

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra činoherního divadla

Činoherní herectví

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Herecké partnerství na jevišti a před kamerou**

**Jakub Koudela**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Oponent práce: MgA. Tomáš Pavelka

Datum obhajoby: 19. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Acting of dramatic theatre

**MASTER THESIS**

**Actor partnership on stage and in front of the  
camera**

**Jakub Koudela**

Supervisor: doc. Mgr. Milan Schejbal

Opponent: MgA. Tomáš Pavelka

Date of exam: 19. 9. 2016

Academic degree: MgA.

Prague, 2015

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Herecké partnerství na jevišti a před kamerou

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Předmětem této práce je zkoumání herecké souhry na jevišti a před kamerou, protože až vespolečné jednání postav utváří dramatickou situaci. Ve spojení s tímto tématem nejprve vytyčuji základní charakteristiku hereckého partnerství se všemi důležitými cíli, které by měl herec vnímat. Snažím se herectví vnímat jako společenskou aktivitu a rozepisuji se o kontaktu herců s diváky a herců mezi sebou. Nadále herecké partnerství kladu do vztahu i s jinými hereckými praktikami a dokazuji tím jeho přítomnost v celém hereckém umění. V závěru práce se věnuji negativnímu ovlivnění herecké souhry vlivem zablokování herecké kreativity a hledám způsoby odstranění těchto bloků. V rámci těchto témat přikládám své osobní zkušenosti jako důkaz mých teoretických úvah.

## **Abstract**

The subject of the thesis is exploration of actors' interplay both on the stage and in front of a camera, because only common acting of the main characters creates a dramatic situation. In connection with this topic, at first I determine elementary characteristics of the actors' partnership with all its important objectives that the actor should notice. I am trying to see acting as a social activity and further write about the contact between the actor and auditorium and the actors themselves. Then I relate actors' partnership to other acting practice and thus prove its presence in the whole art of acting. In the conclusion I deal with negative influence of actors' interplay due to blocking the actor's creativity and I look for means of removing those blocks. In terms of these topics I enclose my personal experience as a proof of my theoretical reasoning.

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu své práce doc. Mgr. Milanovi Schejbalovi za jeho podnětné připomínky i za to, že byl ochotný zabývat se touto prací během své dovolené. Dále děkuji všem kolegům z Městského divadla v Mostě a dalším, kteří se mnou vedli rozhovory na téma herecké partnerství, čímž pomohli formovat můj názor na tuto problematiku.

## Obsah

Úvod .....	9
1. Hledání správné cesty .....	10
2. Herecký cíl .....	13
3. Lidský kontakt v dramatickém umění .....	17
a. Kontakt s diváky .....	17
b. Kontakt s herci .....	18
4. Partneření v nedramatických situacích .....	21
a. chvíle jevištní samoty .....	21
b. Alternativní umění .....	22
5. Vliv společnosti na herecké partneření .....	23
a. Zrcadlové neurony a jejich funkce pro divadlo .....	24
b. Zrcadlové neurony a jejich funkce pro herce .....	25
6. Co všechno obsahuje herecké partneření .....	27
7. Individuální a společné .....	29
8. Strach .....	31
9. Herecká komunikace na zkouškách a při představení .....	33
Závěr .....	36
Zdroje .....	37
Použitá literatura .....	37
Internetové zdroje .....	37



## Úvod

Jak je možné, že mezi některými herci při hraní vzniká téměř hmatatelné napětí a jejich dialog dokáže připoutat všechny smysly diváka, který bez pochybností věří každému jejich slovu, gestu a celé dramatické situaci, zatímco mezi jinými partnery je na první pohled cítit nesoulad, dialogy jsou bez dynamiky, „skřípe“ i jednoduché předávání informací a přesto, že se vyloženě nedá říct, že by herci byli špatní, něco mezi nimi zkrátka neklape? Někteří herci by se na scéně „přetrhli“, překypují energií, kterou ochotně „rozhazují“ do diváků a „topí“ v ní i své herecké partnery, ale i tak divák nedostane to, co má. Možná odchází domů s pocitem, že hercův talent byl vážně strhující, ale pokud nešel do divadla jen ocenit konkrétního umělce, nejspíš by také rád viděl dobře sehrané herce, kteří mu společnými silami věrně vykreslí jednotlivé situace.

Herectví je hra a každá hra má specifická pravidla. Tím základním pravidlem, na které musí každý herec přistoupit, je fakt, že utváří fiktivní realitu. S tím jde ruku v ruce skutečnost, že vystupuje jako někdo jiný a snaží se této postavě co nejlépe porozumět a „vdechnout“ jí lidskou duši. Na tuto uměle vytvořenou pravdu musí přistoupit všichni účastníci, kteří dílo vytváří a je tedy nutné zapojit kolektivní představivost a fantazii. Již tato skutečnost, že neexistují každý zvlášť, ale všichni v jedné umělé realitě, herce spojuje a předurčuje k souhře. Toto je základní fakt hereckého snažení a ve své obecné rovině platí jak pro herectví na jevišti, tak před kamerou. Až vespolečné jednání postav (*tedy herců jak divadelních, tak filmových*) utváří umělecké dílo. To co se mění jsou pouze míra explicitnosti a individuální herecké prostředky.

## **1. Hledání správné cesty**

Na začátku bych své myšlenky rád směřoval ke své vlastní osobě a pokusil se o co nejuprímnější sebezpyt. Téma hereckého partnerění mě fascinovalo a v praxi trápilo mnohem více než cokoli jiného ze spletité a neempirické aktivity jakou je herectví. Dlouho jsem se snažil přijít na to, co to znamená být dobrým hereckým partnerem a jakým chybám se tedy vyvarovat. Některé chyby jsem odbourával snadněji, jiné obtížněji. Dospěl jsem však k pocitu, že nestačí si problém uvědomit a ten automaticky zmizí. Většinou to funguje právě naopak. Čím více jsem se na svou chybu soustředil a snažil se jí vyvarovat, tím více jsem se do dané problematiky zamotával a nevěděl si s ní rady. Teprve až po dlouhém zkoumání a získání nových zkušeností jsem se na blok dovedl podívat z jiné perspektivy a naučil jsem se s ním pracovat.

Nemyslím si však, že když o chybách, které mě provázely napíšu, vytvořím tím univerzální klíč k jejich odbourání. Mé postoje a metody jsou subjektivní, ale pokusím se přiblížit některé překážky, které mě na mé herecké cestě potkaly, a třeba tak alespoň ukážu ostatním nový úhel pohledu. Doufám, že mé postřehy budou čtenářům nápomocné a třeba zjistí, že jejich blok není tak velký, jak se jim jeví. Pokud ovšem mohu dát jednu všeobecně platnou radu pro lidi, kteří bloudí a nevidí žádné východisko, tak by zněla takto: *„Ujistí se, jestli to, co děláš, tě baví a nevzdávej hledání metody na odbourání toho, co ti stojí v cestě.“*

Jako mezník svého zájmu o herectví považuji až začátek studia na DAMU. Do té doby jsem byl pouhý ochotník, který snad měl nějaké předpoklady k hraní, ale neuměl je pěstovat a měl velmi malý rozhled co se divadla či filmu týče. Věděl jsem pouze, že mě baví stát před publikem a pokoušet se o věrné přenesení textu do jevištního života. Mé herecké schopnosti se opravdu začaly rozvíjet až na samotné DAMU, a snad právě proto jsem se mezi svými spolužáky cítil jako začátečník bez většího přehledu o divadle a divadelní tvorbě. Vytvořil jsem si tím v hlavě blok a měl jsem opravdu problém partnerit s některými mými spolužáky, které jsem považoval za mnohem lepší a zkušenější. Nedokázal jsem vedle nich být přirozený, kontroloval jsem každé gesto i pohyb, můj slovní projev byl nejistý, a pokud jednou něco zafungovalo, tak jsem se na to urputně fixoval. Pochopitelně jsem takto násilně opakovanou aktivitu nedokázal znovu naplnit příslušnou emocí, a často jsem pak od paní Pleštilové slýchal větu *„Kubo, kam to zmizelo?“*. Rozhodně se nedalo mluvit o tom, že bych byl uvolněný a tvůrčí. Většinou jsem se jen snažil splnit všechny připomínky hereckých pedagogů a

u toho jsem vnímal každou nuanci v obličeji hereckého partnera, abych náhodou neudělal něco, co by se mu nelíbilo. Pochopitelně ze mě má nejistota v cokoliv, co jsem v přítomnosti hereckých kolegů udělal, musela být cítit. Začal jsem mít pocit, že i ostatní s mou prací nejsou spokojeni a chovají se ke mně odtažitě. Ne že by mi to dávali okatě najevo, ale tichá absence respektu k čemukoliv, co jsem řekl, nebo udělal, pro mě byla všudypřítomná a přispívala ještě více k mému zablokování. Ve svých sebereflexích jsem si začal uvědomovat, že není nic horšího než herec, který si nevěří a neví, co dělá, ale stále jsem nenacházel žádné možné východisko. Čím více jsem přemýšlel nad svým problémem, tím více jsem cítil, jak mě svazuje a kazím hereckou souhru. Na základě těchto dojmů jsem si utvořil názor, že jsem špatný herecký partner, a ten jsem svým strachem a frustrací přižívoval tak, až jsem jej přijal za skutečnost. Následně se k tomu přidaly ještě výčitky a sebelítost. Tento problém mi začal přerůstat přes hlavu, až jsem se téměř rozhodl, že odejdu z DAMU a najdu si jinou životní cestu.

Necítil jsem to tak pokaždé. Existovaly také momenty, kdy jsem měl pocit, že vím přesně, jak má situace vypadat a můj partner ji svým jednáním „kazí“. Má pozornost se odchýlila od vnímání situace a soustředil jsem se spíše na partnerovy chyby. Dokonce jsem měl nutkání mu danou situaci „přehrát“. Mé ego přerostlo únosnou mez a začala mi vadit nejistota, s jakou se partner snaží ztvárnit roli. Cítil jsem se za něho trapně, ale na druhou stranu jsem si užíval ten pocit, že to jsem já, kdo může být v hodnotící pozici. S odstupem času jsem si naštěstí uvědomil, že tato cesta také není ta pravá a to jak pro mě, pro partnera, tak hlavně pro celou situaci. Pouze jsem se ocitl na druhé (*příjemnější*) straně barikády, ale negativní vliv na tvar situace zůstal stejný.

Má zkušenost s herectvím však obsahovala i situace společné tvorby bez těchto nepříznivých vlivů. V těchto chvílích jsem se cítil svobodný, dopřával jsem pocit svobody i svému partnerovi a měl jsem radost z toho, co společnými silami vytváříme. Vnímal jsem zvláštní pouto mezi mnou a partnerem a přišlo mi, že jsme „na stejné vlně“. Naše partneření postrádalo ostych a obavy z nepovedeného pokusu. Oba jsme byli zapálení do tvorby, naslouchali jsme jeden druhému, a přesto si zachovali svou energii. Výjimečně se také stalo, že tento stav byl pozitivně ohodnocen hereckým pedagogem. Tyto momenty mě utvrdily v tom, že herectví stále stojí za to, a že musím najít způsob, abych tento pocit svobodné tvorby mohl zažívat i nadále.

Výkyvy mého hereckého nasazení mi nedaly spát a začal jsem přemýšlet nad tím, kdo to je dobrý herecký partner. Jak se vyvarovat všech chyb, které jsem v tomto ohledu dělal, a jak taktně sdělit kolegům, že se mi nelíbí jejich přístup. Proto jsem se také rozhodl napsat svou diplomovou práci na toto téma.

## **2. Herecký cíl**

Vzpomínám si, jak jsem jako malý viděl záznam představení Sluha dvou pánů s Miroslavem Donutilem. Byl jsem z toho nadšený a jeden čas jsem si ho pouštěl i několikrát týdně a obdivoval, jak je Donutilův Truffaldino vtipný, uvolněný a naprosto strhující. Nebojí se opustit roli a jít do improvizované konfrontace s jiným hercem, nebo přímo oslovit diváky. Tehdy jsem naprosto nekriticky hlтал každé jeho gesto, neskutečnou škálu explicitních mimických schopností, přeskokování z ustrašeného a nervózního sluhy do vypočítavého a suverénního lháře, výbušný temporytmus a strhující výřečnost. Vše to a mnohem více mě naprosto upoutalo. Kdybych si hru samotnou později nepřčetl, tak bych ze vzpomínek ani nevěděl, jaký má děj, ale za to si naprosto přesně pamatuji všechny repliky Truffaldina i intonaci, jakou používal pan Donutil. Ve své době jsem toto představení, a hlavně výkon Miroslava Donutila, považoval za vrchol hereckého umění.

Později, když už jsem byl studentem druhého ročníku DAMU, nás paní Miroslava Pleštilová vzala na generální zkoušku inscenace Racek v Dejvickém divadle. Musím říci, že míra mého uchvácení z tohoto kusu byla srovnatelná s nadšením, které popisuji výše, avšak úplně jiná tím, co mě u obou kusů zaujalo. Zatímco tehdy jsem obdivoval schopnost jednoho herce přitáhnout veškerou pozornost na sebe, tak tady to bylo právě herecké partnerství, bezpochyby skvělých herců, kteří společnými silami vytvářeli nezapomenutelný divadelní zážitek. Jednotlivé výstupy, které byly přesně dané a narežirované, ale přesto živé a pravdivé, situace, které všichni herci přesně drželi v rámci svých postav, nebo je v rámci svých postav přesně narušovali. Vzájemné naslouchání a společná herecká práce dokázala vytvořit přesné situace a silný dojem celé hry.

Tyto dva příklady sem píš, protože hodně ovlivnily mé vnímání herectví a tím pádem i můj přístup k herecké práci. Pochopitelně si uvědomuji, že je nelze srovnávat, protože jde o rozdílné žánry a je tedy zřejmé, že každý používá jiné herecké prostředky. Přesto je však použiji jako příklad mého rozdílného vnímání herectví.

Když jsem nastoupil na DAMU, měl jsem v hlavě naivní představu o ideálním herci, která vycházela převážně z prvního příkladu a tedy herectví pana Donutila. Domníval jsem se, že pokud chci být dobrým hercem, musím být explicitní, dávat své emoce na odív a strhávat na sebe pozornost. Jenomže mi tento typ herectví byl zároveň nepřírozený. Při pokusech o takové hraní jsem byl

nejistý a často jsem se snažil tuto formu předvést násilně. Výsledný tvar tedy byl buď křečovitý, nebo naopak nejistý a slabý. Domnívám se, že hlavně proto mi paní Pleštilová často říkávala, že jsem na každé zkoušce jiný. Bohužel to však nemyslela v pozitivním slova smyslu se zaměřením na mou kreativitu, ale spíše hodnotila mé herecké nasazení, které bylo hodně kolísavé.

Nejvíce jsem tento proměnlivý zápal pociťoval při zkoušení Dokonalé svatby. Se spolužáky jsme v prvních fázích zkoušení zažili spoustu vtipných momentů. Myslím, že to bylo dáno hlavně tím, že jsme se drželi textu a hráli situaci, která nás bavila. Získal jsem pocit, že už máme z poloviny vyhráno. Po několika zkouškách jsme ale upadli do stereotypu. Text mi již nepřišel tak vtipný a začal jsem hrát psychologicky a zbytečně jsem tak tuto situační komedii zatěžkal, takže ztratila svou komiku. Připomínku, že mi chybí hravost, kterou paní Pleštilová často opakovala, jsem si vyložil tak, že se musím snažit být vtipný. Začal jsem tedy podle vzoru pana Donutila „vyrábět“ humor. Měl jsem v hlavě utkvělou představu, že mi pomůže, když budu na jevišti výbušný a explicitní. Zoufale jsem si však uvědomoval, že komický nejsem, což způsobovalo, že jsem propadal zmaru a neschopnosti být uvolněný. Po určité době zkoušení, kdy už každý z nás měl větší či menší problémy se svou rolí, přišla paní Pleštilová s originálním nápadem. Zadala nám okolnosti, se kterými jsme měli hrát. Někdo kulhal, jiný šilhal, další si šlapal na jazyk. Tyto defekty byly vtipné sami o sobě, ale v mém případě změnily i přístup k situaci. Přestal jsem vyrábět humor a svou lehkostí a nečekanými reakcemi jsem jen podporoval absurditu situace. Začal jsem vycházet z herecké práce spolužáků, kteří mi s těmito okolnostmi také přišli aktivnější a živější. Společně jsme našli hravost a zkoušení nás znovu bavilo. Bohužel jsem později opět spadl do stereotypu a opakovaně se marně pokoušel najít správnou cestu. Čím více jsem se však snažil, tím více se mi ztrácela.

Z tohoto důvodu jsem se již od počátků svého studia zablokoval a narážel na nepochopení ze strany hereckých partnerů i pedagogů. Teprve postupem času jsem díky herecké výchově začínal chápat, že pokud chci být dobrý hercem, tak musím být dobrým partnerem a mít v hlavě spíše dobro celku, než dobro sebe. Pan Pavlata nám také často opakoval památnou větu, že máme mít rádi divadlo v sobě, a ne sebe na divadle. Hodně jsem v průběhu studia pochopil, ale zlom v mém přístupu přišel až se zhlédnutím onoho představení v Dejvickém divadle, kdy jsem výsledek dobrého hereckého partnerství viděl v praxi. Schopnosti každého z herců byly skvělé, ale vynikly právě až ve společné souhře. Domnívám

se navíc, že na jednotlivých hercích bylo také vidět, že si této souhry váží a společně ji pěstují.

Jako prvním veledůležitým faktorem, který ovlivňuje partnerství herců (*a to jak na divadle, tak před kamerou*) považují to, jak si herec vyloží cíl svého snažení. Nemluvím přímo o hereckém cíli v rámci ztvárnění postavy, snažím se na tuto problematiku nejprve podívat z širší perspektivy a zaměřit se přímo na to, proč chce dotyčný člověk být hercem. Myslím, že by si každý, kdo se tomuto oboru chce věnovat, měl položit několik základních otázek. Měl by se zamyslet nad svou touhou dělat herectví, a co si od tohoto oboru slibuje. Otázky jsou tedy typu: *„Proč chci být hercem? Jakým chci být hercem? Pro koho chci hrát? Chci hraním něco sdělit? Čeho a jak chci docílit?“*

Pan Havelka se ve své knize *Zmrazit čerstvé ovoce* k tomuto tématu vyjadřuje takto: *„Možná je tvorba jen permanentní kladení otázek. A permanentní zpochybňování nabízejících se odpovědí. Možná je to stále dokola jedna a táž otázka.“*<sup>1</sup> Možná že ano, a také si myslím, a mluvím z vlastní zkušenosti, že s hereckou praxí a získáváním zkušeností se odpovědi na stejné otázky různí. Podle mě je však důležitý již samotný proces přemýšlení a uvědomování si, co pro dotyčného člověka herectví znamená. Tímto procesem si totiž herec tvoří konkrétnější vizi a bude pro něho jednodušší tuto vizi naplňovat. Je velice zdravé, jak pro herce, tak pro dílo, aby člověk odpovědi na tyto otázky hledal také mimo sféru svého ega. Jedině ve chvíli, kdy se v konkrétní činnosti najde, kromě osobních výhod, také nesobecký smys, vzniká silnější motivace dělat tuto činnost dobře. Navíc pokud je vize založena jen na osobním profitu, nemůže přerůst do skupinové vize. Ve spojení se skupinovou vizí si zde dovoluji citovat jednu pasáž z knihy *Konec prokrastinace*. Autor této knihy Petr Ludwig v ní píše: *„V případě, že se lidé spojí pro nějakou společnou vizi, objevuje se velmi silná skupinová motivace. Zapadá-li naše osobní vize do vize společenství, jehož jsme součástí, vzniká u nás sdílená emoce mening. Ta je jedním z nejsilnějších hnacích motorů, který posouval lidstvo v naší historii dále – dokázal svrhnout diktátory, spustil revoluce nebo nastartoval další změny, které přeměnili celý svět.“*<sup>2</sup> Ačkoliv se v této knize nevěnuje tématu herectví, domnívám se, že i přesto se k problematice hereckého partnerství dokonale hodí. Skupinová vize je tím nejideálnějším stavem, ke kterému by se měli herci snažit

<sup>1</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 11 s. ISBN 978-80-903842-1-7.

<sup>2</sup> LUDWIG, Petr. *Konec prokrastinace*. Brno: Jan Melvil publishing, 2013. ISBN 978-80-87270-51-6

dospět. Působí totiž pozitivně na vnímání herců a tím pádem také na jejich souhru a dílo.



### **3. Lidský kontakt v dramatickém umění**

Pro divadlo a film platí podobné zákonitosti. Za prvé jsou to obě sociální aktivity a dochází při nich hned k několika lidským kontaktům na různých úrovních. Herecká práce tedy rozhodně není vhodná pro lidi, kteří mají problém s komunikací. Herci běžně přicházejí do styku s lidmi, kteří jim pomáhají utvářet celkové dílo. Jsou to lidé z různých oborů, ale všichni pracují pro dobro stejné věci. Patří sem profese jako režisér, dramaturg, scénograf, maskér, kostymér, osvětlovač, technik, rekvizitář a mnoho dalších. Myslím, že herec by si měl uvědomit, že všichni tito lidé spolupracují ve prospěch jedné věci a měli by „táhnout za jeden provaz“. Měl by si vážit každé této činnosti a navazovat dobré vztahy s lidmi, kteří tuto práci dělají. Přesto však jsou dva typy kontaktů, které jsou pro hereckou práci důležitější a herci se je musí naučit vnímat a pracovat s nimi.

#### **a. Kontakt s diváky**

*„V divadle herec a divák tvoří neodlučitelnou dvojici. A to dvojici natolik významnou, že teprve díky ní – díky jejich vzájemné „spolupráci“ – se realizuje divadelní představení.“<sup>3</sup>*

Jaroslav Etlík

První důležitým bodem, který je třeba si uvědomit, je fakt, že herec nemůže existovat bez diváků. Kontakt s diváky je základním principem dramatických umění. Mezi herci a diváky je jen ten rozdíl, že herci hrají a podílejí se tedy aktivně na vzniku dramatického díla. Diváci se dívají a jejich vklad je pouze pasivní, ale ke vzniku divadelního představení nebo filmu jsou potřeba obě skupiny. Herec by se tedy s tímto faktem měl naučit pracovat a měl by k divákovi přistupovat s vědomím, že hraje pro něho. Tím nechci říci, že by měl herec být líbivý a jít divákovi „na ruku“. Měl by však vědět, jaký chce divákovi zprostředkovat zážitek a snažit se mu jej předat tak, aby upoutal jeho pozornost. Ať už ho chce rozesmát nebo rozplakat, měl by to dělat co nejoriginálněji a nejvěrněji. Již v průběhu zkoušek by měl přemýšlet o tom, jak chce na diváka

---

<sup>3</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 38 s. ISBN 978-80-903842-1-7.

zapůsobit. Tento kontakt mezi herci a diváky se v divadle odehrává v přítomnosti v přesně vymezeném prostoru. Herci tedy mají možnost pocítit odezvu diváků na vlastní kůži. U filmového herectví již kontakt herců s diváky není živý a přítomný. Herecká aktivita je pouze zaznamenána a divák se později na film může podívat například z domova. Odezvu od diváků tedy herci mohou dostat pouze z recenzí. Smysl herecké aktivity a smýšlení o formě zprostředkování estetické informace divákovi zůstává stejný.

## **b. Kontakt s herci**

*„V divadle jde o komunikační proces dvojího druhu: jednak o komunikaci mezi herci, a to jak na úrovni – řekněme, rozhodující úrovni – postav, tak na úrovni – řekněme, podřízené úrovni - hrajících, jednak o komunikaci mezi herci a publikem.“<sup>4</sup>*

Jaroslav Vostrý

Jak pro divadelní představení, tak pro filmovou tvorbu je platné, že vznikají za aktivní účasti herců. Právě při ní zpravidla dochází k druhému důležitému kontaktu v dramatickém umění, a to mezi samotnými herci. Tento kontakt je dvojího typu a má svá specifická pravidla. Jednak mezi herci jako lidmi, a jednak mezi postavami, které ztvárňují.

Abychom však mohli umělecké dílo obsahující tyto prvky kontaktu nazvat také dramatické, musí splňovat ještě jeden faktor. Tento faktor Zich pojmenovává následovně: „*Ústřední pojem dramatického umění je lidské jednání, jež jsme si definovali jako takovou akci osoby, jíž se má působit a působí na osobu druhou.*“<sup>5</sup> Z toho vyplývají dvě věci.

Za první, dramatické dílo musí nutně utvářet více než jedna postava. Nebudu se tedy ve své práci zmiňovat o specifických odvětvích, jako jsou monodramata a performance. Vynechám i filmovou tvorbu, kde hraje převážně jeden herec. Za druhé, postavy se musí vzájemně konfrontovat a jednájí vždy v zájmu dosažení svých potřeb. Zpravidla se tak jedna postava dostává do konfliktu s druhou, která má jiné cíle. Vzájemně mezi nimi dochází ke střetu

---

<sup>4</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Předpoklady herectví. Gottwaldov: Okresní kulturní středisko, [1987. 29 s.

<sup>5</sup> ZICH, Otakar. Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie. 2. vyd., v Panoramě 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. 133 s.

zájmů a situace je nutí aktivně jednat. Z toho vyplývá, že herec je předurčen k jednání s jinými herci a partnerství je přítomné téměř v celém herectví.

Divák a herecký partner jsou nakonec ti nejdůležitější lidé, které herec potřebuje. Jednoho potřebuje k aktivní souhře a toho druhého k tomu, aby tuto souhru někdo zaznamenal. Například bez režiséra může vzniknout dramatická situace. Nejspíš by nebyla tak „učesaná“, protože by neexistovalo žádné vnější oko, ale přesto by mohla mít estetickou a dramatickou hodnotu. Bez své herecké partnerky by však Othello jen těžko uškrtil Desdemonu. Je tedy velice důležité, aby si každý herec tento fakt uvědomil a přizpůsobil tomu svou přípravu na roli, ale i vnímání herectví jako takového.

Já sám jsem na počátku mého studia na DAMU tyto základní principy moc neřešil. Ano, věděl jsem, že divadlo nedělám sám, a že se na mě někdo bude dívat, ale větší pozornost jsem věnoval tomu, že jsem to já, kdo je na scéně, a že já musím být zajímavý.

Teprve s postupem času jsem si začal uvědomovat, že herecká souhra mi při tomto soustředění uniká. Naučil jsem se poslouchat svého partnera a překvapilo mě, jak pro mě bylo jednoduché zareagovat. Později jsem také pochopil, že naše vespolečné jednání musí být čitelné pro druhé, protože nehrajeme jen pro sebe, ale hlavně pro diváka.

Jako příklad bych uvedl zkušenost z hodin scénické tvorby, kdy jsme v druhém ročníku se studentem režie Matoušem Černým zkoušeli průřez hry Macbeth. Vzpomínám si, jak jsem po dobu zkoušení vkládal veškerou energii do textu. Snažil jsem se v něm hledat všechny podtexty a pochopit myšlenkové pochody Macbetha. Přemýšlel jsem nad tím, jak se asi cítí, co si od svého činu slibuje, a jakým způsobem jej následně šířal, že z něho nakonec přijde o rozum. Pomocí tohoto domácího studia jsem se na zkouškách snažil co nejvěrněji zahrát všechny emoce. Tato práce by byla sice velice cenná, ale bohužel jsem ji již nedovedl aplikovat ve hře se svými hereckými partnery. Hrál jsem pouze emoce a nevnímал přes ně kolegy. Soustředil jsem se na obsah slov, který ale nebyl naplněný, protože se nevztahoval k nikomu konkrétnímu. Kdykoliv jsem měl vést se svým partnerem dialog, má reakce nevycházela z kolegy a ze situace, ale z pouhého vědomí, že takto mám reagovat. Výsledek tak nebyl živý a ani přesvědčivý. Tento nepovedený herecký kontakt nakonec ovlivnil i ten s diváky, který se tedy naštěstí uskutečnil pouze jednou. K mému přehnanému emočnímu herectví se přidala ještě tréma, což byl naprostý konec mého kontaktu

s partnerem. Navzájem se patologicky ovlivňoval jak herecký, tak divácký nekontakt.

#### **4. Partnerství v nedramatických situacích**

Ze zákonitostí dramatické situace (*viz výše*) bych si ještě dovolil zmínit dva specifické příklady. Partnerství ve smyslu dramatické situace je tedy přímé jednání jednoho herce na druhého. Existují však případy, kdy herci nejsou na scéně v přímém kontaktu. Přesto si však dovoluji tvrdit, že mezi nimi dochází k partnerství. Možná je to odvážné tvrzení, ale domnívám se, že jakýkoliv kontakt herců ve smyslu vytvoření díla obsahuje prvky partnerství. V následujících bodech se zmiňuji o dvou příkladech tohoto typu herecké souhry.

##### **a. Chvilé jevištní samoty**

Existují situace, kdy se herec na scéně nachází sám a nemá tedy jak vytvořit dramatickou situaci. Herec v takových chvílích například odříkává svůj monolog nebo neříká nic a hraje nervozitu mladého milence čekajícího na první rande s vysněnou dívkou. Tyto výstupy slouží k odkrývání nitra postavy a vytvoření atmosféry. Nelze je sice označit jako dramatickou situaci, ale zpravidla do ní buďto vyústí, nebo na ni navazují. Herec je v nich odkázán sám na sebe, ale své myšlenky i tak váže na svůj cíl nebo překážku, která mu brání k jeho dosažení, což vždy znamená na nějakou postavu. Toto jednání by se tak dalo označit jako příprava pro budoucí partnerství. I v těchto chvílích, kdy není přítomen herecký partner, však dochází ke specifickému typu partnerství. Myšlenky, které totiž herec na scéně má a případně slova, která používá, vždy vztahuje k jiné postavě. Ale představa té postavy se částečně spojila s reálnou postavou jejího nositele, tedy jiného herce. Partnerství je přece reakce na jiného herce a v těchto situacích se herec vůči postavě, a tím pádem jinému herci, nějak vymezuje, tedy reaguje na něho. Dovolím si tuto mou teorii nazvat „partnerství na dálku“.

Poslední zkušenost, kterou jsem s tímto „partnerstvím na dálku“ zažil, byla při zkoušení Saturnina v Městském divadle v Mostě. Má postava Jiřího Oulického ve hře často vystupuje jen jako vypravěč a pouze divákovi předává informace o ostatních postavách nebo událostech uplynulých dní. Tato místa ve hře mi na začátku zkoušení dělala problém, protože jsem hledal cestu, jak je předat divákovi tak, aby byla zajímavá a poutavá. Mé vyprávění bylo většinou „ploché“ a sám jsem cítil, že takto bych diváka „unudil k smrti“. Při vyprávění tohoto typu mi pomohla teprve konkrétní představa každé z postav, o které jsem hovořil ve

svých monologích. Samotná představa ale vznikala až v průběhu zkoušení z mých osobních dojmů, z hraní jednotlivých kolegů. Mé vyprávění dostalo automaticky emocionální zabarvení a konkrétnější výsledný dojem. Nejsem si zcela jist, zda se mi povedlo z monologů tohoto typu udělat poutavé části hry, ale vím jistě, že mi konkrétní představa postav pomohla vytvořit živější atmosféru a já jako herec jsem se měl o co opřít.

## **b. Alternativní umění**

Druhá výjimka se týká celých uměleckých děl. Jde hlavně o alternativní inscenace a filmy. Může se stát, že diváci zhlédnou dílo, které neobsahuje dramatickou situaci, jak jí popsal Zich a hereckou aktivitu tedy nelze na sto procent označit jako jednání přímo působící na druhou osobu. Zvolím jeden příklad za všechny. Představení Regulace intimity mi k tomu dokonale poslouží. U tohoto představení nelze říci, že by jednotlivé postavy jednaly v rámci vytvoření dramatické situace. Herci zde převážně stojí čelem k divákům a vypovídají sami za sebe, čeho se nejvíce bojí, po čem touží, z čeho je jim trapně, nebo co je dojíká. Jedná se o veřejnou zповěď každého jednoho herce, která však má pevný tvar, jenž vznikl na zkouškách. Nejedná se tedy o improvizaci (alespoň ne o volnou). Jednotlivé herecké akce nelze označit za dramatické jednání, protože postavy, které ztvárňují, jsou oni sami a nejednají mezi sebou za účelem dosažení svého cíle. Jen výjimečně herci pohledem komentují výroky svých kolegů nebo některé situace pomáhají dotvářet krátkými scénkami. Dochází zde k překračování klasických hranic divadelní konvence. Respektive tato pravidla se zde liší od pravidel, které definoval Zich.

Přesto to však neznamena, že herci nehrají spolu. To, že nevstupují do přímé konfrontace mezi sebou, neznamena, že nepartneří. Jsou spolu v konkrétním prostoru a konkrétním čase. Společně předávají informaci divákovi. Společně se podíleli na vzniku díla a navzájem se inspirovali. Během představení musí vnímat temporytmus svých kolegů a napojit se na něj. Prezентují sice své pocity každý sám za sebe, ale celkový vjem utvářejí společnými silami.

## 5. Vliv společnosti na herecké partnerství

Člověk je tvor společenský a již od malička je formován společností a jejími zákony. Některé odkouká přirozeně, k jiným ho dovedla výchova. Ať chceme nebo ne, náš život je neustále ovlivňován společenskými konvencemi. Většinou v průběhu života se vůči nim vymezujeme, ale vždy z nich vycházíme a reagujeme na ně. V průběhu života se setkáváme s lidmi z nejrůznějších vrstev od rodičů, učitelů, spolužáků, přes číšníky, zaměstnance úřadů až po první lásky. Učíme se s nimi jednat a s každým vytváříme specifický vztah se specifickými komunikačními prvky. Kontakt s ostatními lidmi nemusí být vždy verbální a vědomý. Dokonce při pouhém vystupování ve společnosti se dostáváme do konfrontace s druhými lidmi. V takovou chvíli děláme totiž zpravidla dvě věci. Hodnotíme kvality ostatních lidí a snažíme se, aby naše kvality byly v očích druhých co nejlepší. Tím pádem dochází k nepřímé komunikaci, alespoň z toho hlediska, že si lidé o sobě podvědomě vyměňují informace. Abychom totiž mohli někoho hodnotit, musíme nejprve přijmout nějaké informace (*co má na sobě, jak se tváří, jaký má postoj, jaká energie z něho jde*) a stejně tak, když někdo hodnotí nás, tak hodnotí to, jak vystupujeme, čili jaké informace tohoto typu „vysíláme“.

Dramatické umění z těchto lidských komunikačních kódů nejen čerpá, ale také na nich stojí. Přirozeně musí čerpat z člověka a všeho lidského, protože je to sociální aktivita. Přesně tak, jako si člověk utváří názor na společnost a nějak se vůči ní vymezuje, tak i divadlo a film se vymezuje vůči společnosti, paroduje ji, nebo naopak odkrývá její negativní stránky. Veškerá tato snaha je cílena na člověka jako diváka a tím také divadlo a film napomáhají formovat lidskou společnost. Dá se tedy říci, že ze společnosti a jejích konvencí vycházejí, ale zároveň jí pomáhají utvářet a měnit.

A jak se to týká samotných herců? Hodně. Herci uvádí tento princip dramatického umění k životu. Jak jsem již zmiňoval, podílejí se na jeho zrodu aktivně svým vespolným jednáním. Jejich aktivita na jevišti nebo před kamerou vychází z mezilidského jednání v životě. Herci čerpají ze svých zkušeností a přetváří je do dramatických situací. Přenáší tedy prvky života před zraky diváků. Tyto prvky nemusí být nutně přesnou kopií života, což vlastně ani není možné. Dramatické umění často pracuje se stylizací a vybočováním od realistického ztvárnění situací, avšak i při stylizovaném herectví je pravidlem, že herci

vycházejí z lidských vlastností a pouze „přibarvují“ jisté charakterové rysy. Přesto je však jejich jednání svázané s antropologickými pravidly.

Ve spojení s tímto tématem si vzpomínám na několik situací z mé herecké praxe, kdy jeden nejmenovaný kolega jakoby nehrál živou postavu. Jeho ztvárnění nevycházelo z životních zkušeností, ale z osobních hereckých fantazií. V těchto situacích mi přišlo, jako by buď nevěděl, co chce hrát, nebo se snažil být nekonvenční a zaujmout nelogičností svého hereckého jednání. Možná toto neantropologické ztvárnění postavy mohlo být zajímavé pro diváka, ale pro mě jako pro hereckého partnera bylo velice nečitelné. Vůbec jsem nevěděl, jak na jeho herectví reagovat. Přestal jsem se soustředit na situaci a začal přemýšlet, proč takto nelogiicky jedná. Obecně se tak narušovalo vyznění situace. Domnívám se, že právě toto byl důvod, proč nám pedagogové říkali, že máme na jevišti hrát lidi.

#### **a. Zrcadlové neurony a jejich funkce pro divadlo:**

Vysvětlováním funkce zrcadlových neuronů se zde nechci sáhodlouze zabývat. Jejich celková problematika je velice rozsáhlá a spadá spíše do psychologie. Dovolím si zde pouze citovat vyjmutý odstavec z knihy Joachyma Bauera, která se zabývá problematikou zrcadlových neuronů. Tato základní fakta nám pomohou osvětlit funkci zrcadlových neuronů v lidském životě, ale také v divadle a filmu. Ve své knize pan Bauer píše: *„Jednání vnímané u ostatních lidí nevyhnutelně zapojuje zrcadlové neurony pozorovatele. Ty aktivují v jeho mozku vlastní motorické schéma, které je stejné jako schéma, jež by zodpovídalo za to, kdyby člověk prováděl pozorované jednání sám. Zrcadlení probíhá simultánně, bezděčně, nepřemýšlíme o něm. Pozorovatel si z vnímaného jednání vytváří vnitřní neurální kopii, jako kdyby jednání prováděl sám. Jestli ho provede skutečně je na něm. Rozhodně ovšem nedokáže zabránit tomu, že jeho rezonující zrcadlové neurony přenesou program jednání, který je v nich uložen, do jeho vnitřních představ. Což znamená, že to, co pozoruje, se v reálném čase přehrává na jeho vlastní neurobiologické klaviatuře. Pozorování tedy v člověku vyvolává určitý druh vnitřní simulace. Je to podobné jako na leteckém simulátoru: všechno vypadá jako při letu, máme dokonce i závrať při letu*



*střemhlav, jen ve skutečnosti nikam neletíme.*"<sup>6</sup> Krásný příklad těchto neuronů v praxi je například prožívání fanoušků zápas v boxu nebo jen prosté opětování úsměvu cizímu člověku. Ovlivňují také míru naší empatie a dokonce intuice. Díky nim se totiž dokážeme vcítit do emoce jiného člověka a dokážeme také předpovídat, kam se situace vyvine. Právě tato funkce zrcadlových neuronů se nejvíce dotýká herectví a jeho působení na diváka. Pro herce jsou tyto neurony velice důležité, protože určují míru zapojení diváka.

Pokud divák vidí na scéně herce, který prožívá nějakou emoci, aktivují se mu stejná emoční centra v mozku a prožívá ji také. To je ideální stav pro herce, protože to znamená, že mu divák věnuje dostatečnou pozornost. Jde s postavou, kterou herec ztvárňuje a doslova prožívá to, co ona. Prožívání diváka je o to více umocněno tím, že zná příběh postavy a tím pádem také okolnosti, které donutily postavu tyto konkrétní emoce prožívat. Ztotožňuje se tedy s postavami postupně pomocí jejich vespolečného jednání. Proto je velice důležité, aby herecké partnerství bylo co nejpřesvědčivější a hrané emoce nejpravdivější.

## **b. Zrcadlové neurony a jejich funkce pro herce:**

Zrcadlové neurony však pro herce nefungují jen jako měřítko jeho kvalit v podobě toho, že přiměl diváky cítit to, co jeho postava. Především umožňují herci čerpat z nažitých životních zkušeností. Jak již bylo zmíněno, herectví čerpá hlavně ze společnosti a zrcadlové neurony toto čerpání zprostředkovávají. Ve svém osobním životě by se herec měl co nejvíce dívat a nechat jeho zrcadlové neurony pocítit to, co vidí, aby následně tyto emoce mohl replikovat na jevišti nebo před kamerou. Není to však jediná funkce, která herci pomáhá v jeho práci. I na herce může přímo působit herectví jeho partnera a probudit v něm funkci zrcadlových neuronů. V tomto případě mohou zrcadlové neurony pomoci, ale také uškodit. Dovolím si použít příklad ze své zkušenosti. V Městském divadle v Mostě jsem byl obsazen jako záskok do role Cheswicka v představení *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Měl jsem k tomuto dílu osobní vztah již od chvíle, kdy jsem poprvé četl jeho knižní předlohu. Také jsem několikrát viděl Formanův film a velice na mě zapůsobil. Je to můj oblíbený příběh a po zhlédnutí v mosteckém

---

<sup>6</sup> BAUER, Joachym. *Proč cítím to, co ty: intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů*. Praha: Grada Publishing, 2016. 28 s. ISBN 978-80-247-5737-7.

divadle se stal ještě o něco oblíbenějším. Když jsem jej zde viděl poprvé jako divák, několikrát jsem měl slzy v očích. Myslel jsem si, že to bylo způsobeno jen prvotní zkušeností. Věřil jsem, že až budu stát na jevišti, nebudu mít na dojmání myšlenky a zůstanu v roli cholerického, výbušného a ustrašeného Cheswicka. Bohužel jsem se mýlil. Má role často vystupovala pouze jako pozorovatel konfrontací slečny Reatcheedové a McMarphyho, a jelikož jsem na scéně byl přítomen téměř celou hru, měl jsem možnost sledovat jejich jednotlivé konflikty. Mé zrcadlové neurony začaly fungovat a já se často přistihl, že jsem opustil postavu Cheswicka a žil jen z pocitů McMurphyho. Naštěstí mě tato sdílená emoce neunesla tak daleko od postavy, že bych zapomněl na repliky, ale přesto jsem se několikrát přistihl, jak si připomínám, abych se vrátil do role. Pro postavu Cheswicka to nemusel být tak zásadní problém, protože on stejně jako já sympatizuje s McMurphyem a domnívám se, že kdyby byl živý, pociťoval by stejné pocity jako já. Větší komplikace by samozřejmě nastala, kdyby se takto nechal unést herec, který hraje například ošetřovatele Warrena nebo Williamse. Pro tyto dva necitlivé tyrany symbolizující ve hře jen výkonnou moc sestry Reatcheedové by pochopitelně soucit s McMurphyem nebyl na místě.

Někdy podlehnutí emoci kolegy může poměrně zkomplikovat hereckou práci. Herci by se neměli dojímat hraním svého partnera a přebírat jeho emoci. Herectví by mělo ukazovat střet dvou rozdílných energií a emocí. Jsou samozřejmě situace, kdy jedna postava sympatizuje s postavou druhou a dalo by se tedy říci, že se jí může dotýkat, co cítí. V takovém případě to nemusí být velký problém a lze toho využít i pro roli. Herec ale nesmí opustit cítění své postavy. Zrcadlové neurony totiž fungují jen v mozku herce a do cítění postavy se musí teprve „přetavit“. Přehnané podléhání emocím tedy herce odvádí od postavy k sobě a svému já. V průběhu představení by tedy měl herec držet své emoce na uzdě a dbát na pravidlo, že hercovy slzy kanou z mozku.

V problematice přejímání emoce od partnera si myslím, že mohou být zrcadlové neurony prospěšné převážně v průběhu zkoušek. Herec díky nim může zjistit jaká energie a emoce z kolegy jdou a může se pak dále rozhodovat, jak je podpořit nebo naopak změnit podle svého uvážení a směru, který zvolil režisér.

## **6. Co všechno obsahuje herecké partnerství**

Herecké partnerství je ve svém konečném důsledku kontakt dvou herců, kteří ztvárňují fiktivní postavy před zraky diváků. Je to jejich souhra, reakce jednoho na druhého, napětí, které mezi sebou vytvářejí a energie, která z jejich konfrontace jde. Je to schopnost naslouchání jeden druhému a vnímání temporytmu dialogu. Vnímání obsahu slov partnera, jeho nonverbálního jednání a řeči těla, ale také stoupavé či klesavé naléhavosti. Nejde však pouze o vnímání těchto jednotlivých faktorů, ale také o následnou reakci, která posouvá děj a atmosféru celé hry. Tato reakce vychází z partnera a herec musí dbát na to, aby byla pravdivá, ale také zajímavá pro diváka.

Ve srovnání s životem je herecká souhra vždy o něco aktivnější, a netýká se to pouze verbální komunikace. Již pouhé vystupování (*viz kapitola Vliv společnosti na herecké partnerství*) s sebou jistě nese komunikační prvky a tyto prvky jsou v herectví ještě více umocněny. O vystupování ve smyslu vnějšího postoje píše pan Vostrý ve své knize O hercích a herectví toto: „ *Vystupování je chování při společenských příležitostech, tedy při styku s druhými lidmi. Jde o chování vždycky nějakým způsobem adresované; na jevišti nebo ve filmu nejenom dalším účastníkům fiktivní situace a v praktické podobě hereckým partnerům, ale i obecnstvu. V tomto smyslu je každé vystupování současně komunikací, působením jednoho člověka na druhé, v životě na rozdíl od divadelní či filmové scény vždycky jenom na nějaké konkrétní druhé.*”<sup>7</sup> Pokud si tedy například představíme, že herci mají za úkol zahrát lidi čekající na zastávce. Stejně tak jako v realitě musí mít konkrétní vystupování s tím rozdílem, že v realitě jsou tyto vztahy často podvědomé, ale při hraní se stávají vědomou aktivitou. Čekání herců bude vždy aktivnější a vědomější než čekání opravdových lidí na zastávce. Jsou si totiž vědomi, že ve skutečnosti nečekají na autobus, ale jen se co nejvěrněji snaží tuto situaci zahrát pro diváka. V tom, že jsou u této aktivity pozorováni je také ta přidaná hodnota, která každého herce nutí jednat aktivněji než skutečného člověka čekajícího na autobus.

V mém posledním filmu, který jsem natáčel se studentem FAMU Damianem Vondráškem, jsem se přesně v této rovině hereckého partnerství pohyboval. V tomto filmu jsem hrál otce od rodiny, kterého životní situace dohnala k tomu, že jde na pracovní pohovor do věznice na pozici vězeňského

---

<sup>7</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví: osobnost a umění*. Praha: Achát, 1998. 26 s. ISBN 80-902221-7-X.

vychovatele. Natáčení probíhalo v pravých věznicích se skutečnými vězni, kteří za dobré chování dostali možnost zahrát si v našem filmu. Přesto, že jejich role byly spíše komparsního rázu, s některými jsem měl možnost krátce partnerit. Jednalo se právě o partnerení na úrovni vystupování. Při natáčení scén ve vězení má postava moc nemluvila a spíše jen vstřebávala první dojmy z vězení. Musím se přiznat, že skutečnost toho, že jsem mezi opravdovými trestanci mi značně pomáhala v mém hraní a to tím způsobem, že nervozitu, kterou jsem měl hrát, jsem opravdu zažíval. Přesto však vnitřní aktivita mého vystupování vždy narostla ve chvíli, kdy režisér řekl akce. Sice jsem nemusel hrát moc nového, než jsem opravdu zažíval sám na vlastní kůži, cítil jsem však, jak se mé vnímání celého prostoru a všech vězňů změnilo z podvědomého na vědomé.

Kdy ovšem partnerení začíná? Domnívám se, že začíná právě s tím vědomím, že já jako herec budu s kolegou vytvářet umělecké dílo. Ať už se jedná o divadlo nebo film, můj první kontakt s hereckým partnerem by měl být vnímán s vědomím, že tento člověk je pro mou práci ten nejdůležitější a stejně tak já jsem nejdůležitější pro jeho práci. Následný průběh zkoušek by měl vždy obsahovat respekt hereckých partnerů. Je to částečně otázka slušného vychování a lidskosti, ale také profesionality. Herci by se měli navzájem inspirovat a motivovat. Fakt, že se spolu ocitnou na prahu zkoušení je „zavazuje“ ke společné práci.

Ve spojení s tímto uvědoměním se může stávat, že je mladší herec nervózní ze spolupráce se starším a zkušenějším kolegou. Jejich spolupráce tím pak může být negativně ovlivněna. Velice se mi líbil postoj herce Samuela L. Jacksona k této problematice. Když se jej ptali na spolupráci s jeho starším kolegou Brucem Dernem ve filmu *Osm hrozných*, Samuel L. Jackson nejprve řekl, že je pro něho velkou ctí, že vůbec může hrát po boku Bruce Derna, protože již jako malý rošťák sledoval filmy, kde hrál a miloval je. Poté se na chvíli zamyslel a navázal větou: „*Víte, nedám se herci zastrašit a příležitost hrát s těmi nejlepšími si užívám, protože jedině tak se můžete stát lepším.*“<sup>8</sup> Myslím si, že tento postoj by si měl osvojit každý herec, protože jedině tehdy, když si partnerení užívá, zmizí ostych a nervozita.

---

<sup>8</sup> Samuel L. Jackson. In: CSFD [online]. [cit. 2015-08-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/362228-osm-hrozných/video/?type=9>

## **7. Individuální a společné**

Herec má tedy jeden primární cíl - zapůsobit na divákovu vědomí a připoutat jeho pozornost za účelem obohatit je o nové podněty. K tomuto primárnímu cíli se dostává přes několik dalších neméně důležitých cílů. Pro další popis bych je rád rozdělil na individuální a kolektivní. Dramatické dílo je ve výsledku vždy kolektivní, ale k jeho kvalitnímu vytvoření je nutný i individuální přínos. Individuální příprava slouží jako základní stavební kámen té kolektivní a její efekt se v praxi projeví až v rámci jednání s druhou postavou. Například jevištní mluva je individuální schopnost, ale v praxi přechází do jevištní verbální komunikace s partnerem.

Zde si dovoluji malou analogii se sportem. Ideálním příkladem je fotbal, což je bezesporu kolektivní sport, ale pro výhru celého týmu je potřeba, aby jednotliví hráči byli v nejlepší formě, uměli přihrát a zpracovat míč, měli výdrž a dokázali číst hru, věděli, kdy zabrat a kdy naopak šetřit energii i čas. Všechny tyto schopnosti musí hráči zdokonalovat individuálně, ale aplikují je v souhře za cílem vyhrát zápas. Stejně je to i s herectvím. Herci by si měli uvědomit, že dobří partneři mohou být jen tehdy, když jednotlivé atributy herecké práce budou skutečně ovládat. Měli by zdokonalovat všechny své schopnosti, které jsou potřebné pro herectví, jako je jevištní mluva, práce s tělem a napětím, zpěv, tanec a pokud to role vyžaduje, tak kupříkladu i žonglování nebo akrobacii.

Toto sebezdokonalování má nejen pozitivní vliv na kvalitu celého díla, ale také zvyšuje hercův pocit jistoty a sebevědomí. Pochopitelně to nese i možnost přehnaného sebevědomí, které jistě boří celé situace, ale to vždy záleží na osobnosti každého člověka. Herec by si tedy měl osvojit všechny potřebné dovednosti a měl by být otevřený k učení se novým způsobům. Jedině tak lze zajistit stálý růst.

Vzpomínám si, jak pro mě v prvním semestru na DAMU, kdy jsme zkoušeli Antigonu, bylo náročné se jen postavit na jeviště a být tam přirozený. Často jsem nevěděl, co s tělem, neustále jsem přenášel váhu z jedné nohy na druhou, a kdyby mi to pan Mrkvička nezakazoval, tak bych střídal postoj s rukama skříženýma na prsou nebo v bok a každé replice bych pomáhal gestem ruky. „Sošné herectví“ s niterným prožitkem, které po nás pan Mrkvička vyžadoval, pro mě bylo velice nepřirozené. V hlavě jsem se soustředil, abych byl pevný, nepomáhal slovnímu jednání gesty rukou a text replikoval s veškerou vážností, kterou situace obsahovala. Výsledek byl často takový, že jsem byl v křeči a textu

jsem vážnost dodával uměle, pouze patetickou intonací. Mé soustředění bylo cíleno spíše na mé negativní pocity, než na smysl textu. Pamatuji si, jak pro mě tato zkušenost byla nepříjemná, a jak jsem po klauzurách zjistil, že mě bolí svaly na ruce, které jsem v křeči zatínal po celou dobu, co jsem hrál. Postupem času jsem se však sebezdokonalováním a dobrým vedením uklidnil a mé jednání na jevišti již nebylo roztěkané. Ve chvíli, kdy jsem se naučil ovládat své tělo a nepřidělovalo mi starosti, mohl jsem se více soustředit na situaci a hereckou souhru.

Stejný průběh mívám i na začátku každého zkoušení. S tím rozdílem, že některé věci již mám zažité a nemusím se tedy bát, že zapomenu například mluvit nebo nebudu vědět co s tělem. S každou novou hrou však stojím před neznámým cílem, který teprve musím poznat, pochopit a najít si cestu k jeho ztvárnění. Teprve až projdu tímto osobním procesem, mohu se lépe soustředit na hereckou souhru.

K individuální práci na roli může také herci pomoci nastudovat co možná nejvíce literatury spojené s daným tématem hry. Jednak mu to pomůže rozšířit obzory, ale také to může přispět k lepšímu pochopení role. Nikdy totiž není jisté, kde na herce čeká inspirace a obecně platí, že čím více podnětů, které herce přinutí nad danou situací přemýšlet, tím lépe. Tato práce na roli je spíše individuální, ale je neméně důležitá pro kolektivní práci. Dá se říci, že čím více o hře a postavách bude herec vědět, tím konkrétněji nasměruje své herecké jednání. Kolegové toto jednání snadněji přečtou a budou na něho moci reagovat. Navíc pokud přeci jen dojde k nedorozumění a kolegové nepochopí, co herec hraje, může snadněji argumentovat, protože má přesnou představu.

## 8. Strach

*„Často se říká, že herec X má větší talent než Y. Přesnější je ale tvrzení, že X má méně zábran, než Y. Talent je dávno rozpumpovaný jako krevní oběh. Stačí jen rozpustit krevní sraženinu.“<sup>9</sup>*

Declan Donnellan

Herecká práce je vědomá lidská činnost. Každou chvíli se herec má možnost soustředit na svůj cíl. Jeho práce by měla být konstantní, ucelená a uvolněná. V tomto teoretickém nahlížení se může zdát, že je vše naprosto jednoduché. Pokud totiž věnuji dostatek energie a entuziasmu do přípravy, tak by mě jako herce nemělo nic překvapit. Budu v každé situaci vědět, co dělám, co to znamená pro postavu, a jak mám působit na kolegu, aby mohl zpracovat podněty, které se mu ode mě dostávají. Kouzelné na tomto tvrzení je to, že je pravdivé.

Proč se tedy někdy stává, že je z herců cítit nejistota, neposlouchají svého partnera, jejich herectví je nekoncentrované a nemá vývoj? Je to vždy vina zablokování. To ale většinou nemá reálný základ. Funguje jen jako fiktivní „strašák“, který na sebe strhává pozornost. Čím více pozornosti mu herec dá, tím je větší. Hnacím motorem těchto strašáků, který z nich dělá tak velké překážky v herecké práci je strach. Strach, že bude herec špatný, že něco pokazí, že nebude pravdivý, že nebude přítomný, a že sklídí špatné hodnocení. Pokud herec tomuto strachu podlehně, tak přirozeně ovlivní skutečnost. Zdroj takových obav je tedy fiktivní, ale jejich důsledek je reálný.

Tyto bloky mají negativní dopad na hereckou souhru. Na herci, který trpí nějakým vnitřním blokem, je jeho rozrušení většinou vidět. Přenáší tak svou nekoncentrovanost i na svého kolegu, který pochopitelně cítí, že něco není v pořádku a nutí jej přemýšlet, co se vlastně děje, místo toho, aby se soustředil na svůj cíl.

Musím říci, že já jsem zatím zažil největší blok při zkoušení s Jacobem Erftemeierem. Již při nástupu na DAMU jsem si říkal, že Jacob je daleko lepší herec než já a automaticky jsem se bál, že v jeho očích budu špatný a nedostačující partner. Bůhví proč jsem k němu, bohužel, nepřistupoval jako k sobě rovnému spolužákovi a kolegovi. Tento ostych a pocit méněcennosti mě

---

<sup>9</sup> DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl: osobnost a umění*. Praha: Brkola, 2007. 47 s. ISBN 978-80-903842-1-7.

hodně ovlivnil při konkrétní práci na hře Zabiják Joe, kde jsem se s Jacobem dostal herecky poprvé do kontaktu. V průběhu zkoušení jsem byl nervózní, jestli mě Jacob přijme a mé herectví tím bylo poznamenáno. Neustále jsem se snažil ze sebe „ždímat emoci“, protože jsem se domníval, že to je ta správná cesta, jak být dobrý herec, a tím pádem v očích Jacoba také dobrý herecký partner. Nevím, proč jsem to tak cítil, ale kvůli svému překotnému hraní jsem nedokázal být uvolněný a soustředěný na hereckou souhru. Často jsem pak z jednání Jacoba vyčetl, že ho naše souhra nebaví a dokonce irituje. V tu dobu to pro mě bylo potvrzení toho, že jsem špatný. A ano musím uznat, že jsem také byl, ale celou tuto špatnou souhru měl na svědomí strach, se kterým jsem si v té době vůbec nevěděl rady. Nyní už vím, že je to špatný rádce a neposlouchám ho. Myslím si, že kdybych měl to samé zkoušení s Jacobem absolvovat nyní, tak bude probíhat úplně jinak a společně vytvoříme úplně jinou atmosféru než tenkrát.

Ovlivňovalo by to hned několik nových změn v mém přístupu, který jsem si vypěstoval. Je to osobní sebevědomí, které ale nepramení z toho, že by mě někdo pochválil a já tím získal pocit, že jsem dobrý. Pramení z mé hrdosti. Toto je postoj, který by si podle mě měl každý herec, který jej nemá od narození, vypěstovat. K dosažení tohoto postoje je potřeba určitá dávka upřímnosti k sobě samému a také jistý nadhled. Strach totiž způsobuje paralýzu a já si dobře vzpomínám, že jsem měl pocit, že z tohoto stavu není východisko. Až když jsem se na celou problematiku podíval s jistým odstupem, tak jsem pochopil, jak jednoduché je se z tohoto stavu vymanit.

Druhou věcí, kterou považuji za důležitou k překonání bloků, které brání v herecké souhře, je komunikace.



## **9. Herecká komunikace na zkouškách a při představení**

U každé kolektivní práce je bezpodmínečně nutná komunikace. Co se herecké komunikace týče, je to poněkud složitější. Je totiž vedena za cílem ujasnění komunikace postav, které herci ztvárňují. Můžeme to zjednodušeně označit jako komunikaci o komunikaci.

Jak jsem již napsal, herecké partnerství začíná v momentě, kdy se herci dozví, že budou společně pracovat na konkrétním díle. Od té chvíle to vypadá asi takto. Herci se na první čtené zkoušce seznámí s dílem, se svojí rolí, s režisérovým pohledem na dílo, a pak již může začít proces zkoušení. Každý herec si při své domácí přípravě představuje, jak svou roli bude hrát a vymýšlí, jak budou vypadat jednotlivé situace. Na zkouškách se potom pustí s vervou do toho, co si vysnil ve své fantazii a narazí na naprosté nepochopení ze strany svého kolegy, protože ten si stejnou situaci představoval úplně jinak. Tento střet představ pramení převážně z faktu, že herec se na celé dílo dívá především z úhlu pohledu své postavy. Následuje nepochopení a zmar, který je umocněn urputností obou herců.

Domnívám se, že toto je běžný stav, ale vůbec nemusí být špatný, navazuje-li na něj dobrá komunikace herců. Je na nich, aby spolu našli základní myšlenku díla a určili si cestu, po které se společně vydají. Ve chvíli, kdy hercům záleží na tvaru hry, jsou dohady přirozené a myslím, že i zdravé pro chod zkoušek. Zdravé ve smyslu, že herci si rozšiřují obzory a určují mantinely svých postav. Je totiž velice přínosné, když se od svých partnerů dokáže herec učit. Každá situace má nespočet možných výkladů a kapacita mozku nemůže obsahovat všechny možnosti. Herecký partner tak často svému kolegovi může ukázat nový směr, nebo ho upozornit na nesmyslnost toho, který si vybral. Ve chvíli, kdy si herci navzájem naslouchají, věnují si dostatečnou pozornost a respektují své názory, jsou dohady o výkladu situace na místě. A stejně tak může dobrá komunikace odstraňovat také bloky způsobené strachem.

Vrátím se ještě k mé zkušenosti s Jacobem ze zkoušení Zabijáka Joa. Můj strach mě paralyzoval natolik, že jsem nedokázal vést dobrou komunikaci se svým hereckým partnerem. Přebíral jsem slepě jeho nápady a nepřinášel nové, protože jsem si za nimi nestál a bál jsem se, že budou zesměšněny. O dobré komunikaci tedy nemohla být řeč.

Naprosto odlišnou zkušenost jsem ovšem s Jacobem měl při zkoušení absolventské inscenace Čechov na Jaltě. Zde jsem již po určité zkušenosti

pochopil, že komunikace je důležitá, dodal jsem si kuráže a dovedl jsem s Jacobem vést dialog. Sám jsem cítil, jak naše komunikace při zkouškách, a často také po zkouškách, ovlivňuje výsledný tvar v pozitivním slova smyslu. Průběh tohoto zkoušení pro mě byl mnohem uvolněnější a také zmizel blok, který jsem dříve měl.

Problém však může nastat ve chvíli, kdy se herci nedává prostor pro jeho invenci. Míru jeho invence by měl regulovat režisér, ale možnost vyjádření by měla být samozřejmostí. Již několikrát jsem se setkal s atmosférou, kdy jeden herec chtěl něco říci a ostatní jej přerušili, nedali mu možnost, aby se vyjádřil nebo jeho názor zesměšňovali. Tato situace je pak pro něho frustrující a může vést k tomu, že opadne jeho nadšení a ztratí zájem podílet se na inscenaci jako celku. Vypadává tak z něj jeden článek a stává se neúplná. Samozřejmě by se vůči takové ignoraci měl vyhradit, ale to už záleží na osobnosti každého herce.

Myslím si však, že v profesionálním divadle by se tyto situace neměly stávat. Dobrý herecký partner je pro mě ten, který vede dobrou komunikaci se svým kolegou a naslouchá mu. Nesráží jeho práci a dává mu prostor pro vyjádření. Tím vzniká pozitivní tvůrčí prostředí. Pouze ve skupině, kde se lidé respektují, se eliminuje možnost trémy a strach z nepovedeného pokusu, který často brání v chodu divadelních zkoušek. Divadelní zkouška by neměla být hodnocena. Koneckonců už název zkouška obsahuje kořen slova zkoušet a herec by se tedy neměl bát cokoliv zkusit. Nechci říci, že by měla obsahovat naprostou absenci hodnocení ze strany druhých herců, protože bez hodnocení často nelze uzavřít některé cesty a zvolit tak jiné a lepší, které povedou k cíli, ale toto hodnocení by mělo být předáno tak, aby se kolega příště nemusel bát podobnou cestu vyzkoušet.

Já osobně jsem tuto uvolněnou a tvůrčí atmosféru nejsilněji pocítil při zkoušení Zmoudření dona Quijota s režisérem Honzou Holcem. Zkoušení probíhalo v době, kdy jsem byl ve třetím ročníku na DAMU. V tomto představení, které stále hrajeme ve studiu Švandova divadla, hraji dona Quijota. Sancha Panzu hraje můj kolega a dobrý kamarád Jáchym Kučera. Jednalo se o mimoškolní aktivitu, ale svou intenzitou možná překonávala mou školní práci. Už jen skutečnost, že zkoušení trvalo s menšími pauzami téměř celý rok, znamenala, že jsme měli dostatek času na to si věci najít a vyzkoušet. Režisér často vycházel z nás a z naší improvizace. Tento zkoušecí proces byl o to zajímavější, že jsme „na sebe s Jáchymem slyšeli“ a nebáli se před sebou cokoliv zkusit. Bylo to uvolněné a tvůrčí. Tato zkušenost mě utvrdila v tom, že nasazení

podpořené dobrou komunikací je nejpozitivnější, co herec může pro dobro sebe a představení udělat.

Při samotném hraní pochopitelně není přípustná verbální komunikace mezi herci mimo postavy, ale přesto k určité komunikaci dochází. Je to forma telepatické komunikace, která většinou pochází z komunikace vzniklé na zkouškách. Při hraní by se samozřejmě hercova osobnost měla projevovat výhradně skrze postavu, avšak herci, kteří spolu prošli procesem zkoušení, mají k situacím vždy také osobní vztah, který se někdy může projevit při představení. Při hraní si tedy herci také předávají určitou míru osobních informací. Minimálně na sobě poznají konkrétní nasazení, nebo když něco není v pořádku. Může však docházet i k jistým osobním projevům, které mohou narušovat tvar vzniklý na zkouškách. Můj osobní názor je takový, že pokud tyto výkyvy nepřerostou únosnou mez, což v praxi znamená, že je nezaznamenaná divák, mohou mít pozitivní vliv pro odbourávání stereotypního hraní při představení.

Právě v představení Zmoudření dona Quijota máme s Jáchymem scénu, kdy spolu máme „kouřit marihuanu“. Je to scéna trochu vytržená z celkového vyznění inscenace, které je jinak velice poetické, ale má zde své opodstatnění. K výsledku jsme došli naprostou improvizací, kdy nám režisér pouze řekl: „Hrajte zhulený kámoše“. Z počátku jsme vůbec nechápali, kam tím směřuje, ale když potom na tuto základní okolnost začal nabalovat další, začalo nám docházet, že je to promyšlený záměr. Výsledný tvar je pro nás při každé repríze velmi živý a často si jej přibarvujeme a lehce upravujeme. Vždy je to pro mě moment, kdy dochází k nejintenzivnější telepatické komunikaci mezi mnou a Jáchymem. A domnívám se, že pozitivně ovlivňuje i naši komunikaci s divákem. Alespoň z toho důvodu, že se při něm diváci smějí. Je to totiž jeden z mála momentů, kde jsme si dovolili popustit jinak poměrně vážnou atmosféru celé hry. Situace tak svou volností zvyšuje naši osobní aktivitu a stává se živější i pro diváka, který tento typ herectví vůbec nečekal.

## Závěr

Schopnost hereckého partnerění by měl každý herec ctít, jedině tak se může zlepšovat a udržovat si stálý herecký růst. Herectví jak filmové, tak divadelní, se z pohledu herecké souhry řídí stejnými pravidly. Výsledný dojem divák hodnotí podle stejných měřítek. Pouze průběh a příprava má jiné zákonitosti. Pro divadelního herce je pochopitelné, že má na přípravu svého výkonu větší prostor, tudíž tráví více času i se svým partnerem. Jejich kontakt je tedy intenzivnější a má dlouhodobější charakter, protože jej musí opakovat při každém představení. Filmoví herci mají oproti tomu podstatně méně času na sblížení se svým hereckým partnerem. Zpravidla se pouze potkají na natáčení a rovnou se pustí do spolupráce. Na rozdíl od divadelního herectví však mají možnost, že když se něco pokazí, může se to zkusit natočit znovu. Také se výsledek herectví před kamerou může upravovat při střihu a to třeba tak, že se hercova reakce na jednu repliku použije v jiné části. Šikovný střihač tak dokáže vylepšit dojem herecké souhry, ovšem schopnosti partnerění každého herce spadají pouze na jeho bedra.

Pokud herec chce být dobrým partnerem, měl by této schopnosti věnovat pozornost, což ve výsledku znamená věnovat pozornost svému partnerovi. Dovolím si naposledy citovat pana Havelku a jeho knihu Zmrazit čerstvé ovoce. *„Pozornost je nedostatkové zboží, věnovat skutečnou pozornost je možná ten největší dar, který můžeme dnes druhému dát. Pozornost je časová investice, stojí energii a úsilí.“*<sup>10</sup> Herecká souhra není jednoduchou dovedností, ale existují jisté mechanismy, které ji pomáhají pěstovat, a já doufám, že alespoň některé jsem ve své práci dokázal popsat.

Aby se na jevišti nestala první varianta, herci se před premiérou kopají a přejí si „zlom vaz“. V tomto gestu však není pouhé přání všeho nejlepšího, jako když někomu přejete dobrý den, ale je v tom také dodání odvahy, namotivování a poselství: „To zvládneme a diváky rozložíme na prvočástice!“ I toto herce spojuje v jeden celek.

---

<sup>10</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 112 s. ISBN 978-80-903842-1-7.

## **Zdroje**

### **Použitá literatura**

LUDWIG, Petr. *Konec prokrastinace*. Brno: Jan Melvil publishing, 2013. ISBN 978-80-87270-51-6

VOSTRÝ, Jaroslav. *Předpoklady herectví*. Gottwaldov: Okresní kulturní středisko, [1987].

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění : teoretická dramaturgie*. 2. vyd., v Panoramě 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.

BAUER, Joachym. *Proč cítím to, co ty: intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů*. Praha: Grada Publishing, 2016. ISBN 978-80-247-5737-7.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví: osobnost a umění*. Praha: Achát, 1998. ISBN 80-902221-7-X.

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl: osobnost a umění*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-903842-1-7.

### **Internetové zdroje**

Samuel L. Jackson. In: CSFD [online]. [cit. 2015-08-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/362228-osm-hroznych/video/?type=9>