

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
DÍVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

TEZE
DISERTAČNÍ PRÁCE

PSYCHOLOGICKÉ SOUVISLOSTI
SCÉNICKÉ TVORBY

Jiří Šípek

Vedoucí práce: Prof. Jaroslav Vostrý

Oponenti práce:

Doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.
Prof. PhDr. Julius Gajdoš, PhD.
Doc. Mgr. Jan Hančil

Praha 2010

OBSAH TEZÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

PROJEKT	3
EMOCE / PROŽITKY	4
EMPATIE / DISTANCE	6
VNITŘNĚ HMATOVÉ VNÍMÁNÍ	
/ ZRCADLOVÉ NEURONY	10
NEURČITOST / RORSCHACHŮV TEST	13
EMPIRICKÁ SONDA	
ZA VYUŽITÍ RORSCHACHOVA TESTU	15
DISKUSE/ TUŠENÍ SOUVISLOSTÍ	24
LITERATURA	26

PROJEKT

Běžný a patrně očekávaný přístup by znamenal vzít psychologii za základ a následně všechny probírané fenomény umění vnímat a interpretovat jako téma psychologické. Je to přístup, který nacházíme v nejrůznějších publikacích pod základním označením „Psychologie umění“. Jinou možností, kterou jsme zvolili my, je vyjít z teoretických a praktických poznatků. Vlivní divadelní umělci (Hilar, Frejka, Honzl a další) formulovali mnohé myšlenky, které jsou také psychologicky podnětné. Podněty lze najít v memoárech dalších umělců (Pešek, Lukavský, Macháček, Adamová a jiní). A právě z těchto odkazů jsme také vycházeli v našem zkoumání. Naší snahou je podpořit původní scénické a scénologické pojmy a náhledy za pomoci psychologie a jejích prostředků. Scénologie si všímá charakteristik prostoru a našeho okolí, které poutají naši pozornost. Anebo ještě jinak: jde o jevy, ke kterým směřujeme svoji pozorností ať již vědomě či podvědomě. Tak je tomu v situaci např. divadelního představení, ale i v každodenním životě. Organizujeme svůj prostor tak, abychom se co nejlépe a nejsnadněji orientovali. Říkáme, že svůj prostor, ale i sami sebe ‘scénujeme’. Zakladatelem tohoto způsobu uvažování je náš Jiří Frejka a v současnosti navázal Jaroslav Vostrý. V našem zkoumání je jedním klíčových pojmů tzv. distance, původně pojednaná již začátkem minulého století Edwardem Bulloughem. Jiným důležitým konceptem je ‘vnitřně hmatové vnímání’, na které u nás poukázal Otakar Zich. A vnitřně hmatové vnímání nemá daleko k dalšímu významnému jevu, kterým je empatie. To všechno jsou pilíře, o které opíráme naše další zkoumání a závěry. Centrum naše zájmu v rámci scénické tvorby je tvorba herecká. Ptáme se, nakolik jsou specifické herecké přístupy scénování a jak se herci

vyrovnávají s 'neurčitostí' (jako základním stavem, ze kterého se odvíjí každá scénická práce, každé scénování a vůbec tvorba). Ano, scénování světa kolem nás můžeme chápat také jako tvorbu. V tomto smyslu bychom rádi poznali event. rozdíly mezi scénováním umělců a osob uměním se nezabývajícími. K bližšímu objasnění této otázky použijeme Rorschachův test. Ve vyústění našeho projektu bychom rádi podpořili hypotézu, že veškerá umělecká produkce podněcuje, inspiruje naše vnímání, chápání a prožívání světa, ve kterém žijeme. Jinými slovy bychom chtěli poukázat na to, že umění obohacuje a kultivuje náš život a je v tomto smyslu zcela zásadní složkou našeho života. Při práci na projektu se sice výrazně zaměřujeme na umění scénické, potažmo herecké, ale výrazně nám vystupuje fakt, že umělecká tvorba má společné kořeny.

EMOCE/ PROŽITKY

Úvod do tématu emocí jsme nastínili s Jaroslavem Vostrým v textu „Emoce a scénický cit, průniky problematiky emocí v psychologii a scénologii“ (Šípek, Vostrý 2005). Inspirující je odkaz Denise Diderota a K.S. Stanislavského je pro téma emocí zásadní a bylo na to téma napsáno mnohé. Emoce vážné, nebo jen povrchní, skutečné, nebo jen předstírané – to je ono až tvrdošíjně se vracející téma.

Je to však dichotomie nešťastná a zavádějící. Důvody jsou jak teoretické, tak i empiricky podložené. Především není stále dost jasné, jak souvisí emoce s kognicí, tedy s poznáváním. Na toto téma existuje téměř nepřehledné množství literatury. Omezíme jen na několik úvah i odkazů (podrobněji Šípek, Gillernová 2008). A

navíc mezi publikacemi o emocích převažují ty, které se zabývají emoční expresí. Feldman a Rimé (2000) nazvali jednu část svého editovaného sborníku přímo „Afektivní a kognitivní procesy“. Řešení se odvíjí na praktické rovině analýzy obličejových expresí¹, vztahu hlasu a emocí a také gesta a řeči. O trochu hlouběji do teorie se pouštějí autoři Kennedy-Moore a Watson (1999). Už v samotné definici emočních dimenzí zmiňují vedle primárních komponent (emoční exprese, prožitku a vzrušení) také sekundární komponentu emoční reflexe. Tou je myšlenkový doprovod vlastní emoce.

Emoční zkušenost zahrnuje jak více či méně syrové afekty, dále specifické emoce, jak je známe právě například z výzkumů Ekmanových, až po významově podložené pocity. Klíčovým tématem se jeví otázka, zda-li a nakolik je kognitivní posouzení významu určité události nebo podnětu podstatné pro spuštění emoce (např. posouzení ztráty je asociováno s prožitkem smutku apod.), ale jaké je to kognitivní zhodnocení, které se má pojit např. s afektivním stavem navozeným hudbou? Tak se ptají jiní a odpověď se hledá obtížně. V umění vůbec se tak snadno ocitáme jakoby ve slepé uličce, pokud se neobrátime k jiným způsobům a zdrojům prožitků (např. výzkumy Roberta Vischera, viz Šípek, 2008a).

Užívané termíny bývají volně, zaměňované kontexty nebývají jasné. Setkáváme se s emoce, emocionalita, cit, citovost, cítění, vcítění, afekt, afektivita, prožitek, zážitek, hnutí, sentiment atp. Autoři se často přiklánějí tu k těm, tu k oněm termínům. Vedle emoce, která bývá jako označení používána buď pro celou oblast, anebo jako stav propojení fyziologickými reakcemi, je důležitý jev prožitku. Ten chápeme jako komplexní fenomén mající dimenzi

¹ Mnohé další viz v knize o lidském obličejí (Blažek, Trnka 2008)

časovou i prostorovou a vážící se k nějakému dějovému fragmentu nebo i delší události.

Důkazy o vlivu předchozích, resp. souběžných kognitivních vedou k závěru o možnosti (anebo dokonce o potřebě) kultivace našeho emočního života přes péči o naši kognici, tedy o myšlení a jeho disciplinovanost (viz zamyšlení nad jedním dílem Eugena Bleulera, Šípek 2007d).

EMPATIE / DISTANCE

Samotný výraz empatie má hluboké kořeny a Julie Koss (2006) ho spojuje až s Aristotelem. Z dalších důležitým jmen můžeme uvést Vischera, Lippse, Wölfflina, Worringera. Robert Vischer (1847–1933) publikoval své názory v knize *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Aesthetik*. Řešení podstatné otázky, jak souvisí forma uměleckého díla, ale vůbec každé prostředí s lidskými pocity, Vischer nakonec vysvětloval mimovědomým procesem uplatňujícím se při vnímání. Člověk vnímané formy spojuje s jakýmsi vitálním obsahem, snad bychom mohli říci, že je animuje. Tento proces nazval Vischer *Einfühlung*, tedy vcítění, resp. empatie. Podle něho² jde u empatie o nevědomé promítnutí, projekci vlastní tělesné formy a tím i psychiky do formy objektu.³ Ještě jinými slovy⁴ jde o to, že dynamika obsažená ve vztahu prvků uměleckého díla, dynamika skrytá v jeho formálním uspořádání, vyvolává svalové a emoční reakce u diváka. Ten prožívá tyto stavy jako kvality objektu, tedy díla. Vizualní podnět je tak doslova prožíván, zažíván mimo vlastní

² Viz také internetový zdroj: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/vischerr.htm>

³ Kossová také upozorňuje, že Vischer jako jeden z mála odlišoval *Einfühlung* (*empathy*), *Anfühlung* (*attentive feeling*), *Nachfühlung* (*responsive feeling*), *Zufühlung* (*immediate feeling*). Záměrně zůstáváme u německých, resp. anglických označení: překlady do češtiny by mohly vnést jen další terminologický zmatek.

⁴ Viz internetový zdroj: <http://etext.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv2-09>

oblast očního kontaktu jiným, zvláštním smyslem. Podle Vischerovy představy může být estetická libost vysvětlena jako zvnějšněný příjemný sebezprožitek, kdy subjekt a objekt jsou propojené. Mnohdy si můžeme všimnout zvláštního pocitu na povrchu těla v podobě mrazení apod. Také Adolf Hildebrand (2004) zdůrazňoval vnímání všemi smysly současně a estetický prožitek vysvětloval za pomoci pocitů těla, kdy se jakoby stáváme větší či menší, abychom se objektu, resp. obrazu přizpůsobili, abychom s ním ladili.

To, co má pro nás souvislost se známou Zichovou koncepcí vnitřně hmatového vnímání (Zich 1931) je Vischerova domněnka, že vnější vizuální jevy mohou indukovat divákovy fyzické reakce. Vidění dokonce nemusí být vždy centrální; proces podle Vischera spočívá v komplexní reakci zahrnující prostorové chápání, imaginaci, emoce a v některých případech „umělecké přetváření“ neboli kreativní estetickou reakci. Vizuální podnět je tedy mnohdy prožíván ani ne tak našima očima, jako jiným smyslem v jiné části našeho těla. Vischerovo zdánlivě nesrozumitelné označení *das optische Formgefühl* čili *optický pocit formy (optical sense of form)* tak vystihuje podstatný rozměr empatie – optický, vizuální vjem se jako prožitek může projevit v celém těle.

Důležité jsou také myšlenky týkající se fenoménu distance, resp. psychické distance (podrobně viz také Zuska 1995, Zuska 2002, Šípek 2006). Autor konceptu Edward Bullough (1912) začíná svůj výklad známým přirovnáním k pocitům v mlze na moři. Na jedné straně to může být zdroj úzkosti a nejistoty, ale mlha svou tajemností, svým rozostřováním tvarů a nabídkou skrytých možností se může stát zdrojem tvorby a potěšení. Nastává zvláštní situace, kdy se realita jakoby protíná se snem, je jím obohacována. V každém případě jsme od ní zvláštním způsobem vzdálení, distancovaní. Vzniklá psychická distance má svůj tlumivý, inhibiční

aspekt: odděluje praktickou stránku (praktický apel) jevů, resp. našich běžných, praktických reakcí na ně. Ale současně tato distance umožňuje projev těch aspektů jevů, které v běžném, praktickém zacházení s nimi nevnímáme. To je podle Bullougha způsob, jak se dostáváme k umění. Zuska (2002: 120) komentuje, že *„Inhibiční působení distance můžeme chápat jako nástup fikcionalizace, jako vyklonění do Ničeho [...] jako césuru v časovém vědomí, jako negaci reality [...]“* Jinde (Šípek 2006: 119) poznamenáváme, že *„zhodnocování, zachycování např. estetického zážitku v umění je skutečně možné za pomoci jakési škály ukotvené na jednom pólu ‘dole’, v běžné vztahu k našemu já, a na druhém pólu kdesi daleko ‘nahore’ v úplném významovém rozostření ...“*

Distance pomáhá paradoxně úplnějšímu poznání, ale i sdílení pro svoji ‘rozostřenost’, resp. nezatíženost zaostřením na přesně definované pole. Rozostřená pozornost, snížené uvědomování si sebe a vztahu k sobě může pomoci vytvářet podmínky pro psychickou distanci, uměleckou dimenzi a také prostor pro průnik materiálu z hlubin nevědomí a archetypálního materiálu, jak o tom píše McCully (1987; podrobněji viz Šípek 2007). Jsou vynikající umělci schopni pracovat více, výrazněji s rozšířeným pásmem uvědomování a s objevováním skrytých stránek reality? A ještě jinak: souvisí (a nakolik) umělecká tvorba i percepce umění s nevědomými, mimovědomými, resp. neuvědomovanými procesy či oblastmi psychiky?

Významným příspěvkem jsou názory již Wilhelma Worringer (2001),⁵ který rozlišoval estetickou tendenci abstrakce a vedle toho

⁵ Worringer publikoval už v roce 1908 (česky 2001) dodnes vlivnou knihu *Abstraktion und Einfühlung*. Veškerá estetická aktivita může být podle něho sledovaná v dialektice dvou pojmů uvedených už v názvu knihy. Umělci, zvláště v Mnichově, jeho knihu vítali. I když se Worringer o současné evropské umění nijak zvlášť nezajímal, mnohé podnítil, např. Vasilije Kandinského, Gabrielu Münterovou a vůbec členy skupiny Blaue Reiter ke zkoumání a praktikování malířské abstrakce. Kossová k tomu ještě poznamenává, že umělecký kritik Franz Roh označil umění 19. století včetně

tlak k empatii: obojí je však vnitřně propojené v nás samých a vychází z nehlubší podstaty estetické zkušenosti. Tou je podle Worringera potřeba sebeodstupu, sebe-zcizování (self-estrangement), distance uvnitř sebe sama. Dokonce samo vcítění má v sobě prožitek sebezcižení, tvrdí Worringer. To se nám propojuje s názory Edwarda Bullougha. Kossová (2006) se domnívá, že přenesením chápání estetické distance do těla konzumenta umění nabídl Worringer vazbu mezi ideou individuálního sebe-odstupu, jak se o tom diskutovalo v rámci vymezování vcítění na konci 19. století, a mezi kolektivní alienací, centrální v diskursu odcizení.

Jiní autoři (např. Adolf Hildebrand, 2004) uvažovali o distanci na základě dvourozměrné plochy obrazů. Worringer naopak uvažoval o emoční distanci prožívané v těle diváka. Takový specifický prožitek přirovnával přímo k fyzickému neklidu a jeho zdroj viděl v duchovní averzi k prostoru. Používal dokonce termín „fyzikální agorafobie“. Podle Worringera je tlak k abstrakci výsledkem velkého vnitřního nepokoje člověka, způsobeného tlakem vnějšího světa. Tento ‘strach’ přetrvává podle Worringera v moderní době ještě mezi lidmi orientálních kultur. Worringer charakterizoval nutkání, touhu k abstrakci (jak u umělců, tak u jejich diváků) jako pokus zachránit jedinečný objekt vnějšího světa z jeho propojení a závislosti na ostatních věcech, učinit ho absolutním. Vcítění jako prožitek bylo nutně vždy spojeno s prostorem a časem. Abstrakce byla naopak, podle Worringera, snahou temporalitu vyloučit.

Vztahy emocí, kognice a ztvárnění můžeme použít také na situaci umělecké tvorby. Dynamika systému je stejná, jen ve světě

impresionismu za éru vcítění (Einfühlung). Ta byla nahrazena abstrakcí na počátku 20. století a potom tím, co Roh označil jako „magický realismus“.

umění je ona 'každodenní nenáhodnost' nahrazena 'uměleckou pravdou', tedy takovými poměry v systému, které jsme schopni akceptovat a vnitřně prožitkově a obrazivě sledovat.⁶

VNITŘNĚ HMATOVÉ VNÍMÁNÍ / ZRCADLOVÉ NEURONY

Ještě před Otakarem Zichem se u nás s tímto jevem, i když ne pod názvem 'vnitřně hmatové vnímání', můžeme setkat např. u Jiřího Frejky (1929: 89). Ten píše: „*Umění jevištního symbolu spočívá v náhře na diváka, herecký symbol, toť charakterizace, mimika, tón, ale to všechno musí mít pevnou a pointovanou jevištní 'morálku', jevištní účel. Ale ta mimika, ten tón? Není to nic jiného než otevření cesty, kterou divák vniká do syntetického jevištního díla, do jeho účelu, do jeho atmosféry – v první řadě vnitřním napodobením.*“

Vnitřně hmatové vnímání je vzhledem ke svému základu v empatii a kinestetézii také 'napodobováním' na „vnitřním jevišti“, resp. ve svém vlastním psychickém prostoru. Herec nemá podle Frejky pozornost zaměřenou do oblasti intelektu, nýbrž do oblasti citové, emocionální⁷ a ke kinestetickému prožitku je u něho blíže než k logickému soudu. A Frejka uvádí jako příklad taneční skok, který je vypočtený na zrakové a „tělově-pohybové sensace“. Herec má za úkol vzbudit zájem diváka v první řadě jakýmsi apelem, nahráním na jeho zkušenost a zvýrazněním této zkušenosti.⁸ To se děje právě přes vnitřně hmatové vnímání.

⁶ Tzv. umělecká pravda je těžko definovatelný a mnohdy jen vágně používaný termín. Pro naše potřeby jím rozumějme právě to, že jsme schopni následovat umělce do jím vytvářeného světa, že jsme schopni vnitřně prožitkově a kognitivně (tj. imaginací) spolu-modelovat jevy v onom změněném, zjinačeném světě 'jiné série', že to tedy v sobě nacházíme jako více či méně hluboko uloženou potencialitu, jak by svět také mohl být.

⁷ Více k tomu Šípek 2008.

⁸ Ke stále vedené diskusi o vztahu literatury a divadla poznamenává Frejka (1929: 94) nanejvýše srozumitelně a výstižně: „*Divadlo nejsou slova, tj. symboly literární, nýbrž jevištní akce, fixované slovem, pohybem, prostorem, barvou atd. Je to dokonalý, nereprodukcující výraz, nová skutečnost,*

Mezi nové přístupy patří také teorie tzv. zrcadlových neuronů (dále MNS, tj. mirror neurons systém) italských badatelů Rizzolattiho a spolupracovníků.⁹

Neurobiologické a neurokognitivní modely typu MNS nám pomáhají rozumět dění kolem nás přes možná srovnání motorických modelů již vytvořených v našem mozku (a naši zkušeností potvrzených) se vzorci novými a např. právě uměleckým ztvárněním nám nabízenými. Dokážeme si už tedy lépe představit, jak se přímo na neurobiologické úrovni děje ono tajemné působení vztahu pohybových forem každodennosti (anebo ‘standardů’, slovy Jiřího Frejky) a forem uměleckých (tedy ‘jiné série’, opět s Jiřím Frejkou) a můžeme lépe rozumět onomu zvláštnímu prožitku napětí, které z toho povstává. Můžeme snad i lépe chápat, na čem spočívá dynamika psychologické distance. Dosavadní poznatky objasňují vazbu MNS s motorikou a zrakovými podněty. Nicméně, zkušenosti s jevištní řečí, uměleckým přednesem, ale také s celou oblastí hudby nás přesvědčují, že podobné auditivní podněty také dokážou probudit vnitřně hmatové prožitky. Známe to přece i z běžného života, když říkáme, že něčí hlas nám „učaroval“, že nám při poslechu „běhal mráz po zádech“, že jsme při „trnuli“ apod¹⁰. Neurovědy k tomu jistě také řeknou své a nedivili bychom se, kdyby i zde byly objevy a závěry v souladu s těmi dosavadními.

z níž vystřelují analogie do skutečnosti životní.“

⁹ Pro nás je zajímavá těsná souvislost této teorie zrcadlových neuronů s teorií vnitřně hmatového vnímání Otokara Zicha. Podrobně o souvislostech teorie zrcadlových neuronů a scénického umění ve stati Vostrého (2009).

¹⁰ Různých souvislostí připomínajících pravděpodobně výrazný vliv vnitřně hmatového vnímání, funkce zrcadlových neuronů apod. nacházíme v literatuře více. Např. Tille (2007:163-164) už v roce 1921 píše „Na řeckém divadle [...] jistě nešlo o ‘klam’, řecký divák nemohl být uchvácen napodobením skutečnosti ani dějem, ani hrou, ani výpravou [...] divadlo vidělo poslední svůj cíl v té Harmonii, která zrodila devět Múz, o které mluví i Euripides v Medeie: v souladu všeho dění i znění na jevišti a v jeho základu – rytmu [...] Někdy však stane se cosi zvláštního: zvuky, jež doléhají k vašemu sluchu, náhle jako by se rozzvučely přímo ve vašem hrudním koši [...] celý váš niterný život se jimi rozezvučí v mocnou harmonii.“

Cynthia Berrolová (2006) se z tohoto hlediska zaměřila na podstatu taneční a pohybové terapie. Tanec různé pohybové sestavy mohou pomáhat rozvíjet MNS a přes něj zase přesnější vnímání a chápání¹¹ sociálního světa kolem nás. A tak se objevuje dosud nečekaná souvislost MNS a témat empatie, přilnutí (attachment), naladění na sociální prostředí, sociální kognici a morálku.

Náš mozek si ve svém fylo- i onto-genetickém vývoji vytváří schopnost a tendenci modelovat a anticipovat proměnlivost světa kolem nás v jeho prostorovosti, tedy svět animovat, vnímat a prožívat jeho dynamiku v našem vlastním těle. Engelová et al. (2008) testují předpoklad, že k podobné reakci dochází i tehdy, když vnějším, pozorovaným podnětem nejsou pohyby z lidského repertoáru. U sledovaných osob byla zaznamenána aktivace MNS jak u podnětů v podobě pohybů lidské ruky, tak pohybů neživých předmětů. A zde se opět myšlenkově propojujeme s názory R. Vischera.

Diskutuje se také souvislost MNS a pohybů očí (Eshuis, Coventry, Vulchanova 2009). Nálezy nejsou ještě stabilizované, ale přesto je zde stále plausibilní hypotéza, že MNS a pohyby očí jsou koordinované v tom smyslu, že to, co *uchopujeme, vnímáme, tušíme* přes MNS (a tedy, dodejme, přes *vnitřně hmatové vnímání*), to pohledem dohledáváme, předvídáme, potvrzujeme si, testujeme. Je to sice stále ještě jen volně nastíněno, řečeno, ale z hlediska scénování prostředí (a tedy i scény divadelní) to má nemalý význam. A jsme opět zpět u scénického umění, Zichova odkazu a scéničnosti jako souboru vlastností, které my vnímáme, uchopujeme a prožíváme.

¹¹ Běžně používaný termín *chápat* ve smyslu *rozumět* se nám zde vyjevuje ve svém původním významu *uchopovat*, tedy zmocňovat se motorickým aktem.

NEURČITOST/ RORSCHACHŮV TEST

Julian Jaynes (1990) připomíná, že pro Platóna byla poezie božským šílenstvím; *katokoche*, posedlostí Múzami. To, co v předchozím období tzv. bikamerální mysli bylo běžné, normální, se postupně stává upadáním do zvláštního tvůrčího stavu. Múzy nebyvaly výtvořem imaginace. Podle Hesiodovy Theogonie, jak uvádí Jaynes, se tvůrčí akt děl spíše přímým vnímáním, nazíráním, resp. halucinací. Celá Jaynesova teorie je zajímavá, nicméně pro naše účely v této chvíli jí využijeme pouze částečně.¹² V „nové“ době je potřeba k tvorbě potřeba více či méně vědomého úsilí, hledání, pokusů, omylů, výběru. Jen málokdy se podaří nalezení konečné nebo dokonce dokonalé podoby hned napoprvé. I když se to o některých umělcích, případně některých dílech říká.

Zmínili jsme již prastarý názor, že umění je jistý druh šílenství. To, co (podle Jaynese hypoteticky) bylo původně normou se postupně stávalo mimořádným stavem vymykajícím se z běžného, každodenního způsobu nahlížení, vnímání světa. Také nám se v analýzách rorschachovských protokolů umělců (viz ještě dále) ukazuje jistá neběžnost, neobvyklost. Zdá se nám, že právě umění je oblastí záměrného zkoušení, kam až lze jít v onom významovém rozkládání, kde leží hranice, za kterou již není jiná, nová skutečnost, ale prostě rozpad. Od „dobrého“ umělce čekáme, že takovou pomyslnou hranici normy a „šílenství“ nebude svévolně překračovat, že bude schopen (pro sebe i pro nás) vytvořit a udržet

¹² Základní Jaynesova idea se vztahuje na předpoklad, že zhruba do doby vzniku Iliady (resp. do doby 1000-až 500 př.n.l.) lidé běžně halucinovali hlasy „bohů“ a dostávali od nich pokyny v důležitých životních situacích. Podle Jaynese to byla shromážděná zkušenost předchozích generací, vládců, otců apod. Pravá a levá hemisféra nebyly natolik koordinované ve své funkci, jak je tomu dnes a právě pravá byla zdrojem oněch hlasů. Ty, kromě toho, promlouvaly v hexametrech a v hlasovém projevu se údajně spíše podobaly zpěvu. A Jaynes nabádá čtenáře, aby si sami vyzkoušeli složitost držet téma, resp. sdělovat/vysvětlovat slovně někomu nějaké téma a přitom slova zpívat. Spolupráce obou hemisfér není tak jednoduchá, jak bychom snad očekávali. Více viz Jaynes (1990), Kuijsten (2006).

dostatečně pevné nové tvary, nové formy.

Zajímavá úvaha (Wilson 2002) se týká tzv. *optimální neurčitosti*.¹³ Příliš snadná předvídatelnost dění (v umění, ale patrně i v životě) se brzy stane nezajímavou, ale podobně i naopak: nadměrná neurčitost nás rychle unaví a naši pozornost rozbije. Podle této teorie je, např. v hudbě, zdrojem našeho potěšení právě kognitivní vzrušení z toho, jak odhalujeme vzorce zvukové sekvence. Vyšší komplexnost, složitost díla (a nejen hudebního) také souvisí s vyšší mírou jeho neurčitosti při interpretaci. Prožitek může obecně zvyšovat jak postupné pronikání do uměleckého díla, předchozí zkušenost, motivovanost dílo poznat a také jistě i některé osobnostní vlastnosti, např. reaktivita, ochota otevírat se novým podnětům a potřeba stále podněcujícího prostředí.

Rorschachův test (dále v textu pod zkratkou „ROR“) nabízí nehybné stimuly, které přesto vedou k vnitřně hmatovému prožitku pohybu. Obecně snad lze říci, že i minimální (resp. dokonce žádný) vnější pohyb/ exprese v pohybu může při jiné scénické stimulaci/scéničnosti (např. i díky nabízenému nebo asociovanému tématu) vést k výraznému vnitřně hmatovému prožitku a k jakémusi *předběhnutí* k očekávanému prožitku.

A podobně může působit i ‘záraz’ již probíhající dynamické/pohybové exprese. Mnohé obrazy/fotografie tak mohou být vnímané jako aktuální ‘záraz’, zastavení v akci, kterou sami ‘dotahujeme’ - viz fotografie Capy. Např. obrazová scéna ‘těsně před nějakou změnou’ může být výrazným stimulem prožitku VHV a dokonce snad ještě výraznějším, než když akce/situace hladce plyne. Snad jde i o to, že máme tendenci dotahovat celky objektů,

¹³ Wilson se odvolává na studii D.E. Berlynea z roku 1971 s názvem *Aesthetics and Psychobiology*. Propojování estetických jevů s biologickými, resp. neuroanatomickými je v současné době probírána z nejrůznějších úhlů. Na složitost takového vztahu upozorňuje např. Zuska (2008).

ale i akcí a snad je to i funkcí anticipace MNS.

EMPIRICKÁ SONDA ZA VYUŽITÍ RORSCHACHOVA TESTU

Základní filosofie testu, tedy více či méně aktivní strukturování původní neurčitosti podnětového pole, je však natolik široká, obecná, že se přímo nabízí k zachycování celé palety psychologických jevů, jakým je také umělecká tvorba. U umělců se, podle Bohma (1972), objevují v testu ROR interpretace pohybové, svědčící o schopnosti empatie, současně však také jsou přítomné interpretace barvové, směřující k emoční expresi. Vyskytuje se dále řada impresí, nálad (např. *jarní nálada... něco velikonočního ... letní barvy.. atp.*). Výrazné množství globálních uchopení a interpretací svědčí dle Bohma o jakési obecné produkční schopnosti. V běžném psychologickém vyšetření pomocí metody ROR je žádoucí pevně a neochvějně se držet reality, být zcela stabilní, netěkat atp., potom je umělecká povaha s její oscilací na dimenzi 'určitost – neurčitost' vždy tak trochu 'podezřelá' a z běžné normy vybočující. Přirozeností umělce je volný pohyb mezi každodenností a 'jinou sérií', jak by patrně dodal Jiří Frejka.

Eiduson (1958) hledal v ROR osobnostní rozdíly umělců a ne-umělců. Hlavní hypotézou byl očekávaný rozdíl v charakteristice myšlení a percepce, v osobnostní a motivační struktuře. To se autorovi potvrdilo. Zajímavé ale bylo zjištění, že osoby s osobními psychologickými problémy se nijak výrazně ve sledovaných charakteristikách myšlení a osobnosti nelišily od umělců.

Dudeková (1971) v ROR shledala u tvůrčích umělců více interpretací a více bizarností. To podle autorky odpovídá běžné

představě umělecké osobnosti. Jinou metodou Dudeková také zjistila, že umělci si v průměru neuměli představit pro sebe jiné povolání. Je to až fatálně znějící motiv bytostné vazby umělcovy osobnosti na kreativní činnost. Jakoby realizace sebe sama v jiné, tedy umělecké rovině naplňovala osobnost mimořádně hluboce, jakoby uspokojovala nějakou podstatnou potřebu seberealizace a přesahu sebe sama.

Osoby (umělci) v ROR vykazovaly skutečně větší emoční vitalitu a jakousi 'exhibicionistickou' připravenost (Dudek a Hall, 1984),¹⁴ ale schopnost kontroly situace se neztrácela! Také my jsme byli svědky podobné kombinace emočních explozí, ale následně/souběžně stále připraveného nástupu kontroly. Zmínění autoři dodávají, že u kreativnější skupiny byla evidentní větší vitalita a síla u sexuálních interpretací. A tyto sexuální odpovědi byly často kombinované s pohybem i barvou. Také my jste našli výrazné množství syrových a sexuálních obsahů spolu s množstvím interpretací pohybových. Zdá se tedy, že připravenost bez větších problémů otevřít své nitro je pro tvůrčí umělce dosti typická. Dudeková s Hallem to vnímají jako umělcovu potřebu promítat své já (self) skrze tvůrčí práci do nějaké zjevné, byť spektakulární podoby. Množství syrového, sexuálně nabitého materiálu (tedy toho, co můžeme s Freudem nazvat 'primární proces') spolu s animováním asociovaných obsahů (tedy s pohybovými interpretacemi) a s dostatkem pestrých barem a schopností uchopovat celky podle zmíněných autorů naznačuje, že osobnostní energie je investovaná do tvůrčí práce s usměrněním do sociálního žití. U osob s nižším stupněm tvůrčí síly, kreativity se projevovala jistá větší faktičnost, výraznější racionální kontrola vlastních interpretací. Ale opět to je i náš dílčí závěr (viz porovnávání ROR

¹⁴ V originále vyjádřené anglickým slovem 'flair', tedy dokonce jakási 'vloha'.

protokolů dělených do dvou skupin).

Ovšem vysoká incidence 'exhibicionistických' odpovědí ale nesmí být považována za znak aktivní kreativity, komentují Dudeková a Hall. Je to jen styl vztahování se ke světu. A závěr je podle zmíněných dvou autorů v tom, že kombinace vysokého stupně primárního procesu s obsahem na jeho nejprimitivnější úrovni, v kontextu neřešeného konfliktu sexuální identity, spolu s výraznou imaginací a dobrou silou ega naznačuje, že tito umělci/architekti jsou schopní užívat sublimaci, tj kreativní práci. Přítomnost vysokých stupňů libidinózního, syrově sexuálního obsahu je jedním z nejvýraznějších nálezů v ROR u tvůrčích umělců.

V našich nálezech se právě u těch nejúspěšnějších umělců objevilo obé: jak onen 'primární proces', tak souběžně něco, co nazveme připraveností reflektovat vše co se děje, vracet se a dotahovat žádoucí podobu výsledku. Tedy něco, co pracovní nazýváme 'cirkulární elaborací' a čím jsme seš v odborné literatuře zatím takto explicitně nesetkali.¹⁵ V ROR asociovali umělci rychleji, originálněji a nabízeli více pohybových interpretací. Výsledky autor vyhodnocuje tak, že umělci mají dobrou sílu ega, výraznou schopnost zaměřit pozornost, pronikavě analyzovat a zvládat aktivně a bez zjevnějších problémů kombinaci vědomých a nevědomých sil. To je tedy i pro nás vítaný názor nepodporující jednoduché spojení umělecké tvořivosti a jakési patologie.

Shrňme, že pro tvůrčí umělce byla typická právě kombinace tzv. primárního procesu (tj. značně syrových, libidinózních obsahů) se schopností udržet solidní formu a celkové propracování

¹⁵ Nevylučujeme, že je to cosi, co lze nazvat 'silou ega'. Jen silné ego si může dovolit otevřít hluboké zdroje, aniž by jimi bylo zaplaveno a ztraceno. V MMPI je to jedna z dodatkových škál, ne vždy zařazenou k ostatním škálám.

včetně výrazně přítomné empatie i připravenosti k expresi. Ještě jinými slovy dodejme, že jako zásadní se ukazuje právě ta přítomnost hlubokých, silných zdrojů (primární proces) a souběžně také síla kontroly, tedy síla vlastního já. Dudeková a Hall svůj výzkum prováděli na vysoce kreativních architektch. Jen to upevňuje naše přesvědčení, že podstatu umělecké tvorby lze jen obtížně dělit do jednotlivých oblastí. Jiná studie (Dudek / Chamberland-Bouhadana, 1982) testovali hypotézu vztahu renomovaných umělců a studentů uměleckých oborů co do kvantity, kvality a kontroly projevu tzv. primárního procesu (tedy impulsů, pudovosti, syrovosti atp.). V ROR se ukázalo, že zatímco se kvantita těchto impulsů a fenoménů se nelišila, byly zde výrazné rozdíly co do způsobu práce s podobnými jevy, v efektivitě jejich kontroly. Z toho nám, mimo jiné, plyne, že příprava umělce nemůže spočívat v pouhém otevírání jeho více či méně hlubokých zdrojů, impulsů v jejich často divoké podobě, ale že je souběžně třeba pracovat na kultivaci, kontrole, síle vlastní osobnosti.

Zajímavou práci napsala Anne Roe (1946). Pracuje s osobnostními tendencemi autonomie (snahy být nezávislý na okolí, prosadit se vůči němu) a homonomie (snahy participovat na aktivitách ostatních lidí v okolí, sdílet s nimi prožitky apod.). Za specifický projev tendence k autonomii považuje Roeová projev agrese. U umělců potom dochází k tomu, že síla impulsů pudících k prosazení vlastní individuality nebývá přijatelná v daném sociálním prostředí, a proto je třeba ji usměrnit, převést jinam, tedy konkrétně do bezpečnější a přitom zvláštním způsobem odměňující, gratifikující oblasti umění; tedy opět, do oblasti 'jiné série'.

Základní informace o našem empirickém zkoumání

Do našeho empirického zkoumání bylo zařazeno 20 umělců (14 herců, 2 režiséři, 2 operní pěvci, 1 tanečník a 1 sochař) a 10 osob z neumělecké sféry (manažeri jedné pražské obchodní firmy). V následném hodnocení se zapojila skupina hodnotitelů, kteří procházeli protokoly (bez znalosti, jde-li o umělce, nebo manažera) a navrhovali třídění a jejich důvody. Z umělců byla oslovena skupina těch, kteří byli jinými zkušenými divadelníky označeni za zkušené a vyzrálé. Přestože jde mnohdy (především u skupiny umělců) o interpretace značně nespoutané, divoké atp., je velmi zajímavé, že v následné diskusi (tzv. inquiry, které je součástí testu) nad tím, co bylo asociováno, interpretováno byli všichni schopni komentovat a vysvětlovat klidným, kontrolovaným hlasem, tj. jakoby 'z tohoto světa'. Vnímáme to jako drobnou ukázkou schopnosti oscilovat mezi světem každodennosti a světem umělecké reality. Jistě by bylo velmi zajímavé, jak se tato všechny fenomény vyvíjejí během umělecké praxe, ale to bylo zkoumání přesahující možnosti naší sondy.

Vybrané výsledky

V porovnání s protokoly osob mimo umělecké profese jsou protokoly umělců¹⁶ delší a vyznačují řadou zajímavostí ve své struktuře i použité podobě jazykové (viz ještě dále).¹⁷

¹⁶ Homogenita vzorku umělců zjevně není čistá, ovšem podrobná analýza jednotlivých protokolů umělců neherců nenaznačila žádná výrazná specifika. V této chvíli s nimi tedy pracujeme jako s jednou skupinou a do detailů nezacházíme. Kromě sochaře jsou všichni umělci scénickými.

¹⁷ K detailnější diskusi by bylo třeba hlubší seznámení s vybranými charakteristikami ROR situace a výsledného protokolu, jak je navrhnul původně Hermann Rorschach již roku 1921 a v současnosti John Exner (2003). Rorschachovým systémem jsme se také zabývali i jinde (Šípek 2007a, 2007b). V této empirické sondě necháváme stranou analýzu dílčích ROR parametrů, které by text zahltily detaily s nutností složitých výkladů.

Obsah a jeho strukturování

Výsledkem analýzy interpretací po této rovině vystupuje několik skupin fenoménů, ve kterých se umělci liší od skupiny manažerů:

Mnohoznačnost, varianty interpretací a otevřenost více významovým možnostem, tolerance neurčitosti, práce s 'distancí'.

Protokoly umělců jsou tedy mnohoznačnější, méně jim vadí neurčitost podnětů, častěji používají výrazy typu „možná“, „jakoby“, „ale“. U manažerů je častější označení „je to“.

Rozvíjení tématu, elaborace, interpretace větších celků, kombinované odpovědi, vracení se k předchozím tématům a jejich dopracování.

U umělců se setkáváme se zvláštním jevem, který (jak jsme se zmínili) pracovně nazýváme 'cyklická elaborace'. Počáteční interpretace bývá mnohdy jen nadhozená anebo značně syrová (anatomické odpovědi, sexualita, impulsivita atp.) a osoba se k tématu postupně, třeba i několikrát vrací a interpretaci dotahuje. Nezřídka je interpretace dotažena až k abstraktnímu označení nálady, uměleckému směru („Něco jako Cézanne...“, „secese...“ atd.). To je fenomén, který vyžaduje schopnost udržet 'rozehraná' témata, neztratit a také jistou sílu vlastního ega vystoupit nad onen primární proces.

Antropomorfizace, animace. Umělci častěji vtahují podněty do lidského světa, oživují je. Jde o jistou podobu s psychickým světem dětí, které nemají problém cokoliv ve svém okolí ve hře oživit („Ta stěna taky řve...“)

Pocity, empatie, jevy odvozené od vnitřně hmatového vnímání, hodnocení, emoční exprese, patos. U umělců se objevovaly častěji interpretace odkazující na labilní, snad až eruptivní emoce (tj. barvové interpretace), ale také výrazná schopnost empatie

(pohybové interpretace a vnímání podnětů jako děje. Při interpretaci se u umělců častěji objevovaly emoční reakce v podobě citoslovců, mimické exprese, výrazné práce s hlasem. Snad by bylo možné použít i výraz 'komediálnost'.

Archetypální obsahy, sexualita, anatomie, syrovost až drsnost.

U umělců se častěji a ve výraznější podobě objevovala témata ohně, krve, religiózní obsahy.

Poetičnost, symboly, fantazie. U umělců se objevovala fantazie až pohádková, podivná a záhadná. Řada interpretací byla vázaná již zmíněným abstraktním 'povýšením' na atmosféru, umělecký směr apod.

Vztah k sobě, vztah k druhé přítomné osobě (divákovi, posluchači), vědomí interpretace (distance). Tyto jevy byly opět výraznější u umělců mohou ukazovat na způsob umělecké práce, tj. sledování sebe ve vztahu k tvoření i ve vztahu k ostatním přítomným osobám („Působí to na mě dramaticky...“, „To co já vidí...“, „Vidíte jak silně to působí?“, „Co k tomu říct? Abstraktní obraz, který mě může, anebo nemusí oslovovat...“)

Následuje několik dalších ukázek způsobu interpretace umělců:

To by mohl být medvěd... Nebo muž z doby kamenný Vašek z Prodanky v medvědí kůži Nebo nějaký erb I nějaký symbol lvího krále Ten medvěd a ten muž samozřejmě z pohledu

Zvýrazněné části asociačního procesu odkazují na v protokolech umělců typické návraty k otevřeným obsahům a jakési postupné propracovávání. Někdy je úsilí o zkvalitnění a zjemnění zcela výrazné. Zde je několik jiných, podobných příkladů:

To je **jak z pohádky**... obrázek pro děti
 Nějací brouci a taky nějaké kobylinky
 Pak **jako když** nad propastí chce **někdo něco vztyčit**
 Zvířecí bytosti
Jako když ... **stožár, vlajku** ... tady jim něco upadlo
 To zase **jako něco** v hrtanu ...
 Cítím tam hodně kytkek, **sluníčka, pohody a nějakého úsilí...kladného...o něco**
 příroda, tráva, listy
 To je **Paříž tak ve 20. letech**
 Eiffelovka ... **ale** je to radostný
 Malíř je tu namalovanej
 A bzikaj kolem myšlenky
Nejlepší doba v Paříži

V jiném případě protokolu umělce vidíme další podrobné propracování na konkrétní i abstraktní rovině souběžně:

Zvláštní **kocour**, který je k nám zády, obličej má někde vpředu, ten nevidíme, tady jsou **svěšený uši**, směrem dozadu... je otevřený... **ale** na tý straně, kterou nevidíme,... opírá se **jakoby** o dvě nohy a zároveň mu stabilitu prostě dělá jeho ocas... hmm jemně je ten čumák... ta hlavy zvedlá nahoru.. takže je to velmi otevřené postoj ... zároveň **nebezpečnej** směrem k okolí, **ale** současně odevzdaném... nebo **očekávající**
Anebo lilie ... takovej ten **květ co měla Mylady** ... z téhle strany to na mě působí temněji než z té strany předtím, **ale ten kocour nad tím**... nevím co si přesně mám myslet, **ale** spíš odečítám z toho, jak vnímám jeho pozici nebo postoj, že je to otevřený... **ale** z téhle strany je to **jakoby** pro mě temnější a asi nic dalšího k tomu v téhle chvíli nevidím.

Syrovost v kombinaci s elaborací je vidět na dalším příkladě, shrnující interpretace z několika tabulí za sebou:

To je hezký ... a na co voni lezou? Co to tam může bejt? Pode dlouhého ocasu ...hlava jako vydra... ocas taky... někam do hnízda... ale co je pod nima? Ha ha Stromeček, hnízda...kuna to nebude... ale z čeho? ...
 Je to vydrásek a leze ... z **moře krve** na strom lezou dvě vydry..
 Původně **nějaký votivní obraz** ... a bylo to na zdi ... ano, a ta **zed' protekla** .. zpátky k té **P. Marii**... tam zůstala jen ta **páteř**...
 Že tam vždycky někde ta páteř je ...
 Jak **sněm čarodějnic** ... copak já vím za co jsou **proměněný**? ... za myši, brouky
 ... a osa, **páteř**... a ty čarodějnice ji rozebraly ... a **zase ta krev** ...
 tady už ty myši pracují...
Jak Bosch...

Po následující diskusi umělkyně shrnula: „To je přesně vystižená definice herectví: herec se roztrhne, hodí střeva na stůl ... a udělá z toho svět, příběh.“

V další části naší empirické sondy dostala skupina dvaceti nezúčastněných hodnotitelů za úkol roztrždit všechny protokoly (umělců a managerů mimo oblast umění) do dvou skupin podle vlastního zvážení. Ukázky třídících výroků jsou shrnuté a zřehledněné v následující tabulce:

SKUPINA A

Hojně se objevují zvířecí obsahy; **obvyklejší obsahy; méně fantazijní**; více založené na tvarových kvalitách. **Konkrétní vyjádření**; barvy působí „neplynule“ i násilně (tzn. jejich výklad; hodně párovosti a zrcadlení; **menší komplexnost**; strážidelnější (ale zde tak „realisticky“, **nepříběhově**).

Méně nápadité asociace, které vyjadřují především **konkrétní věci, předměty, zvířata** apod.

Protokoly s **normálními, nepatologickými odpověďmi**, někdy hodně fantazijně rozhybané (hodně barvitě), ale **normálnější**, než druhá skupina.

Osoby z této skupiny přistupují k obrázkům racionálně, **popisují děj, ale většinou dost suše**, bez emočního zapojení, **nevžívají se do děje nebo do bytosti**, které popisují.

Jednodušší myšlení, krátké odpovědi, racionální, méně emoční.

Situační, jednoduché; odpovědi vztahující se k dětskému věku – pohádky; resp. odpovědi strukturované, **opora v realitě**; části lidské tělo a jeho části; málo emocionální odpovědi – možná obrana?; pocitově **snaha kontrolovat, neříct něco nevhodného, něco o sobě** (případně neschopnost to říct?).

Protokoly **více simplexní**, „výkřiky do tmy“, nesouvislé, nesourodé, **malé kognitivní úsilí**.

Jsou příjemnější, projev je milejší. Popisují více objektů, spíše details.

Je to skupina interpretací **odvštějících se od běžných, resp. reálných věcí. Popisují spíše to co vidí.**

Jednodušší odpovědi, „**tak tohle je ...**“ a dál už není potřeba nic rozvíjet; **méně odpovědi**; více **spojováno s každodenním světem a ne tolik s fantazijním**.

Konkrétní, popisné, **drží se při zemi, více myšlení, usuzování**.

Slova s pozitivním působením, konkrétní, racionálnější, nemystické.

SKUPINA B

Neobvyklé obsahy; kombinace barev tvarů; **více komplexních odpovědí**; hodně velký **skok od reality**; více fantazijní; častější vztahy k sobě v obsazích.

Delší interpretace; zajímavější; čtivější; více různých asociací, někdy **dost brutálních**, ale neupadne to do stejného stylu – **proměnlivé**; více komunikace i nejen párovost; **abstrakce**.

Více fantazie, **neobvyklé asociace**; popisované jevy jsou často zasazované do konkrétní situace (často vymezené místem a časem). Neživé věci jsou **‘oživovány’, ‘zlidšťovány’**, jsou jim připisovány různé emoce, vlastnosti, jsou popisovány v nějaké činnosti. Mnohem detailnější popis, jsou zmiňovány **details, které by bylo možné považovat za ‘zbytečné’, ale ve skutečnosti celý obraz ‘oživují’, upřesňují**.

Protokoly, kde jsou nějaké **patologické odpovědi** (budou mít speciální skóry), připadá mi, že to budou lidé s nějakými **duševními problémy**.

Tito lidé přistupují k testu aktivněji tím způsobem, že se dokážou do dějů a bytostí **vžít; scénou, kterou popisují jakoby oživit**; četba těchto interpretací byla poutavější a zajímavější; popisy mi připadají víc **naturalistické**; v interpretacích se objevuje soucit.

Složitější myšlení, umělecké, někdy až **patologicko-agresivní**; vysoká míra fantazie, komplikovanější osobnost; **emočně zabarvené odpovědi**.

Velká fantazie, často **neskutečné ‘obrazy’, rozvíjející se myšlenky** (chybí jednoduché odpovědi), **rozbíhavé myšlení**; pocitově chybí hranice, zábrany; silně **emočně zabarvené**; občas působí jako hra s tím, kdo to bude vyhodnocovat, pokus vtáhnout do vlastních myšlenek, **vyvolat reakci, šokovat**.

Velmi propracované myšlenkové postupy spojené se **silnou fantazií a schopností poodstoupit od obrazu tabule**.

Tato skupina se zdá **celkově mnohem pesimističtější laděná, často se vrací ke stejným (především negativním) tématům/ asociacím**. U každého obrázku (nebo většiny) je uvedena **první asociace, kterou dále respondent rozvádí** (např. motýl nebo spíš míra zkřížená se škvorem...).

Interpretace jsou **strašlivé, objevuje se v nich krev, bolest, sex, pohlavní orgány, nemoci, konflikty**.

Toto je skupina těch, kteří **za tím co vidí také něco tuší** (pohyb, atmosféru, něco skrytého v tom obraze).

Fantazijní rozvíjení (originalita); mnoho odpovědi, široce; **divnosti, krev, ale nebojí se toho, jsou expresivní**.

Skupina ubíhající do nereálných až bizarních představ.

Abstraktní, fantastické, dojmy, emoce, mytologie, pohádky, temné a hrozivé obrazy, více citění.

Disharmonické výroky s **náznakem destrukce nebo zvýšeným množstvím černé barvy, krve a spojení ne moc běžná či nelogická a v reálném světě neexistující**.

Při bližší analýze, které konkrétní případy, protokoly spadají do dané skupiny zjišťujeme, že ve skupině A jsou téměř vždy osoby mimo umělecký svět, tedy manažeři a ve skupině B naopak většinou umělci. Z obsahu hodnocení ve skupině A se zdá, že oním vztažným bodem je cosi, co bychom mohli nazvat fenoménem ‘každodennosti’. O každodennosti máme všichni vcelku podobnou představu. A co není každodenní může ovšem být velice různé a

různě hodnocené – od plů přitažlivosti, zajímavosti, až po pól patologie a nepřijatelnosti.

DISKUSE / TUŠENÍ SOUVISLOSTÍ

V zodpovědné umelecké tvorbě zralých umělců nacházíme otevření se primárním procesům a souběžně s tím kultivaci, kontrolu impulsů jako předpoklad rozvoje výrazných uměleckých/herceckých schopností. Je tedy potřeba vést studenty ke kázni a disciplinovanému, kultivovanému myšlení, tedy ke schopnosti zpracování, k nadhledu, tedy nikoliv pouhému otevírání se impulsům, mylně považovaným za podstatu kreativity.

Umění je nezbytným kultivačním procesem, bez kterého se nelze obejít. V něm dochází ke 'zjinačování', hledání možností (podrobněji Šípek, 2009). Jakým způsobem se to děje? Především je to formou, její varietou a variováním. Obsah je novou, jinou, „zjinačující“ formou propínán, „rozbíjen“, jak se vyjadřuje Vygotskij (1968) o vztahu obsahu a formy v umění. Umění tedy pomáhá světu rozumět. A že by se paradigmatem současného postmoderního světa skutečně stávalo paradigma umělecké? Jirásek (2001) komentuje, že jedinečnost tvorby a jedinečnost události zvýznamňují přítomnost vždy nově a originálně. V souladu s Welschem vidí Jirásek racionalitu jako dominantní rys západní společnosti a zatlačování postupně atrofující emocionality.¹⁸ Jinými slovy dodejme, že si dnes (paradoxně s ohledem na veškerý pokrok) víme málo rady, jak s emocionalitou

¹⁸ Jirásek (2001:44) píše „... racionalita se stala dominantním rysem západní společnosti ... zatlačuje emocionalitu, která postupně atrofuje.... Proto je aktivována stále silnějšími prostředky na stále kratší dobu. Techno hudba, horory, pornografie, drogy – častý způsob relaxace postmoderního člověka... Klidný estetický prožitek bývá vnímán jako prožitek spíše výjimečný, tímto pojmem se označuje především rozptýlení a vzrušení (viditelné i v rozvoji zážitků tělesnosti: bungee jump, free-style-horolezení, proplouvání kaňonů atp.)“.

zacházet, jak ji kultivovat. A opět řekněme, že to je jedna z klíčových úloh umění a jeho prožívání.

Nechceme podporovat a hájit nějakou „postmoderní anarchii“, kdy slovy Hamleta svět vymknutý z kloubů šílí. Ano, podporujeme ‘zjinačování’ světa kolem nás uměleckou cestou, ale nechceme zapomenout na to, co Frejka (1929) nazývá *standardy*.¹⁹ Jde o stálou tematickou niť do našeho mimouměleckého života, resp. každodennosti. Paralelní světy a jiné možné světy nemohou být s oním „běžným“ světem bez vnitřní souvislosti. Jen tak se může dít něco, co nazvěme kulturní, duchovní rozvoj za pomoci umění. Jen tak se může naplňovat očekávání Brechta a Wagnera (viz Shepherd a Wallis 2004), že humanita se lidstvu odcizila a že právě umění by mohlo pomoci. Wagner šel cestou mytologie, Brecht naopak cestou kritického zkoumání.

¹⁹ Více o tom viz Šípek (2008a)

LITERATURA POUŽITÁ V DISERTAČNÍ PRÁCI

- ARNHEIM, R. *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley/Los Angeles 1986
- BAKER, M. The Torrance Tests of Creative Thinking and the Rorschach Inkblot Test: relationships between two measures of creativity. *Percept Mot Skills*, 46, 2, 1978, 539-47
- BÁR, P. „Epilog Jiřího Frejky 1950-1952“, *Disk 25* (září 2008)
- BATES, B.C. Performance and possession: The actor and our inner demons In: WILSON, G.D. (Ed.) *Psychology and Performing Arts*, Amsterdam 1991
- BECK, S.J. *The Rorschach Test. Exemplified in Classics of Drama and Fiction*, New York 1976
- BERROL, C. „Neuroscience meets dance/movement therapy: Mirror neurons, the therapeutic process and empathy“ *Arts in Psychotherapy* Vol. 33, No.4, 2006, 302-315
- BLAŽEK, VI. / TRNKA, R. (eds.) *Lidský obličej. Vnímání tváře z pohledu kognitivních, behaviorálních a sociálních věd*, Praha 2008
- BOHM, E. *Lehrbuch der Rorschach-Psychodiagnostik*, Bern 1972 [pův. 1951]
- BULLOUGH, E. „'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle“ (excerpts), *British Journal of Psychology*, Vol. 5 (1912), pp. 87-117; ze zdroje: [/www.csulb.edu/~jvancamp/361_r9.html](http://www.csulb.edu/~jvancamp/361_r9.html) (staženo 27. 9. 2006)
- BULLOUGH, E. „'Psychická distance' jako faktor v umění a estetický princip“, *Estetika* 1995, č. 1, 10-30
- CAMPBELL, P./ KEAR, (ed.) *Psychoanalysis and Performance*, London/New York 2001

- CÍSAŘ, J. *Člověk v situaci*, Praha 2000
- ČERMÁK, I. „Podnětové charakteristiky tabulí Tématicko apercipčního testu“, In: Čermák, I., Ženatý, J (eds.) *Rorschach a projektivní metody 1*, Praha 2005
- DAMASIO, A. *The Feeling of What Happens*, San Diego/NY/London 1999
- DAMASIO, A. *Descartesův omyl*, Praha 2000
- DUDEK, S.Z. „Portrait of the artist as a Rorschach reader“ *Psychology Today* Vol. 4, No.12, 1971, 46-47.
- DUDEK, S.Z./ CHAMBERLAND-BOUHADANA, G. „Primary Process in Creative Persons“ *Journal of Personality Assessment* vol. 46, 3, 1982, 239-247
- DUDEK, S.Z./ HALL, W.B. „Some Test Correlates of High Level Creativity in Architects“ *Journal of Personality Assessment* 48,4, 1984, 351-359.
- EIDUSON, B.T. “Artist and nonartist: a comparative study” *Journal of Personality* vol. 26 no.1, 1958, 13-29.
- ELKINS, J. *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha 2007
- ENGEL, A./ BURKE, M./ FIEHLER, K./ BIEN, S./ ROSLER, F. “How moving objects become animated: The human mirror neuron system assimilated non-biological movement patterns”, *Social Neuroscience* Vol.3, No.3/4, 2008, 368-387
- ESHUIS, R./ COVENTRY, K.R./ VULCHANOVA, M. „Predictive Eye Movements Are Driven by Goals, Not by the Mirror Neuron System“ *Psychological Science* Vol. 20, No. 4, 2009, 438-440.
- EXNER, J. E. *The Rorschach: A comprehensive system, Vol. 1: basic foundations*, New York 2003
- FELDMAN, R.S./ RIMÉ, B. (Eds.) *Fundamentals of Nonverbal Behavior. (Studies in Emotion and Social Interaction)*. Cambridge University Press, Cambridge 2000

- FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*. Praha 1929
- FREJKA, J. *Deník Jarmily Horákové*, Praha 1940
- FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*, Praha 2004
- GAZZOLA, V./ AZIZ-ZADEH, L./ KEYSERS, Ch. „Empathy and the Somatotopic Auditory Mirror System in Humans“, *Current Biology* 16, 1824–1829, September 19, 2006
- GOODMANN, N. *Jazyky umění*, Praha 2007
- GRAHAM, G. *Filosofie umění*, Praha 2004
- GUINZBOURG DE BRAUDE, M. „From ambiguity in Chinese painting to Rorschach's Inkblots“, *Rorschachiana* Vol 29(1) 2008, 25-37
- HANFLING, O. „Five kinds of distance“ *British Journal of Aesthetics* 2000, 1, 89-103
- HERZBERG, K. *Charakterforschung*, Berlin 1932
- HEŘMAN, J. „Podněty z Mnichova“, *Disk 17* (září 2006)
- HILDEBRAND, A.: *Problém formy ve výtvarném umění*, Praha 2004
- HUNT, M. *Dějiny psychologie*, Praha 2000
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, Praha 2000
- HYVNAR, J. *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha 2008
- HYVNAR, J. „Herectví jako antropologický experiment“, *Disk 24* (červen 2008)
- HYVNAR, J. „Několik poznámek k osobnostnímu herectví“, *Osobnostní herectví*, DAMU Praha 2009
- JAYNES, J.: *The Origin Of Consciousness In The Breakdown Of The Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin 1990
- JIRÁSEK, I. *Prožitek a možné světy*, Olomouc 2001
- KENNEDY-MOORE E./ WATSON J.C. *Expressin Emotion: Myths, Realities, and Therapeutic Strategies*. The Guilford Press, Ney York 1999
- KILNER, J.M./ FRITH, Ch.D. „Action Observation: Inferring

- Intentions without Mirror Neurons“, *Current Biology* Vol 18 No 1, 2007
- KOSS, J. „On the Limits of Empathy“, *The Art Bulletin*, March 2006, 1, 139-157
- KOTTE, A. *Divadelní věda. Úvod.*, Praha 2010
- KULKA, J. *Psychologie umění*, Praha 2008
- KRATINA, F. *Psychologie*, Brno 1947
- KUIJSTEN, M. *Reflections on the dawn of consciousness*, Henderson, NV 2006
- LEVINSON, J. „Sound, Gesture, Spatial Imagination and the Expression of Emotion in Music“, In: Pacherie, E. (Ed.) *European Review of Philosophy. Emotion and Action*. Lelan Stanford Univ. 2002, 137- 150
- LOUDOVÁ, I. Má setkání s Olivierem Messiaenem, *Harmonie*, prosinec 2008, 11-12.
- LYOTARD, J.-F. *Postmoderní situace*, Praha 1993
- MAKONJ, K.: „K tématu osobnostního herectví“, *Osobnostní herectví*, DAMU Praha 2009
- MARINELLI, L. „Screening Wish Theories: Dream Psychology and Early Cinema“, *Science in Context* 2006, 19(1), 87–110
- MELTZOFF, J./ LITWIN, D. „Affective Control and Rorschach Human Movement Responses“, *Journal of Consulting Psychology* Vol.20, No.6, 1956, 463-465
- MEYRINK, G. *Bílý dominikán*, Praha 1991
- McCULLY, R. S. *Jung and Rorschach*, Dallas 1987
- MÜLLER, L./ MÜLLER, A. *Slovník analytické psychologie*, Praha 2006
- PIOTROWSKI, Z.A. *Perceptanalysis*, Philadelphia 1979
- PLESSNER, H. „K antropologii herce“ (1948), *Disk* 24 (červen 2008)

- PRADOS, M. „Rorschach studies on artists—painters. I. Quantitative analysis“, *Rorschach Research Exchange* 8, 1944, 178-183
- REMACHANDRA, S. „Rorschach and creative artist“, *Journal of Projective Psychology & Mental Health*, vol. 1, 1, 1994, 39-50
- RICE, L.N./ GAYLIN, N.L. “Personality Processes Reflected in Client Vocal Style and Rorschach Performance” *Journal of Consulting and Clinical Psychology* vol. 40, no. 1, 1973, 133-138.
- ROE, A. „Artists and their Work“, *Journal of Personality*, 1946, 15, 1-40
- RORSCHACH, H. *Psychodiagnostik*, Bern 1972 [pův. 1921]
- RUTTE, M. *Šest podob českého herectví*, Atlas, Praha 1947
- SHAPIRO, D. *Neurotic Styles*, New York/London 1965
- SHEPHERD, S. / WALLIS, M. *Drama/ Theatre / Performance*, Abingdon 2004
- ŠALDA, F.X. *O věcech divadelních*, Praha 1987
- ŠÍPEK, J.: „Psychoanalýza a divadlo: Prolínání dvou galaxií?“, *Disk*, 2004
- ŠÍPEK, J. „Scéničnost, genius loci a psychická distance“, *Disk* 18 (prosinec 2006)
- ŠÍPEK, J. “McCullyho jungiánský přístup k Rorschachově metodě“, In: Ženatý, J., Čermák, I., Telerovský, R. (eds.) *Rorschach a projektivní metody 2*, Praha 2007a
- ŠÍPEK, J. „Rorschachův test jako možný nástroj výzkumu ve scénologii“, *Disk* 20 (červen 2007b)
- ŠÍPEK, J.: „Vědomí, smysl, umění ... otevřené fenomény doby.“ In: D. Krámský a kol: *Humanitní vědy dnes a zítra*, Liberec 2007c
- ŠÍPEK, J. Myšlení před sto lety. *Psychologie dnes*, 5, červen 2007d
- ŠÍPEK, J. „Příspěvek k chápání psychologie herectví. Nad dílem Jiřího Frejky“, *Disk* 25 (září 2008a)
- ŠÍPEK, J. „Vcítění a distance“ *Disk* 26 (prosinec 2008b)

- ŠÍPEK, J./ GILLERNOVÁ, I.: „Kognice a prožitky jako téma současného života“. Sborník konference *KOGNICE 2008*, Hradec Králové 2008
- ŠÍPEK, J. „Mýty, ságy, scéničnost“, *Disk 28* (červen 2009a)
- ŠÍPEK, J. „Kniha o fenoménu lidského obličeje“, *Disk 28* (červen 2009b)
- ŠÍPEK, J. „Prožitek a umění“, In: *Kognitivní věda dnes a zítra* (Ed. Krámský, D), Liberec 2009c
- ŠÍPEK, J. „Psychologické souvislosti scénické tvorby“, *Disk 30* (prosinec 2009d)
- ŠÍPEK, J. / VOSTRÝ, J. „Emoce a scénický cit“, *Disk 14* (prosinec 2005)
- TEGLES, H. *Essentials of TAT and other storytelling techniques assessment*, New York 2001
- TILLE, V. *Kouzelná moc divadla*, Praha 2007
- VILLIERS, A. *La Psychologie de L'Art Dramatique*, Paris 1951
- [VISCHER, R.] <http://www.dictionaryofarthistorians.org/vischerr.htm>
- VODÁK, J. *Kapitoly o dramatu*, Praha 1947
- VOSTRÝ, J. *Zdeněk Štěpánek. Herec a dějiny*, Praha 1997
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk 19* (březen 2007)
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha: DAMU 2001
- VOSTRÝ, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony“, *Disk 28* (červen 2009a)
- VOSTRÝ, J. „K osobnostnímu herectví“, *Osobnostní herectví*, DAMU Praha 2009b
- VOSTRÝ, J. „Divadelnost a/či scéničnost“, *Disk 31* (březen 2010)
- VOSTRÝ, J./ SÍLOVÁ, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha 2009

- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh*, Praha 2008
- VYGOTSKIJ, L. S. *Psychologie umění*, Praha 1968
- WENZEL-RIDEOUT, C. R. „Rorschach and the history of art: On the parallels between the form-perception test and the writings of Worringer and Wölfflin (Hermann Rorschach, Wilhelm Worringer, Heinrich Wölfflin)“. *Dissertation Abstracts International: Section B: The Sciences and Engineering*. Vol 67(9-B), 2007, pp. 5429.
- WILSON, G.D. *Psychology for Performing Artists*, London 2002
- WORRINGER, W. *Abstrakce a vcítění*, Praha 2001
- ZUSKA, V. „Estetická distance – dialog sebereflexe“, *Estetika* 1995, č.1, 1–7
- ZUSKA, V. *Mimésis – fikce – distance*, Praha 2002
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986 [pův. 1931]