

Musilová, Martina

## **Gesto a Dialogické jednání**

*Theatralia*. 2011, vol. 14, iss. 2, pp. 89-107

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115937>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Martina Musilová /

## Gesto a Dialogické jednání<sup>1</sup>

Jedním z možných cílů Dialogického jednání s vnitřním partnerem (dále jen DJ), jež je profilovou disciplínou na Katedře autorské tvorby a pedagogiky na pražské DAMU, je rozvoj psychosomatické kondice při veřejném vystupování. Důraz na holistické pojetí a propojování psychických procesů s tělovou zkušeností je pro tuto disciplínu základní. V následující studii bude věnována pozornost gestické stránce tělového projevu, jak ji sledují současné psycholingvistické, neurolingvistické obory a teatrologie a jak je možné tyto soudobé poznatky vztáhnout ke konkrétním projevům zkoušených v DJ.<sup>2</sup>

### 1. Spontánní gesto

Od 80. let dvacátého století zaměřují obory psycholingvistiky a neurolingvistiky pozornost na spontánní gestický projev, jenž doprovází řeč. Přelomovou v současných výzkumech byla kniha amerického psychologa a psycholingvisty Davida McNeilla z chicagské univerzity *Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought* z roku 1992. Základní tezí McNeillovy knihy je, že gesta jsou nedílnou součástí řeči a že dohromady řeč a gesto tvoří jednotný systém. McNeill sleduje výhradně gesto, které mluvíci produkuje spontánně. Spontánní gesta, která doprovází řeč, jsou neplánovaná a nevědomá (Cassell 1998).<sup>3</sup>

McNeill tvrdí, že gesta a řeč jsou součástí stejné psychologické struktury (McNeill 1985: 350). Vychází přitom z Vygotského konceptu vnitřní řeči. Věty a gesta se rozvíjejí vnitřně společně jako psychologické dění, jejich kombinování dává pozorovateli dva simultánní pohledy na stejný proces (McNeill 1985: 350). Gesta pak McNeill definuje jako „pohyby, které [...] se objevují během řeči, jsou synchronizovány s lingvistickými jednotkami, jsou paralelní

1 Text vznikl v rámci řešení projektu GA AV ČR IAA701840901 Dialogické jednání v individuálním, skupinovém a kulturním kontextu.

2 Blíže o této disciplíně Dialogické jednání s vnitřním partnerem v samostatné kapitole.

3 Gestu znakovému, sémiotizovanému, bude věnována následující kapitola.

v sémantických a pragmatických funkcích k synchronizovaným lingvistickým jednotkám [...]“ (McNeill 1985: 351).

Spontánnost gestického projevu, jež je přirozenou a nedílnou součástí řeči, dokazují četné výzkumy různých vědních disciplín. Fyziologický základ propojenosti řeči a gesta prozkoumávala v druhé polovině dvacátého století neurologie. V levé hemisféře lidského mozku (zpravidla u praváků) se nachází dvě centra řeči – Brocovo a Wernickovo. Z Brocova centra je předáván impuls současně k motoneuronům jader hlavových nervů, které řídí motoriku řeči, a k motoneuronům řídicím pohyb ruky. Pokud dojde k porušení tohoto centra, dochází jednak k afázii, jednak k neschopnosti vyjadřovat se psaním. Tuto spjatost je nutné vztáhnout i na gestický projev.<sup>4</sup>

Názorné pro porozumění přirozenému propojení řeči a gest jsou pokusy Jany M. Iverson a Susan Goldin-Meadow. Tyto psychologičky zkoumaly používání gest lidmi, kteří jsou od narození nevidomí, tedy těmi, kteří se je nemohli naučit nápodobou modelu. Zjistily, že nevidomí lidé gestikulují navzdory svému nedostatku vizuálního modelu, a to dokonce i v případě, když mluví k nevidomému posluchači (Iverson, Goldin-Meadow 1998: 228). Ze svého výzkumu pak vyvodily, že gesta nejsou závislá ani na modelu, jenž je napodobován, ani na pozorovateli v komunikační situaci, a jsou proto integrální součástí procesu mluvení.

Zmiňme zde ještě jeden obecný rys spontánního gestického projevu, jenž Justine Cassell nazývá esenciální přirozeností gest. Ta je podle Cassell demonstrována extrémní vzácností „gestických chyb“. Gesta zobrazují komunikační intenci mluvčího. Pokud se mluvčí splete a místo „vpravo“ řekne „vlevo“, gesto bude s největší pravděpodobností ukazovat „vpravo“. Posluchač si tak může korigovat chybu mluvčího na základě jeho gesta (Cassell 1998).

David McNeill rozlišuje čtyři typy spontánních gest – ikonická (iconics), metaforická (metaphorics), ukazovací (deictics) a beaty (beats).<sup>5</sup> Typ gest, kterými si McNeill zabývá, není interpretovatelný bez řeči. Dále je možné je charakterizovat jako gesta individuální a spontánní, která nevychází ze speciálního společenského kódování (McNeill 1985: 351).<sup>6</sup>

4 Rachel I. Mayberry a Joselyne Jaques ve svém výzkumu gestického projevu koktajících zjistily, že gesto mluvčího bylo v okamžiku záchvatu koktavosti přerušeno, ruka se zastavila v prostoru a pokračovala v gestu až při pokračování plynulé řeči (Mayberry, Jaques 2000: 206–207).

5 V českém jazykovém kontextu by bylo myslitelné i pojmenování „taktování“. Tato gesta by ovšem poukazovala k určité vědomosti, znakovosti (taktovat *si*), proto zachovávám anglický výraz, jenž je v současné češtině používán předně v oblasti hudby.

6 Společensky kódovaným gestem je např. gesto pozdravu nebo gesto provázající přitánění či odmítnutí.

**Ikonické gesto** je takové, které formou a způsobem provedení vyjevuje význam relevantní k simultánně vyjadřovanému významu lingvistickému (McNeill 1985: 354). Tato gesta mohou specifikovat postoj mluvčího k vyprávění, způsob, v jakém např. proběhla vyprávěná akce (Cassell 1998). Mohou představovat tvar, velikost objektu, o němž mluvčí vypovídá.

**Metaforická gesta** kontextualizují komunikaci. Jsou rovněž obrazová, jako gesta ikonická, ale na rozdíl od nich doplňují abstraktní kontext mluveného projevu konkrétním gestickým tvarem. Často mají např. podobu nádoby či misky v případě, že mluvčí referuje o abstraktním konceptu (McNeill 1985: 365). Miskovitý tvar ruky je podle McNeilla obvyklý např. u otázky typu „Co jsi myslel/řekl/udělal?“, kdy je dlaň mluvčího otevřena vzhůru, s prsty mířícími vpřed, čímž dlaň vytváří nádobu, do níž by měl tázaný umístit odpověď (McNeill 1985: 358). Ruka tázajícího tak může být vnímána jako připravená přijmout odpověď.

Dalšími gesty, která nejsou obrazová, jsou **gesta ukazovací**. Označují místa v prostoru a mohou odkazovat k osobám, místům či jiným konkrétním i abstraktním entitám. Gestikulující při nich nemusí používat pouze ukazováček ale i celou ruku. Tato prostorová gesta strukturují promluvu v gestickém prostoru mluvčího.

Poslední z gest, jež McNeill popisuje jako **beaty**, jsou malé rytmické, pulsující, neobrazové pohyby. Mohou zvýraznit slabiky, slova či větší části promluv, na které mluvčí klade důraz. Beaty, na rozdíl od ukazovacích gest, nemají obsah samy o sobě. Beaty plní pragmatickou funkci uvnitř diskurzu, poukazujíce na to, že slovo nebo fráze jsou důležité ne pro svůj sémantický obsah, ale pro svůj podíl na rozvíjení narativu nebo tvrzení (Studdert-Kenney 1993: 151). Zatímco ukazovací gesta jsou zpravidla prováděna dominantní rukou (pravá u praváků), beaty provádí mluvčí rukama oběma nebo rukou nedominantní. Beatové gesto slouží jako druh metalingvistického ukazatele a možná rovněž jako způsob, jak znovu začít proces mluvení (McNeill 1985: 354).

Ale vraťme se ještě na chvíli k metaforickým gestům. Ve svém výzkumu je sledoval kognitivní lingvista Alan Cienki. Zaměřil se na gestický projev, který je v řečové rovině spjat s konceptuálními metaforami, popsány kognitivními lingvisty Georgem Lakoffem a Markem Johnsonem (česky *Metafory, kterými žijeme* 2002).

Konceptuálních metafor používáme v případech, kdy reflektujeme „oblasti reality, které nelze uchopit prostřednictvím smyslů a s nimiž nemáme tělesně-prostorovou zkušenost. Abstraktní, prostě řečeno, si představujeme prostřednictvím konkrétního“ (Vaňková 2006: 27). Takovým příkladem mohou být orientační metafory. Tyto metafory dávají pojmu prostorovou orientaci – např. nahoru-dolu, kdy nahoře znamená šťastný, dole nešťastný: „Je v *povzne-*

sené náladě.“ vs. „A tak moje nálada pozvolna *klesala*“ (Lakoff, Johnson 2002: 26–27).

Alan Cienki se ve svém výzkumu metaforických gest a jejich vztahu k slovním konceptuálním metaforám zaměřil na gestický projev mluvčích doprovázející výpovědi o morálnosti. Prováděná gesta odpovídala jazykovým konceptuálním metaforám Lakoffa a Johnsona: pro morální jednání je charakteristický směr nahoru, gestický doprovod směřoval rovněž nahoru (Sweetser 1998: 2).

Dále Cienki ve své studii popisuje metaforická gesta spjatá s anglickým výrazem „honest“. V jazykové metafoře i v gestickém výrazu se objevuje přímota a přímý pohyb rukou (Cienki 1998).<sup>7</sup> Na základě těchto výsledků Cienki tvrdí, že některé metafory se vyskytují v gestickém projevu stejně jako v mluvené řeči, když uvažujeme nebo mluvíme o abstraktních oblastech.

Dále Cienki upozorňuje na možnou kombinaci gest, např. metaforického a ukazovacího, při ukazování abstraktních prostorů, na výskyt metaforického gesta, aniž by v řeči byla použita jazyková metafora, nebo na výskyt více metaforických odkazů v jednom gestickém projevu (Cienki 1998).

## 2. Uvědomění si gesta – gesto jako znak

Aniž bychom zpochybňovali tezi o spontánně rodícím se gestu, jež provází řeč a jež je společně s řečí součástí jediného psychického procesu, přesto se musíme zeptat, zda se gestický projev rodí a utváří pouze touto cestou. Dětské napodobování gestiky dospělých, schopnost napodoby gest u dospělých, schopnost představy gesta a následné reprodukování bez viděného modelu, porozumění gestům v komunikační situaci a empatie pro gestický projev, rozkoš z napodoby, jež je typická pro dramatickou hru, totiž nejsou pouhými projevy enkulturatione. I napodoba má své fyziologické opodstatnění.

Otakar Zich si ve své *Estetice dramatického umění* všímá motorických vjemů diváka: „Pozorujeme-li jednání *jiných* lidí, ať v životě či na scéně, vybavujeme si své vlastní zkušenosti motorické zcela bezděčně, ani o tom nevědouce; vybavují se nám tím hojněji a mocněji, čím dokonaleji se do jednání druhých *vžíváme*, což zajisté činíme právě při vnímání divadelním. Ba nevybavují se nám pak jen pouhé motorické představy; mimoděk jsme strženi k vlastnímu napodobování toho, co vidíme i slyšíme, a to aspoň v jakýchsi náznacích, t. řeč. inervacích, jež však zúplna postačí, abychom se do jednání jiných plně *vžili*“ (1931: 48).

Zich se zde dotýká jiné možnosti vzniku gestického projevu, a to napodobou. Ta, dle něho, vychází z motorických vjemů svalstva, např. napětí a uvolnění, inervace apod. O vjemech na senzomotorické úrovni píše ve svém článku

7 Což koneckonců odpovídá i českému překladu slova *honest* – *upřímný*.

„Herecká inspirace“ i Jindřich Honzl. Zatímco Zich věnoval pozornost různým vrstvám divákovy recepce, Honzl obrací pozornost k senzomotorickým vjemům samotného herce. I on je, stejně jako Zich, sleduje na úrovni svalové a píše o svalové paměti, svalové spontaneitě a svalové inspiraci (Honzl 1947–1948: 86).

Tyto svalové vjemy jsou podle Honzla zdrojem herecké inspirace, podvědomým zdrojem herecké tvorby: „Nazýváme svalovými představami stopy uchované svalovou pamětí. Ony stopy se obvykle nejmenují představami, protože podržují při svém vybavování svůj zvláštní podvědomý charakter“ (Honzl 1947–1948: 87).

Pokud by tedy tvorba gestického projevu závisela na senzomotorických vjemech, svalovém citění, paměti a představivosti, jednalo by se o jiný zdroj než v případě spontánního gesta, jak je popisuje David McNeill. Problém je ovšem komplikovanější – stejně jako lidský mozek.

Fyzioterapeut a tvůrce Feldenkraisovy metody Moshé Feldenkrais dospěl ve svých výzkumech pohybové funkčnosti lidského těla ke zjištění, že prováděný pohyb a pohyb představovaný aktivuje stejné nervové dráhy v našem těle a mozku. Ve své terapeutické praxi pak využíval tohoto poznatku k aktivaci nervových drah u fyzicky silně postižených pacientů, kteří zpočátku nemohli provádět zamýšlený pohyb. Inervace pomocí představivosti měla posléze pozitivní dopad na rozšíření pohybové mohoucnosti pacienta. Možnost nahrazovat pohyb konkrétní představou pohybu má opět fyziologický základ: „Motorická oblast mozkové kůry, ve které se vytvářejí konfigurace ovlivňující svaly, leží těsně nad vrstvami, v nichž se odehrávají asociační procesy“ (Feldenkrais 1996: 52). O působení představy na svalový tonus herce referují i Eugenio Barba a Nicola Savarese ve svém *Slovníku divadelní antropologie* (Barba, Savarese 2000: 84–85).

Motorická oblast mozkové kůry ale není spojena pouze s oblastí asociační. Mezi motorickými funkcemi (manipulace s předměty a gesta rukou) a řečí existují silné spoje (Vauclair 2004: 365), což mimo jiné naznačuje, že se řečový projev vyvinul z gestického projevu, respektive z počáteční manipulace s předměty lidskou rukou (Vauclair 2004: 365).<sup>8</sup>

Spatnost řeči, představy a motoriky osvětluje objev neurologa parmské univerzity Giacomu Rizzolattiho a jeho týmu z roku 1996. Rizzolatti při provádění výzkumu na opicích druhu makak objevil v jejich mozku tzv. **zrcadlové neurony**, které se aktivovaly v obou případech – když opice prováděla akci a když pouze pozorovala akce prováděné jinými opicemi nebo experimentáto-

8 K tomuto propojení odkazuje čeština v příbuznosti slov *chopit se* a *chápat*.

rem (Rizzolatti 1996: 131).<sup>9</sup> U člověka byly tyto **zrcadlové neurony** objeveny v Brocově centru, čili v oblasti, která je vyhrazena předně tvorbě a porozumění řeči (Nishitani, Hari in Vauclair 2004: 375). Tyto neurony nám umožňují nápodobu, schopnost stejně vnímat akci, kterou provádíme a kterou pouze sledujeme. V neposlední řadě, skrze svalové inervace, nám zrcadlové neurony umožňují rozkoš z nápodoby i ze sledování nápodoby.

Fakt, že jsou centra pro výše zmíněné činnosti soustředěna do oblasti Brocova centra lidského mozku, by mohl naše tázání po původu gestického projevu uzavřít. Potvrzena by byla teze McNeillova o vzniku spontánního gesta společně s řečí i Zichem zmiňovaná nápodoba iniciovaná motorickými vjemy.<sup>10</sup> Do procesu vzniku gesta ovšem vstupuje zásadní prvek pozorování, respektive diváctví (a to jak diváctví druhého, tak diváctví vnitřní, vztahované k vlastní osobě).

Distanční charakter diváctví nám umožňuje zvědomění jednání, projevu či aktivity. A toto vědomí nám dává možnost volby, a tedy i změny. Jinými slovy, uvědomění si provedeného spontánního gesta nám umožňuje toto gesto proměňovat. A zde je třeba se vrátit k Honzlovým studiím, v nichž se tento divadelní praktik a teoretik věnuje projevu herce.

Honzl otevírá svoji studii „Mimický znak a mimický příznak“ ústřední tezí: „Herecká teorie i praxe žádá odpověď“ na dvě hlavní otázky: na otázku mimické spontaneity a na otázku normy mimického projevu“ (Honzl 1947–1948: 29). Byť Honzl dále definuje mimickou spontaneitu a mimickou normu na základě dobových a dnes již překonaných poznatků,<sup>11</sup> ústřední otázka protikladu spontánního projevu a projevu uvědomovaného, sémiotizovaného a sociálně normovaného je platná i dnes.

Spontánnímu gestickému projevu odpovídá Honzlův termín **mimický příznak**, jenž „jest tedy projev těch ‚přirozených‘, spontánních, mimovědomých a často neovladatelných hnutí nitra, k jejichž vzniku nebylo třeba napodobení ani spolupůsobení společnosti na individuum, kde nespolepůsobily potřeby společenského kontaktu“ (Honzl 1963: 23).<sup>12</sup>

Oproti tomu je **mimický znak** projevem gest uvědomovaných a sémiotizovaných: „Člověk má totiž schopnost uvědomit si – třeba následně – vlast-

9 **Zrcadlovým neuronům** se u nás věnoval Jaroslav Vostrý ve studii „Scénické působení a zrcadlové neurony“ (2009).

10 Jednotlivá centra v lidském mozku nepracují izolovaně. Aktivace jednoho centra ovlivňuje činnost center a oblastí v bezprostředním okolí.

11 Mimickou spontaneitu definuje na základě Darwinových teorií a mimickou normu na základě společenské determinace.

12 Této definici překvapivě odpovídají výzkumy gestikulace od narození nevidomých, jak je popsaly Jana M. Iverson a Susan Goldin-Meadow.

ní spontánní, bezděčné, mimovolné a přirozené projevy své tváře i svého těla a má také schopnost odpozorovat tyto projevy nejen na sobě, ale i na ostatních lidech. Nadto člověk umí tyto spontánní přirozené příznaky niterných a fyziologických hnutí také *opakovat*, tj. umí *napodobit* sebe [...]. Umí také vypořadovat mimické příznaky i na ostatních a umí se jim sám přizpůsobit v situacích, kdy toho má sám zapotřebí, nebo shledává-li tyto projevy vhodné [...]“ (Honzl 1963: 23).

Člověk je tedy jednak schopen spontánního (gestického) projevu, jednak je schopen tento projev sémiotizovat a přisuzovat mu významy. **Mimický znak** a **mimický příznak**, slovy Jindřicha Honzla, existuje v dialektickém protikladu, v neustálé oscilaci a vzájemném působení.

### 3. Dialogické jednání

Jak bylo řečeno v úvodu této studie, Dialogické jednání s vnitřním partnerem (DJ) je psychosomatická disciplína. Je zaměřená na studium základních principů hraní a dramatické hry, hernímu jednání rozumí v širším a obecnějším smyslu. Disciplína DJ je rovněž nazývána studiem a výzkumem **nepředmětného herectví**. Proces zkoušení v DJ rozvíjí psychosomatickou kondici, která je potřebná pro tvořivé veřejné vystupování. Zahrnuje objevování a rozvíjení aktivního a latentního potenciálu studenta skrze herní jednání, jež začíná v *bodě nula*. Vyskočilova idea **nulového bodu** je rovněž známá jako hraní bez předem daného tématu.<sup>13</sup>

Základní zadání, určující tuto disciplínu, je dialogicky jednat se sebou samým. Zároveň má zkoušející jednat v podmínkách **veřejné samoty**, v níž se jakoby izoluje od impulsů vnějšího předmětného světa, aby byl schopen vnímat své vnitřní a tělové impulsy, zveřejňovat je a reagovat na ně (Musilová 2010: 86). Termín **veřejná samota** vychází ze Stanislavského: „Při dialogickém jednání se nacházíme v situaci, kterou bychom podle Stanislavského nazvali veřejnou samotou. Jak být veřejně sám, jak být před očima druhých, v jejich přítomnosti jakoby sami. V dialogickém jednání to znamená zvládnout velmi náročnou expozici sebe sama – vystoupit bez jakékoli pomůcky, rekvizity do prázdného prostoru před ostatní a tam v taktu nastolených, tímto definovaných podmínkách se dokázat soustředit, chovat se a jednat jako v situaci ryze soukromé“ (Slavíková 2005: 55).

Technicky vzato student zkouší na místě vyděleném pro zkoušení před zračky svých spolustudentů a prof. Vyskočila nebo jeho asistentů. Touto diváckou účastí je prostor, podobně jako v divadle, sémiotizován. Zároveň je tím pod-

13 Obširněji je možné dočíst se o specifikách této disciplíny v publikaci *Dialogické jednání s vnitřním partnerem* (Vyskočil a kol. 2005b).



něcována studentova pozornost k vlastnímu jednání, vlastní vnitřní diváctví, schopnost uvědomovat si a všímat si svého jednání. K oscilaci mezi projevením se (hlasem, tělem) a schopností na sebe spontánně zareagovat, dialogicky a autenticky se sebou jednat, Ivan Vyskočil říká: „Jak řečeno, záleží na *vnímání a uvědomování si* toho, co se na tom place děje, co „kdo“ říká, dělá, případně o čem to je anebo může být, a na *všimnutí si*, co je významné, na čem záleží – nahrávky, nové možnosti. Proto *projev* musí být dobře *vnímatelný a čitelný*, musí v náležitě intenzitě jít *ven, přes rampu* (každý máme svou vnitřní rampu), aby mohl dojít a jako odpověď (případně výzva) se zase vrátit. Je třeba učit se a postupně umět sám sebe, svůj hlas, svou řeč, svůj pohyb, své gesto vnímat. Jako své a jako druhého, abychom byli s to sami ze sebe vyjít, vystoupit a k sobě zase přijít. A to z prostoru mimo, ze světa, fakticky lze jen hlasem“ (Vyskočil 2005c: 21–22).

Paradoxnost základního zadání DJ a jeho kontradikce popisuje Vladimír Chrz. Student by měl vyjít ze sebe, měl by se projevit, zároveň se však nemá režirovat, nemá si nic předem připravovat. Na svůj projev by měl student spontánně zareagovat, ale zároveň by neměl nic „vyrábět“, reakce by měla přijít z těla (Chrz 2010: 57–58). Student by se měl nechat být, nerežirovat se, nekontrolovat a zároveň by měl jednat vědomě, záměrně (Chrz 2010: 69).

Pokud má ovšem student spontánně zareagovat, musí si impulsu, který přichází z těla, všimnout, uvědomit si ho. To mu umožňuje rozštěpení v dialogické situaci na jednjícího a toho druhého – svědka či diváka svého jednání. V následujícím momentě, kdy student na své jednání zareaguje, se jeho vnitřní divák proměňuje v jednjícího a naopak. Studentovo jednání může oscilovat mezi spontaneitou a uvědomováním si díky situaci dialogu se sebou samým, v níž se nachází, slovy Honzlovými dochází k oscilaci mezi *znakem a příznakem*.<sup>14</sup> Tato oscilace zakládá spontánní dramatickou hru.

Sledování gestického projevu studentů zkoušejících si DJ má svá specifika, odlišná od běžně prováděných psycholingvistických a neurolingvistických výzkumů. Samotné zkoušení studenta v průběhu celého roku můžeme chápat jako kontinuálně prováděnou experimentaci. Zkoušení probíhá v průběhu semestru v určité izolaci od vnějšího světa. Skupina se během semestru neproměňuje, není obvyklé, že by se hodin účastnili náhodní diváci, kteří sami nezkoušejí. To umožňuje navodit laboratorní prostředí (Musilová 2010: 85–87).

Student zkouší v otevřeném prostoru, do kterého přichází, proto zpravidla při svém zkoušení stojí ve vzpřímené poloze. To mu umožňuje pro gestic-

14 Je třeba vzít zároveň v úvahu, že v běžné divadelní praxi k takovéto oscilaci nedochází. Spontánní projev je omezován na minimum. Je zapojen do hercovy tvorby především v procesu zkoušení a příprav inscenace.

ký projev využívat celý prostor kolem svého těla.<sup>15</sup> Tím je posíleno prostorové vnímání zkoušejícího. Ve vzpřímené poloze těla vnímá zkoušející prostorové relace nahoře – dole, vpředu – vzadu, vpravo – vlevo přirozeně.<sup>16</sup> Situování člověka do prostoru ve vzpřímené poloze zároveň umožňuje zapojení celého jeho těla, respektive není tomuto zapojení předem bráněno např. sezením, tedy odblokování dolní části těla. Student tak může skutečně vnímat impulsy z celého těla.

Jak bylo výše řečeno, zkoušení DJ začíná z *bodu nula*, tedy bez předem zadaného tématu.<sup>17</sup> Proto je pro zkoušení DJ charakteristická počáteční snaha jakkoliv se projevit, jakkoliv ze sebe vyjít ven (předně hlasově, ale i tělově) a vnímat jakýkoli impuls. V DJ můžeme sledovat výrazné předřečové jednání, počáteční chaos, který je ovšem doprovázen mnohdy neartikulovaným hlasovým a gestickým projevem.

Gestický projev studentů je možné pro výzkumné účely sledovat během hodin DJ a rovněž z videonahrávek, které jsou pravidelně pořizovány. Zatím nebyl proveden výzkum, který by zkoušení DJ modifikoval pro potřeby ověřování vědeckých hypotéz, zachováno je tak požadované bezpečné prostředí pro zkoušení. Videonahrávky jsou pořizovány z jednoho místa, proto někdy kamera snímá studenta otočeného zády k divákům, a tedy i ke kameře. Tento fakt ale nezabraňuje plnohodnotně sledovat projev studenta. Zaznamenané pokusy zpravidla trvají od jedné minuty do pěti minut, což je pro výzkum gestického projevu dostatečně dlouhá doba.

### Příklady

Ve svém výzkumu jsem sledovala videonahrávky dvou studentů. Zvolila jsem je pro velkou četnost zaznamenaných pokusů, z nichž bylo možné vybrat si pokus z počátku studia DJ a druhý pokus s alespoň ročním odstupem. Délka záznamů kolísá mezi 57s u nejkratšího pokusu a 4min 42s u nejdelšího. Pro možnost srovnání jsem se soustředila na zhruba první minutu pokusu. Pasáže vztahující se k hlasovému a řečovému projevu vyznačuji kurzívou.

15 Většina psycholingvistických výzkumů sleduje gestický projev sedících.

16 Viz orientační konceptuální metafory, jak je popisují George Lakoff a Mark Johnson (*Metafory, kterými žijeme*).

17 Většina psycholingvistických výzkumů nutně musí volit pro svůj experiment téma, které ve svém řečovém projevu sledovaný rozvíjí, a to buď sám, nebo v interakci s jiným sledovaným.

## 1.1

- 3s studentka uvolněně vchází do prostoru
- 8s ruce spíná za zády a protahuje se, uvolňuje ruce; tuto aktivitu *doprovází mručením*
- 15s dochází k proměně tělového napětí, studentka napíná paže podél těla směrem dolů, ruce jsou rozpažené mírně od těla a v prostoru za tělem, dlaně jsou rozevřené a směřují vpřed, prsty jsou bez výrazného napětí; dlaně se tak ocitají mimo prostor, kde by mohla studentka jejich projevy sledovat
- 18s pokouší se uvolnit ruce a znovu je napíná
- 21s otáčí se kolem své osy, ruce má stále napjaté a symetrické; při tomto pohybu *si tiše brouká*
- 26s *melodizuje své broukání (melodické zhoupnutí)* a zároveň obloučkem obrací dlaně, které teď směřují k zemi; dlaň už není v linii napnuté ruky, ale je k ní zalomená
- 28s dělá kruhový pohyb dlaní, paže jsou stále napjaté, v zadní části, lehce rozpažené a symetrické; stále se ocitají mimo prostor, v němž by je studentka mohla vnímat očima
- 31s otáčí se kolem své osy, vykročí, paže stále drží napjaté a lehce za zády; ruce uvolňuje a opětovně zatíná
- 35s začíná sledovat svou chůzi, udělá 3 kroky, uvolňuje ruce, ale ty se vrací do napjaté pozice
- 37s uvolňuje ruce, připažuje je a lehce se dotkne stehen
- 39s lehce pohladí stehna oběma rukama, uvolňuje se, otáčí se kolem osy, na tváři se jí objevuje úsměv
- 44s přechod po místnosti k oknu; studentka si zakládá ruce za zády poté, co si je chtěla strčit do kapes (což není pro zkoušení doporučované)
- 45s prudké odtržení rukou a předsunutí před sebe do vnímatelného gestického prostoru; od tohoto okamžiku vědomě sleduje své ruce
- 46s spíná ruce před sebou, odtrhuje je, rozvírá a sleduje je pohledem
- 48s ruce vrací do symetrické polohy podél těla, prsty jsou teď ale napjaté, lehce rozevřené, směřující dolů k podlaze
- 49s jemně třese, vibruje prsty a dlaněmi, ruce občas sleduje pohledem
- 52s pravou ruku zvedá nahoru do prostoru před sebe, stále lehce třese prsty, odkašlává si a *zkouší si melodicky broukat*
- 55s *ozývá se plnější melodický hlas*, pravá ruka hlas melodicky doprovází, pohyb ruky naznačuje vlnky
- 56s ruce opět spíná v prostoru před sebou

Uvedený záznam se týká jednoho z prvních pokusů studentky s disciplínou DJ. Studentka se pokouší vyjít ze sebe hlasem, proto si brouká, zkouší melodizovat svůj hlasový projev. Ruce ji jakoby překážejí. Většinu času svého pokusu je drží od těla tak, aby se sebe nedotýkala. Zároveň je drží mírně za zády, aby je neviděla. Tento pokus zaznamenává předřečové jednání, v němž dominují rytmické pohyby. Pokud se studentce daří hlasový projev melodizovat, je melodizován a artikulován i projev gestický. K zásadnímu zlomu dochází ve 48s, kdy si studentka začíná všimnout svých rukou a začíná je vnímat. Napětí v rukou se proměňuje, objevuje se vibrování prstů, které dělá vědomě a které ji uvolňuje.

## 1.2

- 5s studentka přichází dynamicky do prostoru, dlouhou pasáž rychle chodí v kruhu a *mluví výrazným dynamickým hlasem*:  
*„se budu snažit“*  
*„budu dobrá“*  
*„ježíš, strašně chytrá a strašně vtípná“*
- 15s *komentuje své jednání slovy „chodíme, chodíme“ a navazuje zpívaným „hore po dědině“*; ruce má lehce sevřené v pěsti
- 20s *při slovech „a budu vykopávat nožičky“* vykopává nohu vzhůru; po pohybu nohy následuje pohyb rukou stejným směrem, napodobující nohu; tím studentka otevírá dlaň, protože se rukou natahuje do dálky za nohou
- 27s přechází k oknu, otáčí se kolem osy a dělá „pukrle“, na což *navazuje slovy* v okamžiku, kdy toto statické gesto dokončuje:  
*„Co ty polohy, slečno?“*
- 30s *opakuje slova „Co ty polohy?“*, při nichž převrací dlaně z gesta „pukrle“ do metaforického gesta misek v prostoru před sebou; toto gesto rychle ruší a přechází k dalšímu jednání
- 32s *rychle navazuje slovy „musíme oddělovat“* a celou pravou paži překročí prostor před sebou
- 36s krájí a seká prostor před sebou oběma rukama a s drobným zpožděním své jednání *komentuje „Jako takhle, takhle to rozsekáme.“*
- 38s odděluje velkým gestem celými pažemi prostor na levý a pravý (ikonické a ukazovací gesto) *se slovy*: *„Tady bude jedna a tady dva.“* a následně rozpaží ruce a spojí je dohromady v prostoru před sebou
- 40s *říká „a budou v konfliktu“* a ruce opět rozevívá do stran
- 41s *pokračuje „a bude to dramatické“* a spojuje opět ruce v prostoru před sebou, přičemž prsty obou rukou zaklesne do sebe (metaforické gesto)

- 43s zastavuje se, protáčí paže se zaklesnutými prsty  
 44s říká „*nediskutuj!*“, otevírá ruce a v prostoru před sebou vytváří metaforické gesto misek  
 45s gesto ruší, otáčí dlaně směrem k zemi, lehce vibruje prsty a houpá rukama, zatímco *šeptá* „*pš!*“ s gestem běžně používaným k naznačení ztišení  
 47s úkrok dozadu, pak stranou, otáčí se kolem své osy, odvrací se od situace *se slovy* „*potichoučku*“, ruce dělají vlny, dlaně směrem dolů, naznačují ztišování  
 51s přechod k oknu, změna tělového napětí, studentka říká „*co bysme tak jako?*“ a neartikulovaně kmitá dolními částmi paží všemi možnými směry v prostoru vedle sebe a před sebou  
 55s *broukáni* „*tutů, tudutů*“, ruce klesají níž, stále ale kmitají  
 56s *studentka říká* „*budeme zpívat*“  
 58s a následuje „*a tančit*“, tělo se začíná pohupovat v tanečním rytmu, ruce se přidávají s tanečními pohyby

V tomto pokusu se již vyskytuje více typů gest. Studentka se již snaží vnímat svůj projev, nabízí si nečekané varianty (pukrle, na něž navazuje otázkou „Co ty polohy, slečno?“). Vedle spontánních gest metaforických (misky) se zde objevuje silně znakové gesto krájení, které inspiruje studentku k odpovědi, k rozvíjení herní situace. Zároveň se v pokusu objevuje gesto kulturně kódované (ztišování) i citace gesta (pukrle a pohyb rukou při tanci).

## 2.1

- 5s student uvolněně nastupuje do prostoru, ruce má lehce před sebou  
 10s otáčí se, ruce spouští dolů, lehké pohlazení steh  
 11s poplácávání stehna levou rukou při přechodu, pravá ruka je volně spuštěna podél těla  
 14s rytmický impuls – lehce bouchne rukou o stehno  
 16s další lehké poklepávání levou rukou do stehna  
 17s odmítavě vrtí hlavou  
 21s vkládá ruce do kapes, zastavuje se  
 24s s rukama v kapsách se protahuje, vypíná hrudník, protažení doprovází vzdychnutím; následuje *zamručení* „*jo*“  
 27s po přechodu místnosti vyndává ruce z kapes  
 28s spíná ruce před sebou ve výšce hrudníku a sklání k nim hlavu  
 29s ruce má stále sepnuté, přechází  
 30s na dlouhou chvíli se zastavuje s rukama ve stejné poloze

- 39s proměna tělového napětí, uvolňuje ruce, spouští je podél těla a okamžitě navazuje
- 40s *prudce říká „Tak něco dělej!“* a ruce symetricky vystřelují do prostoru před tělo, dlaně i prsty jsou rozevřené a k sobě paralelní; *na první slabiku slova „dělej“* se objevuje beatové gesto celými pažemi
- 43s *řídá slova „si vůbec nic neudělal“*, která doprovází gesto – *u slova „vůbec“* lehce rozpřahuje paže do prostoru do stran, *u slova „neudělal“* se opět objevuje beatové gesto kupředu a vzhůru
- 46s *„Jseš tady asi už minutu“* doprovází opět beatové gesto lehce kupředu a zároveň více do stran
- 48s *agresivně štěkavým hlasem křičí „No!“*, které je opět doprovázeno beatovým gestem s napjatě rozevřenými dlaněmi
- 49s zastavuje se, ruce spouští podél těla, dlaně uzavírá v pěsti, ale bez přepětí
- 50s *zakřičená slova „A nečum na mě!“* jsou opět doprovázena beatovým gestem celými pažemi, které jsou částečně otevřené do stran a symetricky napřažené kupředu; dlaně a prsty má maximálně rozevřené
- 51s *řídá slova „A dělej něco!“*, které doprovází dvojí beatové gesto celými pažemi *na obě slabiky slova „dělej“*; po vyvrcholení gesta spouští ruce opět do klidové pozice podél těla
- 52s *řídá ztišeně „No!“* a dělá lehké beatové gesto u těla
- 54s *gradace hlasu „No!“* je doprovázena gradovaným beatovým gestem (opakuje se stejný typ)
- 55s poklesnutí paží a uvolnění dlaní beze slov a hlasového projevu
- 57s *řídá „No, dělej něco!“* a ruce se pozvedají, beatové gesto se opakuje, ale *hlas přešel do decrescenda* a ruce již nejsou v přepětí
- 59s zamrznutí těla v prostoru v lehkém předklonu, ruce vystrčené před sebou
- 1min *„No dělej něco!“* *zjemnělým, melodickým hlasem bez agresivity*, gesto opět nejde do přepětí
- 1min 1s *ptá se „Co?“* a tělo zůstává ve stejné poloze
- 1min 2s *řídá „Chlapiku, dělej něco!“* *důraznějším tónem*, opět s dvojitým beatovým gestem *na slovo „dělej“*; v tomto případě se ale změnil postoj celého těla; tělo se lehce sklání jakoby k někomu menšímu
- 1min 4s spouští ruce, uvolňuje tělo, povoluje napětí a při otáčení kolem osy *sykne potichu „co?“*
- 1min 6s *přechází do hlasu a charakteru druhého se slovy „Co já, co já mám dělat?“*, přičemž zvedá několikrát ramena, dlaně jsou ve tvaru metaforického gesta misek, pohybují se nesymetricky

ky, jakoby nabírají odspodu; i v poloze vnitřního partnera se objevuje beatové gesto u slova „*dělej*“

Opakované beatové gesto na slova „*dělej*“ a „*dělat*“ poukazuje na základní problém, který student při pokusu řeší – něco udělat. Podstatné je, že se vyskytuje jak u vyzývatele (Tak něco dělej!), tak u přijímajícího (Co já, co já mám dělat?). Pro dynamický projev tohoto studenta je charakteristické crescendo a decrescendo, které se objevuje v hlase i gestu. V okamžiku, kdy ústřední téma pokusu „něco udělat“ mění svůj modus z rozkazu do otázky, v jednání studenta se objevuje metaforické gesto. Beatové gesto akcentující toto téma se objevuje v obou modech.

## 2.2

- 8s student přichází do prostoru se skloněnou hlavou, zvednutá pravá ruka se dotýká hlavy, levá je volně spuštěna podél těla
- 10s student si dává ruce v bok, stojí a dívá se na podlahu
- 12s kývá hlavou a říká „*tak*“, vykročí
- 14s říká ztišeně „*no*“, ruce má podél těla, prudce sevře dlaně a okamžitě uvolní
- 16s spíná ruce v prostoru před sebou a potřese si s nimi
- 17s dělá dvě beatová gesta symetrickými pažemi před tělem
- 18s šeptá „*no, no*“, které doprovází dvojí beatové gesto vzhůru kombinované s metaforickým gestem misek
- 19s stahuje ruce k tělu a zatíná pěsti
- 20s říká ztišeně „*no, no*“, které doprovází stejným dvojím beatovým a metaforickým gestem
- 21s ruce stahuje k tělu
- 22s ptá se „*No, ale co?*“, které doprovází beatové gesto vzhůru, pak ruce opět stahuje k tělu
- 23s vyráží „*Co?*“ v *crescendu*, tělo se předklání, rozpažené ruce vystřelují kupředu v beatovém gestu; dlaně jsou postaveny paralelně k sobě, již nevytvářejí miskovitý tvar
- 24s v *crescendu* „*No, co?*“ s beatovými gesty dopředu
- 25s říká „*No, co*“ v *decrescendu*, tělo zaklání, ruce provází řeč beatovým i metaforickým gestem misek
- 28s vrací se *crescendo* „*No, co?*“ s až agresivním hlasem, beatové gesto směřuje prudce kupředu, dlaně jsou paralelní
- 29s v *decrescendu* „*Co, co?*“
- 30s *explozivním hlasem* „*Co, co?*“, v *crescendu*, ruce jsou vystrčené v přepětí

- 35s *ztišuje „No, co, no?“*, dlaněmi se dotýká svých paží, lehké pohazení, obejmutí
- 39s *opakuje slova „no, co“ ztišeně*, rukama jakoby uchopoval a pouštěl předmět; zároveň dělá beatová gesta do stran a lehce vzhůru
- 41s spíná ruce
- 45s *opakuje několikrát slovo „Co?“* s dlaněmi ve tvaru misek; *každé „co“* zároveň provází beatové gesto; do misek jakoby nabírá z prostoru směrem k sobě
- 59s *opakuje slova „No, co?“ v decrescendu* a objevuje se gesto sevřených prstů uzavírajících dlaň

V tomto pokusu se opakuje rytmická stavba *crescenda* a *decrescenda*. I zde pokus provází beatová gesta. Zřetelněji se však ukazuje metaforické gesto misek ve fázi rozvolňování, ztišování a *decrescenda*. Student si je po ročním zkoušení schopen, metaforicky řečeno, více nabídnout. Podstatný je rovněž minimalismus, který se projevuje paralelně v řeči a v gestickém projevu. Díky němu dokáže student vnímat své jednání a variovat jej.

#### 4. Shrnutí

Z uvedených příkladů vyplývá, že gestický projev zkoušejících překračuje běžný, civilní řečový projev. Na jedné straně se vyskytují dlouhé pasáže v začátku pokusu (až půl, tři čtvrtě minuty), kdy se student projevuje předně rytmicky, a to jak hlasově, tak gesticky. Spontánní gesta, jak je popsal David McNeill, se začínají objevovat teprve s melodičností hlasu, případně s řečí. Tuto rytmickou fázi lze nazvat jako předřečovou. Ivan Vyskočil poukazuje na rytmickou skladbu tělového projevu, která vytváří prostor pro přijetí, pro zpětnou vazbu (Vyskočil 2010). Tuto rytmickou skladbu student může objevovat v začátku svého pokusu. Pokud si jí všimne, může ho, jako uvědomovaný projev, dále navádět a inspirovat. V této počáteční fázi se totiž nejpodstatněji, zpravidla právě jako jakási rytmická struktura, zapojuje studentovo tělo a jeho hlubinné vrstvy. Podstatné je na obou pokusech propojení temporytmických, dynamických a melodických kvalit u hlasového a gestického projevu v předřečové fázi.

Spontánní metaforické gesto se nevyskytuje v pokusech příliš často. Pokud se však vyskytuje, oba studenti na něj nejsou schopni většinou zareagovat. Nepřijímají ho zřejmě proto, že si ho nevšimli nebo pro ně nebylo dostatečně výrazné. Svoji roli zde hraje i velký spěch obou studentů, který jim znemožňuje si všimnout. Každopádně miskovitý tvar rukou, vybízející k „vlození“ odpovědi do dlaní, byl pokaždé opomenut nebo zrušen. Studenti si s ním nevěděli rady.



Ze sledovaných pokusů dále vyplývá, že proměna spontánního, příznakového gesta v gesto znakové je vázána na schopnost studenta uvolnit se a zpomalit se. Ve druhém případě pak jasně se schopností *decrescenda* (zklidnění, ztišení). A to je koneckonců jedna z nabytých mohoucností skrze disciplínu Dialogické jednání s vnitřním partnerem nejen v průběhu několikaletého studia, ale v průběhu každého pokusu:

„Každý účastník zakouší počáteční chaos, zmatek, což jako takové trvá zpravidla šest až deset setkání. Pak se postupně začíná soustřeďovat a uvolňovat, začíná vnímat, projevovat se ‚ted‘ a tady‘, diferencovaně reagovat, jednat, uvádět do vztahů, artikulovat, uvědomovat si a sledovat kontrastnost, polaritu a oscilaci, pravé protiklady a komplementárnost, reciprocitu, souhru protikladů, postupně dialogicky jedná a zakouší dialogické bytí, že dialogicky – leckdy paradoxně – je, dospívá do ‚tvůrčího stavu‘ (Stanislavskij), k inspirovanosti, k tomu, že ‚to v člověku a s člověkem hraje‘ (Patočka), že ‚ucho žasne, co to huba mluví‘ (Werich), že umí ‚slyšet partnera a odpovědět mu‘ (V + W), dospívá k vlastní psychosomatické kondici pro vědomou, tvořivou komunikaci“ (Vyskočil 2005a: 128–29).

### Bibliografie:

- BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. 2000. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- BERNARDIS, Paolo, GENTILUCCI, Maurizio. 2005. Speech and gesture share the same communication system. *Neuropsychologia* [online], 2005 [citováno dne 21. 5. 2011]. Dostupné na webové stránce: <http://www.psico.univ.trieste.it/~bernardi/BG05.pdf>.
- CASELL, Justine. 1998. A Framework for Gesture Generation and Interpretation. In CIPOLLA, R., PENTLAND, A. (ed.). *Computer Vision in Human-Machine Interaction* [online]. Cambridge University Press, 1998 [citováno dne 27. 3. 2011]. Dostupné na webové stránce: [http://www.google.com/books?hl=cs&lr=&id=Pe7gG0LxEU-IC&oi=fnd&pg=PA191&dq=CAS-](http://www.google.com/books?hl=cs&lr=&id=Pe7gG0LxEU-IC&oi=fnd&pg=PA191&dq=CASSELL,+Justine.+A+Framework+for+Gesture+Generation+and+Interpretation.+In.+&ots=O3n5CzG3QW&sig=uBMGeurr52L8UnzeO8T-MSop9YA#v=onepage&q&f=false)
- SELL,+Justine.+A+Framework+for+Gesture+Generation+and+Interpretation.+In.+&ots=O3n5CzG3QW&sig=uBMGeurr52L8UnzeO8T-MSop9YA#v=onepage&q&f=false.
- CIENKI, Alan. 1998. Metaphoric Gestures and Some of their Relations to Verbal Metaphoric Expressions. In KOENIG, J.-P. (ed.). *Discourse and Cognition: Bridging the gap*. Stanford, 1998.
- COCHET, Héléne, VAUCLAIR, Jacques. 2010. Pointing gesture in young children. Hand preference and language development. *Gesture* [online], 2010, 10: 2–3 [citováno dne 21. 5. 2011]. Dostupné na webové stránce: [http://sites.univ-provence.fr/~wpsycle/documentpdf/DocVauclair/Cochet\\_Vauclair\\_Gesture\\_010b.pdf](http://sites.univ-provence.fr/~wpsycle/documentpdf/DocVauclair/Cochet_Vauclair_Gesture_010b.pdf).
- FELDENKRAIS, Moshé. 1996. *Feldenkraisova metoda. Pohybem k sebeuvě-*

- domění*. Praha-Hodkovičky: Pragma, 1996.
- HANČIL, Jan. 2005. Otevřený svět dialogického jednání. In VYSKOČIL, Ivan a kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005.
- HONZL, Jindřich. 1963. Definice mimiky. In HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963.
- HONZL, Jindřich. 1947–1948. Herecká inspirace. *Otázky divadla a filmu*, roč. 3, 1947–1948.
- HONZL, Jindřich. 1947–1948. Mimický znak a mimický příznak. *Otázky divadla a filmu*, roč. 3, 1947–1948.
- CHRZ, Vladimír. 2010. Konstitutivní kontradike dialogického jednání a jejich antropologické zobecnění. *Theatralia*, roč. 13, 2010, č. 2.
- IVERSON, Jana M., GOLDIN-MEADOW, Susan. 1998. Why people gesture when they speak. *Nature* [online], vol. 396, 19. 11. 1998 [citováno dne 21. 5. 2011]. Dostupné na webové stránce: [http://goldin-meadow-lab.uchicago.edu/PDF/1998/Iverson\\_GM1998.pdf](http://goldin-meadow-lab.uchicago.edu/PDF/1998/Iverson_GM1998.pdf).
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. 2002. *Metafory, kterými žijeme*. Brno: Host, 2002.
- LORENZ, K. Z., HYDÉN, H., PENFIELD, W., MAGOUN, H. W., PRIBRAM, K. H. 1974. *O biologii učení. O biologických prvcích kognitivních procesů v lidské mysli*. Praha: Academia, 1974.
- LURIJA, Alexandr Romanovič. 1973. *Malá knížka o velké paměti*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973.
- LURIJA, Alexandr Romanovič. 1977. *Ztracený a znovunavrácený svět*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977.
- MAYBERRY, Rachel I., JAQUES, Joselynne. 2000. Gesture production during stuttered speech: insight into the nature of gesture-speech integration. *Language and Gesture* [online], 2000, č. 3 [citováno dne 21. 5. 2011]. Dostupné na webové stránce: [http://www.cogsci.ucsd.edu/~nunez/COGS160/Mayberry\\_Jaques\\_PS.pdf](http://www.cogsci.ucsd.edu/~nunez/COGS160/Mayberry_Jaques_PS.pdf).
- McNEILL, David. 1985. So You Think Gestures Are Nonverbal? *Psychological Review* [online], 1985, sv. 92, č. 3 [citováno dne 21. 5. 2011]. Dostupné na webové stránce: [http://www.cogsci.ucsd.edu/~nunez/COGS160/McNeill\\_PS.pdf](http://www.cogsci.ucsd.edu/~nunez/COGS160/McNeill_PS.pdf).
- MUSILOVÁ, Martina. 2010. Dialogické jednání a písemná reflexe studentů z let 1993–2004 nahlédnuté modelem heterotopie Michela Foucaulta. In *Osobnostní herectví – učitelství*, Praha: Nakladatelství AMU, 2010.
- RIZZOLATTI, Giacomo, FADIGA, Luciano, GALLESE, Vittorio, FOGASSI, Leonardo. 1996. Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research* [online], 1996, č. 3 [citováno dne 6. 6. 2011]. Dostupné na webové stránce: [http://web.mit.edu/gorlins/Public/Motor%20System/Rizzolatti\\_1996.pdf](http://web.mit.edu/gorlins/Public/Motor%20System/Rizzolatti_1996.pdf).
- SLAVÍKOVÁ, Eva. 2005. Dialogické jednání – z poznámek asistenta. In VYSKOČIL, Ivan a kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005.

- STUDDERT-KENNEDY, Michael. 1993. A Review of McNeill, D. (1992). Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought. *Haskins Laboratories Status Report on Speech Research* [online], 1993 [citováno dne 21. 3. 2011]. Dostupné na webové stránce: [http://www.haskins.yale.edu/sr/sr115/SR115\\_11.pdf](http://www.haskins.yale.edu/sr/sr115/SR115_11.pdf).
- SWEETSER, Eve. 1998. Regular metaphoricity in gesture: bodily-based models of speech interaction. *Actes du 16e Congrès International des Linguistes, Elsevier* [online], 1998 [citováno dne 27. 3. 2011]. Dostupné na webové stránce: <http://www.cogsci.ucsd.edu/~nunez/COGS200/sweetser.pdf>.
- VAŇKOVÁ, Irena. 2006. Co říká řeč sama o sobě aneb k sebereflexi řeči v českém obrazu světa. In ČUNDERLE, Michal, SLAVÍKOVÁ, Eva (ed.). *Řeč, mluva, hlas*. Praha: Ústav pro výzkum a studium autorského herectví DAMU, 2006.
- VAUCLAIR, Jacques. 2004. Lateralization of communicative signals in nonhuman primates and the hypothesis of gestural origin of language. *Interaction Studies* [online], 5: 3, 2004 [citováno dne 21. 5. 2011]. Dostupné na webové stránce: <http://sites.univ-provence.fr/~wpsy-cle/documentpdf/DocVauclair/VauclairS2004.pdf>. ISSN 1572-0373.
- VÁVRA, Vlastimil. 1990. *Mluvíme beze slov*. Praha: Panorama, 1990.
- VELIČKOVSKIJ, B. M., ZINČENKO, V. P., LURIJA, A. R. 1979. *Psychologie vnímání*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979.
- VOSTRÝ, Jaroslav. 2009. Scénické působení a zrcadlové neurony. *Disk*, 2009, č. 28, červen.
- VYSKOČIL, Ivan. 2005a. Dialogické jednání (heslo pro autorizaci). In VYSKOČIL, Ivan a kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005.
- VYSKOČIL, Ivan. 2005b. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005.
- VYSKOČIL, Ivan. 2005c. Rozprava o dialogickém jednání. In VYSKOČIL, Ivan a kol. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2005.
- VYSKOČIL, Ivan. Rozhovor autorky s Ivanem Vyskočilem, 27. 9. 2010. Audionahrávka v majetku autorky.
- ZICH, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931.

Mgr. **Martina Musilová**, Ph.D. (1969), absolventka oboru Divadelní věda na FF UK v Praze, kde v roce 2007 obhájila disertační práci. Od roku 1995 navštěvuje hodiny disciplíny Dialogické jednání na KATaP na DAMU a od roku 1999 působí jako asistentka této disciplíny. Od roku 2008 přednáší na Katedře divadelních studií FF MU v Brně. Specializuje se na herectví, teorii herectví a teatralitu nedivadelních událostí. Působí jako dramaturgyně experimentální skupiny BocaLocaLab.

### **Summary**

#### **Martina Musilová: The Gesture and the Dialogical Acting with the Inner Partner**

In its opening part, the study pays attention to spontaneous gestures, those that naturally go hand in hand with speaking (as David McNeill characterised them). Then, its focus turns from this spontaneous gesture to a deliberate one as present in acting. It primarily relies on Honzl's study "Mimický znak a mimický příznak" and Giacomo Rizzolatti's research on mirror-neurons. Finally, these concepts are applied on concrete gestures made by students in „dialogical acting with an inner partner“ – discipline exploring the so-called non-objective acting (acting without a specified theme), in which student's acting changes from spontaneous to conscious gesture and vice versa. The research has pointed out the importance of a so-called prelinguistic acting in the opening phase of each experiment, which, then, went hand in hand with rhythmic, non-articulated gestures.