

Zich mluví o vnitřně hmatovém vnímání v souvislosti s herectvím (viz 1986: 106); herectví je podle něho složka, která není od divadla (dramatického umění) odmyslitelná: je jeho jedinou stálou složkou („dramatickou v pravém slova toho smyslu“, „nutnou podmínkou dramatického díla“). Úvahy o nezbytné přítomnosti alespoň latentního hereckého talentu ve všech povoláních, která mají co dělat s divadlem, nejsou opravdu od věci, budeme-li je chápat tak, že to nezbytně potřebné je právě scénický smysl, spojený samozřejmě nejen se svalovým či zrakovým a vůbec smyslovým vnímáním, ale s cítěním, na kterém se podílí takřkajíc celý člověk se všemi svými předpoklady a které se projevuje na všech úrovních včetně duchovní.

Vnitřně hmatové jednání

Smysl zde představuje orgán, díky kterému vnímáme: zrak, sluch, čich, chuť i hmat, včetně toho vnitřního, o kterém mluví Otakar Zich (1879–1935) ve své *Estetice dramatického umění* (Praha 1931). Čich i chuť nejsou v divadelním kontextu příliš důležité. Naopak velmi důležité je právě Zichovo „vnitřně hmatové vnímání“, jehož dosah potvrdily i neurofyziologické výzkumy včetně objevu tzv. zrcadlových neuronů.

Otakar Zich považuje vnímání diváků během představení za součást dramatického díla. Toto divácké vnímání ale nechápe pouze na základě zraku a sluchu, ale za jeho důležitou součást považuje takzvaný „vnitřní hmat“. Vnitřně hmatové vnímání zkrátka nelze od vidění ani od slyšení oddělit.

Zich k tomu píše: „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 obličej, 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 ve šlachách a kloubech aj.: nejdůležitější jejich soubory nazývají se vjemy kinestetické čili pohybové.“

Motorická podstata jednání

Naše jednání má tedy motorickou podstatu, která vzniká na základě zkušeností, které střídáme během celého života. Přitom si vnitřně hmatovou povahu ani nemusíme uvědomovat. Obvykle se totiž soustřeďujeme na dojmy zrakové a sluchové, zatímco vnitřní hmat funguje z velké části nevědomě. Podstatné ale je, že tímto způsobem nevnímáme jenom své vlastní tělo, ale i své okolí, včetně herců na jevišti. Náš úsudek o scéničnosti předváděných událostí bude beze sporu ovlivňovat naše vlastní zkušenost, a to jak životní, tak divadelní.

Když sledujeme jednání herců na jevišti, vybavují se nám naše vlastní motorické zkušenosti a vyvolávají v nás stejné pocity či prožitky, jako bychom stejnou činnost prováděli sami. Během divadelního představení tedy vidíme a slyšíme, jak jednotlivé postavy jednají, a zároveň díky vnitřně hmatovému vnímání cítíme, co prožívají.

„Dodatečně zažít“

Zich tedy tvrdí, že pozorujeme-li jednání jiných lidí, ať už v životě, nebo na scéně, vybavujeme si přitom zcela bezděčně svoje vlastní motorické zkušenosti. Vlastně o tom ani nevíme. A čím dokonaleji se do druhých vžíváme, tím hojněji a mocněji se nám naše zkušenosti vybavují. To umožňuje právě existence vnitřně hmatového vnímání, které zcela jistě využíváme při vnímání divadelním. Přitom se nám nevybavují jenom samotné motorické představy. Jsme dokonce mimoděk strženi k vlastnímu napodobení toho, co vidíme a slyšíme, přinejmenším v nějakých náznacích. I tyto náznaky ale úplně stačí k tomu, abychom se do jednání jiných dokázali plně vžít.

Před Zichem vycházel z podobných předpokladů i jeden ze zakladatelů divadelní vědy, Max Herrmann (1865–1942). Ten psal o „tajemném dodatečném zažívání, stínovém napodobování hereckého výkonu

vyvoláním ani ne tak obličejového výrazu, jako spíš tělesného pocitu v jakémsi tajemném působení“, které nutí diváky „provádět stejné pohyby a reprodukovat v hrdle stejný zvuk hlasu.

Fyzické následky lidských pohybů

Pokud jde o lidské pohyby, a to i ty, které jsou jen naznačené nebo nedokončené, účinkují na nás tím silněji, že v běžném styku mohou pro nás mít někdy i fyzické následky. Tímto způsobem bezděky zrcadlíme pohyby partnerky či partnera během příjemné konverzace v kavárně, ale kromě toho i uhadujeme další pohyby lidí, kteří se pohybují ve stejném prostoru. A při sledování fotbalového nebo boxerského zápasu jsme bezděky nuceni pohnout nohou nebo sevřenou pěstí tam, kam by měl namířit své úsilí náš favorit.

Při pohybu herců na jevišti pak podobným způsobem uhadujeme jejich další pohyby v rámci jednání postav, které vytvářejí. Při sledování hry tedy plynou naše tělesné pocity i ze srovnání toho, co jsme očekávali, s tím, k čemu skutečně dochází.

Pro nás je vzhledem k našemu zaměření samozřejmě nejdůležitější prožitek motivovaných hereckých pohybů, které máme tendenci bezděky opakovat a které opakujeme aspoň ve své fyzicky, tedy vnitřně hmatově pociťované představě. Při vnímání scénického díla samozřejmě nemůžeme pohyby herců reálně opakovat, ačkoli jsme k tomu třeba nutkáni. A nemůžeme ani do scénického dění zasáhnout, i když si o to někdy přímo říká. To ovšem svádí naši mysl k tomu, že vnímáme nejenom samotné pohyby, ale i jejich potenciálně symbolické souvislosti.

Energetická a reflexivní stránka prožitku

Existují tedy dvě stránky prožitku vnímaného díla, které můžeme charakterizovat jako *energetickou* a *reflexivní*. ‘Energetická’ stránka se týká vtažení do hry sil či energie, ze kterých dílo vzniká, a ‘reflexivní’ stránka se týká domýšlení a případného hodnocení, tedy interpretace. Uvést tyto dvě stránky v jistý soulad není ale vždy snadné. Zmíněná reflexe může totiž vyústit v nějakou abstrakci, která je pouhou racionalizací smyslu díla.

Nebezpečí interpretace spočívá například v tom, že se dílo v jejím rámci může vykládat účelově v zájmu nějaké ideologie, či může být přímo jeho ideologicky redukovanou interpretací. Proto by se interpretace měla co nejméně držet zjistitelných vlastností díla, z nichž zřejmě vyplynul náš prožitek jako způsob účasti na hře sil, ze které vzniká.

Duchovní obsah díla

Duchovní obsah díla je neodmyslitelný od toho, co nám napověděly pocity související s tím, čím na nás dílo smyslově působí a co bezprostředně vyplývá z toho, jak je uděláno. Z tohoto jak totiž teprve vzniká výsledné *co*. Zde je ale třeba odlišit původní ‘*co*’, které je totožné s *námětem* díla, od tohoto výsledného ‘*co*’, tedy od smyslu, který se vlastně rovná jeho vlastnímu *tématu*.

Daná interpretace je (momentálním) výsledkem určitého vnitřního procesu, v jehož průběhu vnímané dílo jakoby znovu při jeho prožívání vytváříme, a to třeba i v několika variantách. Při praktické interpretaci, např. při inscenaci *Hamleta*, se takové dílo vytváří doslova, varianty se objevují a zavrhují při jeho zkoušení. Problém teoretické interpretace spočívá v tom, že setkání s velkým dílem představuje mohutný afekt, na jehož vyjádření slova nestačí. To je současně okolnost, která činí z kritiky uměleckých děl skutečně tvůrčí povolání, tedy aspoň pokud vidíme její smysl v interpretaci těchto děl. Její výsledky závisí na schopnosti permanentního sladování imaginativního a diskursivního myšlení, z nichž jedno uchopuje dílo celé najednou a druhé analýzou. Obojí přístup ovšem zahrnuje příslušné city a pocity, takže i myšlení je třeba chápat v rámci duševně–tělesného (tedy estetického) zakoušení.

Vnímání díla

Vnímání díla na úrovni jeho zakoušení, které spojuje energetickou stránku s reflexí, vyžaduje vždycky nějaký čas; ten si vyprávění i scénování příběhu zajišťují už tím, že se sama v čase rozvíjejí. Jinak to samozřejmě bude s výtvarným dílem, které nejenže samo zachycuje nějaký okamžik, ale obvykle se vyskytuje v řadě artefaktů na výstavě v galerii či v muzeu. Zde o způsobu jejich vnímání může spolurozhodovat způsob instalace.

Literatura

Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha: NAMU 2019

Vostrý, Jaroslav: *Scénování a umění*. Praha: Kant 2021

Vostrý, Jaroslav: "Divadelnost a/či scéničnost", in: Disk 31 (březen 2010)

Vostrý, Jaroslav/Sílová, Zuzana: *Je dnes ještě možné herecké umění?* Praha: Kant 2009

Vostrá, Denisa: *Předpoklady japonské scéničnosti*. Praha: Kant 2015

Zeami Motokijo: *Poučení hercům*. Praha: Kant 2016