

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra psychologie

Bakalářská práce

Aneta Baierová

Osobnostní profil herce

The Personality Profile of an Actor

Praha 2017

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jiří Šípek, CSc., Ph.D.

Poděkování

Chtěla bych na tomto místě poděkovat vedoucímu své bakalářské práce prof. PhDr. Jiřímu Šípkovi, CSc., Ph.D. za cenné rady a připomínky, které mi poskytl, a za jeho vstřícnost a trpělivost při konzultacích. Dále bych ráda poděkovala své rodině a přátelům za podporu a příležitostně i rozptýlení, které mi poskytli.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6.5.2017

Baierová Aneta

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zabývá osobnostními charakteristikami herce a tím, jak výběr této profese ovlivňuje identitu herce a celkově jeho život. Teoretická část je rozdělená na tři kapitoly. První představuje jednotlivé aspekty, které se ve velké míře podílí na utváření osobnosti v kontextu divadla. Ve druhé kapitole je uveden přehled studií různých autorů, kteří se zabývali výzkumem osobnostních charakteristik v souvislosti s herectvím. Ve třetí kapitole se na základě studia životopisů vybraných herců pokouším nalézt psychologické charakteristiky v návaznosti na předchozí kapitoly.

V empirické části navrhuji výzkum, který by pomocí dotazníku HPI zkoumal, zda existuje rozdíl v osobnostních vlastnostech u studentů na začátku a na konci profesní přípravy.

Klíčová slova:

Herec, divadlo, osobnost, osobnostní profil, identita, emoce.

Abstract:

The thesis deals with personality characteristics of an actor and how the profession influences the identity and the whole life of an actor. The theoretical part is divided into three chapters. The first one includes selected aspects, which create the personality in the context of acting. The second chapter is the summary of existing studies about personality and acting. In the third one I try to find personal characteristics of few actors, based on their biographies.

In the empirical part I suggest a research. The aim of the study would be finding a difference between personal profile of students of acting at the beginning and at the end of their educational process.

Keywords:

Actor, theatre, personality, personality profile, identity, emotions.

Obsah

Úvod.....	8
1. Vymezení pojmů.....	10
1.1. Osobnost.....	10
1.2. Herec, herectví	10
2. Důležité aspekty osobnosti herce.....	12
2.1. Identita herce	12
2.1.1. Sociální Já	12
2.1.2. Herec a jeho postava	12
2.1.3. Fyzický vzhled a vnější projevy	13
2.1.4. Herectví jako profese	15
2.1.5. Pracovní vs. osobní život herců	15
2.2. Emoce.....	16
2.2.1. Afektivní paměť	18
2.3. Negativní aspekty hercovy osobnosti.....	18
2.3.1. Tréma	20
2.3.2. Souvislost osobnosti herce a patologie	21
2.4. Jak se člověk stává hercem	21
2.4.1. Hercovo dětství	21
2.4.2. Talent a inspirace	22
2.4.3. Motivace pro hraní divadla	23
2.4.4. Přirozenost vs. stylizace.....	24
3. Osobnostní profil herce: shrnutí dosavadních výzkumů.....	26
3.1. Výzkum osobnosti herce za pomoci dotazníků.....	26
3.2. Výzkumy týkající se zranitelnosti a stresu.....	27
3.3. Výzkum týkající se kognitivních funkcí	28

3.4.	Výzkumy týkající se emocí a empatie	29
3.5.	Výzkumy týkající se herectví jako profese (Čermák & Lindénová; 2000)	29
4.	Osobnost herců na základě jejich biografie	31
4.1.	Herci a jejich vztahy s druhými, schopnost spolupráce s druhými	32
4.2.	Potřeba sebezprosažení u herců	33
4.3.	Herectví a přístup k učení	34
4.4.	Extraverze a impulzivita u herců.....	35
4.5.	Vztah k dodržování řádu a disciplína.....	35
4.6.	Kreativita jako součást hercovy osobnosti.....	36
4.7.	Stabilita a sebevědomí herců.....	37
5.	Empirická část.....	38
5.1.	Návrh empirického výzkumného projektu.....	38
5.2.	Cíl výzkumu	38
5.3.	Zvolené metody.....	38
5.3.1.	Charakteristika HPI.....	39
5.3.2.	Popis jednotlivých škál	39
5.4.	Výzkumný soubor a design výzkumu	41
5.5.	Způsob zpracování dat	42
5.6.	Diskuze.....	43
	Závěr	46
	Reference	47
	Biografie herců	51

Úvod

Celý náš život se někdy přirovnává k divadlu a svět je jevištěm, kde se odehrávají naše příběhy, kde vystupujeme ve svých rolích, bavíme se, milujeme se, pláčeme nebo si lžeme navzájem. Tato práce se zaměřuje na ty, pro které divadlo znamená ještě více. Na ty, pro které je divadlo zdrojem obživy, kteří jsou za projevy emocí a ztvárňování rolí placeni a pro které se divadlo mnohdy stává domovem. Práce u divadla a filmu v sobě spojuje nejen radosti z obdivu publika, ale také teror neustálého vystavování se ostatním a jejich kritice (Grainger, 2006). Úkol herců je v mnoha směrech velmi specifický. Jejich hlavní náplň práce je předstírat, že jsou někým jiným než doopravdy, dělají to však za účelem pobavení diváků, ne proto, aby je oklamali (Goldstein, 2009). Herec se na jevišti dostává do fiktivních situací, přesto však jeho vystupování není pouhým nacvičeným způsobem sebe prezentace, ale vždy jednáním a bojem o vlastní identitu. Herectví je vždy, ať už na divadelní či filmové scéně, tak i v běžném životě, něčím živým. Formuje se v konkrétní komunikaci s druhými lidmi a v přítomném okamžiku (Vostrý, 1998).

Právě kvůli tomu, že se herecká profese natolik odlišuje od ostatních zaměstnání, různí se také názory na to, jaká jsou specifika hercovy osobnosti a jestli se v něčem liší od těch, kteří by se na jeviště před zraky diváků nikdy nepostavili. Někteří lidé herce považují za veselé komiky, jiní za tajuplné podivíny. I výzkumy na toto téma se dosti liší. V některých se skutečně herci jeví být extravertními a exhibicionistickými, někde naopak výsledky ukazují spíše na introvertní až depresivní osobnost. Rozdíly nacházeli autoři i mezi amatérskými a profesionálními herci, zkušenými herci a začátečníky, často se také lišily výsledky studentů herectví. Celkově však jde o mozaiku málo sourodých poznatků (Šípek, 2010).

Rozhodla jsem se toto téma znovu otevřít a ve své práci zjišťuji, zda se u herců objevují stejné či podobné osobnostní rysy, ze kterých by se následně dal sestavit typický osobnostní profil člověka věnujícího se divadlu a filmu. V první kapitole teoretické části se za pomoci literatury jak z oblasti psychologie, tak z oblasti herectví pokouším najít různé aspekty, které ve značné míře ovlivňují a utváří hercovu osobnost. Na základě dostupných zdrojů jsem nakonec zvolila identitu herce, emoce, vybrané negativní aspekty (stres, tréma, patologie), hercovo dětství, motivaci a talent. Druhá kapitola je přehledem již existujících studií, které se věnují osobnosti herce, a to jak jeho komplexnímu profilu vytvořenému s pomocí různých osobnostních testů, tak i jednotlivým aspektům. Ve třetí části se pak na základě studia biografii snažím nalézt osobnostní charakteristiky vybraných herců

v návaznosti na předchozí kapitoly. V empirické části navrhuji výzkum, který by se zaměřoval na osobnostní charakteristiky herce v souvislosti s jeho profesí. Použitím Hoganovy profesní diagnostiky (HPI) u studentů herectví na začátku a na konci jejich kariérní přípravy bych zjišťovala, zda u nich došlo ke změně osobnostních charakteristik. V diskuzi lze najít souvislosti výzkumu s teorií a závěry, které by z něj mohly plynout, zároveň však upozorňuji i na nedostatky a možná úskalí takového zkoumání. Uvádím také další možné směry, kterými by se mohl výzkum v této oblasti ubírat.

Práce může sloužit jako podklad pro vypracování osobnostního profilu herce, objevení případných významných osobnostních charakteristik. Následně pak může být použita pro rozvoj a zejména seberozvoj herců, zdokonalování jejich silných stránek a práce se slabšími stránkami herce. U herců jsou totiž kladeny vysoké nároky na rozmanitost v osobnostních charakteristikách a přizpůsobení se situacím na jevišti či při natáčení. Dále může pomoci odhalit rizika, která se s profesí herce pojí a být tak prvním malým krůčkem k jejich minimalizaci. Zájem o pochopení osobnosti herců může také otevřít důležitá témata v souvislosti s běžným životem mimo jeviště. V současné době se zájem o divadlo zvyšuje například i v souvislosti s psychoterapií, která využívá psychodramatické techniky při práci s různými typy klientů (Vostrý, 1998).

Při sestavování osobnostního profilu se nabízí mnoho důležitých otázek, jako např. vliv osobnostní struktury před vlastním vstupem na uměleckou dráhu a vliv umělecké tvorby na osobnost, otázka výhodnosti určitého osobnostního profilu pro zamýšlenou profesi herce, rozdíly v chování na jevišti a v soukromí, citlivost osobnostních rysů na dobu a kulturu, ve které herci tvořili apod. Těmito otázkami se práce částečně zabývá také a snaží se na některé z nich upozornit, nejsou však hlavním centrem zájmu.

Toto téma jsem si pro svou bakalářskou práci vybrala proto, že se sama divadlu věnuji již dlouhou dobu a propojuje tedy vybraný obor studia s mým dlouholetým zájmem. Velmi mě zajímá, co vede lidi k tomu, že si jako svou kariéru zvolí herectví a také vím, že tato profese je velice náročná na psychiku člověka, na míru zvládání stresu a komunikační dovednosti. Myslím si, že tato práce je jakýmsi základním odrazovým můstkem, teoretickým východiskem pro další studie v této oblasti, které by mohly mít mnohem větší praktický dopad.

1. Vymezení pojmů

Aby se předešlo nejasnostem, které by se při čtení práce mohly objevit, je v této kapitole uvedeno několik základních pojmů a vymezení toho, jak jsou využívány pro účely této práce.

1.1. Osobnost

Když v psychologii hovoříme o lidském jedinci, často užíváme pojem osobnost. Přestože je tento pojem tak často používaný, jeho definice není příliš jednoznačná. Už v roce 1937 shromáždil G.W. Allport více než padesát definic tohoto slova (Allport, 1937) a do konce století toto číslo vzrostlo o dalších sto padesát (Smékal, 2002). Podle některých autorů se však pojem osobnost paradoxně zdá jasnější, když se nedefinuje. Považují jej za dostatečně zážitkově zakořeněný a měl by tedy být jedním ze základních nedefinovatelných pojmů psychologie (Bahbouh, 2002).

Nejčastěji se pojem osobnost odborníky vysvětluje jako „*příznačné a charakteristické vzorce myšlení, emocí a chování, které tvoří individuální osobní styl interakce s fyzickým a sociálním prostředím*“ (Nolen-Hoeksema, Frederickson & Loftus, 2012, s. 536). Z této definice vychází také pojetí osobnosti v mé práci, kde jsou uvedeny jednotlivé aspekty, které se na utváření osobnosti podílí (např. emoce, identita atd.). Za důležitou složku osobnosti je považován, ve shodě s výše uvedenými autory, i její vývoj a působení genetických faktorů, vlastností a vlivů prostředí v průběhu utváření hercovy osobnosti.

Psychologie osobnosti se zaměřuje na zkoumání rozdílů mezi lidmi, hledání odlišností a snaze vysvětlit, čím jsou způsobeny. Různé psychologické směry přišly s vlastními teoriemi objasnění těchto rozdílů (Pervin & John, 1999). Přestože každý člověk disponuje svým vlastním repertoárem schopností, názorů, emocí a vlastností, v řadě ohledů se jeden od druhého nelišíme. Proto se v průběhu historie psychologie osobnosti objevovaly různé snahy o hledání obecných zákonitostí a rysů, které mají různí lidé společné (Nolen-Hoeksema, Frederickson & Loftus, 2012). Tato práce se tedy zaměřuje zejména na hledání společných charakteristik herců a vytvoření přehledu jednotlivých aspektů jejich osobnosti.

1.2. Herec, herectví

Herectví je stěžejním tématem této práce. Vzhledem k tomu, že se jedná o velmi široký pojem, rozhodla jsem se vymežit, jakých herců se moje práce především dotýká.

Tato práce vychází zejména ze zdrojů pocházejících z České republiky, Evropy a Ameriky. Za zvláště cenné považuji právě zdroje z USA, protože její filmový průmysl do velké míry určuje i celkovou podobu euroamerické kultury. Má také obrovský pracovní trh s herci a jinými filmovými umělci a vysokou produkci filmů i divadelních představení. Velmi užitečné jsou také britské zdroje, neboť i kultura této země má velký mediální vliv na českého diváka.

Také se opírá pouze o zdroje, zabývající se klasickým divadlem a filmem, byť by bylo jistě poutavé zahrnout do této práce i různé alternativní dramatické formy, jako je improvizace, pantomima, LARPy (z anglické zkratky Live Action Role Play) a mnohé další. Ty jsou v Čechách čím dál více populární. Bylo by zajímavé například porovnávat osobnost klasického divadelníka a herce zabývajícího se improvizací, bohužel je však tato oblast nedostatečně probádaná a délka takovéto práce by překračovala povolený rozsah bakalářské práce.

Rozhodla jsem se nepracovat s alternativními formami filmu a divadla a také s herci, kteří pochází z jiných zemí a z odlišných kultur, především kvůli zanedbatelnému vlivu na euroamerickou civilizaci a zejména na českou kulturu. Dalším důvodem pro vyřazení ostatních států a divadelních i filmových forem byla také malá dostupnost zdrojů.

Hercem je do jisté míry každý z nás a divadlo tak výrazně zasahuje do našich každodenních životů, i v této práci několikrát zmiňuji souvislost mezi herectvím a všedním světem. Především je zde však herectví vnímáno jako profese a závěry této práce se dotýkají hlavně profesionálních herců. Pro ně je totiž divadlo navíc živobytím, spoluutváří jejich identitu a výrazněji než u nás ostatních se prolíná i do jejich osobního života (Maxwell, Seton & Szabo, 2015). Rozhodla jsem se pro toto pojetí kvůli tomu, že ve většině předchozích prací, které se týkají herců a jejich osobnostních charakteristik, toto hledisko poněkud opomíjí.

2. Důležité aspekty osobnosti herce

Tato kapitola je zaměřena na jednotlivé aspekty, které se promítají do osobnosti herce a podílí se na jejím utváření. Těchto dílků, které dohromady tvoří hercovu osobnost, je velké množství a navzájem se prolínají, tato práce uvádí pouze některé z nich. V kapitole vycházím ze studia literatury a zmiňuji ty, které se objevovaly nejčastěji a ukázaly se být významnými právě v souvislosti s herectvím.

2.1. Identita herce

Herectví je v mnoha směrech velmi specifické zaměstnání. Hlavním úkolem herce je vydávat se za někoho jiného. Cílem přitom není oklamat diváka, ale pobavit jej, nechat ho odpočinout od jeho vlastního života. V jistém smyslu jsme herci všichni, neboť každý den na sebe bereme různé role, ve kterých vystupujeme. Rozdíl je v tom, že zatímco my přijímáme role, které vychází z našich potřeb, emocí a osobnosti, herec vystupuje v mnoha různých rolích, nezávisle na tom, zda jsou nebo nejsou blízké jeho vlastní osobnosti (Goldstein, 2009). Identita není pro herce jednou provždy daným stavem, ale procesem, jakýmsi plynutím ve dvou paralelních rovinách. V první rovině se jedná o vzpomínání na minulost a plánování budoucnosti, ve druhé jde však o sledování aktuálního duševního i tělesného stavu (Šípek, 2010).

2.1.1. Sociální Já

O vývoji herce a jeho dětství je možné se dočíst dále, v souvislosti s identitou je však třeba zmínit vývoj sociálního Já, které Frejka (1929) považuje, zejména u začínajícího herce, za velmi důležité. Tato součást hercovy identity se formuje již před započítáním herecké dráhy a souvisí s tím, jak herec sám sebe vnímá. Zejména na počátku kariéry má velký vliv na formování sociálního Já obecenstvo svým potleskem a reakcemi na představení, podíl mají také kritici svými názory a recenzemi. Je upevňováno výrazovými prostředky, které herec používá pro komunikaci a prostřednictvím kterých realizuje sociální kontakty. Do sociálního Já patří i předpoklad herce, že jeho jednání na jevišti bude ostatními nějakým způsobem interpretováno a touha, aby bylo pochopeno podle jeho záměru. Sociální chování je tedy výsledkem interakce mezi požadavky okolí a potřebami, individualitou a impulzy jedince (Buss & Briggs, 1984).

2.1.2. Herec a jeho postava

Pro diváka je nemožné oddělit herce od postavy. Přestože se o to může snažit, představí si vždy postavu s hercovou tváří a jeho typickými vnějšími projevy. Více než

u jakéhokoli jiného umění se v divadle setkáváme se ztotožněním se ztvárňovanou postavou. Herec na jednu stranu existuje uvnitř své postavy, převtěluje se do ní. Na druhou stranu ji zvnějšku hodnotí, řídí ji a kontroluje, zůstává tedy zároveň i mimo ni. Z toho vyplývá, že herec musí být schopen být postavou, zároveň zůstat sám sebou. Tento požadavek však klade na herce velmi vysoké nároky. Pokud se mu to nepovede skloubit, mohou vzniknout dva extrémy. Buď se hercova identita ztratí za podobou ztvárňované postavy, nebo se hercův výtvar od jeho civilní podoby nedá rozlišit. Herec jakoby si nasadil masku postavy, za kterou se schovává, nebo naopak plně rozvíjí své vlastní projevy a pocity. Pravým uměním je tedy tyto dvě tendence vyvážit (Vostrý, 1998). Autor však také uvádí, že byt' by se herec ponořil do nitra své postavy sebevíc, stále zůstává sám sebou alespoň do té míry, aby měl radost z toho, jak se mu daří tento vnitřní obsah své postavy zprostředkovat divákům (případně aby trpěl tím, že se mu to nedaří).

Herec se však musí potýkat s identitou své postavy nejen během představení, ale i po něm. Často dochází k tomu, že se natolik vžijí do nějaké postavy, až poté mají problém přestat ji prožívat a potřebují nějaký čas, aby se znovu stali sami sebou (Buss & Briggs, 1984).

Herec může být na základě určitých osobnostních předpokladů či fyzického vzhledu vybrán pro určitou roli, nebo se díky vlastnostem ztvárněné postavy zvýrazní určité hercovy osobnostní rysy. Buss a Briggs (1984) však ve své studii uvádí, že je to vždy osobnost herce, která dominuje identitě postavy.

2.1.3. Fyzický vzhled a vnější projevy

Když hovoříme o osobnosti herce, musíme nutně zmínit i fyzický vzhled, protože právě jeho prostřednictvím se herec prezentuje. Je tedy důležitou součástí jeho identity. Může také do značné míry určovat kariéru herce a také to, jaké typy rolí bude dostávat.

Vlivem naší kultury máme tendenci si s určitými fyzickými charakteristikami asociovat vlastnosti osobnosti, proto například blondýny budou častěji považovány publikem za naivní a něžné, zatímco při pohledu na hnědovlasou ženu si představí vášnivou dračici. Tato úvaha se mnohdy odehraje nevědomě a pouze na základě symbolických významů barev a jiných znaků. Toto přiřazování herců k určitým předem daným typům však může výrazně redukovat jejich profesní možnosti. Navíc je jasné, že fyzický vzhled se v dnešní době dá velmi jednoduše zkreslit barvením vlasů, make-upem a plastickými operacemi. O to více se však stává součástí identity daného člověka a napomáhá stylizaci, která je pro hereckou práci

také velmi důležitá (Vostrý, 1998). Stejně tak je možné léky a jinými chemickými preparáty ovlivňovat naše vědomí a způsob, jakým se navenek projevujeme, jak se chováme. Také u herců se dá osobnost a vzhled těmito způsoby ovlivnit a poupravit ve prospěch role, případně idolu, který se herec pokouší vytvořit. To také otevírá otázku, co všechno je součástí vlastní identity a co už je za její hranicí (Blair, 2007).

Pokud tedy herec od přírody něčím vyčnívá, je moc vysoký, moc hubený, přitažlivý nebo nevýrazný, dopředu to omezuje jeho repertoár a předem určuje, jaké role bude hrát. Snad ještě více se to týká herců filmových, protože záběry na kameru dokážou zachytit i velmi drobné detaily, kterých si publikum v divadle nemusí vůbec všimnout (Wojcik, 2004). Čím jsou navíc tyto tělesné dispozice výraznější, tím větší hrají roli. Dle autora jsou tyto předsudky o určitých tělesných znacích podmíněné kulturou a tedy hluboce zakořeněné v mysli většiny diváků, proto se režiséři a producenti brání obsazovat herce do netypických rolí.

Problematický je také fakt, že tělesný vzhled a proporce, stejně jako nápadné rysy chování, se v průběhu života mění. Nálepka, kterou herec na počátku své kariéry kvůli nim dostal, však mnohdy zůstává. Pokud je herec nezapomenutelný v roli mladého romantického hrdiny, bude pro něj těžké uplatnit se i v pozdějším věku. Zvláště pokud k tomu ve správném momentu, ať už náhodou, nebo vlastním přičiněním, nedostane odpovídající příležitost (Vostrý, 1998). Mění se také energie, kterou je herec schopen do své práce investovat. Jak vyplývá z výzkumu Čermáka a Lindénové (2000), čím je herec starší, tím je pro něj těžší vydržet do noci nacvičovat představení a naplno se zapojovat do všeho, co s divadlem souvisí. Často se jedná o náročnou činnost, jako je přemísťování kulis, na což už herci ve vyšším věku nezbývá síla. Také spolu s tím, jak se herci případně rozrůstá rodina, je pro něj náročnější skloubit osobní a pracovní život.

Hlavními nástroji, které herec při svém povolání využívá, jsou mimika a gesta. Využívá své tělo a jeho pohyby jako jednu z možností komunikace a předávání informací. Při běžném rozhovoru mimo jeviště se neverbální způsoby komunikace postupem času a rozvojem mluvené řeči přesunuly do pozadí. Proto je divadlo v tomto smyslu jakýmsi návratem ke kořenům. Pro herce je přirozené využívat mimiku a tělesný výraz zejména proto, že jsou bezprostředně navázány na imaginativní myšlení. To dokazuje i níže zmíněné puzení k šaškování, které je pro herce v určitém věku typické (Vostrý, 1998).

2.1.4. Herectví jako profese

Důležitou součástí osobnosti každého člověka je jeho profesní identita, vyplývající z povolání, které vykonává. Zvolené povolání vtáhne osobnost člověka do sebe a každý se pod jeho tlakem mění, přizpůsobuje (Šípek, 2010). Na herectví je jako na profesi nahlíženo v celé práci a témata zde uvedená se prolínají více než jaká jiná s tématy v jiných kapitolách. Jak již bylo zmíněno výše, herectví je v tomto ohledu specifické, neboť herecův profesní a osobní život se do značné míry navzájem prolínají. S tím je však spojeno značné množství komplikací. Už během vzdělávání a tréninku pro vykonávání herecké profese jsou na člověka kladeny vysoké nároky, a to jak fyzické, tak psychické. Pokud navíc herec neuspěje, riskuje tím ztrátu možnosti vykonávat své vysněné zaměstnání a zároveň respekt svých kolegů (Prior, Maxwell, Szabó, & Seton, 2015). Autoři studie také uvádí, že herectví je velmi náročná profese, spojená s výraznou zátěží. Souvislostem herectví a profesní zátěží je věnována kapitola níže.

2.1.5. Pracovní vs. osobní život herců

Herec musí umět velmi citlivě pracovat s oddělováním svého osobního a pracovního života, protože často je jeho jméno veřejně známé a lidé touží po tom dozvědět se více o jeho soukromí. Zároveň se ale často diváci staví odmítavě k autentickým projevům hercovy osobnosti během představení a netolerují mu žádné výpadky z role (Upton, 2011). V praxi se můžeme setkat i s tím, že zejména filmové společnosti často vyvíjejí velký tlak na herce, aby nevystupovali na veřejnosti pouze jako lidé vytvářející postavu, ale aby byli vnímáni i jako jakýsi idol. Ten se snaží vytvořit pomocí reklamních kampaní (Vostrý, 1998). V těchto případech zveřejňování intimních detailů z hercova reálného života ubírá idolu na posvátnosti a nedotknutelnosti, zároveň jej však činí o něco lidštějším. Podle Šípka (2010) by však herec měl dbát o svůj soukromý život, protože se snadno může stát, že v porovnání s životem v oblasti umění a divadla rychleji vybledne.

Osobní život a divadlo se však do velké míry prolínají, protože herec si často uchovává část svého „divadelního Já“ i poté, co odejde z jeviště. Stejně tak se během představení mnohdy jeho osobnost a emoce prolínají s postavou (Buss & Briggs, 1984).

Dalším specifickým dopadem prolínání pracovního a osobního života je, že pro herce je těžké nemyslet na práci ve svém volnu. Tím, že je herectví natolik stresující práce, herci potřebují často pomoc svých blízkých, aby se se zátěží vyrovnali. To působí na jejich vztahy s blízkými (Maxwell, Seton & Szabo, 2015). Role umělce se často dostává do konfliktu s ostatními životními rolami, je velmi obtížné být dobrým hercem a zároveň dobrým

manželem, manželkou či rodičem. Navíc jsou často herci ochotní zajít v podřizování svého osobního života tomu pracovnímu velmi daleko: „*v sobotu jsem se ženil a v neděli jsem hrál třikrát pohádku*“ (Čermák & Lindénová, 2000, s. 36). Dopadů tohoto jednání jsou si herci v mnoha případech vědomi, proto se také považují ve vztahu k blízkým lidem za sobecké. Svě chování omlouvají tím, že divadlo je kolektivní záležitostí, proto kdyby jednotlivci dali přednost svému rodinnému životu a osobním záležitostem, ztroskotá celé představení a zklamou tím celý kolektiv, který se na něm podílel (Čermák & Lindénová, 2000).

2.2. Emoce

Emoce se velmi silně promítají do života herců i do ztvárnění postav, které představují. Jsou také jakýmsi mostem mezi divákem a hercem. V kontextu herectví rozlišujeme také emoce postavy a člověka, který ji ztvárňuje. Velmi úzce souvisí s ostatními aspekty osobnosti herce, zejména s identitou, pozorností a představitivostí, ale i dalšími.

Práce s emocemi na jevišti není jednoduchá a emočnímu prožívání, potažmo empatii a vcítění, se nedá snadno naučit. Skutečný výbuch emocí na jevišti, například pláč, může působit až trapně. Mnohem působivější je emoční zdrženlivost a postupné vyvolávání napětí v divákovi, který pak může hercův záměr přijmout mnohem přirozeněji. V praxi tedy často můžeme vidět, že výrazné emoce nezachvacují herce, ale diváky (Šípek, 2010). Herec během představení dovoluje postavě vstoupit do sebe a přebírá její emoce, které se skrze něj mohou projevit. Bates (1991) toto chování připodobňuje k rozhovorům, které každý vede sám se sebou. Rozdíl je v tom, že ostatní si neuvědomují, že toto naše vnitřní já, se kterým rozmlouváme, existuje pouze jako imaginární konstrukt. Postava tvoří součást herce samého. Zároveň však Vostrý (1998) zdůrazňuje, že city, které vznikají na jevišti, nemohou být skutečné, protože na každý výbuch emocí navazuje nějaké jednání, které se tímto vyvolá. Pokud by se herec těmto afektům poddal, mohlo by dojít k nechtěným zraněním a jiným problémům (autor uvádí příklad žárlivého Othella a jeho ženy Desdemony, kde je jednoznačně vidět, jak vážné následky by podlehnutí skutečným citům mohlo mít).

„*Pocity herce a pocity postavy, byť ji herec vytváří sebevíc ze sebe a za sebe, se přece jen liší...*“ (Vostrý 1998, s. 40). Přestože se herec dokáže do své role doopravdy vcítit, používá své emoce jen jako pouhý instrument k tvořivé činnosti. Jedině v případě, že z herce vyzařuje tvořivá energie, plní herectví své základní poslání. Vostrý (1998) uvádí, že se však nejedná o pouhou emocionální energii, ale o jakési specificky zaměřené puzení. To pak nutí ty, kteří jej mají přebytek, aby vystupovali před ostatními, šaškovali a vkládali své emoce

do forem, které jim propůjčují řád. Herectví si poté jako svou profesi zvolí ti, kteří si v mládí uchovali dostatek této energie, navíc ji také dokázali ovládat a koncentrovat.

S touto problematikou také úzce souvisí otázka, zda herec má být emocionálně angažován ve vztahu k roli, kterou na jevišti představuje, nebo zda si má držet spíše odstup. A je vůbec možné z pozice herce rozlišit, kde končí hraný pocit a vzniká reálná emoční reakce na podmínky, které jsou během divadelní hry vytvořené? Na tuto otázku hledal odpověď mimo jiné W. Archer (1888), který na základě svého výzkumu pomocí dotazníku zjistil, že herci se více méně shodovali v tom, že jejich slzy, pot a další projevy emocí jsou skutečné. Na druhou stranu Donnellan (2007) píše, že herec by se neměl nechat strhnout emocemi, které přichází z jeho nitra, ale měl by se vždy nechat vést cílem. Tím, co chce divákovi zprostředkovat. Zde narážíme na problematiku představitosti a pozornosti, neboť herec musí uvěřit světu na jevišti stejně jako reálnému světu, jinak nebude schopen ke svému cíli směřovat a bude rozptylován okolnostmi kolem. O těchto zmíněných součástech osobnosti herce se budeme zmiňovat dále.

Emoce jsou v kontextu herectví velmi důležitým aspektem, nejen z pohledu herce, ale i z pohledu diváků. Ti s oblibou vyhledávají divadelní představení právě kvůli silným emočním prožitkům a to jak pozitivním, tak negativním. Ty jsou dokonce v kontextu divadelních her vnímány více kladně než v běžném životě (Wagner, Klein & Hanich et al; 2016). Herec musí velmi dbát na propojení emocí s myšlenkovým obsahem a s chováním, učí se s nimi cíleně pracovat (Šípek, 2010). Podle Grahama (2000) však úspěšné vyjádření určité emoce hercem neznamená, že divák pocítí stejný, nebo přinejmenším podobný pocit. Proto je spoléhání se pouze na emoce poněkud riskantní a je potřeba je propojovat s dalšími stránkami psychického života, například s představitostí, myšlením a pozorností. Spolu s nimi mohou být základem pro srozumitelné a strukturované jednání herce (Šípek, 2010).

Důležitou emocí, vztahující se k herectví i k umění obecně, je láska. Podle Stanislavského (1949) je důležité, aby herec cítil k divadlu tolik neuhasitelné lásky, aby mu pomohla překonat všechny překážky, které se před ním budou v průběhu jeho kariéry neustále vynořovat. Bez lásky se podle něj tělo a mysl stanou pouhým nástrojem na vydělávání peněz. Herec pak funguje jen jako technik, ale nikdy se nebude moct stát pravým mistrem.

2.2.1. Afektivní paměť

Herec musí být schopen v určenou chvíli vyjádřit emoce své postavy. Podle Goldsteinové (2009) je klíčem k této dovednosti umění vyvolat a použít emoce z hercova skutečného života a s jejich pomocí vytvořit reálný obraz emocionálního prožitku postavy. Lee Strasberg tvrdil, že každý herec by měl mít repertoár 10 nebo 12 vzpomínek, které si může kdykoli vyvolat a na jevišti je využít ve svůj prospěch. Pro větší autenticitu projevu konkrétních emocí často herci během zkoušek také využívají metodu improvizace a trénují i nepsané scény jen proto, aby vyvolali potřebnou emoci (Hull, 1985). Fenomén, o kterém výše zmínění autoři hovoří, nazval Stanislavskij emocionální pamětí. Vyvoláním minulých pocitů dochází k jejich očištění od původních podnětů. Přesto však stále zůstávají pravdivými, pokud se objeví náhodně pomocí připravených okolností. Díky tomu jsou emoce na jevišti silnější než ty původní, které jsme prožili v běžném životě. Emocionální paměť se dá považovat za složitější než představivost (Hyvnar, 2011). Právě Stanislavského vnitřní technika oddělení emocí od prožitku a používání vzpomínek má za cíl vyvolat spontánní jednání a současně uchránit herce samotného před diváky. Tato dovednost je ve většině případů založena na návyku, zlepšuje se cvičením a pro herce není vždy snadné balancovat mezi umělostí tohoto návyku a pravdou lidského prožitku (Stanislavskij, 1983).

2.3. Negativní aspekty hercovy osobnosti

K dalším faktorům, které se podílí na utváření hercovy osobnosti, patří stres, tréma, neuroticismus a zranitelnost, o kterých bude řeč v této kapitole.

Herci jsou během představení pod velkým tlakem a mnohdy pociťují výrazný stres. Seton (2006) dokonce v souvislosti s nároky herecké profese hovoří o tzv. post-dramatickém stresu. Pro herce je náročné vyjadřovat emoce své postavy a brát na sebe její vlastnosti, rysy a způsoby projevu pokaždé, když se dané představní hraje. Prožívá s ní její traumata a bolesti, což může negativně ovlivňovat i jeho vlastní psychické zdraví. S hereckou profesí je také spojená velká nejistota a mnohými lidmi, i přes obdiv k umění herců, není tato profese považována za skutečné zaměstnání (Vostrý, 1998). Na zátěž herci často reagují nadsázkou a karikováním, což jim situaci ulehčuje. Účelem tohoto chování není druhého zesměšnit nebo bagatelizovat problém, ale chytit se něčeho známého a využít to pro zbavení se stresu (Čermák & Lindénová, 2000).

Umělci, tím pádem i herci, také mají často pocit, že společnost jejich práci dostatečně nedoceňuje. Konkrétně jim chybí například adekvátní finanční ohodnocení za práci. Herci pak často čelí dilematu, zda budou pracovat tzv. „pod cenou“, nebo si budou přivydělávat ještě

jinou prací. Navíc trpí i tím, že ostatní lidé si představují, že jako herci nutně musí vydělávat velké množství peněz, což jejich pocit nedostatku a bídy ještě zvyšuje (Čermák & Lindénová, 2000). Zdrojem stresu jsou také velké profesní nároky, přičemž tyto aspekty mají negativní dopad na jejich zdraví a well-being. Herci také neustále čelí hodnocení diváků, spoluhráčů a zákazníků. Ovšem s tím nejhorším, s čím se herci musí neustále potýkat, je vlastní sebehodnocení (Barker, Soklaridis, Waters, Herr, & Cassiday, 2009).

Stejně jako u jiných umělců, i u herců je třeba brát v potaz rizika, která pramení z jejich životního stylu. Poté, co se během hry krajně soustředí a vydávají ze sebe to nejlepší, mnohdy následuje odreagování bujaré až nepřiměřené např. věku herců. Jeho podstatou je osvobodit se od své postavy a zbavit se nahromaděného stresu. Seton (2006) zmiňuje spánkovou deprivaci, nadužívání kofeinu, alkoholu, cigaret a špatné stravovací návyky. Abúzus alkoholu a jiných návykových látek může také souviset se špatnou průpravou herce. Během studia se totiž naučí spoustu technik vhodných k relaxaci před vystoupením, k napojení se na svou roli a k soustředění před výkonem. Málokde se však pracuje s odreagováním stresu po představení, k čemuž je mezi herci právě alkohol velmi oblíbený (Maxwell, Seton & Szabo, 2015). Posezení v baru s kolegy s sebou přináší odreagování, zabraňuje však hledání lepších strategií pro vyrovnávání se se zátěží. Jedná se o únikovou strategii, kterou herci obecně používají velmi často, zejména se jedná o únik z reálného světa do svých snů a fantazií. Dalším důvodem pro tento způsob trávení času je, že herec se sice po odehraném představení uvolní, ale jeho organismus stále zůstává zaktivizovaný a nechce se mu jít domů a spát. Musí tuto energii napřed uvolnit (Čermák & Lindénová, 2000).

Stres může být i důsledkem roztržité pracovní doby a tím, že se čas zkoušky může kdykoli změnit kvůli faktorům, které sám herec nemůže ovlivnit (např. kvůli špatné koordinaci techniky, personálu atd.). Herci uvádí, že je pro ně frustrující neustále na něco čekat (Čermák & Lindénová, 2000).

V protikladu k výše zmíněným negativním dopadům životní dráhy herce na jeho osobnost a zdraví stojí studie Thomsonové a Jaqueové (2012). Podle nich jsou herci schopni monitorovat a regulovat svoji zranitelnost během tvůrčího procesu, aby následně minimalizovali negativní účinky stresu. Dokonce se přiklánějí k možnosti, že řešení konfliktů postav může přispět k větší odolnosti a stabilitě v soukromém životě herce a lepší vyrovnávání se s prožitými traumaty.

Divadlo hercům také umožňuje ventilovat své napětí a vnitřní melancholické stavy, které by jinak mohly negativně ovlivňovat jeho soukromý život. Stres, který se s ním pojí, mnoho herců dokonce vnímá pozitivně, jako prostředek uvolnění a růstu. Během procesu stávání se někým jiným na jevišti se totiž herec oprostí od svých problémů, někdy dokonce zapomene i na bolest s fyziologickým podkladem (Čermák & Lindénová, 2000).

2.3.1. Tréma

Trému definujeme jako silnou úzkost, která narušuje stav vyrovnanosti. Objevuje se nejen během předvádění se před publikem, ale také často tehdy, když se pokoušíme o něco nového, co jsme dosud nezkusili. U herců se může objevovat během divadelního představení, trvá pár minut, nebo i po celou délku vystoupení (Kaplan, 1995). Pozoruhodné je, že trémou trpí nejen začínající herci, ale před každým vystoupením ji pociťují i ti, kteří už mají mnohaleté zkušenosti. Tylim (2001) při popisu trémy vychází z psychoanalytické teorie. Uvádí, že se před představením u herců v zákulisí objevují znaky narcistické regrese, jako provádění rituálů, obsedantně kompulzivní chování, somatizace a další. Silná úzkost během představení může negativně působit na hercův výkon. Často selhává jeho schopnost a kapacita disociace a depersonalizace vlastní osobnosti od osobnosti své postavy. Tylim však zdůrazňuje, že tréma není patologická. Na rozdíl od neurózy, u které dochází k inhibici chování a projevů, tréma pramení z chuti vystoupit na veřejnosti a předvést se, funguje tedy v podstatě obecně. Často se jí herci zbavují právě tím, že se vžijí do své postavy a začnou hrát. Tréma zpravidla pomine právě tím, že herec vstoupí do dobře známé, nacvičené situace (Vinař, 2002).

V pozadí trémy a nervozity často stojí strach. Odvádí herce od cíle a jeho odstraňování spotřebovává energii, kterou by herec mohl využít ve prospěch představení. Podrývá také vzájemnou důvěru mezi kolegy a silně podkopává vlastní sebedůvěru (Donnellan, 2007). Strach pramení z pocitu, že budu hodnocen a kritizován diváky, svými kolegy, sám sebou. Toto posuzování je zdrojem silného distresu, jak je uvedeno výše. Trému také často provází představa selhání, obava z trapnosti, ponížení a výsměchu (Vinař, 2002).

Na druhou stranu v určité míře má tréma i pozitivní dopady na hercův výkon. Často právě v důsledku trémy a zvýšeného napětí premiéra dopadne mnohem lépe než poslední zkoušky před ní, protože se zvyšuje vzrušení a herec se může vyjadřovat svobodně a přirozeně. Pokud tedy míra napětí nepřesáhne určitou mez, herec je schopný dosáhnout lepšího výsledku, než když mu toto napětí chybí a jeho výkonnostní nastavení se pohybuje v pásu všednosti (Vinař, 2002).

Zajímavé je, že tréma a stres se často promítají i do snů. Herci ve studii Čermáka a Lindén (2000) uvádějí, že během spánku se jim často zdá o výpadech textu během představení, o situacích, se kterými nemají žádnou zkušenost nebo o tom, že zapomenou, co mají na jevišti dělat. Tento jev nazývají tzv. „zlým hereckým snem“. Někteří dokonce uvádí, že během snu je občas napadne zajímavá myšlenka, jak ztvárnit nějakou roli či jak zlepšit představení.

2.3.2. Souvislost osobnosti herce a patologie

„Jen tak nabídneme bohatství své duše. Proto je herec histrión a nikoliv hysterik.“ (Vinař, 2002, s. 51). Pojem hysterie je v diagnostických manuálech nahrazen pojmem disociativní porucha, v běžném jazyce se však stále používá. Mnohokrát slyšíme, že dobrý herec musí mít výrazné hysterické rysy. Pro hysteriky je typické, že jejich prožitek vnitřního i vnějšího světa je křehký a neurčitý, zároveň pociťují živé, silné až explozivní emoce. Dalším rysem je teatrální projev, afektovanost, se kterou se ale pojí i nepřesvědčivost projevu. Z uvedeného popisu hysterické osobnosti je tedy patrné, že tyto rysy se neslučují s představou dobrého herce (Šípek, 2010). V souvislosti patologických rysů u herců stojí za zmínku výzkum Davisona a Furnhama (2016), podle kterého se u herců objevují výraznější rysy antisociální, histriónské, narcistické a hraniční poruchy osobnosti. Výsledkům výzkumu se více věnuji v následující kapitole.

2.4. Jak se člověk stává hercem

Herec musí během své kariéry ztvárnit mnoho různých rolí. Tato kapitola je věnována otázce, proč se člověk stává hercem a jakou roli v tomto procesu hraje talent, tvořivost a motivace. To jsou další důležité aspekty, které spoluutvářejí hercovu osobnost a v tomto kontextu je nutné je zmínit.

2.4.1. Hercovo dětství

Určité znaky společné pro ty, kteří si vybrali profesi herce, lze pozorovat již v dětství. V kapitole o emocích výše již byla zmíněná potřeba energie, kterou herec dokáže nasměrovat a využít ve své praxi. Vostrý (1998) v tomto kontextu uvádí jako příklad českého herce Petra Čepka, u kterého byla už od dětství patrná potřeba šaškovat a bavit ostatní. U herců se také objevuje častější denní snění a zaujetí fiktivními světy v knihách a filmech. Goldstein (2009) porovnával výpovědi o dětství herců a právníků a podle něj se právníci naopak více zajímají o realitu a svět kolem. Herci také často popisovali, že se cítili být jiní než jejich vrstevníci. Už v dětství u nich bylo možné sledovat hru, podobající se jejich budoucí profesi – převlékání se do kostýmů a nacvičování vystoupení pro příbuzné a kamarády. Ukazuje se také, že tento

způsob hry zvyšuje pravděpodobnost, že rodiče děti zapíší do kroužků herectví, tím pádem je i vyšší šance, že se z nich v budoucnu stanou profesionální umělci (Goldstein, 2015).

U herců se také objevovala schopnost skvěle si pamatovat obsah knih a slov, což podporují i výsledky studie Noice a Noiceové (1997), podle které si herci umějí vytvořit efektivní strategie k zapamatování velkého množství textu.

Hraní rolí je přirozenou součástí života i u velmi malých dětí. Za první "divadelní představení" by se dala považovat hra, kdy se matka dítěti schovává za polštář. Malé dítě zpočátku pláče, když matku nevidí. Ve vývojovém období, které Piaget nazývá fáze sekundární kruhové reakce, si však dítě začíná uvědomovat trvalost objektu a při zmizení matky za polštářem se začíná smát (Piaget & Inhelder, 1969). I rozvoj dovedností, jako je chůze, jídlo a řeč se podle Donnellana (2007) rozvíjí na základě pozorování, předvádění a potlesku. Dítě si hraje na maminku, lékaře, pošťačku, stejně tak i v běžném životě každý člověk na sebe bere různé sociální role. Jako dítě střídající různé role, tak i my jsme nejprve děti, kamarádi, partneři a poté rodiče atd. Divadelní hry jsou potom v podstatě ukázkou běžných interakcí lidí ve světě a díky tomu se mohou dostat člověku pod kůži a podporují tím proces identifikace herce a diváka (Oatley, 2004). Podle Donnellana je tedy herectví přirozené pro každého člověka a samo o sobě tedy nejde naučit, ale pouze rozvíjet nebo trénovat tím, že mu budeme věnovat pozornost.

Podle Čermáka a Lindénové (2000) bylo dříve běžné, že režisér si své herce sám vychovával, nabízel jim role tak, aby si prošli určitým profesním vývojem a byl jim tak trochu psychologem. Podle herců v tomto výzkumu však v dnešní době už takoví režiséři nejsou, spíš při výběru rolí se řídí spíš hercovým vzhledem.

2.4.2. Talent a inspirace

Herci jsou laikem běžně posuzováni podle talentu. Jak lze vidět dále, v odborné literatuře zaměřené na herectví se však setkáme především s názorem, že spíše než to, jaký má člověk talent, je mnohem důležitější, jak svůj talent umí využít, jak s ním umí pracovat ve svůj prospěch (Grainger, 2006). Autor na základě korespondence s herci dále uvádí, že to, zda bude hra úspěšná nebo ne, záleží na každém herci a jeho angažovanosti. Je tedy důležité, aby herec nepovolil, ani když už tu samou hru hraje po několikáté. Pokaždé, dá se říct, začíná znovu od začátku, každé představení vzniká právě v ten daný přítomný okamžik. A to není jednoduché, neboť snaha člověka často odvádí od cíle a má opačný účinek. K otázce talentu se vyjadřuje i Donnellan (2007), podle kterého nejde rozlišovat herce podle toho, zda mají nebo nemají talent, ale podle toho, jak velké jsou jejich zábrany. Také zmiňuje, že čím více se

herec úmyslně snaží vymanit ze svých obav a strachu, tím horší to pro něj je. Dalším znakem toho, že má herec obavy, je, že si připadá izolovaný. Svaluje vinu za to, co se nedaří, na své okolí a tím více se propadá do samoty a odloučení.

Herci samotní považují za klíčové pro svůj rozvoj a podporu tvořivosti dohledávání dalších informací, které s herectvím a jejich prací souvisejí. Hlavním a největším zdrojem inspirace je pro ně hra samotná, zkoumají jazyk použitý ve scénáři a nechávají ho na sebe zapůsobit. To však nestačí, často hledají další zdroje pro svou tvorbu a obracejí se především na historické prameny, snaží se zjistit informace o době, ve které se děj odehrává, stejně tak o tehdejší kulturu a lidech, kteří v tomto období žili. Někteří herci dokonce hovoří o souvislosti mezi precizností tohoto průzkumu a úspěchem během zkoušek. Toto hledání je pro ně důležitou součástí tvůrčího procesu. Přestože informace si shání každý sám, důležité je i jejich následné sdílení v týmu, které podporuje soudržnost skupiny a také kvalitu a provedení hry samotné (Medaille, 2010).

2.4.3. Motivace pro hraní divadla

V kapitole o emocích byl již zmíněn přebytek určitého typu energie, který nutí jejich majitele šaškovat, vkládat své emoce do slov a pohybů a projevovat se skrze divadlo. Podle Frejky (1929) je základním principem motivace herců potřeba impulzu a inhibice. Herec během ztvárnění role uvolňuje napětí, uniká ze stavu nervozity a nekoordinovanosti. K vybití impulzů je tedy potřebná zejména představitivost a imaginace. Zajímavou motivaci pro vykonávání herecké profese zmiňuje Šípek (2010) v souvislosti s emocemi. Pro herce je velmi snadné zvyknout si na výrazné emoce, které prožívá během své práce. Může se na nich stát do jisté míry závislý, a proto je velmi důležité, aby více než kdo jiný dbal na svůj osobní život, jak je zmíněno výše.

K závěru, že důležitou součástí motivace pro výkon herecké profese je silná emocionální excitace a stimulace, dospěla i studie zaměřená na výzkum motivace a stavu flow u studentů herectví (Martin & Cutler, 2010). Jak již bylo zmíněno výše, herectví je náročná profese s vysokými požadavky na toho, kdo ji vykonává. Proto nejspíše podle této studie převažuje u studentů herectví vnitřní motivace nad vnější, přestože i ta je u některých velmi důležitá (např. způsob, jakým jsou ve škole známkováni a tedy hodnoceni ostatními se ukazuje být velmi důležitou složkou motivace). Pokud měli respondenti pocit, že jejich dovednosti jsou odpovídající tomu, jaké role dostávají, rostlo jejich nadšení, pocit uspokojení a tím i jejich motivace.

Přestože při vstupu na dráhu profesionálního herce může hrát hlavní roli touha stát se populárním, postupem času se však tato původní motivace mění a člověk se stále více zaměřuje na sebe a své vlastní potěšení. Snaha zavděčit se divákům a zasloužit si jejich uznání sice stále hraje roli, herec však často během představení na diváky zapomíná a užívá si hraní samo o sobě (Čermák & Lindénová, 2000).

Mnoho lidí považuje za hlavní motivaci pro hraní divadla možnost vyzkoušet si žít několik různých životů, prožít situace, do kterých by se mimo svou roli nedostali. Slibují si od toho prožití bohatšího a plnějšiho život. Čermák a Lindénová (2000) toto téma otevřeli ve své studii a dozvěděli se od svých respondentů, že se jedná spíše o romantickou představu, která ve skutečnosti příliš nefunguje. Vždy totiž osobnost herce dominuje osobnosti postavy, nikdy ne naopak. Herec hraje pouze to, čemu sám rozumí a co mu připomíná jeho samého.

2.4.4. Přírozenost vs. stylizace

I když herectví je člověku více či méně přirozené, často se v souvislosti s ním hovoří o stylizaci a předstírání, přičemž v kontrastu k nim se staví spontaneita. V umění se často stává, že i to, co působí spontánně, je výsledkem poctivé práce a nacvičování. To samé platí i pro divadlo. Herec musí využívat svou představivost a imaginaci, aby i ve vyprodaném divadle dokázal vyvolat v divákovi pocit úzkosti či strachu z osamělosti. Pokud tedy herec přistupuje k roli především technicky, může se stát, že herecův projev působí pouze jako sled naučených pohybů, které nahradí skutečný tvůrčí projev (Vostrý, 1998). Autor však pojmem stylizace označuje také proces, během kterého si herec vytváří svůj vlastní styl. Do něj zahrnuje nejen své vlastní cítění a prožívání, ale i své psychofyzické dispozice, včetně všech tělesných handicapů a duševních komplexů.

Donnellan (2007) v souvislosti s předstíráním zmiňuje, že se v podstatě nejedná o herectví. Herec by neměl předstírat, ale pouze být a existovat. Uznává však také, že některé psychické stavy nelze zahrát, ale lze je pouze předstírat, proto je do určité míry klamání diváka nezbytné. Jako příklad uvádí, že herec umí tvořivě zahrát usínání či umírání, samotný spánek nebo smrt však může pouze předstírat. Zahrát tedy lze pouze to, co je vědomé.

S tímto aspektem souvisí i to, jakým způsobem herci na jevišti pracují. V podstatě můžeme rozlišit dva různé přístupy – technický a tvořivý neboli imaginativní (Šípek, 2010). Více technický herec používá emoce jen jako materiál pro tvorbu, nepodléhá jim, využívá techniku hlasu, pohybu, různé kostýmy a masky k vytvoření iluze. Základem imaginativního přístupu je právě výše zmíněná emocionální paměť a improvizace. Klíč k imaginaci nazývá

Stanislavskij „magickým kdyby“. Herec by měl tedy vycházet z předpokladu, že to, co se děje na jevišti, je skutečnost a podle toho se tedy chovat (Hyvnar, 2011). Tyto přístupy se snaží propojit Vostrý (1998), podle kterého i ty nejintenzivněji prožívané emoce zůstávají na jevišti pouze pracovním nástrojem, na druhé straně čistě technické nasazování kostýmů a výrazů bez nejmenších stop emocí je z hlediska psychologie nemožné.

3. Osobnostní profil herce: shrnutí dosavadních výzkumů

Tato kapitola obsahuje shrnutí výzkumů, které se osobnostním profilem herce zabývají. Protože bych se ráda této problematice věnovala komplexně, zvolila jsem výzkumy, které se s pomocí různých osobnostních testů pokoušejí nalézt vlastnosti a rysy herců obecně, také jsem však vybrala i studie, které zkoumají pouze jednotlivé aspekty osobnosti v souvislosti s herectvím.

3.1. Výzkum osobnosti herce za pomoci dotazníků

S pomocí Eysenckova osobnostního dotazníku zkoumali Marchant-Haycox a Wilson (1992) rozdíly mezi různými typy umělců. Do své studie zahrnul herce, tanečníky, hudebníky a zpěváky. Oproti ostatním umělcům se herci na základě výsledků dotazníku jeví jako více extravertní a expresivní, zatímco například hudebníci byli spíše introvertní a málo dobrodružní.

Grainger (2006) ve svém bádání vycházel z rozhovorů a korespondence s herci a přestože jeho závěry se nedají označit jako empirické a zobecnitelné, přinesl do oblasti psychologie herce některé zajímavé poznatky. Uvádí, že mezi herci, se kterými udržoval kontakt, bylo možné pozorovat velké množství různých typů osobnosti, zejména však převažovali introverti nad extroverty. Pozoroval u nich také tendenci být v osobním životě spíš tichými a neprůbojnými, zatímco v roli na jevišti dokázali být velmi expresivní.

U studentů herectví bylo také zjištěno za pomoci dotazníku Creative Imagination Scale, že jejich schopnost imaginace je velmi vysoká a jsou také více sugestibilní než studenti z jiných oborů (Panero et al., 2016). Ve stejném výzkumu autoři měřili také to, do jaké míry se studenti pohrouží do zadané činnosti (dotazník Tellegen Absorption Scale) a jejich sklony k úniku do fantazijního světa (Creative Experiences Questionnaire). I v těchto dotaznicích skórovali studenti herectví výše než ostatní. Autoři dále předpokládají, že díky těmto rysům osobnosti budou herci také výrazně snadněji podléhat hypnóze. Tento závěr by však potřeboval ještě ověřit samostatným výzkumem. Autoři také zmiňují, že tyto vlastnosti mohou být výsledkem tréninku a přípravy pro budoucí profesi, kde se herci učí, jak hlouběji proniknout do postavy a jak ji prožít. Zároveň to ale může být i naopak. To by znamenalo, že herectví vyhledávají lidé, kterým jsou tyto sklony vlastní, protože si mohou dovoluovat je naplno využít a setrvat ve fantazijních světech, což by při výkonu jiných povolání nebylo možné. Tento častý únik do světa fantazie potvrzují i Čermák a Lindénová (2000). Navíc zmiňují i to, že snění bývá pozitivní a slouží jako vnitřní povzbuzení. Herci si uvědomují, že tyto

představy jsou vzdálené reálnému plánování, slouží jim zejména jako vytržení z reality během náročných životních a pracovních situací.

Výskyt klasických pěti faktorů u herců zkoumal Nettle (2006). Jím sesbíraná data prokázala ve zvýšené míře extraverci, otevřenost vůči zkušenosti a přívětivost. Poslední zmíněný faktor vychází signifikantně vyšší u povolání, která se objevují na veřejnosti a komunikují s publikem (kromě herců např. politici). O něco vyšší skóre se objevovalo také u neuroticismu. Tento rys je typický pro většinu umělců.

Cattelův 16 PF dotazník ukázal u herců vysokou úroveň motivace, energie a odhodlání. Tyto kvality se ve značné míře podílí na úspěšnosti herce osvojit si svou profesi, na jeho schopnosti vést ostatní a determinuje také schopnost interpersonální komunikace. Vliv má také postavení ve skupině, které si herec vybuduje. Profesionální úspěch herce úzce souvisí s tím, jakou má ve skupině autoritu, s jeho dovedností leadershipu a s celkovým dojmem, který budí u ostatních (Sobkin & Lykova, 2015).

Ke zkoumání osobnosti umělců byl také několikrát použit Rorschachův test (ROR). Výzkumníci zjistili, že protokoly umělců jsou oproti skupině osob mimo tuto sféru mnohoznačnější a často neurčité. Umělci při popisu používají často slova „možná“, „jakoby“ a vyhýbají se přímým označením. Také často ožívují podněty, vtahují je do lidského světa, objevují se u nich labilní a barvitě emoce a výrazná schopnost empatie. V interpretacích šla rozpoznat bohatá fantazie herců, skoro až magická a tajemná. Herci také častěji vztahovali odpovědi k sobě nebo k ostatním, což může souviset se způsobem jejich práce (Šípek, 2010). V knize Šípka (2010) jsou přehledně uvedeny závěry jiných výzkumů na toto téma, proto se zájemci o hlubší studium problematiky využití ROR při diagnostice v oblasti umění mohou obrátit tam.

3.2. Výzkumy týkající se zranitelnosti a stresu

Marchant-Haycox a Wilson (1992) kromě osobnostních vlastností zjišťovali také specifika stresu u umělců a přišli se závěrem, že přibližně třetina herců trpí úzkostí a trémou před vystoupením. Z toho podle nich vyplývá, že herectví je výrazně stresující profesí s vysokými nároky, která významně ovlivňuje umělcův životní styl.

Na základě studie Thomsona a Jaquese (2011) se mezi herci, kteří prošli tréninkem podle Stanislavského metody, objevuje zvýšená tendence k úniku do vlastního světa fantazie. Také bylo prokázáno, že u herců se poměrně často objevuje patologická disociace, která by

mohla s touto zvýšenou potřebou využívat fantazii souviset. Ukázalo se, že spojení existuje, nicméně neukázal se rozdíl mezi skupinou herců a kontrolní skupinou.

S pomocí Adult Attachment Inventory (AAI) zjišťovali Thomson a Jaque (2012) u herců jejich psychickou zranitelnost. Oproti kontrolní skupině herci častěji měli za sebou traumata a ztráty, které dostatečně nezpracovali a nevyrovnali se s nimi. Tento výzkum také potvrzuje tendenci herců setrvávat ve svém fantazijním světě a jejich zvýšenou představivost.

U herců byly také zkoumány rysy jednotlivých poruch osobnosti za pomoci sebehodnotícího dotazníku. U herců i hereček, kteří se výzkumu zúčastnili, se na základě vyhodnocení dotazníků častěji než v běžné populaci objevovaly rysy antisociální, narcistické, histriónské a hraniční poruchy osobnosti. Muži kromě toho měli vyšší skóre také u závislé, vyhýbavé a schizoidní poruchy osobnosti. Neukázala se však žádná souvislost mezi rysy typickými pro poruchy osobnosti a úspěchem v herecké kariéře. Narcistické rysy v osobnosti herce podle autorů souvisí s potřebou získávat uznání a zasloužit si potlesk diváků. Histriónské vyžívání se v dramatických situacích může být prospěšné herci na jevišti, kde je jeho hlavním úkolem přesně tyto situace vytvářet. Rysy hraniční poruchy osobnosti, pro kterou je typické střídání emocí a labilita, může herec při své práci s vlastními emocemi či emocemi postavy využít také. Výzkumníci v rámci diskuze také navrhuji, že antisociální rysy, které bývají obvykle spojené např. s úspěšným prodejem, může herec využít, neboť i on prodává sám sebe publiku. Sobeckost a riskantní chování může uplatnit při boji s konkurencí, z dlouhodobého hlediska by však tato strategie v prostředí divadla nebyla příliš efektivní (Davison & Furnham, 2016). Zajímavé je, že v tomto výzkumu se schizoidní rysy objevily pouze u mužských herců. Předpokladem bylo, že budou tyto rysy přítomné u obou pohlaví, neboť už dříve byla prokázána souvislost mezi uměním a schizoidní poruchou osobnosti (Furnham, 2008).

3.3. Výzkum týkající se kognitivních funkcí

To, že má cenu se divadlem a charakteristikami herců zabývat, potvrzuje studie Noice a Noiceové (2006). Věnuje se způsobům, které herci využívají k zapamatování si textu ve scénáři. Právě zmíněný výzkum ukazuje, že tyto strategie jsou v mnoha případech velmi efektivní a mohou pomoci zpomalit kognitivní úpadek u starších lidí. Zajímavé je, že lepší verbální dovednosti a paměť na slova a děj knih lze pozorovat i u dětí, ze kterých se později stali herci. To bylo zjištěno na základě retrospektivních rozhovorů s profesionálními herci (Goldstein, 2009).

3.4. Výzkumy týkající se emocí a empatie

Goldstein (2009) uvádí, že herci by měli být schopnější vcítit se do pocitů ostatních právě díky tomu, že během své práce musí být velmi empatičtí vůči pocitům postavy, kterou ztvárňují. Verducci (2000) je zase toho názoru, že zvýšená schopnost empatie u herců je dána tím, že herci musí dobře rozumět chování a prožívání svých kolegů na jevišti a také režisérovi, jinak by nebyli schopní týmově tvořit. Zvýšenou míru empatie prokazuje Nettle (2006) ve svém výzkumu, kde použil škálu empatie z Baron-Cohenova testu.

Na druhou stranu se však ukazuje, že herci ke své dovednosti cítit emoce postavy a vžít se do jejího světa nutně nepotřebují zvýšenou empatii. Goldstein a Winner (2009) zkoumali u adolescentních a dospělých herců empatii, také se však zaměřili na schopnost předvídat mentální stav ostatních, tedy na tzv. teorii mysli. Z jejich studie vyplývá, že teorie mysli a empatie jsou dvě odlišné schopnosti a u herců se vlivem jejich pracovních zkušeností zvyšuje právě schopnost odhadovat, co si druzí myslí a co stojí za jejich chováním. V tomto výzkumu ale nebylo zjištěno, že by herci byli nadprůměrně empatičtí.

3.5. Výzkumy týkající se herectví jako profese (Čermák & Lindénová, 2000)

Tématem herectví jako profese a průzkumem kritických momentů v pracovním životě herců se zabývali Čermák a Lindénová (2000). Jejich studie se zúčastnili herci českého divadla, kteří si na žádost autorů psali deník, nad nímž pak následně spolu s autory diskutovali. Tyto závěry navazují na předchozí část mé práce o jednotlivých aspektech hercovy osobnosti, protože však vychází přímo z praxe a zaměřují se konkrétně na herectví jako na profesi, rozhodla jsem se věnovat jim samostatnou kapitolu. Některé závěry tohoto výzkumu lze nalézt i v předchozí kapitole v rámci dílčích témat.

Jedním z hlavních témat, které se jevilo jako velmi významné ve vztahu profese herce a jeho osobnosti, je strach a stres. Herec často pochybuje o úspěchu představení a také sám o sobě. Zároveň je však důležité tomuto strachu nepodlehnout, protože to by znemožňovalo hercům představení odehrát, nedovolilo by jim řádně vykonávat jejich profesi. Určitá míra stresu je ale pro herce přínosná. Kromě důvodů uvedených v předchozí kapitole autoři uvádějí ještě fakt, že herec může z obtížných situací, které se mu v životě dějí, těžít emoce a pochopení pro různý repertoár situací. To pak může v rámci své práce využít ve svůj prospěch.

I tento výzkum potvrzuje pocit neadekvátního finančního ohodnocení u herců a s tím související strach z nezabezpečení vlastní rodiny. Tato obava se navíc projevila jak u mužů,

tak u žen a byla spojena s pocitem vlastní nedostatečnosti a sníženého sebevědomí. Naopak sebedůvěru posilovalo vědomí, že je herec obsazen do role, která je pro něj dostatečnou výzvou, která je odpovídající jeho možnostem a dovednostem. Pomáhá také uvědomění si vlastních hranic a limitů. Tím pádem pak herec nemá ani důvod závidět ostatním jejich role, což posiluje soudržnost a spolupráci kolektivu.

Dalším výrazným tématem, které se několikrát objevilo v denících herců i v následné diskuzi, jsou osobnostní charakteristiky herců. V průběhu kariéry je čím dál více složitější oddělit vlastnosti, kvůli kterým se člověk stal hercem, od těch, které se zformovaly v důsledku této profese. Obecným předpokladem je, že herectví přitahuje lidi se sklony k exhibicionismu a s touhou se zviditelnit. Sami herci si však uvědomují, že divák nepřišel na představení proto, aby se mu herec předváděl, nýbrž aby společně oba něco prožili. A toho herec nejlépe dosáhne tím, že bude pracovat na představení jako celku a ne jen sám na sobě. Toto vědomí pomáhá hercům také udržovat dobré vztahy mezi sebou vzájemně, protože tím, že by druhému dávali najevo nezájem, odmítali s ním promluvit, nebo mu dokonce záměrně škodili, ublíží celému představení a nejvíce pak sami sobě. Herci také v této souvislosti zmiňují, že v soukromém životě jsou spíše introvertní, užívají si klid a mlčení, neboť neustálý společenský ruch a nutnost v práci komunikovat, přestože se jim nechce, je pro ně vyčerpávající. A to i v tom případě, kdy by o sobě dříve mluvili jako o bavičích kolektivu a velmi společenských lidech. Hraní rolí vyžaduje jistý druh citlivosti, která by však neměla přesáhnout určitou hranici. Pak by se z této citové vznětlivosti mohla snadno stát hysterie, což není u herce žádoucí.

Dalším rysem, který bývá spojován s herectvím i uměním obecně, je nepraktičnost. V jejich osobním životě mají problém s dokončováním svých povinností, odkládají věci, které řešit neumí nebo nechtějí. V divadle však tento problém kompenzují, protože tam je každé odehrané představení dokončené, což jim může přinášet pocit uspokojení.

4. Osobnost herců na základě jejich biografie

Z předchozích kapitol je jasné, že výzkumů a studií, které se zabývají osobností herců, existuje poměrně rozsáhlé množství. Herectví však není primárně vědou, nýbrž uměním. Věda, v tomto případě psychologie, však může být pro umění partnerem na cestě k poznání a porozumění (Šípek, 2010). Proto je tato kapitola věnovaná o něco méně vědeckému pohledu na hercovu osobnost. Tato část práce vychází ze studia biografii herců, jejichž autoři se pokoušeli zachytit kariéru vybraného herce, stejně tak i to, jak byla ovlivněna jeho osobnostními charakteristikami. Navíc se snaží propojit informace získané studiem tohoto typu literatury se závěry odborných studií v předchozích částech práce, poukázat na případné rozdíly mezi laickým a vědeckým pohledem. Přestože výzkumy uvedené v této práci vznikaly teprve v nedávné době, některé vycházely z dat sebraných od herců právě v tomto období a přes kulturní a společenské rozdíly je možné na některé souvislosti poukazovat.

I přesto, že se v této kapitole jedná zejména o laické pojetí osobnosti, bylo mým cílem vyhnout se příliš povrchním interpretacím chování herců a neprofesionálním biografiím, které jsou určeny široké veřejnosti. Autoři vybraných publikací jsou lidé, kteří divadlo studovali a v profesní rovině se jím zabývali a mohli si tedy dovést jít při psaní více do hloubky. Herci, o nichž tato část práce bude převážně pojednávat, mají za sebou ve všech případech velmi bohatou kariéru a jsou ve svém oboru uznávanými a respektovanými. První herec se narodil v roce 1896, poslední v roce 1940, přičemž první zemřel v roce 1968 a poslední v roce 2008. Protože se jedná o poměrně široké časové období, je nutné počítat i s kulturně společenskými vlivy doby, které s sebou pro herce přinášela nejrůznější úskalí. Cílem práce však není poukazovat na souvislosti mezi historickým kontextem a hereckou profesí, ale snaha nalézt osobnostní charakteristiky související s tímto povoláním. Přesto je však nutné při čtení mít na paměti i tento ovlivňující faktor.

Protože bylo nutné se při studiu biografii držet nějaké struktury, zvolila jsem pro účely této práce dotazník Hogan Personality Inventory (HPI), který se využívá zejména v oblasti psychologie práce k profesní diagnostice (Hogan & Hogan, 2007). Tento dotazník obsahuje sedm škál, které posloužily v této kapitole jako vodítko pro to, jakých popisů a charakteristik si v knihách všimnout. Byl vybrán právě pro jeho využití v profesní oblasti, neboť doposud byly ke studiu osobnostních charakteristik herců vybírány zejména testy z klinické praxe (viz předchozí kapitola). Jak je však uvedeno již v úvodu, tato práce se snaží dívat se na herectví jako na profesi, proto se nabízelo využít dotazník, který se i běžně v tomto kontextu využívá. Navíc je považován za velmi kvalitní a moderní metodu zkoumání

osobnostních charakteristik (Grucza & Goldberg, 2007). Hluběji bude dotazník a jeho struktura představena v empirické části práce.

4.1. Herci a jejich vztahy s druhými, schopnost spolupráce s druhými

Ukazuje se, že vztahy na pracovišti jsou pro herce velmi důležité, neboť neshoda s kolegy může rozbít celé představení (Čermák & Lindénová, 2000). Potvrzuje to i Vostrý (1996) v biografii herce Petra Čepka, na kterého se dalo podle autora vždy spolehnout. Snažil se v práci se všemi kolegy udržovat bratrské vztahy, ať už z pozice mladšího a trochu zlobivějšího bratra, nebo staršího a moudrého přítele, od kterého se ostatní mohou učit, což byla role jemu blízká. Sám totiž vyrůstal se svým mladším bratrem. Stejně tak vždy uměl ocenit úspěch druhých a věděl, že čím více budou ostatní lepší, tím lépe půjde hraní i jemu samotnému. Sílová (1999) zase v knize o herci Radovanu Lukavském píše o partnerské souhře mezi herci v souvislosti s pokorou, které si Lukavský nejvíce cenil, přičemž pokoru považoval za nutnou nejen vůči kolegům, režisérům a nadřízeným, ale i vůči secvičovanému představení. Ani u Jiřího Hrzána podle Rychteníkové (2014) není patrná snaha svým kolegům škodit. Nebyl závistivý a nikdy by nedělal kariéru tzv. přes mrtvoly. Poněkud sporný je však jeho vztah k ženám. Ten byl v soukromí velmi kladný, herečky však za příliš zajímavé nepovažoval a o málokteré tvrdil, že je dobrá. Stál si i za tím, že by kteroukoliv ženskou roli on sám ztvárnil bravurně. Problematický vztah ke kolegyním lze vypožorovat i u Petra Čepka, který k jejich způsobu hraní měl spoustu výhrad, v osobním životě si však žen velmi vážil (Vostrý, 1996).

U Petra Čepka také v souvislosti vztahů nenajdeme žádnou touhu po vzdoru vůči režisérské autoritě. Vostrý (1996) vidí příčinu, nebo minimálně souvislost této vstřícnosti vůči režisérům v tom, že Čepkovi v dětství chyběla otcovská autorita. Postoj k autoritě byl důležitý i pro herce Zdeňka Štěpánka, pro kterého bylo velmi důležité, pod jakým vedením v divadle pracuje. Uvědomoval si, že jakkoli velký herecký talent vyžaduje náročného a umělecky ambiciózního režiséra. U Štěpánka také autor hovoří o potřebě otcovské autority, která by ho provázela hereckou kariérou. Jeho vztah k otci v dětství nebyl příliš idylický (Vostrý, 1997). Na druhou stranu je někdy potřeba být na jevišti trochu sobcem a myslet i na sebe a svou roli, jinak hrozí, že se herec stane pouhou loutkou. Herci by tedy měli umět balancovat mezi svými potřebami a tím, co je dobré pro ostatní a pro celé představení.

Na jednu stranu u Petra Čepka tím, že vyrůstal pouze s matkou a bratrem způsobilo, že jeho cesta k dospělosti byla rychlejší a přímější, na druhou stranu si v sobě Petr navždy uchoval jistou stránku osobnosti, kterou Vostrý (1996) nazývá chlapectví. Také o Hrzánovi

Rychetníková (2014) tvrdí, že výborně rozuměl dětské duši a nechal se jí často inspirovat. Herectví pro něj také mělo terapeutický účinek, byla to možnost, jak zkrotit své nejistoty, neklid a touhu po extrémních zážitcích. O možnosti odžít si prostřednictvím divadla traumatické zážitky ostatně hovoří i Thomsonová a Jaqueová (2012) a také Čermák a Lindénová (2000), podle nichž během role herec zapomíná na své starosti a problémy každodenního života.

Herci se přátelí se svými kolegy i mimo jeviště, tedy mimo pracovní prostředí. Často jsou tyto vztahy velmi blízké díky tomu, že při práci se herci dostávají do nejrůznějších stresujících situací. Dalším důvodem může být to, že pro svůj nabitý pracovní program nemají čas navazovat jiné sociální kontakty (Čermák & Lindénová, 2000). S tímto jevem se lze setkat v biografii všech čtyř herců (Vostrý, 1996; Vostrý, 1997; Sílová, 1999; Rychetníková, 2014). Součástí těchto přátelských vztahů bylo také již známé posezení v hospodě po představení, což je podle Maxwella, Setona a Szabo (2015) u herců velmi oblíbený způsob odreagování.

4.2. Potřeba sebeprosazení u herců

Se vztahy v profesním kolektivu také souvisí potřeba prosadit se, dosahovat úspěchu a vést ostatní. U herců je tato touha často spojená s chutí zkoušet nové věci, objevit své vlastní možnosti. Často se objevuje už v dětství, tedy dávno před tím, než se člověk stane hercem. Petr Čepek například vystupoval v různých inscenacích už jako dítě, příležitost k tomu dostal díky svým rodinným příslušníkům. Čepek se také nesnažil prosadit sám sebe za každou cenu, neboť mu velmi záleželo na kolektivu a na tom, zda má po svém boku lidi, kterých si může vážit a jestli jsou schopní skutečně pracovat jako tým (Vostrý, 1996). I u Jiřího Hrzána se od dětství projevovala touha bavit ostatní a nástup do školy pro něj znamenal možnost ukázat svůj talent širšímu publiku (Rychetníková, 2014). Přestože během Hrzánovy kariéry to byly především filmové role, které z něj udělaly hvězdu, více si cenil divadla a vždy do něj investoval spoustu času a energie. Před angažmá v Národním divadle dal přednost o mnoho menší scéně Činoherního klubu, neboť více než vlastní sláva a úspěch pro něj znamenaly volnost a příležitosti, které by v neoficiálnější české scéně nedostal. U Štěpánka hovoří Vostrý (1997) o krizi z dosaženého, která je typickým příkladem neustále se zvyšující potřeby být lepší a lepší. Popisuje Štěpánka jako neklidnou a tvořivou duši, která potřebuje neustále růst. V jeho životě se dokonce objevovaly momenty, kdy ho samotné hraní neuspokojovalo a věnoval se kromě divadla také psaní her a režii. I Radovan Lukavský si

uvědomoval, že přes velké ambice je třeba se zpočátku učit a na velké role se postupně připravovat, ne se hned snažit za každou cenu prosadit (Sílová, 1999).

4.3. Herectví a přístup k učení

Stejně jako u jiných profesí, i herectví vyžaduje přípravu a poctivé studium. Přestože pro povolání herce není nutné vystudovat divadelně zaměřenou školu a velké množství skvělých herců ani žádnou školu nestudovalo, jejich přístup ke studiu je bezpochyby důležitý. Herec musí mít povědomí o kontextu, ve kterém se zkoušené představení odehrává, musí mít všeobecný přehled a v neposlední řadě být také schopen zapamatovat si text. Učení je také důležitou součástí tvůrčího procesu (Medaille, 2010).

Vztah k učení se dá pozorovat již v začátcích školní docházky. U Lukavského se školní prospěch zhoršoval s věkem. Zjistil totiž, že mimoškolní aktivity jsou mnohem lákavější a zábavnější než školní látka. Ne však, že by byl hloupý, učil se pouze to, co ho zajímalo a dalo by se tedy říct, že u něj láska ke vzdělávání nesouvisela se školním prospěchem (Sílová, 1999). Zejména se u něj projevil velký zájem o poezii, který zmiňuje i Vostrý (1998) v souvislosti s Petrem Čepkem. Také Štěpánek měl kladný vztah k učení a k práci, přestože jeho školní výsledky tomu příliš neodpovídaly (Vostrý, 1997). I v dětství Jiřího Hrzána bylo možné vysledovat znaky, které později vedly k tomu, že se začal věnovat herectví. Hrzán v dětství hodně četl a rád setrval ve světě fantazie, měl také potřebu se před ostatními předvádět a miloval pohyb a vzrušení (Rychetníková, 2014). Právě četba a únik do fantazie se podle Goldsteina (2009) v dětství u herců často objevuje.

Sílová (1999) o Lukavském uvádí, že rád přicházel věcem na kloub a snažil se jim porozumět, zejména, když nefungovaly tak, jak měly. Uvědomoval si, že jako herec nemůže ustrnout a musí na sobě neustále pracovat. Nebyl schopný bez výhrad přijímat profesorskou autoritu a trpět přezíravostí, se kterou ke studentům přistupovali. Mnohem více si cenil tvrdé dřiny, a proto ze studií odešel (Vostrý, 1997). Stejně jako Lukavský si i Štěpánek uvědomoval, že herec se formuje prostřednictvím rolí, které dostává a že pouhý talent nestačí k tomu, aby se z průměrného herce stal skutečný umělec. Pro lepší pochopení své postavy se neváhal pustit do poznávání prostředí, ze kterého vzešla, někdy i na úkor zkoušek v divadle. Pro Petra Čepka bylo největší výzvou naučit se pracovat s emocionální energií, tvarovat ji a ve správnou chvíli ji na jevišti uvolnit. Učil se také na jevišti být, existovat a ne předstírat a na něco si hrát.

4.4. Extraverze a impulzivita u herců

Otázka extraverze a introverze u herců stále není jednoznačně vyřešená. Podle výzkumů uvedených v předchozí kapitole se mezi herci nachází zástupci obou těchto skupin. Ostatně jak uvádí Vostrý (1996), nikdo není výhradně extravertní ani introvertní, člověk je vždy kombinací obou těchto povahových vlastností.

Vostrý (1996) píše o Petru Čepkovi, že byl plaché a neprůbojné dítě. Zároveň byl však i hodně impulzivní a odtud možná pramenila právě ona zmiňovaná energie, kterou pak vypouštěl na jevišti. Naproti tomu Jiří Hrzán se odjakživa projevoval jako nezkrotný komediant a škola pro něj byla jevištěm, kde mohl zkoušet své možnosti a bavit ostatní. Tato jeho tendence ho pak provázela celým životem a hereckou kariérou. Rád riskoval a vyhledával mezní situace. Svůj temperament ale ne vždy uměl usměrňovat a výbuchy vzteku u něj nebyly neobvyklé (Rychetníková, 2014). Štěpánek byl také známým bavičem a v kolektivu se rád předváděl, parodoval učitele a často i postavy z divadelních her, které rád četl. Byl však také snílkem a rád se uzavíral před světem do fantazií a představ, které mu občas zastínily skutečnost. Uměl se díky tomu bravurně vcítit do své postavy a okamžitě emocionálně reagovat na imaginární podněty (Vostrý, 1997). Také Lukavskému byla vlastní hravost a chuť projevovat se mimikou a pohybem.

Není to však jen touha po pohybu a předvádění se, co žene mladé lidi k divadlu. Pro Štěpánka to byla příležitost k uspokojení touhy po intenzivních prožitcích. Ty jsou v běžném životě málo dostupné a svázané možnostmi vlastními, ale i společenským kontextem. Herectví umožňuje překonat hranice obojího (Vostrý, 1997).

4.5. Vztah k dodržování řádu a disciplína

Přestože jsou herci laiky často považováni za volnomyšlenkáře, je tato profese náročná na přesnost a disciplínu. Čermák a Lindénová (2000) uvádí, že herci často bývají pokutováni za pozdní příchody, protože pak na něj musí celý soubor čekat. Nemohou si také dovolit včas se nenaučit text nebo nepřijít na předem domluvené představení. Proto je postoj k dodržování řádu a pravidel důležitou součástí hercovy osobnosti. U každého se však projevuje jinak a odráží se v různých způsobech chování.

Vostrý (1996) píše o Petru Čepkovi, že za sebe i své kolegy cítil velkou zodpovědnost a disciplínu. Co se týče profesních věcí, byl často velmi přísný a netolerantní k nepoctivosti a neumětelství. Bral etiku divadelní práce a po celý život se jí řídil, Vostrý však spekuluje o tom, zda to vždy bylo ku jeho prospěchu. Čepka se negativně stavěl i k nedostatku loajality

vůči režisérovi a pokud někdo tvrdil, že režisér nebo hra samotná jsou špatní, vždy za tím viděl pouze výmluvy pro lenost a málo snahy. Radovanu Lukavskému pomohl přinést řád do uspěchaného hereckého světa vztah k náboženství. Podle autorky Sílové (1999) mu víra vždy pomohla nalézt smysl a posílit vůli a naději do budoucna. O Zdeňku Štěpánkovi Vostrý (1997) tvrdí, že měl natolik silnou potřebu řádu a smyslu, že když ji nenacházel, psychicky tím velmi trpěl, míval pocity prázdnoty, bál se lidí. Nechtěl však ani bývat sám a svět kolem mu připadal děsivý. Naproti tomu Jiří Hrzán byl vyznavačem chaosu a řád a disciplínu nesl těžce a s nelibostí. Byl zvyklý dělat si věci po svém, riskovat a hazardovat jak na jevišti, tak i v osobním životě. Vyžadoval svobodu za všech okolností a pokud se mu jí nedostávalo, o to víc se probouzela jeho touha po nebezpečí (Rychetníková, 2014).

4.6. Kreativita jako součást hercovy osobnosti

Kreativita a tvořivé myšlení jsou pro herce velmi důležité, stejně jako bohatá fantazie a představivost, přičemž jedno nemůže existovat bez druhého. Navíc právě umělecké profese jsou s touto vlastností velmi často spojovány, mnohem více než ostatní zaměstnání. Kreativita je však bezesporu užitečná i v každodenním životě a ne jen na jevišti (Forgeard & Kaufman, 2016).

Štěpánek už v dětství využíval své představivosti k tomu, aby jednak bavil své spolužáky imitováním kantorů, ale také aby alespoň tímto způsobem prožíval divadelní představení, o kterých četl ve svých knihách. Navíc brzy po začátku kariéry byl schopný ztvárnit všechny možné typy rolí, od mladých romantických hrdinů až po starší moudré muže. Osobitě přistupoval k secvičování představení, kdy se ve své postavě a v celé hře snažil nalézt jednotlivosti, které teprve při generálce nebo premiéře pospojoval v celek a naplno projevil celý svůj um. Ke zkouškám však vždy přistupoval intelektuálně a emoce nechával stranou. I přesto si však jeho způsob hraní uchoval spontánnost (Vostrý, 1997). Sílová (1999) píše o Lukavském, že se nebál riskovat a do představení vkládat své vlastní myšlenky. Vždy se s tím pojila také zvědavost, co se stane a jaká bude reakce diváků. Také u něj autorka zmiňuje autentičnost v souvislosti se schopností představit si situaci své postavy a vžít se do ní, zároveň tento proces však neustále propojovat s vlastní sebereflexí. Jde totiž především o to, co herec dokáže prostřednictvím role přiznat o sobě. Petr Čepek si vždy dával záležet, aby se z něj nestala pouze loutka v rukou režiséra, ale aby se na výsledném díle podílel, vtiskl postavě svůj osobitý styl. Naučil se při tom čerpat ze svých zkušeností a vzpomínek a nechal se vést tvořivým instinktem. Rád také střídal role, které se od sebe velmi výrazně lišily (Vostrý, 1996).

4.7. Stabilita a sebevědomí herců

Diváci jsou často přesvědčení, že herci musí mít vysoké sebevědomí, aby vůbec mohli před davem lidí vystupovat. Jak již ale bylo zmíněno, herci jsou často nejistí a trpí trémou a úzkostí před představením, přičemž jejich sebehodnocení často závisí na subjektivním názoru anonymních lidí v hledišti (Donnellan, 2007). Na téma stability a sebedůvěry herců lze nalézt zmínky i v jejich biografích.

Petr Čepek bojoval s nejistotou v začátcích své kariéry. Nebyl si jistý, zda má divákovi vůbec co nabídnout, jeho nejistota však podle Vostrého (1996) pramenila především z nedostatku zkušeností. Postupem času se však jeho důvěra v sebe prohloubila a na rozdíl od mladších kolegů neprahnul po potlesku a slávě. Mnohem více si cenil kolektivu, ve kterém působil vždy jako uznávaná autorita a jistota pro ostatní. Také u Lukavského je v této souvislosti vidět nejistota. Na začátku kariéry se často schovával za svoji postavu jako za masku a využíval ji jako štít proti vlastním obavám a kritice ostatních. Pomáhali mu zejména starší kolegové, od kterých se učil a kteří mu přátelskými úsměvy a vlídnými pohledy pomáhali sebedůvěru postupně budovat (Sílová, 1999). Podle Vostrého (1997) Štěpánek trpěl nervozitou před představením zejména proto, že jeho kolegové hráli oproti zkouškám na jevišti naplno. Postupně však tréma zmizela a on si představení užíval. O tomto jevu hovoří i Vinař (2002), podle kterého tréma po vstupu na jeviště odezní právě proto, že se herec stane součástí známé a dobře nacvičené situace. Podle Vostrého se však Štěpánkovy pochybnosti brzy po představení vrátily. Byl tedy podle autora o něco více závislý na vnější kritice než předchozí zmínění herci.

5. Empirická část

5.1. Návrh empirického výzkumného projektu

Herectví a osobnosti herce se věnují mnohé výzkumy i nevědecké práce. V předchozích kapitolách jsou závěry těchto studií shrnuty, jak je však vidět, pouze malé množství výzkumů se dívá na herectví především jako na profesi. V tomto kontextu se doposud výzkumníci věnovali zejména souvislostem mezi povoláním herce a stresem (Maxwell, Seton, Szabo, 2015; Seton, 2006; Vostrý, 1996), případně se jednalo o projekty kvalitativního rázu (Čermák, Lindénová, 2000; Lindén, Torkelson, 1991). Kvantifikovatelných výsledků je tedy v této oblasti velmi malé množství. Stejně tak se dosavadní studie nepokoušely zjišťovat, jak se hercova osobnost v průběhu jeho kariéry mění, případně jestli se vůbec mění, přestože některé práce na tento důležitý fakt upozorňují (Čermák, Lindénová, 2000; Šípek, 2010).

5.2. Cíl výzkumu

Mým cílem je navrhnout kvantitativní výzkum, který by se aspoň z části snažil najít odpověď na otázku, jestli osobnostní charakteristiky herce zmiňované v teoretické části práce jsou herci vlastní už před začátkem jeho kariéry a je tedy možné, že jsou jedním z důvodů, proč se člověk pro herectví rozhodne. Další možností je, že osobnostní charakteristiky herců se v průběhu jeho kariéry proměňují a rysy a vlastnosti, které jsou zmíněné v předchozích kapitolách, jsou výsledkem pokročilé profesní dráhy herce. Uvědomuji si, že by výzkum nepokryl tuto problematiku komplexně, ráda bych však položila aspoň základní kámen výzkumu problematiky herectví jako profese.

Výzkumnou otázkou tedy je, zda se výsledky jednotlivých škál budou lišit u studentů na začátku a na konci studia herectví.

5.3. Zvolené metody

Protože herectví v této práci definuji především jako povolání, rozhodla jsem se využít v návrhu výzkumu dotazník, který je určen primárně pro profesní diagnostiku. Ze všech dostupných metod se mi pro účely této práce zdál nejvhodnější dotazník Hogan Personality Inventory (HPI), který je v zahraničí i v České republice používán v oblasti personalistiky, profesního rozvoje a pro rozhodnutí týkající se kariéry (Hogan & Hogan, 2007).

5.3.1. Charakteristika HPI

HPI je sebehodnotící dotazník, vychází z pětifaktorového modelu osobnosti. Zaměřuje se na určení osobnostních charakteristik a předpovídá úspěch v zaměstnání. Obsahuje 206 položek, na které lze odpovědět „souhlasím“ či „nesouhlasím“. Tyto položky jsou rozděleny do sedmi primárních škál a 41 subškál (Hogan & Hogan, 2007). Zde jsou uvedeny zmíněné primární škály (v závorce je vždy uveden i původní anglický název):

1. „*Stabilita (Adjustment)*“
2. *Sebeprosazování (Ambition)*
3. *Sociabilita (Sociability)*
4. *Kooperativnost (Interpersonal Sensitivity)*
5. *Systematičnost (Prudence)*
6. *Zvídavost (Inquisitive)*
7. *Učelnivost (Learning Approach)*“ (Matsiyeuski, 2008)

Výsledky HPI jsou uvedené v percentilech. Percentil vyšší než 65 znamená vysoký skóre v dané škále, percentil mezi 64 a 36 je roven průměrnému skóru a percentil nižší než 35 znamená nízký skóre. U každé škály jsou v manuálu uvedeny silné a slabé stránky spojené s daným percentilem.

Během studia literatury se ukázalo, že HPI a jeho škály odpovídají tématům, která jsou opakovaně v souvislosti s herci zmiňována v literatuře a to jak v odborných výzkumech, tak v beletrii. Navíc je tento nástroj považován za kvalitní a moderní metodu pro komplexní výzkum osobnostních charakteristik souvisejících s vykonávanou profesí (Grucza & Goldberg, 2007). Využití Hoganova dotazníku doporučováno i dalšími autory (Davison & Furnham, 2016). Výhodou HPI je také skutečnost, že nedělá rozdíly mezi příslušníky různých ras, ani mezi pohlavími (Matsiyeuski, 2008).

5.3.2. Popis jednotlivých škál

Stabilita

Podle této škály je možné určit, na kolik je osoba spolehlivá a odolná vůči stresu, případně na kolik je nejistá a náladová. Nízké skóre značí přecitlivělost a zvýšenou úzkostnost a špatnou reakci na zátěž. Naopak vysoký percentil u této škály je známkou vyrovnanosti, vysokého sebevědomí a schopnosti zachovat chladnou hlavu ve stresujících situacích. Mohou však být také málo empatictí k pocitům napětí u druhých a často přehlíží své omyly (Hogan & Hogan, 2007).

Sebeprosazování

Škála měří, na kolik je člověk soutěživý, energický a schopný vést ostatní. Lidé s nízkým skórem se nechávají vést druhými, nebývají příliš iniciativní a vyhýbají se situacím, ve kterých je nezbytné rozhodovat za ostatní. Vysoký skór mívají soutěživí jedinci, kteří jsou rádi ve vedoucích pozicích a mají dobré organizační schopnosti (Hogan & Hogan, 2007).

Sociabilita

Pod tímto názvem se skrývá extraverte, družnost a potřeba mezilidského kontaktu. Osoby s nízkým skórem rády pracují o samotě, vyžadují pro svou práci klid a nerady se zapojují do tzv. „small talks“. Lidé s vysokým skórem jsou popisováni jako komunikativní, společenšší, baviči kolektivu. Jsou rádi v centru pozornosti a seznamují se s novými lidmi. Nedaří se jim však aktivně naslouchat druhým a jejich projevy chování bývají hodnoceny jako neadekvátní (Hogan & Hogan, 2007).

Kooperativnost

Škála ukazuje na schopnost udržovat vztahy s druhými, na kvalitu interpersonálních vztahů a postoj k druhým. Nízký skór lze najít u těch, kteří jsou vnímáni jako necitliví, málo přátelští a postrádající schopnost empatie. Často nevychází s druhými lidmi ani v osobní, ani v pracovní rovině. Vysoce skórující osoby zase bývají považovány za přátelské a citlivé, navazují blízké a vřelé vztahy, rádi pracují v týmu (Hogan & Hogan, 2007).

Systematičnost

Tato škála měří svědomitost a disciplínu. Jedinec s nízkým skórem bývá výbušný, nerad dodržuje stanovená pravidla a řád, nerad plánuje. Je však také flexibilní a nevadí mu změny. Jedinci s vysokým skórem naproti tomu lpí na dodržování pravidel a plánů, které si dopředu připravují. Před každým rozhodnutím shromáždí co nejvíce informací a jsou vnímaví vůči detailům (Hogan & Hogan, 2007).

Zvídavost

Škála je především zaměřena na měření představitivosti a kreativity. Nízko skórující osoby jsou tolerantní vůči opakujícím se úkonům. Jsou spíše prakticky zaměřeni a realističtí.

Vysoký skór v této škále značí vynalézavost a nápaditost, tito jedinci rádi vymýšlejí nová a nápaditá řešení. Pokud je však jejich práce nebaví, mají tendenci se nudit, což výrazně snižuje jejich produktivitu (Hogan & Hogan, 2007).

Učelnivost

Podle této škály lze určit, jak jedinec přistupuje ke vzdělávání. Nízký skór značí nezájem o školní prospěch a neochotu se vzdělávat. Vysoký skór mají ti, kteří si cení vzdělání a rádi se učí novým věcem, mají však také tendenci bezmezně věřit dostupným akademickým informacím a neověřují si jejich pravdivost (Hogan & Hogan, 2007).

5.4. Výzkumný soubor a design výzkumu

Výzkum bude zaměřen na porovnávání výsledků HPI u studentů, kteří byli přijati na uměleckou školu, obor činoherní herectví. Jejich dosažené skóre bude srovnáváno s výsledkem studentů, kteří školu úspěšně ukončili. Pomocí dotazníku se bude měřit 7 psychologických charakteristik, operacionalizovaných výše zmíněnými škálami.

Místo longitudinálního výzkumného projektu, který už byl u herců využit, se v tomto případě bude jednat o transverzální výzkum. U studentů budou data sebrána v jednom roce, na začátku školního či akademického roku. Zkoumány budou dvě skupiny studentů. Data tedy budou pocházet od přijatých uchazečů a od těch, kteří v daném roce budou v posledním ročníku studia. Seznamy studentů lze dohledat na webových stránkách jednotlivých škol, případně lze oslovit sekretariát školy s žádostí o podílení se na výzkumu.

V rámci výzkumu budou osloveni studenti JAMU (obor Činoherní herectví), DAMU (obor Herectví činoherního divadla), Vyšší odborná škola herecká v Praze (obor Herectví a moderování) a Zlínská soukromá škola umění (obor Hudebně dramatické umění). Ze středních škol poté Pražská konzervatoř (obor Hudebně dramatické umění) a Konzervatoř Brno (obor Hudebně dramatické umění). Studenti středních škol budou součástí výzkumu zejména kvůli nízkému počtu přijatých uchazečů na uměleckých školách. Navíc se pak nabízí i možnost porovnat skupinu studentů středních a vysokých škol.

V první skupině budou náhodným výběrem vybrány dvě třetiny studentů z počtu lidí přijatých na výše zmíněné školy v jednom akademickém či školním roce. V seznamu studentů bude každému přiděleno číslo, poté z něj bude vylosován daný počet studentů nastupujících do prvního ročníku a to na začátku roku, aby byl vliv vzdělávání v oblasti herectví minimální. Druhá skupina studentů bude tvořena těmi, kteří v daném školním či akademickém roce

ukončují poslední ročník dané školy. Seznamy studentů posledních ročníků nejsou k dispozici, lze však vycházet z počtu absolventů školy. Studenti by byli pro výzkum opět zvoleni náhodným výběrem, tedy losováním ze seznamu studentů stejným způsobem, jako u předchozí skupiny. Počet respondentů bude přibližně stejný jako v první skupině. Konkrétní seznamy studentů lze získat na studijním oddělení nebo sekretariátu dané školy.

Studenti budou osloveni s nabídkou účasti ve výzkumu, který se zabývá strukturou osobnosti herce. Za participaci jim bude nabídnuto informování o výsledcích studie. Případně je možné zájemcům také nabídnout individuální interpretaci výsledků HPI s důrazem na rozbor osobnostních charakteristik a možností růstu a zlepšování se do budoucna. Zajímavou motivací by také mohlo být pro studenty finanční ohodnocení. Studenti také podepíší informovaný souhlas a souhlas se zpracováním osobních údajů, ve kterém bude krátce představen cíl projektu a kontakt na výzkumníka. Data by nebyla sbírána anonymně pro případ, že by studenti měli zájem o individuální interpretaci výsledků, ve výzkumu by však žádná osobní data uvedená nebyla. U studentů mladších 18 let bude třeba získat informovaný souhlas i od zákonného zástupce.

Respondenti budou instruováni k vyplnění dotazníku HPI. Doba vyplnění testu je přibližně 20 minut. Pro účely této studie bude využita online verze dotazníku, bude tedy administrován prostřednictvím počítače. Výhodou tohoto způsobu administrace je, že je možné nechat respondenty vyplnit test v domácím prostředí a v čase, který jim je příjemný. Také vyhodnocení výsledků bude mnohem rychlejší než u klasické verze tužka-papír, která se navíc už téměř nepoužívá. Na druhou stranu však mohou být kvůli tomu výsledky zkresleny a také existuje větší pravděpodobnost, že dotazník z nějakého důvodu nevyplní. Otázku nedbalého či náhodného vyplňování řeší v HPI validizační škála (Hogan & Hogan, 2007).

5.5. Způsob zpracování dat

Po vyhodnocení HPI budeme vycházet z informací obsažených v datové zprávě. V ní jsou výsledky jednotlivých škál a také výsledek validizační škály. V případě, že na této škále bude mít respondent percentil nižší než 10, nebude do následující analýzy zařazen.

Pro porovnání výsledků u jednotlivých škál mezi dvěma výše zmíněnými skupinami bude použit Mann-Whitneyův pořadový test, neboť sledované veličiny mají neznámé rozdělení pravděpodobností sledovaného znaku. Pomocí této analýzy budeme ověřovat hypotézu, že percentily u skupiny studentů na počátku studia se liší od výsledků, kterých dosahují studenti v závěru studia, tedy že během profesní přípravy herce došlo k ovlivnění

jeho osobnostních charakteristik. Porovnávány budou výsledky obou skupin u každé zprávy zvlášť, protože je možné, že se výsledek změní pouze u některých charakteristik, zatímco v jiných zůstane stejný. Možné limity těchto závěrů jsou uvedeny v další části práce.

5.6. Diskuze

Z výsledků tohoto výzkumu by mohly vyplynout zajímavé výsledky. V případě, že by nedošlo u studentů herectví k žádné změně osobnostních charakteristik, mohlo by to znamenat, že už výběr tohoto specifického povolání je ovlivněn osobností. Pokud by ke změně vlastností během studia došlo, poukazovalo by to na výrazný vliv profesní přípravy na osobnost budoucích herců. Samozřejmě nelze vyloučit, že k případné změně došlo vlivem jiných událostí, než jen navštěvováním herecké školy. Člověk se neustále vyvíjí, zvláště pak ve věku, kdy nastupuje na střední či vysokou školu. Na případný posun v osobnostních charakteristikách by tedy mohlo mít vliv i zrání a hledání vlastní identity. Vzhledem k tomu, že se jedná o transverzální, ne longitudinální projekt, nemůžeme vyloučit ani vliv odlišného společenského a kulturního kontextu, ve kterém respondenti se studiem herectví začínali.

Počet respondentů nebude velký, protože na umělecké školy bývá přijato pouze malé množství uchazečů. I když se jedná o pouhý návrh výzkumného designu, snažím se o reálný odhad maximálního počtu probandů účastnících se takového výzkumu, proto výzkumný soubor není větší. Z důvodu nízkého počtu respondentů nebudou kontrolovány proměnné, jako je rozdílný počet ročníků na dané škole nebo předchozí zkušenosti respondentů s divadlem či obecně vystupováním na veřejnosti. To by samozřejmě také mohlo zkreslit výsledky, proto by možná bylo vhodné výzkum doplnit ještě o polostrukturované rozhovory. To by však kladlo mnohem větší požadavky na schopnosti výzkumníků a zvýšená náročnost by mohla odradit respondenty. Ztížila by se také interpretace výsledků, bylo by nicméně možné porovnat mezi sebou jednotlivé skupiny herců a zpřesnit tak závěry plynoucí z výzkumu. Mohlo by být například zajímavé porovnat mezi sebou studenty středních a vysokých škol nebo studenty s hereckou praxí a bez ní. Malý vzorek respondentů by také mohl být problémem v případě, že mnoho lidí bude vyplňovat dotazník nedbale a tedy nedosáhne na požadovaný skóre na validizační škále, nebo pokud mnoho studentů odmítne účast ve studii. V takových případech by bylo nutné navýšit počet respondentů.

Přestože většina herců, jejichž biografie jsou v této práci uvedené, školu související s herectvím studovala, není to vždy pravidlem. Z mnoha lidí se stali skvělí a uznávaní herci a přitom žádnou uměleckou školu nestudovali. Stejně tak jsou i takoví, kteří se studiem začnou, ale ať už z osobních, finančních či jiných důvodů ji nedokončí. Prostor

k sebezdokonalování mají herci i po ukončení školní docházky, mohou navštěvovat různé kurzy a workshopy a pracovat na sobě, přičemž nejlepší školou je pro ně praxe. Z těchto důvodů by bylo zajímavé sledovat dlouhodobě vývoj studentů herectví, kteří nastoupí na hereckou školu. Jaké jsou nejčastější důvody pro odchod ze studií? Z kolika studentů se nakonec stanou slavní a uznávaní divadelníci? Na tyto otázky bohužel tento výzkum neodpoví, nicméně může položit základ pro další a podrobnější studium této problematiky.

Je také možné, že doba studia je příliš krátká na to, aby došlo k výraznější změně osobnosti. Herece po odchodu ze školy čeká dlouhá a trnitá cesta, kterou si musí projít, aby si zasloužil uznání a respekt diváků i svých kolegů. Může se tedy stát, že ke změnám dochází až později v životě herce a tento výzkum je tedy nezachytí. Řešením by bylo rozšířit studii o skupinu profesně starších herců. Zde bychom však nutně narazili na otázku, podle jakých kritérií lze herce označit za více či méně zkušeného, dobrého, nebo špatného.

Součástí bakalářské práce není navržený výzkum realizovat, můžeme tedy pouze spekulovat o tom, jakých percentilů by herci mohli v jednotlivých škálách dosáhnout a jaký by byl výsledek srovnání obou skupin. Na základě studia literatury by bylo možné domnívat se, že na škále stability a sebevědomí by mohly být rozdíly mezi začínajícími a končícími studenty. Autoři biografií použitých v této práci se totiž shodují na tom, že herci jsou v počátcích nejistí a jejich sebedůvěra závisí na vnějším ohodnocení (Rychetníková, 2014; Sílová, 1999; Vostrý, 1996; Vostrý, 1997). V průběhu kariéry se spolu s tím, jak herec poznává své vlastní hranice a limity, jeho důvěra sám v sebe zvyšuje a není už tolik závislý na tom, co o něm napíší kritici a co si řeknou mezi sebou jeho kolegové (Čermák, Lindénová, 2000).

Co se týče sebeprosazování, laik by řekl, že u herce musí být vyšší než v běžné populaci. Již existující výzkumy však ukazují, že herci si uvědomují, že prosazovat sebe na úkor jiných, či žárlit na jejich role se nevyplácí. Takové chování ničí vztahy v kolektivu i samotné představení (Čermák, Lindénová, 2000). Možná ale nějakou dobu trvá, než herec k tomuto poznání dojde, proto je možné, že by se výsledky studentů lišily. Podobně by na tom mohla být i škála měřící schopnost kooperovat s ostatními. Herci si uvědomují, že je třeba v týmu komunikovat a sdílet informace. Proto by toto skóre mohlo být oproti jiným profesím zvýšené (Medaille, 2010).

Vzhledem k tomu, že autoři se příliš neshodují v názoru na dimenzi extraverte (Grainger, 2006; Marchant-Haycox & Wilson, 1992), můžeme se domnívat, že introverze

a extraverze budou nejspíše dané už v dětství. Z toho by tedy plynulo, že by se u herců v průběhu času neměly příliš měnit. Stejný výsledek by bylo možné předpokládat i u škály disciplíny, neboť z biografíí herců je patrné, že někdo měl smysl pro řád už před začátkem kariéry, zatímco jiní ho nezískali ani dlouhodobým působením v divadle.

Vzhledem k tomu, že herectví je uměleckou profesí, dala by se také v HPI předpokládat vyšší kreativita. Sílová (1999) v biografii Radovana Lukavského zmiňuje, že byl tvořivý a nebál se vnášet do představení své nápady. I Vostrý píše ve svých knihách o schopnosti herců vymýšlet nová řešení, improvizovat a experimentovat, zmiňuje také snahu o autentičnost projevu na jevišti, což klade bezpochyby také velké nároky na tvořivost herce (Vostrý, 1996; Vostrý, 1997; Vostrý, 1998). Neznámou však zůstane, zda se kreativita během herecké kariéry mění a zlepšuje, nebo zda se s ní člověk už rodí a zda je právě tato vlastnost důvodem, proč se člověk pro hereckou kariéru rozhodne. V literatuře jsem o této problematice nenašla žádnou zmínku, zasloužila by si tedy hlubší zkoumání.

Co se týče poslední dimenze, kterou je přístup učení, podle mého názoru by herci nemuseli vyčnívat z průměru běžné populace. Stejně tak se domnívám, že by se skór na této škále nemusel v průběhu kariéry měnit. Nenašla jsem však literaturu, ze které by se dalo vycházet a která by se touto problematikou zabývala.

Závěr

Hranice mezi herci a ostatními lidmi je velmi tenká, neboť každý má v sobě aspoň kousek uměleckého nadání a každý vystupuje ve svém životě v určitých rolích. Někteří si však zvolí střídání různých rolí a jejich předvádění publiku za svou životní dráhu. Herectví se pak pro ně stává jednak zdrojem obživy sebe i své rodiny, ale také posláním a často i smyslem života. Jejich úděl je mnohdy těžší, než by se na první pohled mohlo zdát. Pod pozlátkem slávy a potlesku publika se mnohdy skrývá tvrdá dřina a nepochopení ze strany blízkých, kteří mají často pocit, že je herci na úkor divadla zanedbávají, nebo že nevystupují z přetvářky ani doma. Už jen to může být důvodem, proč si podle mě herci zaslouží, aby se o ně někdo zajímal a snažil se na jejich práci dívat očima vědy.

Podle Čermáka a Lindénové (2000) je pro porozumění herecké profesi nutné zaujmout interdisciplinární postoj. Proto jsem se rozhodla do své práce zařadit kromě odborných prací propojujících psychologii s uměním i nevědeckou literaturu. Konkrétně se jednalo o biografie herců, ze kterých lze o jejich osobnosti vyčíst velké množství informací a lze je propojit s vědeckými závěry.

Divadlo má velký potenciál i v oblasti psychoterapie, může mít výrazný abreaktivní účinek a spontánnost, která je při něm nezbytná, může pomoci při odhalování nejhlubších vrstev mysli a osobnosti. Více než kde jinde dochází v divadle ke střetu reality a fantazií, často se také využívají imaginativní techniky. Tyto faktory přispívají k tomu, že herectví je velice specifickou a náročnou profesí, protože herci se s nimi na rozdíl od ostatních setkávají denně.

Cílem práce bylo poukázat na specifika práce herce a zmapovat pokrok, který již v této oblasti udělali jiní výzkumníci. V empirické části navrhuji výzkum, který by mohl pomoci porozumět tomu, co vede člověka ke studiu herectví a jak velký je vliv této profese na křehké duše herců. Tato práce může sloužit jako východisko autorům, kteří by se tomuto tématu chtěli dále věnovat a rozvíjet jej. Mojí snahou bylo pouze položit základní kámen a dát prostor diskuzi a otevřít téma herectví jako profese.

Reference

- Allport, G. W. (1937). *Personality: A psychological interpretation*. New York: Holt.
- Archer, W. (1888). *Masks or Faces? A study in the Psychology of Acting*. Longmans, Green.
- Bahboub, R. (2002): Teorie osobnosti. In: Höschl, C., Libiger, J., Švestka, J. (eds). *Psychiatrie*. Tigis, Praha.
- Barker, K. K., Soklaridis, S., Waters, I., Herr, G., & Cassidy, J. D. (2009). Occupational strain and professional artists: A qualitative study of an underemployed group. *Arts and Health: An International Journal for Research Policy and Practice*, 1, 136 – 150. doi:10.1080/17533010903031390
- Bates, B. (1991). Performance and possession: The actor and our inner demons. In G.D. Wilson (ed.), *Psychology and performing arts* (pp. 11 - 18). Amsterdam: Swets & Zeitlinger.
- Blair, R. (2007). *The actor, image, and action: acting and cognitive neuroscience*. Routledge.
- Buss, A. H., & Briggs, S. R. (1984). Drama and the self in social interaction. *Journal of Personality and Social Psychology*, 47(6), 1310 - 1324.
- Čermák, I., & Lindénová, J. (2000). *Povolání: herec: kritické momenty v pracovním životě herců*. Brno: Psychologický ústav Akademie věd ČR.
- Davison, M., & Furnham, A. (2016). The Personality Disorder Profile of Professional Actors [Online]. *Psychology Of Popular Media Culture*. <https://doi.org/10.1037/ppm0000101>
- Donnellan, D. (2007). *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola.
- Forgeard, M. J. C., & Kaufman, J. C. (2016). Who cares about imagination, creativity, and innovation, and why? A review. [Online]. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 10(3), 250-269. <https://doi.org/10.1037/aca0000042>
- Frejka, J. (1929). *Člověk, který se stal hercem: studie*. Praha. Melantrich.
- Furnham, A. (2008). *Personality and intelligence at work*. London, UK: Routledge.
- Goldstein, T. R. (2009). Psychological perspectives on acting. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 3(1), 6-9. doi:10.1037/a0014644

- Goldstein, T. R., Wu, K., & Winner, E. (2009). Actors are Skilled in Theory of Mind But Not Empathy [Online]. *Imagination, Cognition And Personality*, 29(2), 115-133. <https://doi.org/10.2190/IC.29.2.c>
- Goldstein, T. R. (2015). Predictors of Engagement in and Transfer From Acting Training. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 9(3), 266-273. doi: 10.1037/a0039106
- Graham, G. (2000). *Filosofie umění*. Brno: Barrister.
- Grainger, R. (2006). Why actors act? [Online]. *Dramatherapy*, 28(1), 3-8. <https://doi.org/10.1080/02630672.2006.9689681>
- Grucza, R. A., & Goldberg, L. R. (2007). The Comparative Validity of 11 Modern Personality Inventories: Predictions of Behavioral Acts, Informant Reports, and Clinical Indicators [Online]. *Journal Of Personality Assessment*, 89(2), 167-187. <https://doi.org/10.1080/00223890701468568>
- Hogan, R. & Hogan, J. (2007). *Hogan personality inventory: Third edition*. Tulsa, OK: Hogan Assessment Systems.
- Hull, S. L. (2004). *Strasberg's method as taught by Lorrie Hull: a practical guide for actors, teachers, and directors*. Santa Barbara, CA: Hull-Smithers.
- Hyvnar, J. (2011). *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT.
- Kaplan, D. (1995). *Stage fright*. In *Clinical and Social Realities*, ed. L. Kaplan. Northvale, NJ: Jason Aronson Inc.
- Lindén, J., Torkelson, E., & Helin, P. (1991). *Yrke: skådespelare: kritiska moment i arbetslivet*. Monograph no. 1, Work Science Division, Department of Psychology, Lund University.
- Marchant-Haycox, S. E., & Wilson, G. D. (1992). Personality and stress in performing artists [Online]. *Personality and Individual Differences*, 13(10), 1061-1068. [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(92\)90021-G](https://doi.org/10.1016/0191-8869(92)90021-G)
- Martin, J. J., & Cutler, K. (2010). An Exploratory Study of Flow and Motivation in Theater Actors [Online]. In *Journal of Applied Sport Psychology* (Vol. 14, pp. 344-352). <https://doi.org/10.1080/10413200290103608>

- Matsiyevski, M. (2008). *Hoganovy testy v personálně-poradenské praxi* (Diplomová práce). Praha.
- Maxwell, I., Seton, M., & Szabo, M. (2015). The Australian actors' wellbeing study: A preliminary report. *About Performance* (No. 13, p. 69). Centre for Performance Studies.
- Medaille, A. (2010). Creativity and craft: the information-seeking behavior of theatre artists. *Journal of Documentation*, 66(3), 327-347.
- Nettle, D. (2006). Psychological profiles of professional actors [Online]. *Personality And Individual Differences*, 40(2), 375-383. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2005.07.008>
- Noice, T. & Noice, H. (1997). *The nature of expertise in professional actors: A cognitive view*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Noice, H. & Noice T. (2006). What studies of actors and acting can tell us about memory and cognitive functioning. *Current Directions in Psychological Science*, 15(1), 14-18. doi: 10.1111/j.0963-7214.2006.00398.x
- Nolen-Hoeksema, S., Frederickson, B. L. & Loftus, G. R. (2012). *Psychologie Atkinsonové a Hilgarda* (Vyd. 3., přeprac.). Praha: Portál.
- Oatley, K. (2004). Scripts, Transformations, and Suggestiveness of Emotions in Shakespeare and Chekhov [Online]. *Review Of General Psychology*, 8(4), 323-340. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.8.4.323>
- Panero, M. E., Goldstein, T. R., Rosenberg, R., Hughes, H., & Winner, E. (2016). Do actors possess traits associated with high hypnotizability? [Online]. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 10(2), 233-239. <https://doi.org/10.1037/aca0000044>
- Pervin, L. A., & John, O. P. (1999). *Handbook of personality: Theory and research*. Elsevier.
- Piaget, J., Inhelder, B. (1969). *The Psychology of the child (Nachdr)*. New York: Basic Books
- Prior, R., Maxwell, I., Szabó, M., & Seton, M. (2015). Responsible care in actor training: effective support for occupational health training in drama schools [Online]. *Theatre, Dance and Performance Training*, 6(1), 59-71. <https://doi.org/10.1080/19443927.2014.993568>

Seton, M. C. (2006). 'Post-Dramatic' Stress: Negotiating Vulnerability for Performance. Proceedings of the 2006 Conference of the Australasian Association for Drama, Theatre and Performance Studies.

Smékal, V. (2002). *Pozvání do psychologie osobnosti. Člověk v zrcadle vědomí a jednání*. Barrister & Principal, Brno.

Sobkin, V. S., & Lykova, T. A. (2015). Sociometric status of Theatre College students and its relation to their personal characteristics and educational activities. [Online]. *Psychology in Russia: State of the Art*, 8(4). <https://doi.org/10.11621/pir.2015.0413>

Stanislavskij, K. S. (1949). *Dotvoření herce: kapitoly o pracovní a umělecké disciplině herce, jeho etice a vzdělání*. Praha: Athos.

Stanislavskij, K. S. (1983). *Můj život v umění*. Praha: Odeon.

Šípek, J. (2010). *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. Praha: KANT.

Thomson, P., & Jaque, S. V. Testimonial theatre-making: Establishing or dissociating the self. [Online]. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 5(3), 229-236. <https://doi.org/10.1037/a0021707>

Thomson, P. & Jaque, S. V. (2012). Holding a Mirror Up to Nature: Psychological Vulnerability in Actors. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6(4), 361-369. doi: 10.1037/a0028911

Tylim, I. (2001). One Sings, the Other Doesn't [Online]. *The Psychotherapy Patient*, 11(3-4), 11-25. https://doi.org/10.1300/J358v11n03_02

Upton, C. A. (2011). Real people as actors – Actors as real people [Online]. *Studies In Theatre*, 31(2), 209-222. <https://doi.org/10.1386/stap.31.2.2>

Verducci, S. (2000). A Moral Method? Thoughts on cultivating empathy through Method acting [Online]. *Journal Of Moral Education*, 29(1), 87-99. doi: 10.1080/030572400102952

Vinař, J. (2002). *Elementy herectví (2. vyd.)*. Praha: Akademie múzických umění.

Vostrý, J. (1998). *O hercích a herectví*. Praha: Achát.

Wagner, V., Klein, J., Hanich, J., Shah, M., Menninghaus, W., & Jacobsen, T. (2016). Anger framed: A field study on emotion, pleasure, and art. *Psychology Of Aesthetics, Creativity, And The Arts*, 10(2), 134-146. doi:10.1037/aca0000029

Wojcik, P. R. (2004). *Movie acting, the film reader*. Psychology Press.

Biografie herců

Rychetníková, H. (2014). *Jiří Hrzán: komik se smutnýma očima*. Praha: XYZ.

Sílová, Z. (1999). *Radovan Lukavský*. Praha: Achát.

Vostrý, J. (1996). *Petr Čepek: talent a osud*. Praha: Achát.

Vostrý, J. (1997). *Zdeněk Štěpánek: herec a dějiny*. Praha: Achát.