

Martina Musilová

Jednání
sám za sebe
v dané situaci.
Vyskočilovo
dialogické
jednání
s vnitřním
partnerem
jako průnik vlivů
K. S.
Stanislavského
a J. L. Morena

V roce 1971 vydal herec, pedagog, psycholog a spisovatel Ivan Vyskočil knihu s provokujícím názvem *Ivan Vyskočil a jiné povídky*, která obsahuje text „Jak jsem neprokázal dramatický talent čili Potíže s jednáním ‚sám za sebe‘ v daných okolnostech“.¹ V této době má dvačtyřicetiletý Vyskočil za sebou úspěšnou kariéru herce a autora alternativní nezávislé pražské divadelní scény (Reduta), když předtím spoluzaložil Divadlo Na zábradlí, v němž pět let působil jako autor, herec, režisér a umělecký vedoucí činohry. Krátkou dobu (1958–1960) působil na Divadelní fakultě Akademie múzických umění jako pedagog psychologie a psychohygieny a ve spolupráci s psychologem Hugem Širokým uskutečnil v psychiatrické léčebně v obci Ledce-Šternberk řadu experimentů s psychodramatem.

Povídka „Jak jsem neprokázal dramatický talent čili Potíže s jednáním ‚sám za sebe‘ v daných okolnostech“ vypráví o přijímacích zkouškách na divadelní školu, k nimž se autor přihlásí jen proto, aby podpořil svého kamaráda, který se chce stát hercem. Čtenář neobeznámený se Stanislavského systémem by mohl text vnímat jako dobovou satiru vysmívající se otci moderní herecké pedagogiky. Hlubší zkoumání tématu ale ukazuje, že se Vyskočil dotýká, tu důsledněji, tu letmo, základních otázek existence herce na jevišti. Hned v úvodu své povídky píše:

Jenom si myslím, že by při těch zkouškách neměli po lidech chtít, aby jednali tak docela sami za sebe. Měli by jim to trochu upřesnit. Aby jednali třeba za vzorného žáka, za hysterickou, ale jinak neškodnou pěstounku v jeslích, za Petra, za Lucii nebo tak. Sám za sebe jednat na pódiu, to je moc riskantní. Říkám to z vlastní zkušenosti. (Vyskočil 1971, 62)

Text na první pohled vypadá jako výsměch klišovitým představám herců–začátečníků, Vyskočil ale cílí na stereotypy – životní (vzorný žák) či kulturní (Petr a Lucie).²

Dalších ústředních témat Stanislavského systému se Vyskočil postupně dotýká v celém třístránkovém textu. Např. nechá svého kamaráda, jehož poté doprovází na přijímací zkoušky na akademii, říct: „Chci dělat zkoušku na divadelní školu, ale mám trému, víš? [...] Trému, že u té zkoušky budu

1 Text původně vyšel v roce 1963. Napsán byl někdy v období prvního Vyskočilova působení v Redutě nebo v Divadle Na zábradlí, tedy v letech 1957–1962. V rozhovoru „O text-appealech v Redutě“ Vyskočil tvrdí, že v tomto textu vychází takřka zcela ze své osobní zkušenosti uchazeče o přijetí na divadelní školu (Vyskočil 2006, 267). Toto tvrzení lze ale snadno zpochybnit. Jednak v době, kdy se Vyskočil hlásil na dramatické oddělení Státní konzervatoře, nebyl ještě Stanislavského systém na školách systematicky zaváděn. Někteří z jeho pedagogů ho prosazovali, jako např. od roku 1946 Božena Pulpánová (Hyvnar 2008, 148), jiní jej odmítali ještě v roce 1952, jako např. Jiří Plachý (Silová 2023, 16). Text prokazatelně kontaminuje Vyskočilovu zkušenost uchazečskou, studentskou i pozdější pedagogickou z let 1958–1960. Nejnapadnější to je u promluvy: „V kuloárech převládal názor, že nejlépe bude hrát to před porotou na Stanislavského. Jeden z uchazečů prohlašoval, to že je zastaralé, on že je pro zcizování a že jim rozhodně nějaké předvede“ (Vyskočil 1971, 63). Tato zkušenost odkazuje až k přelomu padesátých a šedesátých let, kdy v českém divadle nastupuje brechtovská vlna.

2 Jména Petr a Lucie odkazují na milostnou novelu Romaina Rollanda *Petr a Lucie* z roku 1920.

samí cizí lidé, kteří nebudou vědět o tom, jaký mám talent“ (Vyskočil 1971, 62). Autorovi samotnému byla přijímací komisi zadána *dramatická etuda* ve stylu Stanislavského: „Ve vedlejší třídě vypukl požár. Přijďte nám to oznámit, získejte nás pro hašení. Ale nikoho nám tady nehrajte, jednejte sám za sebe v dané situaci“ (Vyskočil 1971, 63). Pro účel této studie je lhostejné, jak povídka končí. Stejně tak je nepodstatný fakt, zda Vyskočil čerpá ze své zkušenosti uchazeče o studium nebo ze svého pedagogického působení na Divadelní fakultě AMU, neboť on sám začal tuto školu studovat ještě před nástupem socialistického realismu, a tedy i před povinným začleňováním deformované podoby Stanislavského systému do výuky herectví.

Za klíčové považuji téma existence, respektive jednání herce na jevišti *sám za sebe*. To se totiž stane na počátku sedmdesátých let ústřední pro celou Vyskočilovu hereckou pedagogiku i pro jím ustanovenou a zkoumanou disciplínu *dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Podstatné je, že Vyskočil ve své koncepci herectví, respektive autorského herectví, vychází jak ze Stanislavského herecké pedagogiky, tak ze své zkušenosti s psychodramatem Jakoba Levy Morena.

Záměrně ve svém výzkumu opomímám vlivy české meziválečné avantgardy, u jejíchž představitelů Vyskočil studoval (předně Jiří Frejka), ruské/sovětské avantgardy (Alexandr Jakovlevič Tairov) nebo pražské strukturalistické školy (Jindřich Honzl, Jan Mukařovský). To ovšem neznamená, že bych si nebyla vědoma provázanosti a komplexnosti Vyskočilova přístupu k herectví a herecké pedagogice. Vedle historických dokumentů využívám rovněž své osobní zkušenosti s disciplínou *dialogické jednání s vnitřním partnerem*, která čítá bezmála třicet let.

V následujícím textu představím jednu z podob transformace a modifikace pedagogického přístupu k fenoménu existence herce na jevišti *sám za sebe*, jak ho rozvíjel Vyskočil od konce šedesátých let minulého století, silně inspirován principy Morenova psychodramatu. Tento fenomén na sebe váže mimo jiné sebeprožitek herce a pocity, jako jsou tréma, trapnost, nuda, strach z „černé díry“ hlediště zaplněného diváky.

Některé prvky Stanislavského systému nejsou smysluplně převoditelné do jiných divadelních kultur. Nejmarkantnějším příkladem může být fenomén *emocionální*, respektive *afektivní paměti* a jeho transmise v USA.³ Vedle nekompatibilitnosti jednotlivých divadelních kultur je třeba brát v potaz i sociálně-kulturní proměny evropské společnosti po druhé světové válce,

3 Problematiku této transmise dokládá americká pedagožka herectví ruského původu Tamara Dějkarchanova, která „se po úspěšném americkém turné v roce 1923 rozhodla zůstat v New Yorku. Od roku 1931 začala soukromě vyučovat herectví ve svém bytě. Měla teorii, že Stanislavskij vyvinul systém proto, aby kultivoval míru emocí, které Rusové do herectví vnášeli. V Americe však bylo třeba něco zcela jiného – herce bylo třeba přimět k tomu, aby rozšířili svůj citový rejstřík a vedle toho kultivovali svůj pohybový výraz“ (Hančil 2023, 49).

kdy dochází k nejinspirativnější recepci Stanislavského systému v české divadelní kultuře. Pochopitelně až poté, co české divadlo „přežilo“ násilné zavádění zásad socialistického realismu v letech 1948–1956, jehož vlajkovou lodí se Stanislavského systém stal (Silová 2023, 15–29).

Šedesátá léta minulého století jsou dobou „zřetelného rozkvětu českého divadelnictví. Příčiny tohoto stavu je třeba hledat v nebývalé diferenciaci divadelní tvorby“ (Just 1995, 66). Vedle režisérských osobností činoherního divadla (Alfréd Radok, Otomar Krejča, Jan Grossman, Evžen Sokolovský, Jan Kačer a další) se začínají etablovat i představitelé experimentální, nezávislé scény,⁴ jež bývá označována jako *hnutí divadel malých forem*. Tato divadla originálně navazují na podněty české meziválečné avantgardy, případně jsou inspirována Brechtovým epickým divadlem (Musilová 2010, 193–201). Zároveň však jejich tvorba kotví v životním pocitu padesátých a šedesátých let minulého století. V přednášce o poválečném existencialismu filozof Miroslav Petříček říká:

[...] bylo třeba vyjádřit hroznou a iracionální zkušenost války a holocaustu, [...] bylo třeba nějak pochopit, že například osvícenská idea pokroku ve válce totálně zkrachovala, [...] bylo třeba vyjádřit zkušenost člověka, který tou válkou prošel a který byl nucen se rozhodovat v extrémních situacích, byl vystavován nebezpečí a začal si být vědom také své konečnosti. (Petříček 2014)

V poválečném Československu musíme nutně přičíst i zkušenost s obdobím komunistického teroru let 1948–1953. Vedle existenciálních pocitů se vynořují i pocity odlidštění a odcizení vlivem technologizace, byrokratizace tehdejší společnosti a první kritika počínajícího konzumerismu české společnosti. Ne náhodou se zlomovým okamžikem uvolňující se kultury a intelektuálního života stala Liblická konference, tzv. kafkovská, v květnu roku 1963.⁵ Jako by dílo pražského rodáka Franze Kafky pomáhalo porozumět soudobé životní situaci české společnosti.

Životní pocity a postoje generace tvůrců šedesátých let minulého století nemohly odpovídat životním postojům představitelů ruské moderny, tzv. stříbrného věku,⁶ Konstantina Sergejeviče Stanislavského nevyjímaje. Zatímco moderna přelomu 19. a 20. století rozvíjí své vizionářské projekty (více viz Groys 2010), v druhé polovině 20. století se setkáváme s odmítáním teatralizace a spektakulárností (viz inscenační tvorba režisérů Alfréda Radoka

4 Míra nezávislosti je v komunistickém totalitním režimu diskutabilní. Ale právě Vyskočil rozvíjí ve svém Nedivadle praxi vysoké profesionální úrovně, ovšem produkčně na amatérské bázi. Spolupracovníci Nedivadla neměli být na jeho provozu finančně závislí.

5 Konference s oficiálním názvem Franz Kafka se uskutečnila při příležitosti 80. výročí narození Franze Kafky na zámku v Liblicích u Mělníka. Je považována za zlomový okamžik v kulturně-spoločenském vývoji šedesátých let, jímž začíná proces uvolňování období 1963–1968.

6 Termín *stříbrný věk* označuje období ruské kultury na přelomu 19. a 20. století, kdy dochází k jejímu nebývalému rozvoji (viz např. Hrabáková 2004; Kšicová 1998).

a Otomara Krejči), introvertizací a introspektivností (experimentální prozaické texty Věry Linhartové) nebo se zobrazením zmechanizovaného lidství, oddištěných institucí (hry Václava Havla). O Vyskočilových hrách v roce 1964 napsali autoři knihy *Začalo to Redutou*: „Poznání odcizenosti a apel na návrat člověka k sobě samému je jedním z hlavních ideových východisek jeho her a hlavním přínosem, který do divadla vnesl“ (Hejda a Hercíková 1964, 46). V této dobové atmosféře se rodí koncept Vyskočilovy herecké pedagogiky propojující specifickým způsobem inspirace Stanislavského systému herecké tvorby s principy Morenova psychodramatu.

Po stopách Stanislavského

Jednání *sám za sebe* bez jakéhokoli dalšího dourčení a konkretizace situace zachycuje Stanislavskij v úvodu třetí kapitoly „Jednání. ‚Kdyby‘, ‚dané okolnosti‘“ svého pedagogického románu *Moje výchova k herectví, díl I*. Stanislavskij popisuje etudu, v níž Torcov vyzve Maloletkovou, aby šla na jeviště s banálním, takřka nijakým zadáním: „Opona jde nahoru a vy sedíte na scéně. Sama. Sedíte, sedíte, pořád sedíte... Konečně opona zase padá. A to je všechno. Nelze si vymyslet něco snadnějšího. Že?“ (Stanislavskij 1946, 57). Po zvednutí opony si Maloletková zakrývá obličej rukama.

Panující ticho nutilo k očekávání čehosi mimořádného od té, jež byla na scéně. Pauza vyzývala. A skutečně, Maloletková to vycítila a pochopila, že musí něco podniknout. Opatrně sňala z obličeje ruku, a pak druhou ruku, ale přitom tak sklonila hlavu, že jsme viděli jen její šesulku s pěšinkou. Nastala nová trapná pauza. Když konečně vycítila, že nálada je příliš napjatá, vzhlédla do hlediště, ale ihned se odvrátila, jako kdyby ji oslnilo prudké světlo. Začala se urovnávat, uvelebovat, zaujímalá nevábne pózy, zakláněla se a nakláněla na různé strany, usilovně potahovala blůzičku, pozorně pátrala po čemsi na podlaze. (Stanislavskij 1946, 57–58)

Její spolužák Nazvanov chce rovněž vyzkoušet tuto etudu. A ani on se necítí na jevišti přirozeně, svobodně a uvolněně:

[...] divadelní prostředí mě vystavovalo na oči divákům, kdežto lidské zážitky, které jsem na scéně hledal, volaly po samotě. Kdosi ve mně chtěl, abych bavil diváky, ale kdosi druhý nakazoval, abych si jich nevšímal. A nohy i ruce, hlava i trup, ačkoliv mě poslouchaly, přidávaly si samy od sebe něco navíc, něco trochu jiného. Položíš ruku nebo nohu jen tak prostě, ale ona z ničeho nic se nějak pokrouť. Nakonec z toho vyjde póza jako na fotografii. (Stanislavskij 1946, 58)

Vyskočil, který od počátku šedesátých let minulého století kontinuálně prověřoval a prozkoumával principy herectví a hráčství, je zaujat touto ústřední, stresující situací člověka-herce, který se ocitl před zraky druhých

lidí, v silovém poli jejich pozornosti. Za podstatný pro Vyskočilovo zkoumání této situace považují rovněž vliv existenciální filozofie Jeana-Paula Sartra, konkrétně konceptu *být-viděn-jiným*, jak jej Sartre definoval v knize *Bytí a nicota* v roce 1943.⁷ Díky vzdělání v oboru psychologie i díky experimentům s Morenovým psychodramatem si uvědomil, že je možné tuto exponovanou situaci tvořivě a organicky transformovat ve výzvu k expresivnímu, hrovému jednání, překračujícimu zažitě návyky, sociální konvence, automatismy a stereotypy, aniž by se herec odpojil od svých osobních témat a svého autorského postoje. Proto se budu v následující kapitole věnovat recepci Morenova psychodramatu v českém prostředí.

Pokusy s psychodramatem za železnou oponou (respektive na východ od ní)

První pokusy s psychodramatem se uskutečňují v poválečném Československu v letech 1949–1951, konkrétně v Praze je provádí psycholog Ferdinand Knobloch a v Brně psycholog Robert Konečný. Knobloch zavedl psychodrama do své terapeutické praxe v roce 1949 a opíral se o zkušenosti, které získal v Anglii u Maxwella Shaw Jonese v terapeutické komunitě v Sutton, Surrey (Jones 2013). V Jonesově variantě se psychodrama hraje podle scénáře, který terapeut vypracoval společně s pacientem (Turbová 1971, 52). První obsáhlou zprávu o psychodramatu podali v roce 1959 psychologové opavské léčebny Harry Buxbaum a Hugo Široký (Turbová 1971, 55). Ve stejném roce navštívil Moreno Československo.

Ačkoliv máme omezené historické doklady o dění v oboru psychologie v padesátých letech minulého století v komunistickém Československu, a to předně z politických důvodů,⁸ můžeme předpokládat, že se Vyskočil s formou psychodramatu, jak ji praktikoval Knobloch, setkal v době svých studií na filozofické fakultě či krátce po jejím absolutoriu. Profesor Knobloch se podílel na zřízení rehabilitačního střediska v Lobči (okr. Mělník) v roce 1951, kde:

[...] se psychodrama stalo permanentní složkou diagnostiky a léčby v této pobočce. Hrají se scény, čerpající z minulých nebo přítomných zkušeností pacienta, rovněž i očekávané situace v budoucnosti, zejména ty, jichž se pacient bojí, nebo jež si přeje. Vedle improvizovaných scén, vycházejících ze životních zážitků nebo terapeutických potřeb

7 Existenciální situaci „být viděn“ jiným charakterizuje Petr Horák: „Nejen vědomí studu nad tím, jak jsem viděn a vnímán (Deleuze), nýbrž rovněž pohled druhého, láska, nenávisť, touha a lhostejnost atd. vytváří z druhého v mé percepci jiný subjekt a ze mne v jeho percepci mne zase jiný objekt. (citace z Deleuze) Já i Druhý navzájem podmiňujeme fungování perceptivní struktury, jejíž jsme oba součástí a podmínkou“ (Horák 1997, 59).

8 V době, kdy Vyskočil ukončil studia herectví a režie na DAMU (1952) a rozhodl se pokračovat ve studiu na Univerzitě Karlově (obory psychologie a filozofie), byla psychologie považována komunistickým režimem za „dohasínající duchovědu“, kterou nebude socialistický člověk potřebovat. Ve Vyskočilově ročníku se tehdy sešlo pouhých pět studentů. Dá se předpokládat, že psychologové, pedagogové a studenti, vytvářeli užší komunitu, ve které sdíleli své poznání bez nutnosti je publikovat veřejně.

jednotlivých pacientů, se přehrávají i scénky typických situací, o nichž se předpokládá, že se vyskytují v životě více pacientů. Pacient takto může korigovat své stereotypní postoje a zároveň rozvinout latentní možnosti nových postojů. (Turbová 1971, 56)

Knobloch experimentoval s psychodramatem i na Psychiatrickém oddělení Fakultní polikliniky v Praze, kde působil od roku 1952. Zde rovněž vedle pevných scénářů využíval improvizaci (Hermannová 1961, 280).

Stopy Morenova psychodramatu, např. přehrávání minulých událostí či těch, které mají přijít a obáváme se jich, nacházíme i ve Vyskočilově profesorské přednášce z roku 1992, publikované v následujícím roce v časopise *Svět a divadlo* (Vyskočil 1993). Rovněž je můžeme nalézt ve Vyskočilových svědectvích a rozhovorech, které zachycují jeho praxi externího vychovatele v psychiatrických a nápravných ústavech v druhé polovině padesátých let minulého století. Např. o své zkušenosti vychovatele Vyskočil v roce 2012 řekl:

Mezi takzvanou narušenou mládeží jsem viděl zřetelněji i do sebe. Kolik je v člověku potenciality pro zločin a nemravnost, na čem záleží, aby se neuskutečnila. [...] Vychovatelskou cestu pomocí dramatu jsem ale brzy opustil, pochopil jsem, že náprava systému v nesvobodné společnosti není možná. (Vyskočil 2013)⁹

Druhou variantu psychodramatu vypracovali v opavské psychiatrické léčebně psychologové Hugo Široký a Harry Buxbaum:

Účastníky psychodramatické skupiny jsou *psychodramatický tým* a *pacient*. Tým hraje jako partner ve třech osobách proti jednomu protagonistovi – pacientovi. Terapeutický tým se skládá z ředitele, alter ega a herce-terapeuta.¹⁰ Funkce v týmu jsou proměnné a řídí se týmovou poradou. Toto uspořádání zajišťuje větší aktivitu, pružnost a homogennost terapeutického týmu. Naproti tomu Moreno funkce v týmu nemění. Psychodramatický prostor ve shodě s Morenem rozděluje na aktivní (psychodramatické jeviště) a pasivní (psychodramatické hlediště). Toto rozdělení může být i pomyslné. Je-li pacient v roli diváka, nevstupuje na jeviště. Pacient je po úvodu, uklidnění a soustředění vyzván, aby zahrál určitý zážitek, navržený jím samým nebo ředitelem. (Turbová, 1971, 56–57)

V této variantě psychodramatu bylo možné nalézt i hlubší obeznámenost se současným divadlem, a to zvláště v případě pozice komentátora, který

9 Pro úplnější poznání se mladý Vyskočil v roce 1951 nechal na jeden měsíc inkognito zavřít jako chovanec v chlapecké polepšovně v Opatovicích (Čunderle 2001, 17).

10 Turbová přejímá terminologii Huga Širokého, který ne zcela přesně překládá anglický výraz „director“. Vhodnější by bylo mluvit o režisérovi. Alter ego, neboli vnitřní hlas terapeutizovaného, je v opavské variantě svěřen jednomu z terapeutů. Jinde bývá obsazován jiným členem terapeutické skupiny.

jasně odkazuje spíše k epickému divadlu Bertolta Brechta než k samotnému Morenovi. Soubor Brechtových statí pod názvem *Myšlenky* připravil k vydání v roce 1958 divadelní režisér Jan Grossman. Dnes je nedohledatelné, odkud opavští psychologové čerpali své znalosti o soudobých divadelních trendech, jisté je, že s divadelníky museli být v kontaktu:¹¹

Tým psychoterapeuticky vede *pacienta*, jehož funkce je dvojitá: herecká; komentátorská. Herecká role pacienta se neliší od obvyklého postupu. Ve funkci komentátora se pacient může projevovat spontánně, nebo být veden terapeutem, nejčastěji alter egem. Hru i komentář vede ředitel za spoluúčasti týmu. (Turbová 1971, 57–58)

Tuto variantu psychodramatu přenesl Široký později do Psychiatrické léčebny Ledce-Šternberk. Je zachycena ve vědecko-popularizačním filmu *Psychodráma* režiséra Jozefa Zachara z roku 1964.¹²

První přímé kontakty československých psychologů s Jakobem Levy Morenem se uskutečnily v roce 1959. Moreno navštívil Sovětský svaz a při té příležitosti navštívil i jiné evropské státy, mezi nimi Československo. Zúčastnil se, spolu s dalšími zahraničními psychology, 1. československého psychiatrického kongresu v Lázních Jeseník (7.–11. 9. 1959). O ukázkách psychodramatu předvedených Morenem na kongresu píše psycholožka Zdenka Hermannová a dokládá i další Morenovy ukázky v ústavu v Lobči v témže roce, zřejmě při příležitosti Morenova pobytu v Praze (Hermannová 1961, 280). Kongresu se zúčastnil i začínající dětský psycholog Zdeněk Matějček, který na něj v roce 2001 vzpomínal v článku pro časopis *Psychologie dnes*. O Morenově návštěvě se zde můžeme dočíst podstatnější detaily:

Pak ale měl přednášku německoanglickou¹³ sám velký Moreno. Znali jsme ho z literatury, ani ve snu by mě nenapadlo, že uvidím in natura muže, který dal světu psychodrama a sociometrii. [...] Po jeho přednášce se ale ozvali marxističtí ideologové přímo. Diskuse byla všelijaká a Moreno udělal báječný tah. Vyhlásil, že večer své psychodrama předvede. Zaskočil organizátory, zaskočil však i své oponenty, protože k věci patřilo od Morena a jeho psychodramatu se distancovat a na takové představení nejít. Leč co se nestalo. Ústavní jídelna byla toho večera nabitá k prasknutí. Zvědavost přitáhla sympatizanty i odpůrce a Moreno byl ve svém živlu. (Matějček 2001, 7)

11 Opava, ležící v české části regionu Slezsko, byla do druhé světové války osídlena většinovým německým obyvatelstvem. Byť toto město bylo vždy kulturním a politickým centrem české části slezského regionu, v roce 1945 byla většina zdejšího německého obyvatelstva odsunuta na základě tzv. Benešových dekretů a město změnilo svůj národnostní ráz. Na konci padesátých let minulého století se proto město muselo nutně ocitnout na periférii kulturní mapy.

12 Film mohl být veřejnosti promítán až v roce 1967. Po roce 1968 byl opět uzavřen v trezoru.

13 Moreno využil své znalosti němčiny, neboť věděl, že němčina byla v této době stále ještě kulturním a vědeckým jazykem ve středoevropském regionu.

Dlouhodobější kontakty českých psychologů s Morenem dokládá sbírka dokumentů uložená v Countway Library of Medicine na Harvardské univerzitě, která obsahuje písemnou korespondenci Knoblocha a Širokého s Morenem v letech 1958–1968 (Moreno 1906, 1911–1977).

První studie o psychodramatu vyšla v češtině v roce 1960.¹⁴ Jednalo se o tištěnou verzi přednášky opavských psychologů Buxbauma a Širokého „Psychodrama. Poznámky k metodice a teorii“, kterou prezentovali o rok dříve, tedy ještě před Morenovou návštěvou Československa, a to nejprve v dubnu, následně pak v červenci roku 1959. Ve své studii seznamují české čtenáře s osobností Morena a základními postupy psychodramatu. Pozoruhodná na tomto textu je míra porozumění nejnovějším trendům moderního divadla a jejich propojení s principy psychodramatu. Autoři citují Stanislavského a odkazují rovněž k principům epického divadla Bertolta Brechta (funkce komentátora a zcizujícího efektu). Vedle toho ale zmiňují i existenciálně orientované divadlo Eugène Ionesca nebo citují francouzského režiséra Jeana Vilara (Buxbaum a Široký 1960, 345). Takovéto znalosti neodpovídají kulturnímu rozhledu tehdejšího běžného návštěvníka divadel. Natož mimo kulturní centra. Je nutné předpokládat, že své poznatky konzultovali s divadelním odborníkem. Tvzení, že jím byl (mohl být) Ivan Vyskočil, ponechávám na úrovni odvážné hypotézy.

V textu, který byl publikován až po Morenově návštěvě, hodnotí autoři toto setkání negativně, podobně jako druhá studie o psychodramatu Zdenky Hermannové z roku 1961 „K poznámkám o metodice a teorii psychodramatu“. Hermannová spolupracovala s Knoblochem v Praze na Psychiatrickém oddělení Fakultní polikliniky a v ústavu v Lobči. Ve své studii se proto snaží doplnit některé informace, které v textu Buxbauma a Širokého postrádá (Hermanová 1961). Třetí studii z roku 1962 „Diagnostické aspekty psychodramatu“ napsal opět Široký a věnuje se v ní, jak název napovídá, psychodramatu z hlediska diagnostiky (Široký 1962).

Vyskočil mohl zmíněné tři studie znát. Pravděpodobně se zúčastnil I. psychiatrického kongresu v Lázních Jeseník v roce 1959, neboť na setkání s Morenem často vzpomínal.¹⁵ Byl účastníkem experimentů s psychodramatem, které prováděl v Praze Ferdinand Knobloch (Vyskočil 1993, 44). Jejich přátelské vazby dokládá fakt, že spolu dlouhodobě udržovali kontakt i v devadesátých letech minulého století, kdy se Knobloch, jenž v roce 1968 emigroval do USA, opětovně zapojil do českého vědeckého světa. Vyskočila poutalo i hluboké přátelství s psychiatrem Hugem Širokým. I jejich spolupráce započala v roce

14 V meziválečném období se o vídeňské Morenovy experimenty s psychodramatem zajímal český spisovatel, dramatik, původním vzděláním lékař, František Langer. Jejich otisk můžeme nalézt ve hře *Periférie* z roku 1925, jejíž druhá verze pracuje se soudní rekonstrukcí předchozí dramatické události. Tuto verzi hry inscenoval v roce 1927 Max Reinhardt v Josefstädter Theater ve Vídni (Machková 1972, 44).

15 Mohlo se jednat i o setkání s Morenem v Lobči. Nicméně Vyskočil vzpomínal na Morenovu prezentaci s hojnou účastí tehdejších psychologů a psychiatrů.

1955 a pokračovala pak v ústavu Ledce-Šternberk v šedesátých letech. Široký se vedle psychoanalýzy a skupinové psychoterapie věnoval arteterapii, psychodramatu a herecké psychologii. V Psychiatrické léčebně Ledce-Šternberk dělal společně s Vyskočilem pokusy s těžkými psychotiky formou inscenací balad ze sbírky Karla Jaromíra Erbena *Kytice*, jak doložil Vyskočil v roce 2000:

A v těch lidech se znovu začal probouzet život, jako kdyby se jim vrátila citlivost [...] u psychotiků, kteří několik let nemluvili, se projeví nejedliv podprahové, potom už výrazné náznaky slovní komunikace. (Vyskočil a Rut 2000, 77–78)

Tuto spolupráci nešťastně ukončila tragická autonehoda v roce 1972, při níž psycholog Hugo Široký zemřel.

Zaměřme ale nyní pozornost na to, jak morenovské inspirace ovlivnily Vyskočilovu tvorbu a hereckou pedagogiku z hlediska sledovaného tématu existence herce na jevišti za sebe sama. V následujícím srovnání budu využívat jednak zmíněné tři studie českých psychologů, jednak textů samotného Morena, byť jeho texty nebyly dosud v češtině publikovány. Lze totiž předpokládat, a Matějčkova vzpomínka to jen potvrzuje, že znalosti o psychodramatu byly v Československu na přelomu padesátých a šedesátých let dostatečně hluboké. Písemné dokumenty představují v době komunistické totality pouze tu část poznání, která mohla projít cenzurou, a vůbec nevypovídají o skutečné míře znalosti a porozumění určitému fenoménu.

Morenovské inspirace

Shodných rysů Vyskočilovy disciplíny *dialogické jednání s vnitřním partnerem* a Morenova psychodramatu můžeme nalézt několik. Je to předně pojetí spontaneity jako určité mohoucnosti, kterou lze získat, znovuobjevovat, rozvíjet, ale i ztrácet. Toto pojetí spontaneity není podstatné jen pro psychotherapeutickou praxi, ale také pro pojetí pedagogiky a vzdělávacího procesu vůbec, oblastí, které v průběhu let Vyskočila zajímaly čím dál více.¹⁶

Moreno tvrdí, že spontánnost lze trénovat podobně jako inteligenci, paměť a jiné mentální funkce. Vyskočil rovněž předpokládá, že spontaneitu lze rozvíjet, ve své pedagogice k ní ale přiřazuje předně psychosomatické kvality, jako je empatie, tělové vnímání nebo tělová paměť.

16 Shodných rysů mezi Morenovým a Vyskočilovým přístupem je více, ty však nejsou předmětem zkoumaného tématu. Za stejné podstatné považují další dva koncepty. Prvním je triadický princip básník-herce-divák, který Vyskočil mohl od Morena převzít a jenž modifikoval do triády autor-herce-divák. Moreno tuto triádu definuje již v roce 1913, zůstává proto otázkou, zda Vyskočil musel od Morena čerpat přímo. Druhým konceptem je výměna rolí a zaujetí perspektivy spoluhráče. Tento princip ale mohl Vyskočil převzít z naučných her Bertolta Brechta. Ale ani Brecht není původcem tohoto principu. Do Berlína tento podnět na konci dvacátých let 20. století přinesl herec Peter Lorre, jenž nedlouho předtím působil v Morenově vídeňském Stegreiftheater (Moreno 2014).

A na rozdíl od Morena zaměřuje svůj zájem ke spontánní dramatické hře, kterou každý člověk zná ze své osobní zkušenosti.

Se spontánností se pojí koncept stereotypních sociálních rolí, respektive tento koncept podmiňuje či vyvolává potřebu znovunalezení vlastní spontaneity. Moreno si uvědomuje, že tyto kulturní konzervy, jak je nazývá, mohou opětovně bránit spontánnímu jednání:

[...] často se ukázalo, že subjekt v akci je ovládán zbytky rolí, které na sebe vzal v té či oné době v minulosti, a tyto konzervy narušovaly nebo zkreslovaly spontánní tok jeho jednání; nebo subjekt poté, co byl v průběhu práce na spontánnosti osvobozen od starých klišé, mohl projevit sklon konzervovat to nejlepší z myšlenek a promluv, které vytvořil, a tak se opakovat. (Moreno 1987, 42)

Vyskočil, který je plně zakořeněn v duchovním klimatu šedesátých let minulého století, vnímá sociální stereotypy prizmatem technické a technicistní civilizace jako automatismy, nevědomé přejímání konvencí, odlidštění a odcizení. Zároveň nechce, na rozdíl od Morena, „strhávat masky“ či „dekonzervovat“, neboť to by mohlo být násilné. Ví, že takto radikální či revoluční akt namnoze přináší další blokace, stereotypy a utužení „konzerv“. Hledá proto možnosti transformace stereotypů a konvencí prostřednictvím dramatické hry, možnosti proměnit je hrovým jednáním a zaujmout k nim nový, tvořivý vztah.

Dalším společným konceptem je rozhrávání soukromého světa aktéra, různé formy enactmentu, acting outu a abreakce.¹⁷ Aktér psychodramatu, subjekt, „má být na scéně sám sebou, stát na scéně jako ve skutečnosti“ (Buxbaum a Široký 1960, 343). O aktérovi psychodramatu Moreno píše, že má:

[...] ztvárnit svůj soukromý svět. Není hercem, který by byl nucen obětovat své soukromé já roli, kterou mu vnutil dramatik. Jakmile se subjekt pro tento úkol rozehraje, je pro něj poměrně snadné podat výpověď o svém každodenním životě v akci, protože nikdo není sobě samému takovou autoritou jako on sám. Musí jednat svobodně, tak, jak se mu věci vynořují v hlavě; proto je třeba mu dát svobodu projevu, spontánnost. (Moreno 1987, 14)

Situace ze života aktéra, které je možné v psychodramatu rozhrávat, mohou být:

- a) retrospektivní – pacient hraje minulý zážitek [...];
- b) perspektivní: pacient hraje v situacích, které s největší pravděpodobností nastanou [...];

17 Jedná se o různé formy odehrávání, přehrávání, agování konfliktů a traumat v terapeutickém procesu.

c) fiktivní: pacient hraje vymyšlenou situaci, jejíž realizace je nepravděpodobná neb nemožná [...]. (Buxbaum a Široký 1960, 346)

Ozvuky těchto principů, ovšem v mnohem poetičtější a hravější podobě, nalezneme u Vyskočila v jeho konceptu dramatické hry a v pojetí *samomluvy* a *samohry*, které zná ze své osobní zkušenosti každý člověk. V plné bohatosti jsou zaznamenány v již zmíněné Vyskočilově profesorské přednášce z roku 1992:

Jsou to samomluvy a *samohry*. Ty zná z vlastní zkušenosti snad každý. [...] Od letmých momentek, šotů až ke stále pokračujícím, navazujícím seriálům, od neodbytně, nutkavě se opakujících repríz až k bohatým variačním cyklům. Jsou samomluvy a samohry účelové, kde není pochyb, čím a proč byly vyvolány a k čemu jsou. Všechny ty takové nebo makové ‚rekonstrukce‘, ‚rekapitulace‘, ‚retuše‘, ‚vylepšení‘, ‚přípravy‘, ‚domluvy‘, ‚pře‘, ‚omluvy‘, ‚obhajoby‘, ‚žaloby‘, ‚výčitky‘, ‚výsměchy‘, ‚deptání‘, ‚chlácholení‘, ‚povzbuzování‘, ‚hecování‘, ‚impnování‘, ‚pózování‘ atd., atp. V takových ‚kusech‘ hraje zpravidla podstatnou, leč značně vratkou, proměnlivou roli ‚druhé já‘. Jsou ovšem ‚kusy‘, kdy vůbec není jasné, odkud a proč se to bere, o čem to je, kdo – a kdo všechno – to z nás a skrze nás mluví, jedná, hraje. Jakoby část, fragment nějakého příběhu, ‚filmu‘. A na nás jakoby je poznat, přijít na to, co a o čem to vlastně je, nebo být může. Co, kdo, jak a proč? Pátrání skoro detektivní a často znepokojující, neodbytné. (Vyskočil 2021, 4–5)

Každý herec, režisér a pedagog herectví si je vědom, jak těžké je probudit v herci živé, spontánní jednání, pokud ten se necítí být ve stavu inspirovanosti. Stanislavskij vymýšlí různé etudy, rozšiřuje úkoly a ponouká studenty, aby si sami podkládali různé „vábničky“. V deváté kapitole „Emocionální paměť“ Torcov vyzve studenty, aby opakovali etudu se šilencem. Oni však v sobě nedokáží probudit živý lidský zájem o dramatickou situaci. Dokážou pouze vnějškově napodobit minulou úspěšnou etudu, kterou by Moreno označil za kulturní konzervu. Torcov je s jejich hrou nespokojený:

Jestliže po prvé vaše jednání řídily niterné nápovědi vašeho citu, intuice, životní zkušenosti, pak dnes jste šli slepě, skoro mechanicky po vyšlapané cestičce. Opakovali jste první, zdařilou zkoušku, ale nevytvořili nový, skutečný, dnešní život. Nečerpali jste materiál ke své hře ze životních, nýbrž z divadelních, hereckých vzpomínek. To, co po prvé přirozeně vznikalo v nitru a ohrázovalo se v jednání, bylo dnes uměle rozpínáno a zveličováno, aby to silněji zapůsobilo na diváky. (Stanislavskij 1946, 257)

I Moreno si byl dobře vědom tendence člověka upadat do kulturních konzerv, a snažil se proto vytvořit systém technik, které mají probudit v aktérech aktivitu, tzv. je *zahřát* (warm up):

Byl vyvinut propracovaný systém inscenačních technik, pomocí nichž se režisér a jeho pomocná ega tlačí do světa subjektu a zabydlují ho postavami, které jsou mu nesmírně blízké – s tou výhodou, že nejsou klamně, ale napůl imaginární, napůl reálné. Jako džinovské ho někdy šokují a rozrušují, jindy překvapují a uklidňují. (Moreno 1987, 17–18)

Vedle toho hledá techniky, jak zabránit návratu kulturních konzerv a stereotypů:

Aby se překonaly takovéto překážky nespoutané spontaneity a aby se udržel co nejméně zakonzervovaný vlivem konzerv, musel být čas od času dekonzervován. Tyto a mnoho dalších kroků jsme museli podniknout, než jsme si mohli být jisti, že naše subjekty dosáhly bodu, kdy mohou začít fungovat skutečně spontánně. (Moreno 1987, 42)

O Vyskočilovi je známo, že ve svém základním životním postoji odmítal „zakonzervování“ i svého pedagogického přístupu a ostře se vymezoval proti tomu, aby byl pojímán jako určitá metoda či technika. Podstatnější se mi ale jeví, jakým způsobem překonává Morenovo dilema, aniž by musel vytvořit „propracovaný systém inscenačních technik“ nebo aby musel kohokoliv „dekonzervovat“. Využívá k tomu samo exponované bytí na jevišti v silovém poli přihlížejících diváků a probouzení tělového vnímání.

Ve své herecké pedagogice Vyskočil zaměřuje pozornost k probouzení *zvýšené tělovosti – tělové paměti a tělové vnímavosti*:¹⁸

Dobré je, když se nechá řečí vést, když zapojí tělo, určitý rytmus, určité napětí: my tomu říkáme vodivé napětí, což je napětí, které je trochu vyšší než to běžné konverzační. Toho se však člověk jako nezvyklostí bojí, protože to nezná. Nezná moment aktivity, která je trochu „nad normál“. (Vyskočil, Vaňková a Šlédrová 2007, 204)

A dále vysvětluje, co míní oním vodivým napětím:

[...] je to napětí, které vám umožní zpětnou vazbu: které vám umožní, abyste přijímali impulzy a zároveň jednali [...] Zajímavé to je, i pokud jde o vzájemné porozumění mezi lidmi. Když vám někdo něco říká, musíte být v určitém napětí, abyste mu porozuměli. Do napětí se dostáváme tím, že posloucháme ušima, ale také tím, že vnímáme svou tělovost. Napětí je přenosné. Mnozí dokážou dost přesně přijmout tělové napětí toho druhého. [...] Když jsem se jednou pokoušel o něco

18 Jindřich Honzl ve svých strukturalistických textech „Mimický znak a mimický příznak“ a „Definice mimiky“ používá termíny *svalová paměť*, *svalová spontaneita* a *svalová inspirace* (Honzl 1963). Předpokládám, že v nich má Vyskočilovo pojetí *tělové paměti* a *tělového vnímání* své kořeny.

jako psychodrama, tak jsem objevil, že moment zvýšené tělovosti byl rozhodující v hledání společného tématu. (Vyskočil, Vaňková a Šlédrová 2007, 204–205)

Vazba Vyskočilovy pedagogiky na inspirace Morenovým psychodramatem je doložitelná faktem, že právě do roku 1968, kdy se Vyskočil zúčastnil III. Kongresu psychodramatu a léčebné komunity,¹⁹ klade vznik své disciplíny *dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Tento kongres se měl původně uskutečnit v Praze. Po okupaci Československa armádami zemí Varšavské smlouvy 21. srpna 1968 byl kongres, kterému předsedal český psycholog Ferdinand Knobloch, narychlo přemístěn do Badenu u Vídně v sousedním Rakousku (Šikl a Vobořil 2020). Na kongresu vedl Vyskočil společně s jihoafrickým hercem Royem Hartem jednu ze čtyř pracovních skupin, která se jmenovala „mezinárodní psychodrama“ a jejíž dorozumivací řeči byla dětština (Vyskočil 1993, 44).

Vyskočilova modifikace Stanislavského termínu *veřejná samota*

V roce 1981 reagoval Vyskočil na článek teatrologa Vladimíra Justa „Netradiční, nekamenná, autorská, malá (ale naše)“, který vyšel o rok dříve ve sborníku *České divadlo 2 – Divadla studiového typu* (Just 1980, 76–87). Just v něm mylně interpretuje pojem *veřejná samota*, což přivedlo Vyskočila, který má v této době jinak velmi omezené možnosti se veřejně vyjadřovat k odborným otázkám, k potřebě definovat své chápání fenoménu *veřejná samota*. Samotný pojem převzal Vyskočil ze Stanislavského knihy *Moje výchova k herectví*. Ve své odpovědi volí formu osobního dopisu adresovaného teatrologovi, i proto text vyšel pod názvem „Vladimíre Juste“ (Vyskočil 1981, 125–136).

Pro Vyskočila je v roce 1981 *veřejná samota* „především specifickým *jednáním*, v určité herní situaci, [...] konkrétním, autentickým jednáním, vedoucím k věčnému soustředění a činnému fyzickému i psychickému uvolnění [...]“ (Vyskočil 1981, 130). A dále vysvětluje, že „[...] veřejná samota“ je moment, kdy člověk na jevišti *nehraje* (nesnaží se produkovat, nenechává se reprodukovat to, co má připraveno), ale „chytí se“ konkrétního impulsu a *jedná doopravdy*“ (Vyskočil 1981, 130). Jako jeden z příkladů jednání doopravdy v situaci veřejné samoty uvádí variaci fyzického jednání s konkrétním předmětem, jak je známe ze Stanislavského. Situace ale rovněž připomíná etudu, v níž Torcov ukazuje možnosti vnitřního jednání, když sedí na scéně a nic nedělá nebo když si v přítomnosti Maloletkové čte ve svém osobním zápisníku (Stanislavskij 1946, 59). Vyskočil tuto základní situaci rozvíjí následovně:

19 V anglickojazyčných zdrojích je uváděn jako Third World Congress of Psychodrama and Community Therapy nebo též jako Third International Congress of Psychodrama and Sociodrama.

Co byste řekl třeba tomu, kdyby, při nástupu na scénu – nebo před-scénu –, jal se někdo, místo obvyklého dialogu s partnerem, vyzouvat si botu, tak soustředěně, jako by to bylo to jediné, co právě má a musí. Zcela vážně, bez jakékoli komiky. A pak si třeba sundávat punčochu nebo onuci. Pozorně si prohlížet, případně ošetřovat bosou nohu. A pak kdyby k téhle bosé noze, k jejímu palci, který se hýbe a který on ‚objevil‘, začal mluvit jako k partnerovi, jednat s ním jako s partnerem a třeba i sám odpovídat slovy toho partnera [...]? (Vyskočil 1981, 130)

Unikátnost Vyskočilova pojetí vidím v modifikaci stresujícího napětí, ve kterém se herec na jevišti ocitá. O exponovaném bytí před diváky, v silovém poli jejich pozornosti Vyskočil v roce 2007 řekl:

A vy víte, že z hlediska existencialismu je ‚být vidět‘ bráno jako trapas. Člověk je přistižen, že existuje, že neumí, že nezná odpověď. Právě proto, aby to nebyl trapas, aby to bylo pozitivní, vstupujete do kvalitativně jiného způsobu vnímání. [...] Když se stáváme terčem pozornosti, jsme vyděleni z pozadí. Nevíme, co s tím, a protože je na nás upřena pozornost, myslíme si, že bychom to měli vědět [...]. Jestliže připustíme, že to nevíme, a dovolíme si nevědět, tak vlastně nedochází k trapasu. (Vyskočil, Vaňková a Šlédrová, 208–209)

Stanislavskij opakovaně mluví o „černé díře“ hlediště, která pohlcuje hercovu pozornost. Ta je dána silovým polem vnímajících diváků. Může herce paralyzovat, ztrémovat, nutit jednat a chovat se proti jeho vlastní vůli, jak jsme viděli ve Stanislavského etudě z úvodu kapitoly „Jednání. ‚Kdyby‘, ‚dané okolnosti‘“. Pokud je ovšem hercem tato stresující situace tvořivě transformována, vytváří v něm silný tělový (energetický) náboj. Vyskočil využívá při popisu tohoto fenoménu metaforu elektrického napětí a elektrického náboje a hovoří o *vodivém tělovém napětí*, které umožňuje zrod spontánního jednání a spontánní hry na jevišti (i v životě):

Takové přirozené jednání ve stresových situacích, v situacích ‚pod napětím‘ nebo pod ‚vysokým napětím‘, se v normálním životě vyskytuje zřídka, ale vyskytuje. Rozhodně jako nenormální. Taký v takových situacích, kdy jsme v počátku v tísní, v nevýhodě, takové konkrétní, soustředěné, ‚odtaživé‘ jednání nás uklidňuje, soustřeďuje a zjednává nám ‚vrch‘, ‚nadhled‘, možnost jednat suverénně, s přehledem a s ‚nápadem‘, pokud jde o náš záměr produktivně. Tímto svým ‚obyčejným‘, ‚přirozeným‘ jednáním (které sice produkujeme, ale sami ho při tom bereme jako zvláštní, neobvyklé, z pozice ‚žasnoucího diváka‘, ovšem tím více si uvědomujeme jeho přirozenost a pravdivost, přirozenost a pravdivost svého postoje, tedy svoji, a jsme tím inspirováni a vedeni, což je právě charakteristické pro *spontánní jednání*, kterého se jinak dopouštíme jen málokdy) také celou tuto stressovou situaci ‚denaturalizujeme‘, ‚formalizujeme‘ a přetváříme ji z původní situace pro náš pocit a pro náš záměr málo příznivé, ze situace ‚proti nám‘, v situaci, která

hraje ,pro nás‘. Říkáme úmyslně ,která hraje‘, protože při takovém řešení stressové situace v ,normálním životě‘ míváme výrazný zážitek a ponětí *hry*. Stojí za povšimnutí, že bez počátečního – ,nebezpečného‘ – ,výsokého napětí‘ by pravděpodobně k oné ,transformaci‘ a k ,osvícenému‘, ,vyzařujícímu‘ jednání vůbec nemohlo dojít. Vypadá to tak, že pro vznik a působení ,jednání doopravdy‘ – v normálním životě i na jevišti – je ,transformace‘ vysokého napětí nezbytná. A jestliže v normálním životě vede k této ,transformaci‘ téměř vždycky šťastná náhoda, na jevišti by to měla být hlavně dovednost. (Vyskočil 1981, 130–131)

Vyskočil, navazující rovněž na odkaz české meziválečné avantgardy, tedy divadla programově antiiluzivního, bořícího tzv. čtvrtou stěnu, dále tvrdí, že zaměření pozornosti na vlastní jednání umožňuje:

[...] navázat činný a účinný kontakt s partnerem a s obecnstvem. [...] aktivně soustředit jeho pozornost, dostat ho ,na příjem‘ a vtáhnout ho do hry. [...] Okruh ,veřejné samoty‘ lze rozšířit nejen na partnery [na jevišti – pozn. autorky], ale také na diváky. Tak dochází k události *setkání*, kdy mizí ,rampa‘, kdy ti na jevišti nepředvádějí (a neprožívají) ani své role, ani své umění, ani svou vtipnost, kdy ti v hledišti nekonzumují ani osudy, ani Umění, ani odvážna nebo vtipna, ale společně tvoří dramatickou hru. (Vyskočil 1981, 131–132)

Situaci exponovaného bytí zažívají v prvních hodinách snad všichni studenti disciplíny *dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Základní situací tohoto specifického případu herecké improvizace z „bodu nula“ je zkoušení jednoho studenta/herce v hracím prostoru, aniž by vizuálně, slovně či hapticky navazoval kontakt s vnějšími partnery v pozici přihlížejících. Zkoušející nemá žádné zadání, o čem a jak by měl jednat. Prvotním a velmi stresujícím zážitkem je tedy ona exponovaná situace bytí před zraky druhých. Zkoušející pak postupně, v průběhu prvních měsíců prozkoumává možnosti a své schopnosti transformovat stresující situaci, která jej zprvu paralyzuje nebo nutí k neočekávaným reakcím, takovým způsobem, aby se nečekané a náhodné reakce mohly stát podnětem k improvizované hře. Činí tak za asistence pedagoga, který jej výrazně podporuje v jeho zkoušení, dodává mu odvahy a vytváří bezpečné prostředí pro jinak velmi vypjatou situaci. Doklady této zkušenosti můžeme nalézt v písemných reflexích studentů, jejichž psaní je samozřejmou součástí studia disciplíny.

Závěr

Podnětů, jež Ivana Vyskočila inspirovaly při koncipování disciplíny *dialogické jednání s vnitřním partnerem*, bylo nepoměrně více, než předkládá tato studie. Pro ohledání tématu exponovaného bytí na jevišti a jednání *sám za sebe* v dané situaci bylo třeba uzavřít mnoho fenoménů. Například svébytnost Vyskočilova dramatického talentu a jeho pábitelství. Vyskočilova radost z bytí

v řeči a řečí, jeho porozumění tomu, že teprve řeč dává smysl hernímu jednání, jsou kvality, jimiž tento tvůrce nápadně vybočuje z trendů alternativních divadel šedesátých let, tuzemských i zahraničních. Bez řeči a její moci si lze těžko představit transformaci onoho „vyššího“ tělového napětí, jež vyvolává exponované bytí na jevišti před zraky druhých. Teprve díky řeči můžeme porozumět této proměně jakožto podnětu pro další herní jednání.

Ve stínu zájmu se musel ocitnout i fenomén hry, byť ten je v případě Vyskočila sledován jak divadelními teoretiky, tak jeho studenty nejvíce a nejdůsledněji. Stejně tak se ocitl na periferii mého zájmu i Vyskočilem akcentovaný fenomén dramatické kultury, který souvisí s dramatickou hrou jakožto obecnou lidskou zkušeností.

Tématu exponovaného bytí herce na jevišti a jednání herce *sám za sebe* jsem se věnovala předně z hlediska Vyskočilových inspiračních zdrojů (Stanislavskij, Moreno, případně francouzští existenciální filozofové). Vyskočil, jako každý skutečný tvůrce, by však jimi inspirován nebyl, pokud by mu sama otázka bytí v exponované situaci (na jevišti i v životě) nebyla vlastní, pokud by pro něj nebyla původní a autorská. Vyskočil ji zachycuje již ve svých textech a text-appealech v době, kdy se otázkami herectví intenzivně nezabýval, jak dokládá Michal Čunderle:

Už Jan Patočka si všiml, že k frekventovaným motivům, jež Ivan Vyskočil používá, patří motiv nepatřičného trčení, vyčuhování, vy-
nořování – existence: v *Habřínách* vyčuhuje ze zdi držadlo, v *Dovětku k historii* zůstal po zbojnickém výskoku trčet ve vzduchu ing. Miloš Šepl, v *Obrozeli* se uprostřed zasněženého pole tyčí betonový most atd. Ten, kdo se s těmito „trčícími jevy“ setkává, je nucen se s nimi nějak vypořádat a Vyskočil jako by to jen sledoval. (Čunderle 2001, 22)

Pokud takto převrátíme perspektivu původnosti a inspirací, pak se jako prvotní vyjeví Vyskočilova osobní zkušenost trapasu, trčení, přechuhování a vybočování, zkrátka zkušenost exponovaného bytí, a teprve po ní následuje zkoumání, prověřování a případně nacházení těch, s nimiž je možné se setkat ve společném tázání.

Konečně cílem této studie bylo rovněž připomenout jeden z kořenů Vyskočilovy pedagogické cesty, který zůstal zasut z důvodů vnějších, tedy neorganických. Velký podíl na opomíjení morenovských inspirací měla kulturně-politická situace v Československu v sedmdesátých letech minulého století (zvláště první desetiletí tzv. normalizace). Dnes bychom pociťovali návrat k Morenovu psychodramatu stejně neorganicky, jako bylo neorganické jeho vymýcení z naší kultury. Přesto se domnívám, že Morenovo odmítání kulturních konzerv může přispět k porozumění Vyskočilovu odmítání různých metod a technik a jeho lpění na tom, že *dialogické jednání s vnitřním partnerem* pozbývá smysl, pokud není chápáno jako živý proces, jako permanentní experimentace a studium otevřené dramatické hry.

doc. Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

Vystudovala obor Divadelní věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1992–2000), kde v roce 2007 obhájila disertační práci. Během univerzitních studií navštěvovala kurzy *Dialogického jednání s vnitřním partnerem* (DAMU Praha) a od roku 1999 působí jako asistentka této disciplíny. Od roku 2009 působí na Katedře divadelních studií FF MUNI v Brně a od roku 2019 na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU v Praze. V roce 2020 byla jmenována vedoucí Ústavu pro výzkum a studium autorského herectví (DAMU Praha). Je editorkou knihy Ernsta Jandla a Friederike Mayröckerové *Experimentální hry* (2005) a knihy Gertrudy Steinové *Mluvit a naslouchat* (2019).

Abstrakt

Studie se věnuje fenoménu existence herce na jevišti jednajícího *sám za sebe*, jak jej zkoumal a rozvíjel herec, pedagog, spisovatel a psycholog Ivan Vyskočil v disciplíně *dialogické jednání s vnitřním partnerem* v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. Vyskočil ve své herecké pedagogice propojuje základní prvky Stanislavského systému (veřejná samota; jednání v daných okolnostech) a psychodrama Jacoba Levy Morena, s nimiž se seznámil během svých studií psychologie v padesátých letech. Vedle Morenova pojetí spontánnosti se Vyskočil nechal inspirovat i různými variantami enactmentu, acting outu a abreakce. Na rozdíl od Morena s nimi nepracuje terapeuticky, ale vytváří své osobité pojetí autorského herectví a otevřeného dramatického hry. Studie rovněž poskytuje přehled československé recepce Morenova psychodramatu v poválečném období (1949–1968).

Klíčová slova: Ivan Vyskočil – Konstantin Sergejevič Stanislavskij – Jacob Levy Moreno – herectví – dialogické jednání s vnitřním partnerem

Abstract

The study focuses on the phenomenon of the *actor's existence on stage for himself*, as explored and developed by the actor, teacher, writer and psychologist Ivan Vyskočil in the discipline of *dialogical acting with the inner partner* in the 1970s and 1980s. Vyskočil's acting pedagogy combines the basic elements of Stanislavsky's system (public solitude; acting in given circumstances) and Jacob Levy Moreno's psychodrama to which he was introduced during his studies of psychology in the 1950s. In addition to Moreno's notion of spontaneity, Vyskočil was inspired by different variants of enactment, acting out and abreaction. Unlike Moreno, he did not work with them therapeutically but created his own unique concepts of authorial acting and open dramatic play. The study also provides an overview

of the Czechoslovak reception of Moreno's psychodrama in the post-war period (1949–1968).

Keywords: Ivan Vyskočil – Konstantin Sergeyevich Stanislavsky – Jacob Levy Moreno – acting – dialogical acting with the inner partner

Seznam zdrojů

Buxbaum, Harry a Hugo Široký. 1960. „Psychodrama. Poznámky k metodice a teorii“. *Československá psychiatrie* 5 (56): 343–349.

Čunderle, Michal. 2001. „Ivan Vyskočil – Cesty ke hře“. In *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*, eds. Michal Čunderle a Jan Roubal, 13–153. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.

Groys, Boris. 2010. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Překlad Václav Magid. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze.

Hančil, Jan. 2023. „Systém a metody: některé aspekty přenosu Stanislavského systému do Spojených států“. *Theatralia* 26 (2): 30–58. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78982>.

Hejda, Zbyněk a Iva Hercíková. 1964. „Ivan Vyskočil v Divadle Na zábradlí“. In *Začalo to Redutou: z text-apelů Divadla Na zábradlí, divadla Semafor a Paravan*, ed. Iva Hercíková, 41–46. Praha: Orbis.

Hermannová, Zdenka. 1961. „K poznámkám o metodice a teorii psychodramatu“. *Československá psychiatrie* 57 (4): 279–281.

Honzl, Jindřich. 1963. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis.

Horák, Petr. 1997. „Problém svobody u raného Sartra jako problém modernity (a její ontologické zdůvodnění)“. In *Tři studie o francouzské filosofii*, eds. Petr Horák, Ivana Holzbachová a Josef Krob, 30–74. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

Hrabáková, Marta, ed. 2004. *Stříbrný věk ruské literatury: sborník k 80. narozeninám Jiřího Honzíka*. Praha: Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna.

Hyvnar, Jan. 2008. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze.

Jones, Maxwell. 2013 [1952]. *Social psychiatry: A study of therapeutic communities*. New York a Londýn: Routledge, 2013.

Just, Vladimír. 1980. „Netradiční, nekamenná, autorská, malá (ale naše).“ In *České divadlo 2 – Divadla studiového typu*, eds. Ludmila Kopáčová a Jana Paterová, 76–87. Praha: Divadelní ústav.

Just, Vladimír et al. 1995. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav.

Kšicová, Danuše. 1998. *Secese: slovo a tvar*. Brno: Masarykova univerzita.

Machková, Eva. 1972. „František Langer.“ Strojopis označen „Jen pro studijní a informační potřebu“. Uložen v Knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. MB 1737.

Matějček, Zdeněk. 2001. „Památný psychiatrický kongres v Jeseníku“. *Psychologie dnes* 7 (1): 6–8.

Moreno, J. L. (Jacob Levy). 1906, 1911–1977. Papers: Finding Aid. B MS c66. Countway Library of Medicine, Center for the History of Medicine, <https://collections.countway.harvard.edu/onview/files/original/9c4db702b53b5624aeefa53ecf3224e.pdf>.

Moreno, Jacob Levy. 1987. *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity by J. L. Moreno, M.D.*, ed. Jonathan Fox. New York: Springer Publishing Company Inc. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=423340>.

Moreno, Jonathan D. 2014. „How the ‘Psychological Drama’ Taught Peter Lorre How to Act“. *Huffpost*, 10. listopadu, 2014. https://www.huffingtonpost.com/jonathan-d-moreno/how-the-psychological-dra_b_6133232.html.

Musilová, Martina. 2010. *Fauefekt: vlivy Brechtova epického a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU a Brkola.

Petríček, Miroslav. 2014. „Pojmy z filozofie: Existencialismus“. *Mluvící hlavy FF UK* [online]. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. <https://www.youtube.com/watch?v=I0ILGf416OE>.

Sílová, Zuzana. 2023. „Radovan Lukavský a odkaz K. S. Stanislavského“. *Theatralia* 26 (2): 15–29. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78981>.

Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. 1946. *Moje výchova k herectví*, [1. díl]. Přeložil Jaroslav Hulák. Praha: Athos.

Šikl, Radovan a Dalibor Vobořil. 2020. „Dějiny československé psychologie v údajích a číslech“. *Československá psychologie* LXIV (1): 3–42.

Široký, Hugo. 1962. „Diagnostické aspekty psychodramatu“. *Československá psychologie* 58 (6): 154–165.

Turbová, Jarmila. 1971. „Psychopantomima, psychodrama a diskuse ve skupinové psychoterapii u schizofreniků.“ Diplomová práce, Filosofická fakulta UJEP v Brně. Uložena v Knihovně FF MU, Brno, sign. D-3959 .

Vyskočil, Ivan. 1971. *Ivan Vyskočil a jiné povídky*. Praha: Mladá fronta.

Vyskočil, Ivan. 1981. „Vladimíre Juste“. In *České divadlo 4*, ed. Eva Soukupová, 125–136. Praha: Divadelní ústav.

Vyskočil, Ivan. 1993. „Vylučován pro nekázeň“. *Svět a divadlo 4* (5): s. 36–69.

Vyskočil, Ivan a Přemysl Rut. 2000. *Ivan Vyskočil: Vždyť přece létat je o hubu*. Praha: Portál.

Vyskočil, Ivan. 2006. *Vždyť přece létat je snadné*. Praha: Bookman.

Vyskočil, Ivan, Irena Vaňková, a Jasňa Šlédrová. 2007. „Několik otázek pro... prof. Ivana Vyskočila“. *Slovo a smysl* 8 (4): 201–215. <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/246>.

Vyskočil, Ivan. 2013. „Ivan Vyskočil – Život ve stavu zrodu“. Rozhovor vedl Jan Bartoš. *Vital* 7 (4), 21. ledna 2013. <https://vitalplus.org/ivan-vyskocil-zivot-ve-stavu-zrodu/>.

Vyskočil, Ivan. 2021. „Ke studiu herectví: řeč ku přiznání profesury v oboru herectví.“ *Ústav pro výzkum a studium autorského herectví*, 6. ledna, 2021. <https://www.autorskeherectvi.cz/post/ke-studiu-herectvi-řeč-ku-přiznání-profesury-v-oboru-herectví>.