřní hmat se ovšem vyskytuje i v ostatních složkách, nejen ve složce herecké. Jak tvorba samotného dramatika, tak i to, co má za úkol režisér, je z určité části výsledkem vnitřně hmatového vnímání. To si podrobně rozebereme v následující kapitole.

²⁶ Například když v situaci určitého napětí mezi dramatickými osobami na jevišti sami ztuhneme a necháme se tak stahovat do děje.

2 Vnitřně hmatové vnímání

Ačkoli je největší prostor vnitřně hmatovému vnímání věnován v *Estetice dramatického umění*, formulace kinestetického či pohybového vnímání se objevuje u Zicha již dříve. Spis *O typech básnických*, který vzniká roku 1918, popisuje tři typy umělce na základě obsahu jejich představ.²⁷

*„Poněvadž vše, co je v naší mysli, přichází nebo přišlo tam smysly, stanovíme tyto typy podle smyslů. Při tom ovšem jde především o tak řeč. smysly vyšší (zrak a sluch), neboť čich a chuť nemají pro náš duševní život valného významu. Ne tak hmat; ve spojení se smyslem svalovým – často říká se jim společně vnější a vnitřní hmat – jest nadmíru důležitým činitelem pro pohyby našeho těla.“*²⁸

Kromě zrakového a sluchového typu tak máme i typ pohybový neboli motorický.²⁹ Zich však upozorňuje na to, že zde ani tak nejde o pohyby samotné, jako o jejich duševní stránku. Naším pohybům totiž odpovídají skupiny počitků, které Zich nazývá „kinestetickými“³⁰. Nejde tak o fyziologickou stránku pohybu jako takového, ale o to, co při těchto pohybech prožíváme.

Vnitřně hmatové vjemy odpovídají podráždění sensorických nervů a jsou spjaty s tělesnými pohyby a polohami, které vznikly podrážděním nervů motorických. Pohybový typ si tak na základě tělesných pohybů vyloženě užívá tyto počitky (následně vjemy), které z nich má. Nejde však pouze o pohyby těla jako celku, které si asi nejsnadněji představíme. Zich upozorňuje na to, že každá činnost či odvětví klade důraz na jiný typ pohybu, a proto například malíř vnímá jako nejdůležitější pohyby očí (při sledování obrazu) a ruky při samotném tvoření.

S ohledem na své téma v této knize se Zich nejvíce soustředí na pohyb mluvidel při řeči. Tento speciální typ pohybového zaměření nazývá Zich „typem mluvním“³¹ a popisuje ho jako schopnost se rychle učit jazykům, ovládat různé odstíny řeči a lásku k řečnění obecně.

V kapitole *Reprodukční činitel zprostředkovaný*³² popisuje Zich představy, které navazují na smysl slov a vět v básni. Abychom těchto představ dosáhli, musíme rozumět řeči, kterou je báseň napsána, a zároveň si být vědomi smyslu, který jednotlivá slova mají. Kromě představ

²⁷ ZICH, Otakar. *O typech básnických*. Praha: Orbis, 1937. Str. 8.

²⁸ Tamtéž. Str. 8.

²⁹ Zástupcem motorického často je i dramatik, kterému je věnována jedna z podkapitol.

³⁰ Tamtéž. Str. 9.

³¹ Tamtéž. Str. 10.

³² Tamtéž. Str. 51.

zrakových a sluchových jsou v básni velmi čteně zastoupeny právě i vnitřně hmatové či pohybové představy. Zich se pozastavuje nad tím, proč si jich doposud nikdo nevšiml a nepodrobil je důslednému rozboru.

Tyto představy se liší od přímých pohybových účinků básně, které ke svému působení nevyžadují porozumění smyslu vět, ale zakládají se především na účinku rytmu.³³ Potřebují totiž i porozumění smyslu slov, aby v nás vyvolaly pohybové představy, čímž se stávají velice účinným prostředkem pro vyjádření různých citů a duševních stavů. Básník totiž nepopíše cit sám, ale s pomocí průvodních pohybů těla, mimiky atd. Tím v nás však požadovaný cit u čtenáře vzbudí, protože my si na základě popsaných pohybů daný cit vybavíme.

Otakar Zich zde odkazuje na takzvanou James-Langeovu teorii, která tvrdí, že samotná podstata citů je v tělesných a pohybových počtcích, a tedy že emočně silné podněty nejprve vyvolají fyziologickou reakci těla (třes, bušení srdce atd.), která až následně vyvolá dané emoce.³⁴ Jako příklad uvádí Zich úryvek z básně Jana Nerudy „*Slunce je jak velký žernov*“³⁵:

*„Tělem sladké teplo běží, kal když děva v rty mne líbá,
tvář se moje pousmívá, hlava chvilkou zakolíbá
na tu krásu, na to modro v blaženosti ústa špulím,
ve stínu se k mladé lipce vroucně jako k milce tulím.“³⁶*

Vyjádřením určitých pohybů za pomoci slov jako je v tomto případě slovo zakolíbá, špulím či tulím, docílí básník toho, že když úryvek čteme, jako bychom tyto pohyby sami prováděli, čímž je účinek básně (tedy vyvolání daného citu) posílen.

Pro naši práci je však nejdůležitější klasický pohybový typ, který se uplatňuje především v herectví a tanci. Zich si je vědom toho, že tato problematika se přímo netýká daného tématu, a tak ji nechává v knize *O typech básnických* otevřenou.

Vrací se k ní v již zmiňované *Estetice dramatického umění*, kde se herectví věnuje především, my si ale ukážeme, že vnitřnímu hmatu se kromě herectví věnuje i v práci režiséra, dramatika a diváka. Zich totiž v reakci na Otakara Hostinského, který definuje dramatické umění jako

³³ Viz kapitola I, 2. Rytmus na nás působí motoricky, my ho vnímáme a následně napodobujeme bezděčně různými pohyby.

³⁴ CANNON, B. Walter. The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and an Alternative Theory. *The American Journal of Psychology*. Vol. 39, No. ¼, 1927. Str. 106-124.

³⁵ ZICH. *O typech básnických*. Str. 60.

³⁶ NERUDA, Jan. *Prosté motivy*. Praha: E. Valečka, 1888. Str. 28.

spojení umění³⁷, tvrdí, že dramatické dílo nevzniká spojením umění, nýbrž spojením umělců. Mezi tyto umělce řadí Zich herce, dramatika, režiséra a skladatele. U každého z nich hraje svou roli i vnitřní hmat, proto si je v následujících podkapitolách rozebereme. Protože je však tato práce zaměřena především na činohru, osobnost skladatele bude vynechána. Tři z výše zmíněných spolu-umělců pak budou v této kapitole doplněni o diváka, který se na celém procesu také nezbytně podílí.

2.1 Herec

Abychom mohli popsat roli vnitřního hmatu při práci herce, musíme se nejprve znovu podívat na strukturu toho, co vytváří. Již v první kapitole jsme popsali složité vztahy mezi hercem, hereckou postavou a dramatickou osobou. Nyní se je skrze práci herce pokusíme vysvětlit.

Prvním bodem této struktury je sám herec. Herec je člověk, který existuje v reálném světě nezávislém na divadle, má nějaké jméno a můžeme se s ním setkat i mimo představení. Jeho hlavním cílem je vytvořit na jevišti určitou postavu, kterou jsme již společně se Zichem nazvali hereckou postavou, a která je podkladem pro vznik osoby dramatické.

V předcházející kapitole jsme zmínili, že herecká postava se dá chápat jako významová představa technická, že je to to, co vytváří herec, jeho vlastní dílo, produkt hereckého umění. Podle Zicha je to odpověď na otázku „co to je?“, je to herec a jeho výkon. Dramatická osoba je také významovou představou, avšak obrazovou, nazveme ji tedy reprezentací. Je to to, co má daný zjev zobrazovat či představovat.³⁸ Chápeme ji jako určitý soubor vjemů, který je nám dán zvnějška, právě prostřednictvím (či na základě) herecké postavy. Tím však není dramatická osoba zcela vyčerpána, protože tak, jako k nám přichází zvnějšku, doplňují ji i naše vjemy pocházející zevnitř, o které je na rozdíl od postavy herecké obohacena. Tento Zichův postřeh bude rozebrán v podkapitole o divákovi, kde se budeme věnovat také tomu, jak dramatická osoba vzniká, neboť to už není pouze součástí práce hercovy, nýbrž také činností diváka.

Práce herce tedy spočívá ve vytvoření herecké postavy, která tvoří základ osoby dramatické. Jak jsme již naznačili v předešlé kapitole, látkou, z níž herec tvoří své umělecké dílo, i nástrojem, ze kterého ho tvoří, je on sám, tedy jeho tělo. Z toho vyplývá pro naši práci velmi

³⁷ Hostinský popisuje tři typy umění – básnictví, hudbu a scénické umění. Spojením hudby s básnictvím vznikne zpěv, spojením scéniky s poezií vzniká činohra, spojením scéniky s hudbou pantomima, a nakonec spojením všech tří umění dohromady vznikne opera.

³⁸ Zich zde zařazuje dramatické umění mezi umění obrazová, tedy taková, kde otázka, „co to zobrazuje, představuje?“ má vůbec smysl. Například u architektury je podle Zicha tato otázka bezpředmětná, neboť daná budova nic nepředstavuje, pouze je.

zásadní skutečnost, tedy že herec vnímá své dílo (hereckou postavu) především jako tělesný vjem (na rozdíl od diváků, pro něž jsou primárními, ne však jedinými, vjemy zrakové a sluchové). Tento Zichův poznatek je jádrem této práce, neboť z něho vychází jak druhá část práce, tak všechny následné úvahy o herci a herecké postavě.

Herecká postava, hlavní výkon herce, je pro něj dána vjemy akustickými, a také vnitřně hmatovými, tedy čistě tělesnými, skrze něž si uvědomuje své pohyby a polohu těla na základě podráždění motorických nervů.³⁹ Herec se totiž při svém výkonu nevidí, a tak i kdyby nacvičoval své umění před zrcadlem, musí si pak dané pohyby a gesta pamatovat svalově, protože během představení je bude provádět bez toho, aby se sám viděl.

Herec vlastně nikdy nevidí svoji hru tak, jako ji vidí obecenstvo, neboť ji vnímá úplně jiným způsobem.

„Pro herce je herecká postava soubor všech vnitřně hmatových vjemů, jež má při svém výkonu herec, představující určitou dramatickou osobu.“⁴⁰

Podle Zicha totiž mezi tyto vnitřně hmatové vjemy patří například i vjem z masky či kostýmu, protože všemi těmito věcmi se obohacuje a rozšiřuje tělesné já herce, který splývá se svým oděvem a dalšími doplňky.

Zich navíc dodává, že: *„tento soubor vjemů je jako všechny vjemy něco psychického, ale hledíc k tomu, že jím vnímá herec pohyby a stavy vlastního svého organismu, smíme označit tento soubor jako fyziologický; naše živé tělo je vskutku jakoby na půl cestě naším já čistě duševním a vnějším světem, čistě fyzickým.“⁴¹*

Tím dostáváme rozšířenější definici herecké postavy, tedy že je dvojitým útvarem – fyziologickým a psychologickým,⁴² přičemž vnitřně hmatové vnímání zde hraje důležitou roli.

A protože vnitřní hmat tvoří podstatnou část hercovy tvorby, je také vnitřně hmatové vnímání důležitým ukazatelem hercova nadání. Než se však dostaneme ke konkrétní podobě nadání samotného herce, krátce si popíšeme specifické nadání dramatické, které musejí sdílet i ostatní tvůrci dramatického umění, tedy dramatik, režisér a skladatel. Toto nadání nazývá Zich

³⁹ Stejně jako víme například ve tmě, v jaké pozici držíme ruku či jaký pohyb jsme udělali.

⁴⁰ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 108.

⁴¹ Tamtéž. Str. 108.

⁴² Herecká postava je pro herce mimo tělesné vjemy i souborem duševních stavů, které má během svého výkonu.

předuševněním. Pro jeho pochopení je důležité, že Zich pojímá každou osobnost jako určitý soubor tendencí.

„Předuševnit se znamená změnit svoji konstelaci tendencí tím, že některé silné potlačíme, některé slabé posílíme, takže vznikne konstelace nová, jiné duševní já, než je naše.“⁴³

Jak takové předuševnění funguje? Každý člověk má určitou svou individualitu, která je dána sklony či tendencemi k různým reakcím, citům, snahám apod. To, jaké tendence jsou u daného jedince potlačeny a jaké naopak převládají, utváří jeho já, a definuje tak jeho jedinečnost. Tím se totiž jedinec odlišuje od ostatních, kteří mají jedny tendence silné, a jiné jsou zase potlačeny.

„Předuševnit se znamená tudíž změnit svoji konstelaci tendencí tím, že některé silné potlačíme, některé slabé posílíme, takže vznikne konstelace nová, jiné duševní ‚já‘ než je naše.“⁴⁴

Herci ale na rozdíl od ostatních spolutvůrců schopnost předuševnění nestačí a musí u něj být doplněna schopností přetělesnění. Právě v té spočívá specifický znak hereckého talentu, neboť je pro něj nezbytný. Přetělesnění je, jak již vyplývá z názvu, schopnost vytvořit vnější podobu postavy odlišné od vlastní podoby herce. Například i přesto, že je herec mladý, může ztvárnit postavu starce, když bude klást důraz na rysy, které znamenají stáří. A tak bude chodit shrbený či kulhat, budou se mu třást ruce atp. Právě tato schopnost se nazývá přetělesnění. Zde se tak znovu dostáváme k hercově tělesnosti a její důležitosti nejen z hlediska samotné tvorby, ale v tomto případě i z hlediska hercových schopností.

Pro úspěšné přetělesnění a předuševnění⁴⁵ je pro herce nezbytná ještě další schopnost, a tou je „*schopnost tělesného výrazu duševních dějů, obzvláště citů a snah*“⁴⁶.

Tuto schopnost mají kromě herce například také tanečníci či recitátoři a znamená schopnost pro určité výkony, procítěné sebou samým.

Ta společně s přetělesněním pak podle Zicha přiřazuje herce k motorickému neboli pohybovému typu, který byl popsán v knize *O typech básnických* i na začátku této kapitoly. Pro tento typ je specifické, že má o pohyby a vnitřně hmatové vjemy vůbec zájem, ale také že v nich cítí zálibu, jsou pro něj přímo pramenem určité libosti, až rozkoše. Navíc mají lidé tohoto

⁴³ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 69 a 70.

⁴⁴ Tamtéž. Str. 69 a 70.

⁴⁵ Jež dohromady Zich nazývá přeosobněním.

⁴⁶ Tamtéž. Str. 115.

typu paměť na vnitřně hmatové vjemy, a proto jsou zruční a rychle se pohybům učí, což je podstatné i pro herecké nadání.

„Tato paměť pro vnitřně hmatové dojmy je zajisté moment nejzávažnější, třeba však zdůraznit, že se netýká jen elementů, nýbrž i souborů, z čehož plyne, že musí být i paměť pro vztahy mezi vnitřně hmatovými elementy, a že je tedy spojena i se smyslem pro tyto vztahy a jejich specifický ráz a provázena i silnou zálibou, právě z těchto vztahů plynoucí.“⁴⁷

Nadání pro vztahy je typickým rysem uměleckého nadání, které se bez něho neobejde, a to nejen v případě typu pohybového, ale i těch ostatních. Například malíř (zrakový typ) tak musí mít nejen zálibu a paměť na jednotlivé barvy, ale i pro jejich vztahy, tedy barevné harmonie. To samé platí u hudebníka a dalších. Na základě těchto vztahů je umělec schopen přemýšlet v materiálu jeho umění typickému, tedy v barvách, tónech aj. Pro herce jsou pak tímto materiálem vnitřně hmatové vjemy. Toto myšlení ve vnitřně hmatových vjemech, typické pro práci herce, probíhá podle určitých zákonitostí.

Dle Otakara Zicha jsou tyto zákonitosti tři. Prvním z nich je zákon koordinace vnitřně hmatových impulsů. Tento zákon se řídí souvislostí lidského organismu, tedy pravidlem, že pokud určitá část těla vyše nějaký impuls, zachvátí tím celé tělo. Takzvanou „*harmonickou příbuznost*“⁴⁸ vnímají i diváci, a to vžíváním.⁴⁹ Například pyšné držení těla vyše impuls a způsobí energickou chůzi, silná gesta, ale i zvukný hlas.

Druhým zákonem je „*zákon kontinuity herecké postavy*“⁵⁰. Postava musí být jednotná i časově, tedy musí to být stále tatáž postava. Toho se docílí nejen kostýmem a maskou, ale právě také tělesným zaměřením se na zvolený povahový ráz. Trvalé tělesné zaměření tak způsobí to, že se všechny ostatní modifikace měří právě oním zaměřením. Máme zde tedy jádro postavy, které je stále stejné, a díky němuž jsme schopni danou postavu identifikovat v průběhu celé hry, i přesto, že to ostatní se mění. Proto může taková postava stárnout, měnit nejen kostým, ale právě i tělesné zaměření - s přibývajícím věkem začne kulhat či měnit chůzi, hlas atd. My ale přesto víme, že je to tatáž postava. Zich dodává, že této logiky jednotného usměrnění hry a mluvy, provedeného skrze tělesné zaměření, by herec nikdy nedosáhl pouze rozumovými úvahami.⁵¹

⁴⁷ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 116.

⁴⁸ Tamtéž. Str. 117.

⁴⁹ Tento termín bude rozebrán v rámci kapitoly o divákoví.

⁵⁰ Tamtéž. Str. 118.

⁵¹ Tamtéž. Str. 118.

Třetím a posledním zákonem je zákon exteriorizace vnitřně hmatových vjemů. Vnitřně hmatové impulsy se rozšiřují zvnitřku ven, tedy na povrch těla a dál do okolního prostoru. Například hněv – začíná hněvivým těkavým pohybem, tedy vjemem vnitřně hmatovým, proniká však dál a navenek, do výraznějších a očividných pohybů (dupání nohama, šermování rukama apod.). Končí poté například násilným činem, což už je externí skutek, něco, co se děje v okolním prostoru herce a ne přímo v něm samém.

Důležitost vnitřně hmatového vnímání se nám tak rozšířila ze samotné hercovy tvorby až k jeho talentu. Svou roli hraje také v tom, jak a z čeho herec při svém tvoření čerpá. Zich tvrdí, že herec má dva prameny zkušeností – vnitřní a vnější. Vnitřní zkušenost je přímější, neboť zde herec čerpá ze svého vlastního duševního života – ať už přímo duševně, nebo tělesně, opět skrze vjemy vnitřně hmatové. A protože herci jde především o následný tělesný projev, snaží se i svou vnitřní zkušenost vnímat především z hlediska tělesného projevu určitých psychických stavů, nálad atd.

„Proto nenóří se do svého nitra, nýbrž naopak vystupuje z něho jako pozorovatel vnějška, kterýžto postoj pociťuje jako citelné rozdvojení svého já.“⁵²

Vnější zkušenost herce se týká jiných lidí, ale protože ty může herec jen vidět a slyšet, a nemá přístup k jejich vnitřnímu duševnímu životu, považuje Zich tuto zkušenost za nedokonalou. To, co herec ať už z vnitřní či vnější zkušenosti získá, ukládá do takzvané motorické paměti. Ta je pro herce pamětí primární a podle ní se také orientuje při tvorbě svého díla. Je to paměť pro pohyby a polohu těla vnímanou skrze vnitřní hmat, respektive skrze jednotlivé vnitřně hmatové vjemy, které herec nabyl ze své zkušenosti. Otakar Zich celou podstatu hercovy tvorby shrnuje v citátu německého herce Fr. Mitterwurzera:

„Pohroužím se celý do básně. Účinkuje-li na mne, přepadne mne brzo zvláštní stav, v němž vidím své postavy živě, hmatatelně, v jejich popsanych i nepopsanych projevech nikoli před sebou, nýbrž v sobě.“⁵³

Výše uvedený citát nás ale navíc přivádí k dalšímu článku dramatického umění, a tím je dramatik, tedy autor literární předlohy, dramatického textu.

⁵² ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 119.

⁵³ Tamtéž. Str. 124.

2.2 Dramatik

Protože se Zich ve své knize oprostil od názoru, že dramatické dílo je dílem básnickým, chápe dramatika a jeho tvorbu jen jako jeden článek či složku dramatického díla v jeho novém slova smyslu (tedy jako komplexu významových představ). Text sám dramatickým dílem není, je to jen určitý podklad pro další tvorbu, která pak dohromady skrze divadelní představení představuje úplné dramatické dílo. Zich zároveň vyvrací i názor, že na počátku celé této tvorby je slovo, když tvrdí, že ačkoli je dramatický text podklad pro divadelní akci jako takovou, neplatí vždy, že text (slovo) je podkladem pro samotnou práci dramatika.

„V té hře hraje přední úlohu scénická vize, fantazijní nazírání konkrétní divadelní situace, v níž osoby hry vespolek jednají. Pro tvorbu dramatickou tedy platí, (...) že na počátku je (dramatická) situace.“⁵⁴

Zich se odkazuje na zkušenosti různých dramatiků, z jejichž praxe vyplývá, že „*prvotní koncepce dramatu není slovní, nýbrž herecko-scénická*“⁵⁵. Dramatik má tedy určitou optickou vizi, která ještě není naplněna slovy, ale především obrazy. Tento typ dramatika přirovnává Zich k vizuálnímu typu a považuje jej za nejčastějšího zástupce. Existují však i dramatici typu auditivního, kteří mají naopak na počátku ve své vizi slovo, či již konkrétní mluvu, k níž až následně přidávají vizuální stránku. I toto slovo však již předpokládá určitou reakci v rámci již zmíněné situace, není to nikdy slovo samo o sobě. Zich navíc opět přidává ke zraku, respektive sluchu, i vnitřně hmatové vnímání, které tvoří podklad dramatikovy tvorby. Dramatik se totiž již při samotné tvorbě svého díla vžívá do svých postav a hraje danou hru ve své fantazii. Prožívá tak motorické počítky svých postav, především pohybové, ale také jejich vnitřní mluvu. Na základě těchto počitků tuto hru občas bezděčně napodobí určitým pohybem, pro daný efekt však stačí i vnímané napětí, náznak určitého pohybu či pouze jeho představa. Na rozdíl od již zmíněných smyslů – zraku a sluchu – a tedy vizí smyslových, přidává dramatik ke své tvorbě i prvek fyziologický.

Vrátíme se však ještě k termínu vžívání. Zmínili jsme, že se dramatik vžívá do svých postav. Je to však trochu jiný typ vžívání, než u obecnstva, kterému se budeme věnovat v kapitole divák. Pro dramatika je jak herecká postava, tak dramatická osoba subjektivní fakt, část jeho vědomí a nelze je tím pádem od sebe odlišovat tak, jak jsme to učinili v předešlé kapitole.

⁵⁴ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 67.

⁵⁵ Tamtéž. Str. 67.

Jednotlivé postavy jsou pro dramatika částí jeho vlastního já, které se ale mění v nějaké cizí, nové já. To je již zmíněný proces předuševnění, podstatná schopnost všech účastníků dramatu.⁵⁶

Zich upozorňuje, že se takto předuševňujeme v mnoha praktických situacích, tedy když si to například vyžaduje určitá společenská situace. Jinými se stáváme, když jsme ve společnosti, která je nám cizí, jinak se chováme na úřadě, ve škole apod., sami sebou jsme v rodinném kruhu či pohodlí domova. To však není předuševnění umělecké, nýbrž spíše povrchní, neboť nemá žádná zvláštní pravidla.

Umělecké předuševnění oproti tomu má daná pravidla, respektive dvě důležité podmínky. Zejména právě pro dramatika je důležité, aby se předuševnění stalo samoučelným, tedy aby se odpoutalo od osobních přání daného jedince. Jen tak může být opravdu intenzivní, čímž se vytvoří prostor pro vznik dramatických osob.

Druhou podmínkou je, aby toto předuševnění bylo úplné, tedy aby se týkalo celého psychologického profilu dramatické osoby, a ne pouze některých vlastností či tendencí. Toto pravidlo je důležité zejména pro herce, nicméně i u dramatika hraje podstatnou roli, protože jen tak může dramatik vytvořit hlavní dramatické osoby, tedy takové, které jsou nositeli jednání, a tedy činiteli hry jako celku. Zohledněním všech jejich vlastností se předejde nebezpečí, že bude jednání jedné hlavní osoby dle určitého povahového rysu ve sporu s jejími vlastními rysy jinými, čímž by určitá situace, ale i celková hra mohla postrádat smyslu.

Vnitřní hmat tak zajišťuje dramatikovi živost jeho představ, na jejichž základě vzniká dramatický text. Ten však, z důvodů zmíněných výše, není dramatickým dílem, nýbrž spíše prostředníkem mezi tvorbou dramatika na jedné straně a herci spolu s režisérem na straně druhé. Dramatický text vlastně autor píše především pro režiséra a herce, kterým slouží jako podklad při vytváření dramatického díla. O tom, jakou roli hraje vnitřní hmat z hlediska hercovy tvorby, jsme již mluvili, podíváme se tedy na osobu režiséra, dalšího spoluvůrce dramatického díla.

2.3 Režisér

Režisér má podle Otakara Zicha dvě role. Zaprvé je zde režisér-dirigent, jenž má za úkol vytvářet souhru hereckých postav, druhou rolí je režisér-scénik, který vytváří scénickou formu představení. Na obojím se částečně podílí i vnitřně hmatové vnímání, předtím, než si ukážeme jak, ale musíme vyjasnit několik důležitých termínů.

⁵⁶ Ale také obecnstva. Viz kapitola divák.

Co se týče prvního úkolu režiséra (dirigenta), tedy vytváření určité souhry mezi postavami na jevišti, jeho role se zdá být značně omezenou, protože prvním článkem tohoto procesu jsou herci a text. Děj dramatu však netvoří samostatné výkony herců, nýbrž právě až jejich souhra a ta je korigována režisérem. To, že se zde vyskytuje souhra několika herců, je dáno již samotnou definicí dramatického umění, jehož ústředním pojmem je jednání, jež jsme si v první kapitole vymezili jako akci osoby, jíž se působí na osobu druhou. Samotné toto jednání je základní jednotkou dramatického děje, funkce režiséra se tak může na první pohled zdát jako redundantní, ukážeme si však, že není. Podle této definice můžeme navíc předpokládat, že ke vzniku dramatického děje stačí vlastně minimálně dvě samostatně jednající osoby.

Tento předpoklad je do jisté míry správný, nicméně Zich upozorňuje, že každý herec chce v rámci své role uplatnit nejen svoje pojetí, ale především sám sebe. A to vede k určitým neshodám v herecké spolupři, které se navíc násobí s přibývajícím počtem osob.

A protože hra s partnerem je pro herce velmi důležitým momentem, neboť opravuje a doplňuje jeho vlastní koncepci, musí zde existovat nějaká autorita, která určí, kdo se komu přizpůsobí, aby tato vzájemná spolupři fungovala.

Touto autoritou je právě režisér. Kromě samotného výběru herců má za úkol „vytvořit syntézu hereckých postav“⁵⁷, a tím i dramatických osob, což je ale ještě víc než samotná jejich souhra – je to totiž přímo forma této souhry.

Právě tato forma je uměleckým dílem režiséra. Tvoří ji na podkladě dramatického textu, ale zároveň musí také počítat s konkrétními hereckými výkony, které ho do určité míry limitují, neboť každý má svůj vlastní individuální styl, se kterým musí režisér počítat. Režisér navíc pracuje jak s herci, tak s hereckými postavami. Až těm ale dává v rámci zmiňované souhry formu, která pak usměrňuje jejich vzájemnou spolupři. Tato forma samotná má velmi specifickou podstatu, protože je složena z dalších dvou samostatných forem, časové a prostorové.⁵⁸

První z nich nazývá Zich dramatickou nebo také dynamickou, a jejím materiálem je především mluva herců a jejich hra, která nemá vztah ke scénickému prostoru. Druhá forma se naopak týká právě umístění herců na scéně, Zich ji nazývá scénickou a souvisí s režisérovým druhým úkolem.⁵⁹

Obě tyto formy jsou tedy tvůrčí činností režiséra, který musí mít specifické nadání, jež se však příliš neliší od nadání dramatika popsaného v předešlé kapitole. Nejen že musí režisér tak

⁵⁷ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 165.

⁵⁸ Toto rozdělení je výsledkem Zichovy analytické metody, ale ve skutečnosti jsou tyto formy od sebe neoddělitelné.

⁵⁹ Tamtéž. Str. 167.

jako všichni ostatní účastníci dramatu disponovat schopností předuševnění, součástí jeho nadání je i schopnost fantazijních vizí konkrétních postav díla na základě dramatického textu. Tyto vize se částečně od těch dramatikových liší, princip však zůstává stejný. Režisér musí být schopen vytvořit si nejen představu jednotlivých postav, ale i jejich vzájemné souhry.

K tomu mu slouží zejména již zmiňované předuševnění, jehož živost je opět násobena vnímáním vnitřně hmatovým, když na základě svých představ režisér provádí pohyby jednotlivých osob dramatického textu. To mu pomáhá vytvořit si představu o vnitřním světě všech jednotlivých postav, což učiní následnou souhru autentičtější.

I na druhém úkolu režiséra (tentokrát scénika), kterým je vytvoření scénické formy představení, se do jisté míry podílí vnitřní hmat. To, co režisér dělá, je ztělesnění dramatických osob, které poté spolu vytvářejí divadelní scénu.⁶⁰ Ta musí mít určitý tvar, velikost, rozčlenění apod., a to nejen celkově, ale především v každém oddílu představení. Tyto oddíly jsou většinou dány samotným textem, někdy však automaticky vyplývají přímo z dramatického děje.

Jakmile má režisér statickou část scény hotovou, může přistoupit k druhé fázi svého úkolu, a to poskládání scény kinetické, kterou tvoří jednající herci. To je práce velmi složitá, protože v sobě zahrnuje mnoho různých prvků, které musí režisér zohlednit. Nejedná se totiž pouze o pohyb herce (což je samo o sobě velké téma zahrnující rychlost, dynamiku a další složky pohybu), nýbrž opět o souhru jejich pohybu, dále vztah souhry herců jako celku a scény jako statického prostoru atd.

Režisér tak kromě architektonického nadání, které mu slouží k vybudování statické části scény, musí disponovat i smyslem prostorovým a pohybovým. To mu umožňuje poskládat hru herců nejen mezi sebou ale i v rámci scény. K tomu mu dopomáhá především optické vnímání, současně však také vnímání vnitřně hmatové, díky kterému se může lépe vcítit do jednotlivých herců a jejich pohybů. To mu pak umožní lepší koordinaci motorických a pohybových kvalit herců i herecké spolupohry jako celku.

Důležitá je zde také otázka, jak bude celá tato forma vypadat z hlediska publika, které je nezpochybnitelnou součástí Zichovy koncepce dramatického umění. I to musí režisér v rámci své tvorby zohlednit.

Diváky, jako další složku dramatického umění, popíšeme v následující kapitole.

⁶⁰ Divadelní scéna je definována jako prostor, v němž herci hrají, a která představuje místo děje.

2.4 Divák

Dosud jsme rozebírali dramatické dílo především z hlediska jeho vzniku, když jsme se zaměřili na jednotlivé spoluvůrce, kteří se na něm podílejí. Protože jsme však společně se Zichem definovali dramatické dílo jako komplex významových představ, který mají diváci během samotného divadelního představení, další důležitou složku představuje publikum.

Jak jsme již naznačili v první kapitole, velmi podstatným prvkem je zde opět vnitřní hmat, neboť Zich si všímá, že diváci vnímají představení nejen klasicky zrakem a sluchem, ale právě také vnitřním hmatem. Zich k tomuto poznatku dochází pravděpodobně na základě pozorování, že když se diváci vžívají do jednotlivých postav, vybavují si vlastní motorické zkušenosti, z nichž potom mají vnitřně hmatové vjemy. Skrze zrak a sluch dochází ke spontánním reakcím našeho těla na právě probíhající děj, které si ale ani nemusíme uvědomovat. Vnitřně hmatové vjemy mohou totiž být velmi subtilní, jako například svalové napětí či pocit „motýlů v břiše“, jsou to však právě ony, jež dodávají celému prožitku z díla živosti.⁶¹

Při samotném vnímání dramatického díla jako celku se diváci opírají především o dva relativně stále jevy – osoby dramatu a místo dramatu. Bez těchto opor by se vjem dramatického díla mohl zdát jako neuspořádaný, právě tyto dvě zmíněné konstanty ho drží pohromadě. Místo dramatu je okolí dramatických osob, které je dáno naším vjemem divadelní scény se vším, co na ní je, včetně herců, kteří scénu tvoří. Tento vjem je z obou zmíněných stálejší, neboť jeho změny jsou minimální.⁶² My se však podrobněji zaměříme na to, jakým způsobem vnímají diváci osoby dramatu, což jsou spojené komplexy představ, vyvolané na základě herecké postavy, přičemž se opět budeme soustředit na roli vnitřního hmatu.

Na scéně je pro diváky herec určitým souborem vjemů. Ty primárně vidíme a slyšíme, je to totiž všechno, co nás na jeho osobě upoutá. To, v čem je oblečen, jakou má postavu, jak se tváří, ale i jaké dělá pohyby. Zich upozorňuje, že i bez obsahu řeči⁶³ vzniká na základě těchto vjemů představa dramatické osoby, která je utvořena kolem nejstálejšího z nich – tělesného zjevu dané osoby. K těmto vnějším vjemům však musíme přidat i ty vnitřně hmatové.

„(Ty jsou) způsobeny naším vžíváním se do určité dramatické osoby, instinktivním vnitřním napodobením jejích postojů, pohybů i mluvy.“⁶⁴

⁶¹ Tak jako u ostatních spoluvůrců dramatického díla.

⁶² I když se místo dramatu mění poměrně často, v reakci na změnu prostředí apod., vždy je v danou chvíli statické a tím, co zajišťuje určitý pohyb, jsou následně herci.

⁶³ Tedy například když daný herec mluví v řeči, které nerozumíme.

⁶⁴ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 91.

Právě vnitřně hmatové vjemy jsou opět tím, co náš dojem z dramatické osoby činí zajímavějším a živějším, a proto jsou pro dramatické vnímání tak typické. Navíc právě tyto vjemy představují podle Zicha určitý most, jímž pronikáme do nitra dramatické osoby, do jejího duševního života „*citového a snahového*“⁶⁵. Naopak do myšlenkového světa máme přístup skrze obsah řeči, který je definován dramatickým textem.

Dramatická osoba je tedy obrazovou významovou představou diváka, která vznikla na podkladu herecké postavy, významové představy technické. Zde se znovu ukazuje rozdíl mezi hereckou postavou a dramatickou osobou. První z nich je pouze technickou významovou představou, na kterou se během představení nezaměřujeme, která však nutně na jevišti být musí, aby na jejím základě mohla vzniknout představa obrazová. Ta je z části i tvůrčí činností diváka, když se divák snaží interpretovat znaky, jež herec skrze hereckou postavu nabízí, a které pomáhají dramatickou osobu formovat. Významová představa obrazová se tak plně formuje až v myslí diváka, takže to, co přichází zvnějšku, divák doplňuje na základě své vnitřní zkušenosti.

*„My sami jsme to, kteří si mnohotvárný a přitom přece jen v mnohém jednotný vjem, jak jsme si jej vyličili, vykládáme tak a tak; vždyť už pouhá myšlenka, že to, co vidím a slyším je nějaká osoba, je mou interpretací, obdobnou té, již napořád provádím v životním styku s lidmi.“*⁶⁶

Dramatická osoba má tedy dvě složky – první je samotný vjem, druhou pak soubor představ vyvolaný na základě tohoto vjemu. To tvoří z diváka dramatického díla dalšího ze spolutvůrců, neboť dramatická osoba existuje až v jeho vědomí, doplněna o jeho vlastní zkušenosti.

Podle Zicha je pak cílem dramatického díla, aby jej diváci prožili tak jako jeho tvůrce. To je však pouhý ideál, kterého v reálu nelze dosáhnout, neboť to by znamenalo, že vnímající je s tvůrcem naprosto totožný, a to není.⁶⁷ Je to však určitý směr, kterým se má směřovat. To, co vnímají diváci jako vnitřní život dramatické osoby, by mělo být velmi podobné tomu, jak cítí tento vnitřní život tvůrce podkladu dramatické osoby – herec. Každý se však k tomuto vnímání dostane jinou cestou – diváci především sluchem a zrakem, herec vnitřním hmatem.

Aby však vůbec k tomuto vnímání došlo, je předtím úkolem herce přimět obecenstvo svým výkonem k předuševnění. O tom jsme již mluvili v souvislosti se všemi ostatnímu tvůrci dramatického díla, důležité je i v případě diváka. Jen díky němu jsou totiž diváci schopni naplno prožívat to co dramatická osoba.

⁶⁵ ZICH. *Estetika dramatického umění*. Str. 91.

⁶⁶ Tamtéž. Str. 92.

⁶⁷ Tamtéž. Str. 110.

Předuševnění v podání diváka pak slouží především k tomu, aby divák pochopil, proč daná osoba jedná tak, jak jedná, co ji k tomu vedlo atd. Právě na základě předuševnění může obecnost porozumět vnitřnímu světu jednotlivých postav, který je předvojem určitého jednání, jež by se bez tohoto aktu mohlo zdát nepochopitelné.

Předuševněním se diváci vžívají do osob dramatu, podle Zicha však pouze do jednoho z jejich rysů, který se zrovna v dané situaci uplatňuje.⁶⁸ Zich dále tvrdí, že se diváci, na rozdíl od herce, dramatika a režiséra, mohou předuševnit vždy pouze do jedné osoby naráz, musí tedy tento akt často střídat.⁶⁹ Toto střídání nemá určený řád, každý divák se předuševňuje jinak, například více do osoby, která je mu bližší, nebo té, jejíž síla je více strhující.⁷⁰

Co je však na aktu předuševnění u diváka stejné jako u herce, dramatika a režiséra, je funkce vnitřního hmatu. Ten slouží u všech k větší živosti celkového vjemu, když do něj zapojujeme nejen to, co je vnější, nýbrž i naše vlastní, a tedy vnitřní dojmy.

Na základě předchozího zkoumání tak můžeme říci, že vnitřní hmat je pro Zicha velmi podstatným a charakteristickým rysem dramatického umění. To vyplývá jednak z toho, že Zich definoval dramatické dílo jako vjem, čímž zahrnul do své teorie diváky, kteří kromě zraku a sluchu používají k vnímání představení také vnitřní hmat. Zároveň však poukázal i na to, že již při samotné tvorbě dramatického díla se její jednotliví účastníci ne vždy spoléhají pouze na dominantní zrak a sluch, nýbrž také (a u herce pak především) na vnitřně hmatové vnímání. To se tak stalo téměř synonymem termínu dramatický, protože právě ten dodává celému dramatickému umění jako vjemu onu živost, potřebnou především pro jeho estetické působení.

Zichovi pomáhá vnitřní hmat při vytvoření zcela nové definice dramatického díla jako takového, u popisu jeho tvorby i k přiblížení jeho účinku na diváky. A právě vnímání uměleckých děl pomocí určitého vnitřního svalového či pohybového smyslu bude těžištěm soudobých teorií o propriocepci, kterým se budeme věnovat v následující kapitole.

⁶⁸ To je rozdíl mezi aktem předuševnění u ostatních tvůrců dramatu.

⁶⁹ Zde se nabízí otázka, zda se opravdu divák nemůže předuševnit do více osob najednou a je odkázán na pouhé střídání jednotlivých aktů předuševnění. Z osobní divadelní zkušenosti je podle mého názoru možné, že se diváci předuševňují do několika osob zároveň, neboť vnímají konkrétní situaci jako celek, a jsou si vědomi duševních stavů několika mezi sebou interagujících herců. Právě z toho poté plyne ono napětí, které přispívá prožitku z díla.

⁷⁰ Což ale již záleží na hereckém výkonu.

3 Teorie propiocepce

V této kapitole se již dostáváme k druhé části bakalářské práce, která se bude věnovat soudobým teoriím propiocepce. To, co Zich nazývá vnitřně hmatovým vnímáním, se totiž vyskytuje v novodobých teoriích právě pod termínem propiocepce či kinestezie, a poskytuje tak fyziologickou bázi tomu, o čem Zich mluví.

Ukážeme si, že myšlenka, se kterou Zich především v *Estetice dramatického umění* pracuje, a kterou jsme rozebrali ve druhé kapitole této práce, je stále velmi aktuální a můžeme se s ní setkat v mnoha estetických teoriích týkajících se nejen divadla a pohybového umění, ale také architektury a vizuálního umění obecně. Jejich cílem je dokázat, že v určitých uměleckých odvětvích vnímáme nejen esteticky dominantními smysly – zrakem a sluchem, ale právě i propiocepčně, podle Zichovy terminologie vnitřním hmatem.

Teorie propiocepce vznikla na základě neurologických poznatků, že v našem těle, respektive přímo ve svalech, kloubech a šlachách existují receptory, kterými vnímáme pohyby, ale také polohu těla.

Jedním z prvních, kdo již na počátku 19. století přišel s myšlenkou svalového smyslu, byl anatom a neurolog Charles Bell. Jeho pojem tzv. „muscular sense“ vznikl na základě myšlenky, že pokud mozek posílá příkazy svalům, musí určitá komunikace existovat i v opačném směru.⁷¹

„...každý sval má dva nervy – jeden, který vnímá a druhý, který přenáší příkaz vůle a řídí danou akci.“⁷²

Výraz „muscular sense“ byl později nahrazen přesnějším termínem kinestezie,⁷³ když si Henry Charlton Bastian všiml, že některé z těchto informací nepocházejí pouze ze svalů, nýbrž i z kloubů, šlach a kůže.⁷⁴

⁷¹ BELL, Charles. *The Hand: Its Mechanism and Vital Endowments as Evincing Design*. London: William Pickering, 1834. Str. 219 a 220.

⁷² Tamtéž. Str. 220. „...every muscle had two nerves – one for sensation, and one to convey the mandate of the will and direct its action.“

⁷³ V odborné anatomické terminologii se termín kinestezie řadí pod pojem propiocepce, neboť vyjadřuje pouze vnímání pohybu, nikoli však vnímání statické pozice, jež se nazývá stázezie. Viz AMBLER, Zdeněk; BEDNARÍK, Josef; RŮŽIČKA, Evžen. *Klinická neurologie (část obecná)*. Praha: Triton, 2004.

Pro naše účely však budou termíny propiocepce a kinestezie používány jako synonyma, jejich další odlišení by přesahovalo rámec této práce.

⁷⁴ FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Taylor & Francis, 2010. Str. 74.

Samotný termín propriocepce je pak výsledkem práce anatoma Charlese Sherringtona, který již mluví o proprioreceptorech, jež existují ve svalech, šlachách, kloubech atd. a poskytují informaci o jejich pohybu.⁷⁵

V současnosti je z anatomického hlediska tato teorie ještě podrobnější a složitější, pro tuto práci však postačí základní vymezení, tedy že propriocepce je smyslová funkce fungující na základě proprioreceptorů, které jsou uloženy ve svalech, šlachách, kloubech a středním uchu a vnímají pohyb, napětí ale i statickou polohu těla. Získané informace se poté přenáší přes centrální nervovou soustavu do mozku.⁷⁶ Propriocepci se však nevěnuje jen neurologie, své místo si tato poměrně nová zjištění nacházejí i v psychologii, sportu, andragogice a právě také estetice.

I v rámci této disciplíny je však na tuto teorii nahlíženo z mnoha odlišných hledisek. Můžeme si však všimnout dvou významnějších tendencí, z nichž první se věnuje otázce, zda můžeme propriocepční vjemy vůbec chápat jako relevantní pro estetický prožitek, zatímco druhá tendence zkoumá již přímo, jak se tyto vjemy projevují v případě oceňování uměleckých děl.

Na základě zmíněných tendencí zde učiníme rozdělení⁷⁷ těchto teorií na dvě kategorie – teorie, které se zabývají možnými estetickými prožitky z vlastního těla právě pomocí propriocepce, zatímco ty druhé se věnují roli propriocepce při oceňování různých uměleckých (potažmo mimouměleckých) děl. V této práci bude kladen větší důraz zejména na druhou kategorii, kde jsou myšlenky o propriocepci použity analogicky se Zichovým termínem vnitřně hmatového vnímání, nicméně alespoň krátce zmíníme zástupce kategorie první.

Richard Shusterman ve své práci *Somestetika: Disciplinární návrh*⁷⁸ chápe propriocepční vjemy jako relevantní pro estetický prožitek (nejen) z vlastního těla a poukazuje na to, že již například Jean-Marie Guyau přiznává určitou estetickou hodnotu prožitkům těla, když píše:

⁷⁵ SCHERRINGTON, Charles. *The Integrative Action of the Nervous System*. New York: C. Scribner's Sons, 1906.

⁷⁶ AMBLER, BEDNAŘÍK, RŮŽIČKA. *Klinická neurologie*.

⁷⁷ Toto rozdělení je do značné míry povrchní, neboť se tyto kategorie vzájemně prolínají. Lze totiž propriocepčně vnímat prožitky z vlastního těla například při vnímání externích předmětů – ať už uměleckých či mimouměleckých. S tím přichází druhé úskalí tohoto rozdělení, kterým je propriocepční vnímání mimouměleckého estetického, zejména přírody.

⁷⁸ SCHUSTERMAN, Richard. Somaesthetics: A disciplinary proposal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 57, No. 3, 1999.

„Zhluboka dýchat, cítit, jak je má krev očišťována skrze její kontakt se vzduchem a jak celý oběhový systém nabírá novou sílu a živost, to je opravdu téměř opojná rozkoš jejíž estetická hodnota nemůže být popřena.“⁷⁹

Schusterman upozorňuje, že můžeme prožívat prožitky krásy z našeho vlastního těla vnitřně, právě i na základě propriocepce.⁸⁰ Tomuto tématu se dále věnuje především z pohledu estetického oceňování vlastního těla. To je však přístup, kterému se zde nebudeme věnovat, neboť nás zajímá především otázka role propriocepce při oceňování uměleckých děl, která navazuje na myšlenky Otakara Zicha v rámci dramatického umění.

Obracíme se tedy ke této pomyslné druhé kategorii, která se zabývá otázkou, jak se propriocepční vnímání projevuje v rámci estetického prožitku z uměleckých děl. Ta byla i hlavním tématem první části této práce, ve které jsme lokalizovali a definovali roli takzvaného vnitřního hmatu při tvorbě a recepci dramatického umění v teorii Otakara Zicha. Ačkoli je většina prací na toto téma zaměřena právě na pohybové umění, tanec, divadlo apod., existují i autoři, kteří poukazují na roli propriocepce při vnímání uměleckých děl vizuálních – například architektury.

Jedním z nich je i Rudolf Arnheim, který upozorňuje na roli propriocepce při vnímání jak umění vizuálního, tak také pohybového.

Arnheim se ve svých pracích pojednávajících o umění zabýval především psychologickými zákonitostmi a mechanismy při vnímání vizuálního umění. V knize *Umění a Vizuální Percepce*⁸¹ vyzdvihuje Arnheim roli vnímání umění smysly, avšak poukazuje na to, že se člověk současně musí oprostit od logiky a racionality obecně, jež takové vnímání pouze svazuje. Následně předkládá deset faktorů, jež ovlivňují nejen uměleckou tvorbu, ale právě i její vnímání.⁸² Těmito faktory jsou rovnováha, tvar, forma, růst, prostor, světlo, barva, pohyb, dynamika a výraz. Arnheim si všímá, že i v případě statického vizuálního umění (architektura, malířství, sochařství) nevnímáme pouze vizuálně, nýbrž i tělesně.

⁷⁹ GUYAU, Jean Marie. *Problems of Contemporary Aesthetics*. Los Angeles: De Vorss, 1947. Str. 23. („To breathe deeply, sensing how one's blood is purified through its contact with the air and how one's whole circulatory system takes on new activity and strenght, this is truly an almost intoxicating delight whose aesthetic value can hardly be denied.“)

⁸⁰ SCHUSTERMAN. *Somaesthetics: A disciplinary proposal*. Str. 299-313.

⁸¹ ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. 2. vyd. Berkeley: University of California Press, 1974.

⁸² Arnheim považuje vnímání za samostatný poznávací proces, který všichni lidé sdílejí. To, že při vnímání téhož předmětu dochází k odlišným vjemům, je dáno odlišnou zkušeností pozorovatele.

„Kromě souřadnic pole sítnice a těch, pocházejících z vizuálního prostředí, je třetí rámeček naší prostorové orientace tvořen kinestetickým vnímáním. To vzniká svalovými vjemy v těle a orgánem rovnováhy ve vnitřním uchu. V jakékoli pozici se nachází naše tělo či hlava, cítíme směr gravitačního pole.“⁸³

Arnheim upozorňuje, že v běžném životě je vizuální vnímání s tím kinestetickým v rovnováze. Když ale stojíme před vysokou budovou a chceme ji zhlédnout v její celistvosti, při pohledu nahoru někdy ani uvědomění si toho, že zakláníme hlavu, není dostačující, aby vyrovnalo sklon budovy směřující dozadu.

Obecně je pak podle Arnheima kinestetické vnímání prostoru velmi podobné tomu vizuálnímu, ačkoli je mnohem hůře uchopitelné. Není však již pochyb, že ve vnímání prostoru a tvaru hrají vjemy přicházející ze svalů, kloubů a šlach důležitou roli.⁸⁴

V čem tato role spočívá? Arnheim si je vědom toho, že ačkoli je optické vnímání u vizuálních uměleckých děl dominantním smyslem, existují momenty, při nichž se na něj nemůžeme spolehnout. Ať už se jedná o případ, kdy je pohyb zaznamenáván okem jako klidový stav, když jsme součástí předmětu, který se hýbe (například v kabině letadla či jiného dopravního prostředku), nebo naopak se projekce statického pokoje zvlíne přes sítnici, jakmile pohnu očima, hlavou nebo celým tělem. To, co kompenzuje tyto klamy, je právě kinestetické vnímání. Jakýkoli pohyb, který uděláme, ať už se jedná pouze o pohyby očí, nebo naopak celého těla, vyšle ze svalů informaci do mozku, který na základě této informace ovlivní práci ostatních smyslů, v tomto případě vizuálního vnímání.

„Informace, že pohybuji hlavou, přiměje smysl zraku, aby se také podílel na tomto pohybu, a společně vnímali prostředí jako statické.“⁸⁵

Ačkoli jsme právě s pomocí Arnheima ukázali, že i na poli vizuálního umění, kde dominuje optické vnímání, má propriocepce svou roli, jednalo se spíše o jakýsi regulativní prostředek právě vizuálního vnímání. Aktivnější roli má potom propriocepce u pohybového umění, čehož si je vědom i Arnheim. Na příkladu tance a divadla popisuje zajímavý důsledek tohoto

⁸³ ARNHEIM. *Art and Visual Perception*. Str. 101. (*„In addition to the coordinates of the retinal field and those of the visual environment, a third framework of spatial orientation is provided kinesthetically, by the muscular sensations in the body and the organ of equilibrium in the inner ear. In whatever position our body or head or eyes may be, we sense the direction of gravitational pull.“*)

⁸⁴ Tamtéž. Str. 166.

⁸⁵ Tamtéž. Str. 379. (*„The information that I am moving my head induces the sense of sight to attribute the motion to the head visually as well, and to perceive the environment as immobile.“*)

specifického umění, a to skutečnost, že umělec tvoří v jiném médiu, než je poté vnímáno jeho umělecké dílo. To je zapříčiněno zejména tím, že nástrojem ale i výtvozem takového umělce je jeho vlastní tělo, což je myšlenka, která se objevuje již u Zicha. A tak zatímco diváci vnímají výsledný produkt opět především zrakem, při samotné tvorbě používají umělci zrcadlo jen málokdy. To, čím se řídí, je především vnímání kinestetické, nebo, dle Otakara Zicha, vnitřně hmatové.

3.1 Propriocepce jako estetický smysl

To, co Arnheim zmiňuje pouze okrajově, rozebírá dopodrobna Barbara Montero ve svém článku *Propriocepce jako estetický smysl*, kde se snaží obhájit propriocepci jako další z estetických smyslů. Tím se po krátké exkurzi do jiných uměleckých druhů vracíme zpět k pohybovému umění, především pak tanci a herectví.

Ještě než budeme podrobněji rozebírat její text, je nutné si uvědomit, že stejně jako u Otakara Zicha, i zde můžeme rozlišit dva úhly pohledu na roli propriocepce – z hlediska tvorby a z hlediska recepcce uměleckého díla. Při samotné tvorbě se podle obou autorů herci a tanečníci spoléhají na základě vlastní umělecké praxe více než na zrcadla na to, jak určitý pohyb cítí „vnitřně“.

„Hlavním důvodem toho, proč je propriocepce estetickým smyslem, je způsob, jakým profesionální tanečníci hodnotí estetické kvality svých pohybů, tedy že cítí, (neboli propriocepčně vnímají) co je správné.“⁸⁶

Zde je použití termínu propriocepce analogické s vnitřním hmatem Otakara Zicha. Z hlediska recepcce uměleckého díla přesahuje však cíl Barbary Montero Zichův záměr, neboť ta chce dokázat, že propriocepce je samostatný estetický smysl, tím pádem ji lze chápat jako zkušenost pro ni samotnou a jako taková může sloužit jako základ pro estetické soudy o uměleckých dílech.

Obhajoba propriocepce jako samostatného estetického smyslu přivádí Montero k otázce, proč v estetice tradičně dominují především dva smysly - zrak a sluch, a co je v tomto ohledu na

⁸⁶ MONTERO. *Proprioception as an Aesthetic Sense*. Str. 231. („A central reason to think that proprioception is an aesthetic sense is that one way professional dancers claim to evaluate the aesthetic qualities of their movements is by feeling (that is, proprioceiving) what is right.“)

propriocepci problematické. Ukazuje dva důvody, kterými se propriocepce od zraku a sluchu odlišuje, a které zapříčinily to, že nebyla historicky za estetický smysl považována.

Prvním z nich je přílišná svázanost s objektem zájmu. Zatímco zrak a sluch nám dovolují se od daného objektu distancovat, objekt propriocepce je v podstatě totožný se subjektem.

I přesto, že je ale tento objekt vnitřní, disponuje současně vnější extenzí. Je to sice pohyb či poloha těla, ale můžeme ji pociťovat i v případě pohybu někoho jiného, nemá tedy pouze vnitřní existenci. Tento případ bude podrobněji rozebrán později.

Druhým důvodem je naopak přílišná svázanost propriocepce s tělem, která naznačuje problematiku odlišení pouhého potěšení od estetického prožitku. Faktorem, který v tomto případě hraje roli, a který také odlišuje vyšší smysly (zrak a sluch) od těch nižších (hmat, čich, chuť), je myšlenka, že vyšší smysly odkazují přímo k objektům ve světě a neposkytují tak pouze smyslové informace. Jinak řečeno – vyšší smysly reprezentují přímo objekty ve světě. To, že se propriocepce v tomto případě řadí ke sluchu a zraku, dokládá Barbara Montero na příkladu člověka, jemuž amputovali končetinu, avšak který stále pociťuje takzvané fantomové bolesti, ačkoli daná věc (v tomto případě odstraněná končetina) již neexistuje. Tento příklad podle ní ukazuje, že propriocepce neposkytuje pouze smyslové informace, ale reprezentuje samotné objekty ve světě, i když jsou tyto objekty velice blízké jejich příjemci – je to jeho vlastní tělo.⁸⁷

Montero si je vědoma toho, že i ostatní smysly, zejména zrak, hrají při hodnocení tance jako celku velkou roli, a proto není její snahou tuto roli jakkoli zmenšovat. Jejím cílem není zkoumat estetické kvality pohybového umění obecně, nýbrž právě pouze estetické kvality pohybů a postav. To, na co chce poukázat, je, že zrak není v tomto případě primárním zdrojem, a že umělci zakládají estetické soudy jednotlivých pohybů a postav na propriocepci. Montero reaguje i na námitku, že propriocepce slouží pouze jako průvodce zraku a jedině proto je součástí estetického prožitku z pohybu, neboť nám umožňuje si představit, jak daný pohyb vypadal a že by byl krásný, kdyby byl viděn. Montero reaguje příkladem se slepými tanečníky, kteří dokáží být umělecky kreativní a jsou si vědomi estetických vlastností pohybu. Přesto, že daný pohyb nevidí, propriocepčně vnímají, že je krásný a z této pozice mohou zakládat estetické soudy. Ve většině případů jde však propriocepce s vizuálním vnímáním ruku v ruce a estetické soudy o pohybu, vzniklé na tomto podkladu, jsou částečně soudy vizuálními (tento pohyb by viděn vypadal vznešeně) a částečně propriocepčními (tento pohyb cítím jako vznešený).

⁸⁷ MONTERO. *Proprioception as an Aesthetic Sense*. Str. 233.

Jak už bylo naznačeno výše, Montero záměr je však poukázat na to, že propriocepce hraje esteticky relevantní roli také při prožitku z pohybového umění, respektive že i diváci vnímají toto umění nejen vizuálně, ale i propriocepčně. To by znamenalo, že na základě pohybů, které provádějí tanečníci (či herci), můžeme vnitřně (propriocepčně) vnímat tyto pohyby a mít z nich stejný vjem, jako bychom je dělali sami. To by znamenalo, že propriocepce nemá pouze vnitřní extenzi, kvůli čemuž byla vylučována z esteticky relevantních smyslů. Všimněme si také shodnosti této myšlenky se Zichovou teorií – při pozorování určitého pohybu, prováděného nějakou osobou, můžeme cítit to, co bychom cítili, kdybychom tento pohyb prováděli sami.

Mark Paterson, jehož text se mimo jiné zabývá i prací Barbary Montero, je však skeptický k důkazům, jimiž Montero tuto skutečnost dokládá. Ta se totiž odkazuje na neuropsychologickou teorii o zrcadlových neuronech, které se aktivují, jak když určitý pohyb vykonává člověk sám, tak když vidí někoho jiného tento pohyb provádět.⁸⁸ To podle Patersona není dostačujícím důkazem, neboť zde neexistuje přímá souvislost mezi danými výzkumy a diváckou zkušeností.⁸⁹ I kdyby se však podařilo obhájit tezi, že na základě pohybů někoho jiného vnímáme tyto pohyby, jako kdybychom je prováděli sami (respektive jejich účinek), to ještě podle Patersona neznamena, že na tomto základě můžeme esteticky hodnotit daný pohyb, případně celé dílo. To, na co Paterson reaguje, je především pochybnost, zda lze propriocepci chápat jako něco, co je estetickým smyslem samo o sobě, a není pouze součástí estetického prožitku, na kterém se bezpochyby podílí.

V závěru svého textu však Paterson přiznává, že zde nepopíratelně schopnost propriocepčně vnímat pohyb druhých existuje. Svá tvrzení zakládá na očitosti, s jakou jsme pohnuti pohyby ostatních lidí, a jak tyto pohyby ovlivňují naše vnímání jakožto diváků tohoto typu uměleckých děl. Na základě jakého mechanismu však stále zůstává nezodpovězenou otázkou.

⁸⁸ Viz pokusy s makaky.

⁸⁹ Paterson ale nepopírá, že s přibývajícím důkazy se může správnost této teorie potvrdit.

4 Závěr

Otakar Zich přichází ve své knize *Estetika dramatického umění* s novým chápáním dramatického díla. To vychází především ze změny perspektivy, neboť Zich na dramatické umění nahlíží z pozice vnímatele. Na začátku své knihy ho popisuje jako pouhý vjem, my jsme si nicméně ukázali posun, kterým se Zichova teorie v průběhu celé knihy dostala od tohoto psychologického zaměření k sémiologickému. V něm jsme dramatické dílo definovali jako komplex významových představ. Pojetí dramatického díla jakožto vjemu ale Zichovi sloužilo k rozvinutí myšlenky o vnitřním hmatu, kterou se tato práce zabývala. Všiml si totiž, že při vnímání dramatického díla nepoužíváme pouze zrak a sluch, ale také vnitřní hmat. A právě na myšlenku vnitřního hmatu se tato práce zaměřila především.

Vnitřně hmatové vnímání se v Zichově teorii objevuje jako jeden ze smyslů, kterými vnímáme dramatické umění. Nestačí nám sluch a zrak, k plnému prožitku z dramatických uměleckých děl používáme i tělesný smysl, kterým vnímáme pohyb postav. Podle Zicha nám pak toto vnímání přináší stejný pocit, jako bychom daný pohyb prováděli sami. Vnitřní hmat se však podílí nejen na recepci dramatického díla, ale i na jeho tvorbě. U každého spolutvůrce dramatu má jinou roli, u všech však figuruje jako oživující element, když přidává na živosti daného vjemu.

Abychom ukázali aktuálnost Zichovy myšlenky i po téměř sto letech, třetí část práce se zaměřila na novodobé teorie o propriocepci. Ty nejenže dávají termínu Otakara Zicha anatomický vědecký podklad, když dokládají existenci proprioceptorů v našich svalech, šlachách atd., ale zároveň ukazují analogické použití tohoto termínu se Zichovým vnitřním hmatem. A to především u Barbary Montero, která chce dokázat, že propriocepce by se měla stát dalším z estetických smyslů. Propriocepce podle ní funguje nejen v mezích našeho vlastního těla, ale má i vnější extenzi, díky níž vnímáme pohyby jiných lidí a zároveň prožíváme to samé, jako bychom je prováděli my sami. Teorie o zrcadlových neuronech, jíž svou myšlenku dokládá, však byla kritizována jako nedostatečná. Neexistují totiž důkazy přímé spojitosti mezi propriocepcí v divadelní praxi a výsledky, které vzešly z této teorie.

I po sto letech se tak stále hledá mechanismus, na základě kterého bychom byli schopni vysvětlit, jak vnější extenze propriocepce funguje.

5 Seznam použité literatury

Primární literatura:

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. 2. vyd. Berkeley: University of California Press, 1974.

MONTERO, Barbara. Proprioception as an aesthetic sense. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64:2, 2006.

SCHUSTERMAN, Richard. Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57:3, 1999.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986.

ZICH, Otakar. *O typech básnických*. Praha: Orbis, 1937.

Sekundární literatura:

AMBLER, Zdeněk, BEDNAŘÍK, Josef, RŮŽIČKA, Evžen. *Klinická neurologie (část obecná)*, Praha: Triton, 2004.

BELL, Charles. *The Hand: Its Mechanism and Vital Endowments as Evincing Design*. London: William Pickering, 1834.

CANNON, B. Walter. The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and an Alternative Theory. *The American Journal of Psychology*. Vol. 39, No. ¼, 1927.

FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Taylor & Francis, 2010.

GUYAU, Jean Marie. *Problems of Contemporary Aesthetics*. Los Angeles: De Vorss, 1947.

NERUDA, Jan. *Prosté motivy*. Praha: E. Valečka, 1888.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007.

PATERSON, Mark. Movement for Movement's Sake? On the Relationship Between Kinaesthesia and Aesthetics. *Essays in Philosophy*, 13:2, Article 7, 2012.

POŠÍVAL, Zdeněk. *Základy pojmů v dramatickém umění: Volně podle Otakara Zicha*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1988.

PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988.

SCHERRINGTON, Charles. *The Integrative Action of the Nervous System*. New York: C. Scribner's Sons, 1906.