



HERECTVÍ A FILM
Dagmar Bláhová



Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci). Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

© Dagmar Bláhová, 2026

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

ISBN 978-80-7331-737-9 (iPDF)

Obsah

Slovo na úvod (Jitka Vysekalová)	9
Předmluva	11
1 Úvod	14
2 Je tedy rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím?	17
3 Přehled uměleckých škol v relaci k filmu	25
Konstantin Sergejevič Stanislavskij a jeho systém/metoda	26
Konstantin Sergejevič Stanislavskij – život.....	27
Stanislavského učení – systém/metoda ve zkratce a důležitých bodech.....	29
Akce	30
Strasberg, Adlerová, Meisner	32
Pokračovatelé Stanislavského a jeho metody herectví	32
Lee Strasberg (1901–1982).....	33
Stella Adlerová (1901–1992).....	35
Sanford Meisner (1905–1997)	36
Peter Brook (* 1925)	37
Jerzy Marian Grotowski (1933–1999)	41
4 Jak na to – herecká příprava	46
„Pět pé“ – takový jednoduchý návod.....	46
Herecká příprava – práce s textem.....	47
Práce s konkrétním textem	52
5 Improvizace	67
Improvizace podle scénáře	69
Vizualizace – paměť smyslů	70
Cvičení	72
Improvizace a natáčení.....	76

6 Casting – výběr herců, obsazování herců	79
Systém castingu	83
Castingová agentura	84
Takže jak funguje casting?	85
Co chce režisér a co chce herec	89
Práce na scéně a na textu.....	90
Mluva.....	92
Opak – skrytá duše	92
Akce a reakce.....	93
Improvizace	93
Žánry	94
Co tedy kdo od koho chce?	96
7 Spolupráce herce a režiséra při natáčení.....	98
Zkoušky	98
První čtení.....	100
Zkoušení scén	101
Natáčení	103
Technologie	105
Seriály.....	107
Prožít, nebo zahrát?	109
Kamera a návaznost	112
Kamera.....	113
Následnost, posloupnost, návaznost	115
Energie.....	115
Herec a režisér na závěr.....	116
8 Dovětek	119
9 Dostupná literatura o výchově k herectví.....	121
10 Biografie autorky	123
11 Seznam zmíněných filmů	127
12 Literatura	130

Slovo na úvod

Publikace potřebná, zaplňující „slepé místo“ v odborné literatuře o filmovém herectví. Je s podivem, jak málo se o tomto tématu píše, i když herci jsou ti, kteří nám zprostředkují děj filmu. A hlavně zážitek z něho. Na jedné straně přitahují herci pozornost. V knihkupectvích najdeme spoustu hereckých biografii i autobiografií, a nejen bulvární plátky věnují pozornost všemu, co dělají, ale jenom málokdy najdeme hlubší analýzu hereckého výkonu nebo nenalezneme vůbec žádnou. Takže „tolik slov a málo smyslu“ nevzniklo o žádném jiném aspektu filmu jako o filmových hvězdách, jak říká i Richard Dyer. Na jedné straně kult hereckých hvězd, ale na druhé straně nedostatek seriózní snahy o poznání a prezentaci specifík filmového herectví. Samozřejmě existuje literatura o teorii a metodách herecké tvorby, herecké technice i výchově k herectví, ale většinou zde chybí právě to, co je zvláštní pro herectví filmové. Proto je tato publikace důležitá a potřebná. V úvodu autorka seznamuje čtenáře s method acting, důležitou pro filmové herectví, s významem spolupráce herce a režiséra i herectvím coby uměním i řemeslem. Na to navazuje kapitola, která mapuje rozdíly mezi divadelním a filmovým herectvím, kdy „herec se stává jakýmsi mostem mezi slovy, která jsou vyslovena a která ne“. Jde o podtext, který je u filmu i díky technickým možnostem mnohem výmluvnější. Kapitola je oživena zajímavými citáty známých herců i režisérů a končí shrnujícím citátem:

„Na divadle mě občas frustruje, že to herci nezahrají pokaždé stejně a že výsledek, který jsme na zkouškách pomalu a pracně budovali, se může v reprízách zcela ztrácet. Ve filmu je naopak na zkoušení málo času, ale když to natočíte, už to tam zůstane. Ale s obojím je třeba počítat.“

Následuje přehled hereckých škol, který dává základní informace o nejdůležitějších směrech, ze kterých potom vychází i výklad v dalších kapitolách. Doporučovala bych doplnit odkazy na další literaturu pro zvědavé zájemce o teorii. Přínosná a nosná je kapitola zaměřená na hereckou přípravu, tedy „jak na to“, která vysvětluje práci s textem, scénářem atd. na konkrétních cvičeních. Shrnutí do jednoduchého návodu pět „pé“ (pět prstů, pět otázek) vychází z autorčiny profesní zkušenosti a lze ho vřele doporučit všem adeptům herectví. I další kapitoly jsou doprovázeny cvičením a autorka se vrací k oněm základním pěti „pé“. Praktické rady do života přináší i kapitola zabývající se castingem, oživená opět jak zkušenostmi autorky, tak hereckých osobností naší i světové kinematografie. Podobně je tomu v další kapitole o spolupráci herce s režisérem, kde autorka doplňuje úvodní teze o praktické zkušenosti a doporučení. Tedy na co herec nesmí zapomenout, když dostane scénář a dostane roli: „Kdo jsem, kdy a kde jsem, co chci, od koho a proč, kdy se to změní a o čem to vše je.“ Autorka vychází z vlastních dlouholetých zkušeností a čtivým a zajímavým stylem zprostředkuje nejen studentům, ale všem zájemcům o herectví vlastní teoretické poznatky a názory nejen své, ale i významných osobností kinematografie. Kniha je impulzem k přemýšlení i vyzkoušení „vlastních sil“ v tom krásném i těžkém umění i řemesle, kterým herectví je.

doc. PhDr. Jitka Vysekalová, Ph.D.
prezidentka České marketingové společnosti

Předmluva

Toto pojednání o filmovém herectví jsem psala déle, než jsem si přála. Psala jsem ho tak, jak šel život. Mezi natáčením, představeními, zájezdy a učením na FAMU. Ale čas strávený při práci se vždy ukáže být užitečný k získání více zkušeností.

Na FAMU jsem začala učit v roce 1997, po návratu ze zahraničí, za děkanátu pana profesora Jana Bernarda, v programu zvaném F3, předchůdci FAMU International, tehdy pod vedením pana docenta Rudolfa Krejčíka. Věřila jsem, že lidé za kamerou, speciálně ti, kteří chtějí režirovat, by si měli v praxi před kamerou zkusit totéž, čím si procházejí jejich kreativní partneři – herci. To ostatně během historie filmu potvrdilo mnoho úspěšných režisérů. Kurzem Acting Studio, který přes dvacet let vedu, projde každoročně na sto zahraničních i českých studentů.

O herectví se dá mluvit a teoretizovat jen do určité míry. Víme, že teorie a praxe se doplňují, ale u herectví, tak jako u dalších uměleckých profesí, víme, co je podstatnější. Teorie a umění jsou jako kočka a myš.

Přála jsem si, aby mé poznatky byly nejen poučné, ale i zábavné. A bylo by i hloupé, abych po padesáti letech v profesi nebyla občas takřikajíc osobní.

V první části tedy začínám s interpretací pramenů z významných hereckých škol, aplikovatelných na film, neboť je užitečné být informován.

V prezentaci Jak na to (tj. příprava herce ve spolupráci s režisérem od castingu a scénáře ke zkouškám a k natáčení) pokračuji návody a zkušenostmi jak svými, tak i jiných praktiků, o kterých jsem slyšela, četla či je sama zažila. Určeno jak pro herce, tak pro režiséry a další profese za kamerou.

Režisér Dušan Hanák mi kdysi řekl, že cítí, že každý film, který dělá, by měl být odpovědí na otázky, kterými žijeme.

Alfred Hitchcock řekl, že „drama zobrazuje život, ale s vystríženými nudnými částmi“.¹

„Filmový režisér by měl samozřejmě poznat herectví, jeho historii a jeho techniky. Čím více o herectví ví, tím lépe se mu bude s herci pracovat. V určitém stadiu svého vývoje by se měl přinutit vyjít na jeviště nebo před kameru, aby si to sám zažil.

Někteří režiséři, a to i mnoho slavných, se herců spíše bojí, namísto toho, aby s nimi spojili síly při společné práci. Režisér by měl herce stimulovat, či dokonce inspirovat. A zároveň ho vést tak, že herec vlastně nehraje, umět ho udržet v pohodě, uvolnit ho tak, že jeho tvůrčím schopnostem nic nebrání... V podstatě by měl být znalý v mnoha těchto oblastech, aby si získal naprostou hercovu důvěru.“

(Ellia Kazan)²

¹ Alfred Hitchcock 1960 BBC TV interview. Hitch discussing his new film *Psycho* with Robert Robinson on the BBC programme *Picture Parade* [online]. YouTube. 19. 11. 2013. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FDmpJq912fl>. V čase 00:37 říká: „Drama is life with the dull bits cut out.“

² „Of course, the film director should know acting, its history and its techniques. The more he knows about acting, the more at ease he will be with actors. At one period of his growth, he should force himself on stage or before the camera so he knows this experientially, too. Some directors, and very famous ones, still fear actors instead of embracing them as comrades in a task. [...] The director must know how to stimulate, even inspire the actor. Needless to say, he must also know how to make an actor seem not to act. How to put him or her at their ease, bring them to that state of relaxation where their creative faculties are released.“ (Peter D. Marshall. „Elia Kazan: On What Makes a Director“ [online]. *ActionCutPrint: Resources for Indie Filmmakers*. 27. 11. 2009 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://actioncutprint.com/kazan/>.)

„Každému režisérovi bych doporučoval, aby si někdy zkusil jít před kameru. Je něco jiného stát za ní a říkat si: ‚Proč to proboha neřekne tak, jak mu zobák narost‘, vždyť je to tak jednoduché?‘ Jenže jdi si stoupnout před kameru, a budeš koukat, jak je to těžké. Fascinují mne herci, co přijdou a všechno, co dělají, je pravda. Jenom na ně zírám – je to ta postava, ten charakter.“

(Miloš Forman)³

³ Miloš Forman, Bohdan Sláma. *Povolání režisér: Rozhovor Bohdana Slámy s Milošem Formanem*. Praha: Prostor, 2013.

Jednou se na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech zeptali amerického herce Johna Malkoviche, jaký je podle něj rozdíl mezi divadelním a filmovým herectvím. „Stejná hudba, rozdílný nástroj,“ odpověděl.

Slovo *nástroj* je shodou okolností též klíčovým slovem jedné z mnoha škol herectví, která má zatím k filmu nejbližší. Dnes už snad není profesionální herec, který by jí neprošel nebo o této průpravě nevěděl. Je to *method acting* čili tzv. *herecká metoda*. Hlavními hesly jsou: realita, věrohodnost, přesvědčivost, autentičnost. Samozřejmě na herectví podle metody existují různé názory.

John Malkovich pravděpodobně myslel, že před kamerou je třeba na nástroj zabrnkat na trochu jinou strunu než na jevišti.

Hercův instrument – nástroj je on sám. Jeho tělo, jeho mysl, prostě vše, co dělá člověka člověkem: pocity, myšlenky, naděje, představivost, strach, citlivost atd. To vše je neoddělitelné. A tak jako hudebníci denně cvičí na svůj nástroj, tak jako malíř míchá své barvy a trénuje tahy štětcem, tak i herec potřebuje trénovat. Pozorováním, zkoušením, hraním. Musí vytvořit lidskou bytost, postavu se všemi nuancemi v chování, pocitech, myšlení i v jejich následných proměnách. Nikdy se nesmí spokojit s něčím, co je méně než přesvědčivé, věrohodné. A je jedno v jakém žánru. I ve stylizaci je to jeho herecké umění. Je to jeho řemeslo, je to jeho práce.

Herec je uměleckým partnerem režiséra a všech profesí za kamerou a naopak.

Každý herec potřebuje zpětnou vazbu. Herecké hvězdy jako Meryl Streepová či Robert de Niro by se pravděpodobně dokázali režirovat sami. Ale i oni jsou zranitelní a zrovna tak jako každý jiný herec se potřebují ubezpečit, že jejich práce je

dobrá. George Clooney nedávno řekl – a to už jako velká hvězda –, že „herci riskují tak jako nikdo jiný, při každé herecké zkoušce se bojí ponížení a trapnosti“.⁴

Komunikace mezi hercem a režisérem je zásadní. Herec svému režisérovi věří a dělá, co on chce, když cítí, že režisér ví, co chce, a ví, co dělá. Jistě, jsou režiséři, kteří říkají herci „o nic se nestarej a hraj“. Nebo nechtějí, aby herec četl či znal scénář. To všechno už tu bylo. Já se ovšem obávám, že tento typ režisérů herec nezajímá, zajímá je jen to, jak herce použít. Dobrý herec nechce být použit, ale využit, a to v plném rozsahu svých sil. Herec potřebuje vědět, jak číst scénář, jak pracovat s textem, jak se připravit na natáčení, jak přivést postavu z papíru před sebou k životu, protože kamera, když chce, vidí vše. Často nejen vidí, ale i cítí. A posílá to dál.

Herec je prostředníkem příběhu, tématu, problému a často i režisérovy estetiky. Pokud divák herci nevěří, a to ať už jeho postava dobrá, či zlá, film je ztracen. Herec také potřebuje rozumět aspektům produkce filmu, být schopen naplánovat si svou práci – vývoj své postavy podle produkčního plánu natáčení, rozumět si s kamerou a někdy chápat i finanční fakta. I producent, který rozumí finančním faktům, by na druhé straně měl rozumět práci herce. Říká se, že casting, obsazení filmu dělá osmdesát procent úspěchu filmu.

Tomu všemu, co jsem zmínila, se budeme v této knize věnovat.

⁴ „[...] the reason why actors are celebrated when they become celebrities is because they're taking risks that other people wouldn't take because it's embarrassing and humiliation is one of the greatest fears in the world actors risk humiliation every time they audition...” („George Clooney – Biography“ [online]. IMDb.com, Inc.[cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0000123/bio/>)

Maestro filmu Federico Fellini řekl, že „nejlepší způsob, jak zabít film, je donekonečna o něm mluvit a nekonečně ho analyzovat“.⁵

Já si z toho беру, že on, mistr obrazu, akce a pocitů, tím myslel, že ani ve filmu není třeba slovy nic dovysvětlovat.

Každý filmař ví, že když něco může být řečeno obrazem, akcí, situací, pohledem atd., tak se slova dobře škrtají. Ono je to tak trochu i s herectvím. Slovo je jen slovo, prostě jen základní idea. Herec si může a musí rozmyslet, jak slovo zprostředkovat divákům, proč a jak ho vysloví a jak slovo spojí s pohledem či pohybem, aby dostalo jistou dimenzi či význam.

O herectví se dá dlouze mluvit, polemizovat, akademicky teoretizovat, číst o něm i psát, lze studovat školy herectví, ale nejdůležitější je *herectví dělat*.

A *dělat* znamená neustále zkoušet, co funguje, to znamená neustále na tom „nástroji“ cvičit, stejně jako v hudbě či ve sportu. Ale než začnu něco dělat, je dobré si to tzv. srovnat v hlavě. A přečíst si tu a tam zkušenosti jiných je dobrý začátek. Vše je propojeno zkušeností.

V naší profesi je vše relativní, všichni jsme v našich pocitech či zkušenostech originál – herec, režisér a i divák. A je na každém z nás, co si z této zkušenosti vezmeme.

„Kecy o herectví nemám rád,“ řekl mi jeden můj kolega.

Tím vším chci říct, že „kuchařka“ na naše „umění“ neexistuje. Učit herectví je téměř nemožné.

Nemáš vliv na to, jestli máš talent nebo ne, to už bylo zařízeno někde jinde. Ale máš vliv na to, jestli svůj talent rozvineš nebo ne. Zkušenost a zase zkušenost. Zkušenost vede k řemeslu. A o řemeslu se jistě mluvit dá.

Je možné navést talent na trasu, která vede ke hvězdám.

⁵ „It is absurd to talk about a picture before you have made it. [...] Talking about the pictures after they have been made, endlessly analyzing them, kills them.“ (Federico Fellini, Charolette Chandler. *I, Fellini*. Lanham (MD): Cooper Square Press, 2001, s. 261.)

Je tedy rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím?

Mezi herci se dlouho tradovala jedna historka vztahující se k herecké metodě: Dustin Hoffman se prý přiřítíl do maskérny při natáčení filmu *Maraton Man* totálně vyřízený, protože dny a dny běhal (stejně jako to měla dělat jeho postava v nadcházejících záběrech). Sir Laurence Olivier se podíval na zničeného Hoffmana se zarudlýma očima a zeptal se sladce: „Chlapče, nebylo by jednodušší to prostě zahrát?“⁶ Rozdíl mezi těmi dvěma herci byl v tom, že americký Hoffman vyšel z Actors Studia v New Yorku, vychován *hereckou metodou* (*method acting*), a anglický Olivier byl odchován britskou divadelní tradicí, nemluvě o vtípku. Chtěla bych jen dodat: Něco funguje pro Dustina Hoffmana, něco jiného pro sira Laurence Oliviera, a ty hledej, co funguje pro tebe! Rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím je míra zkušenosti s oběma zvlášť.

Proč být hercem? Vždyť jen málo herců se živí svou profesí celý život. Každý to může zkusit, ale jen blázni jsou vpuštěni, říká se.

Co je to herectví? To není útěk od sebe samého, ale použití sebe samého a schopnost vystavit sebe „nahého“, ať už na jevišti či na plátně. Umět použít sám sebe – ne být někým jiným, ale „být sám sebou“, jenomže v jiných situacích a v jiných kontextech. Takové nazýváme dobrými herci.

⁶ Also, a story goes that, when filming *Marathon Man*, Dustin Hoffman stayed up all night in order to appear tired for a scene. Olivier was unimpressed by the show and said “Why not try acting, dear boy? It’s easier.” Hoffman, for his part, considered this a playful jab at him, rather than disparagement of Method acting per se. When mentioning this story, Hoffman made sure to remind people that, right after saying this, Olivier laughed and said: “I’m one to talk.” („Creator / Laurence Olivier“ [online]. *TV Tropes* [cit. 17. 3. 2020]. Dostupné z: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Creator/LaurenceOlivier>.)

Lidská bytost naštěstí není rozumná. Kdyby byla, nikdo by nebyl hercem. Co motivuje lidskou bytost, jsou její sny. Láska, krása, moc, úspěch, naplnění a vše, co nás žene, abychom dělali to, co děláme. A chceme to vidět na jevišti nebo na plátně.

Být hercem je druh bláznovství, říkají mnozí. Diagnóza. Jeho profese je plná ironie. Sen o zvláštním, romantickém, odlišném, zářivém a bohatém. Jenže všechno je většinou jinak. Je jen málo vyvolených a pár se jich z toho také opravdu zblázní.

Pravda je, že například v Hollywoodu na každého herce, který dostane roli, připadne padesát až sto, kteří jsou odmítnuti. Herec neustále čeká a čeká na roli, neustále je odmítán, aniž ví proč. Neustále chodí na castingy. Takový život není záviděníhodný a je pro většinu lidí nesnesitelný, i když v evropském klimatu je život herce různý podle země, v níž žije.

Mnozí herci pochybují čas od času o smyslu toho, co dělají, hlavně s přibývajícím věkem, ale příští nabídka vždy odkládá negativní rozhodnutí.

Někteří říkají, že herectví je jen jedno – dobré, nebo špatné –, a ne filmové, divadelní, televizní atd. Polský režisér Krzysztof Kieślowski, autor filmové trilogie *Tři barvy* (*Trois couleurs, Trzy kolory*)⁷, prý jednou řekl, že dobrý herec je ten, který vejde do místnosti, sedne si a rozpláče se. A všichni mu věří.

No dobře. Pár z nás to třikrát denně dokáže, ale desetkrát, to už je horší. A jsou režiséři, kteří těch deset kapek udělají!

Jsou divadelní herci, kteří se filmu bojí, a filmoví herci, kteří by nikdy nevstoupili na jeviště, prostě se bojí, že neobstojí. Herec s klasickou divadelní průpravou se bojí toho, že nepozná dimenzi svého projevu na kameru. Režisér ale herce vede a může říci klasické „uber“, a to se už naučit dá.

V sedmdesátých letech, kdy jsem začínala ve filmu a technologie neposkytovala zpětnou vazbu, tedy žádné obrazovky na place, jsem se chodila učit na denní práce nebo v televizi na

⁷ *Tři barvy* (*Trois couleurs, Trzy kolory*) [filmová trilogie]. Režie Krzysztof Kieślowski. Francie, Polsko, Švýcarsko: MK2 Distribution, 1994.

projekci, abych sama viděla, co dělám moc, málo nebo špatně. Někteří herci se vidět nechtějí. Ani na premiéře. Proč? Bojí se. Nakonec i režisér sir Alfred Hitchcock na premiéře vždy pobíhal za dveřmi kinosálu a jen poslouchal reakce. Když slyšel, jak dav při zvedání nože v *Psycho*⁸ ječí, byl spokojen.

Vše dostává svůj rozměr v čase a prostoru, měřeno zkušeností.

Herectví je komunikace. Všestranná.

Herec nese „kůži na trh“, „odhaluje nitro“, prostě fyzicky i psychicky zprostředkovává život.

Všechny standardní profese se dají naučit od A až do Z – jako třeba účetnictví –, ale kdo se kdy naučil všechno o životě? Takže pro tyto profese učení nikdy nekončí.

Filmový herec komunikuje s neviditelným partnerem – divákem. Jak, když tam při tvorbě není? To je právě magie filmu. Kamera je prostředníkem mezi hercem a divákem, donese mu pocit anebo myšlenku, a aktér nemusí být ani slyšet. A to pod taktovkou režiséra.

Říká se, že plátno patří režisérovi a jeviště herci. V procesu se vše míchá, ale ve výsledku je to víceméně tak. Filmování je vzrušující, uděje se v krátkém čase, a vše je hotovo. V divadle se hra může hrát léta, a tudíž i přetvářet. V divadle mě přímý kontakt s publikem nutí reagovat neustále, cítit pauzy, měnit tempo podle reakcí, zachytávat smích či potlesk a samozřejmě být neustále v kontaktu se spoluhráči. Vše se děje v jednom čase a prostoru.

Před kamerou je čas a prostor pro mě rozházený podle natáčecího plánu. Převážně podle lokací. Takže má postava dělá věci, které logicky nepostupují od A do Z. Ve filmu je prostě abeceda natáčení zpřeházená.

Herec by si měl umět udělat plán vývoje své postavy. Umět zastavit své jednání nebo citový scénář, když režisér zavolá stop, a zase navázat, když zavelí *akce*.

⁸ *Psycho* [film]. Režie Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures, 1960.

Když se natáčel film *Muka obraznosti*⁹, hrála jsem hlavní roli a na první záběr jsem přijela po třicetihodinové cestě letadlem z Austrálie. Vypadala jsem, jako když mě vysála kobra. Točil se poslední záběr filmu, což jsem předem nevěděla. Má postava Ziny byla zničená rozchodem. Někdy příprava nepřiprava, náhoda si to určí sama. V tomto případě to dopadlo dobře – zhrzená postava Zina se loučí. A tady má únava a náhoda prospěly věci.

Na jevišti se zpětná vazba na publikum, frázování podle reakce publika a partnerů vždy mění. Před kamerou si nezkušený herec zoufá, že se nemá čeho chytit, a potřebuje pomoc partnera, nahrávajícího třeba za kamerou. Zkušený herec si většinou dokáže situaci zprostředkovat a motivovat se sám. Naučí se spojovat. Spojovat text, emoce s fyzickou akcí, skrze předměty a prostor, ve kterém je, skrze reakce spoluhráčů. Tak si je i zapamatuje a je schopen je opakovat stejně při každém záběru. Pro zkušené herce to na jevišti ostatně platí taktéž, jen v jiném čase a prostoru. Jak na to, probereme v Kapitole 4.

Americká herečka Shelley Wintersová cituje režiséra George Stevens: „Movie acting is talking soft and thinking loud.“^{10, 11} Tedy pokyn: „Mluv tiše, mysl nahlas.“

To znamená, že cokoli si myslíš a cítíš, kamera vidí. A pošle to dál. I to, co se děje mezi slovy, dokonce i proti slovům, které zrovna říkáš... Prostě řečeno: *Nehraj slova, ale to, co cítíš. Co si myslíš, co chceš nebo nechceš.*

Herec se stává jakýmsi mostem mezi slovy, která jsou vyslovena a která ne. Řeč je o podtextu. U filmu je podtext mnohem výmluvnější už jen díky technickým možnostem

⁹ *Muka obraznosti* [film]. Režie Vladimír Drha. Československo: Ústřední půjčovna filmů, 1989.

¹⁰ Toto řekl George Stevens Shelley Wintersové při natáčení filmu *Místo na výsluní* (Place in the Sun). Zdroj: Neil Sinyard. *George Stevens: The Films of a Hollywood Giant*. Jefferson (North Carolina): McFarland, 2019.

¹¹ *A Place in the Sun* [film]. Režie George Stevens. USA: Paramount Pictures, 1951.

obrazu, třeba detailu. Film se ti může dostat svými prostředky do hlavy. Na jevišti se musíš do hlavy dostat divákovi ty. A to je neméně vzrušující.

Jack Lemmon vypráví ve svém životopisu, že ho režisér George Cukor (*Někdo to rád horké*) opakovaně žádal, aby nehrál. Aby takzvaně ubral. Lemmon odsekl, že to by pak už nehrál vůbec nic. Cukor odpověděl: „Konečně tomu začínáš rozumět.“ A napomínaný herec to zhodnotil, že to byla nejlepší režijní poznámka, jakou kdy dostal.¹²

Michael Caine se o svém hraní vyjádřil podobně, že „čím je starší, tím víc zjišťuje, že nejlepší je nedělat vůbec nic“. Má odžito, naučil se, hraje mu to, i když tzv. nedělá nic. Opět jsme u zkušenosti a u řemesla.

Ještě je jeden názor, který je často prezentován: Herec je na jevišti zaujat tím, jak hraje pro publikum, a ne tím, jak prožívá to, co hraje. Opět se dostáváme k metodě herectví blízké filmovému herectví. Ale o té později.

Prožívat, či neprožívat, a nakolik, o tom už bylo popsáno mnoho stran. Je to opět totéž – funguje to jak pro koho. Je skvělé umět moment prožít, ale je také skvělé umět si s momentem pohrát. To druhé je hodně typické pro české tvůrce.

Pro mě má film jednu nejpůsobivější výhodu: *Když oči mluví, ústa mohou mlčet*. Jistě jste si všimli, že v divadle se divák soustředí většinou na toho, kdo mluví. A ve filmu na toho, kdo ho poslouchá, jako by se přes reakci toho, kdo zrovna nemluví, dostával do hlavy divákovi.

V divadle si divák může vybrat, na co se zrovna na jevišti dívá, ale na plátně mu to vyberou tvůrci filmu – detaily, celky a řazením záběrů. To je mocná zbraň filmu. Pro filmového

¹² G. Cukor si přál: „A little less, Jack – a little less.“ Frustrovaný Jack se bránil: „I'm so little doing now, I'm hardly acting!“ No a Cukor mu odpověděl: „You are beginning to understand!“ A napomínaný herec to zhodnotil, že „it was the best piece of direction he ever received“. (George Stevens, Jr. *Conversations at the American Film Institute with the Great Moviemakers: The Next Generation*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group – Vintage Books, 2012.)

herce je důležité si uvědomit, že filmové herectví znamená naslouchat – a nejen ušima – a reagovat. Reakce, to je materiál pro režiséra.

Česko-americký režisér Miloš Forman vzpomíná, že když točil film *Přelet nad kukaččím hnízdem* (*One Flew over the Cuckoo's Nest*)¹³, měl všechny herce pokryté kamerami, když třeba Jack Nicolson hrál své sólo. Nejen proto, aby se neflákali, ale aby měl na výběr z jejich reakcí. A tak mohl vyprávět svůj příběh. V knize Bohdana Slámy *Povolání režisér* říká:¹⁴

„Práce se dvěma kamerami mi pomáhala sladit herectví hlavní postavy s vedlejšími. Protagonista věděl, že se veškerá pozornost nesoustřeďuje jen na něj, a nepřipadal si tak důležitý, zatímco druzí zase nikdy nevěděli, kdy se ocitnou v záběru druhé kamery, a nemohli scénu prostě vypustit. Těch statických scén, při kterých se jen sedělo a mluvilo, jsem se dost obával a druhá kamera mi je pomáhala oživit.“

Herec je režisérův spolutvůrce. Režisér potřebuje, aby ho herec inspiroval, a nejen plnil požadavky. Jsou herci, kteří plní pokyny, a jsou herci, kteří tvoří a nabízejí. Režisér by si měl ujasnit, co je jeho prioritou. Herec, který je originální, nabízí možnosti, nuance, variace; je dobrým partnerem. Jsou herci, kteří splní vše, co je po nich žádáno, a nediskutují s režisérem, a jsou herci, kteří nabízejí variace a rádi diskutují. Režisér se musí rozhodnout, co je pro něj přínosnější. Na druhé straně herec potřebuje vést, povzbuzovat, ujišťovat, komunikovat, řvaní nebo nezájem mu většinou neprospívají. Česká Nová vlna zanechala za sebou též jakýsi výrazný styl, který se dědí dodnes, a to je používání naturščíků čili neherců. Tam je situace pro režiséra samozřejmě jiná. Pracuje více se zachycením určitých spontánních akcí a projevů, podobně jako u dětí.

Dobrý herec se vyhýbá popisnosti jak ve slovech, tak v akci.

¹³ *One Flew over the Cuckoo's Nest* [film]. Režie Miloš Forman. USA: United Artist, 1975.

¹⁴ Bohdan Sláma. *Povolání režisér*. Praha: Prostor, 2014.

Ozvláštňuje a často vytváří opačné reakce. Dává slovům jiný smysl výrazem tváře či těla. A přitom rozumí příběhu filmu a slouží mu. Používá svou intuici a představivost, a nejen logickou, rozumovou cestu k splnění úkolu, role. A dokáže být hravý. Hledá humor ve vážných situacích a naopak.

Starý dobrý Konstantin Sergejevič Stanislavskij vybudoval svůj systém, později zvaný *Stanislavského škola* či *Stanislavského metoda* kolem jednoho slova – slova *kdyby*:

Kdybych byl ve stejné situaci v životě, co bych udělal, co bych řekl, proč bych to řekl a jak bych to tedy řekl.

V životě se vždy nesmějeme nahlas, když jsme šťastní, a nepláčeme, když jsme smutní a nešťastní. Ani příroda není konvenční a předvídatelná, tedy stereotypní a nudná. Originální interpretace závisí na herci, na jeho umění, zkušenosti i školení, jak tvoří to, co je podle něj pravdivé.

Stanislavskij doporučoval: *Naučit se být privátním před cizími lidmi je to pravé hercovo umění.*

Film přinesl herectví jiné možnosti. Vyrábí emoce jinak než na jevišti. Nabízí se mi přirovnání s módním fotografem Davidem Baileyem. On v šedesátých letech totálně změnil pohled na fotku a módu. Například nafotil modelku v šatech, jak usedá v parku k malé veverce. Ty šaty náhle dostávají jinou funkci než v ateliéru. Ta fotka provokuje *emoce*.

S filmem je to podobně.

Když postava třeba obdrží dobré zprávy, nemusí herec hned skákat radostí, a když obdrží špatné zprávy, nemusí se hned utápět v slzách. Často se lidé hystericky smějí, když jde o život.

Herec má uměleckou licenci sbírat ze života materiál, který stimuluje jeho emoce a použít je, až je bude potřebovat. Hercova originalita je v tom, jak umí zužitkovat svůj trénink, svou zkušenost, svůj život.

Mezi hercovy dovednosti patří také umění spojovat. Tzv. stříhat, říkáme my, herci, protože čas v životě je jiný než filmový čas. Ten řídí režisér. Pro umění spojovat je také třeba vědět, že *psané slovo je jiné než mluvené*. Týká se to pauz a interpunkce. Vykřičníky, otazníky, čárky a tečky mohou být v hlasovém

projevu úplně někde jinde. Záleží na tom, jak vedeš myšlenku, o co ti jde, co chceš. A tak někdy jistá metoda, která může fungovat na jevišti, může být na obtíž ve filmu a naopak. U filmu je jasné, že akce mluví víc než slovo. Aby byl film srozumitelný, nemusí být vše řečeno, ledacos se dá vyjádřit obrazem.

Frajer Marlon Brando měl k filmovému herectví také jednu trefnou a pravdivou poznámku:

„To, že režisér řekne ‚akce‘, neznamená, že musíš hned něco dělat.“¹⁵

A ještě jedna, a to současná poznámka absolventa oboru režie na FAMU Jakuba Šmída (film *Laputa*¹⁶), který režíruje i divadlo:

„Na divadle mě občas frustruje, že to herci nezahrají po každé stejně, že výsledek, který jsme na zkouškách pomalu a pracně budovali, se může v reprízách zcela ztrácet. Ve filmu je naopak na zkoušení málo času, ale když to natočíte, už to tam zůstane. Ale s obojím je třeba počítat.“¹⁷

¹⁵ „When a director says ‚action‘, it doesn’t mean you have to do anything.“ Rozhovor se odehrál mezi M. Brandem a Clintem Eastwoodem. Zdroj: Anthony James. „Acting My Face. Forty – Two“. In: Týž. *Acting My Face: A Memoir*. (Hollywood Legends Series). University Press of Mississippi, 2014, s. 104.

¹⁶ *Laputa* [film]. Režie Jakub Šmíd. ČR: Bioscop, 2015.

¹⁷ Rozhovor byl uveřejněn v Lidových novinách, autorka nemá k dispozici přesné datum uveřejnění.

Přehled uměleckých škol v relaci k filmu

„Pokud budou herci, bude i divadlo. Pokud se budou rodit podivní lidé, kteří mají divokou potřebu představovat živého člověka křikem a posuňky, dobrá, do té doby si nemusíme klást otázku, zda bude divadlo pohlceno jakýmkoliv jiným zájmem.

Krom toho zbývá Dramatu ještě jedna možnost: odkoukat Filmu tajemství jeho úspěchu. Toto tajemství bylo známo některým dramatickým autorům a občas jaksi upadá v zapomenutí, ne proto, že je příliš subtilní, ale spíše proto, že je příliš prosté; je to dobrá vůle bavit a zajímat diváky a mluvit přímo z jejich srdcí.“

(Karel Čapek)¹⁸

Je dobré být informován. Na začátek této publikace dávám přehled škol, vlastně takový výcuc z učení, abyste si mohli posléze spojovat tyto informace s tím, co budete číst v dalších kapitolách o filmovém herectví, a podle svých potřeb srovnávat, vybírat a zkoušet.

Teorie a řemeslo se navzájem nevyklučují, doplňují se!

Všechny školy a učení o herectví jsou ve své podstatě založeny na jedné a té samé věci: Věřit herci, jak jedná, co říká, ať už jeho postavu miluji, či nenávídím.

U filmu je ta víra nezbytná. Ať už jde o komedii, drama či další žánr. Pravda, jsou filmy bez herců, ale ne bez lidských elementů, které rezonují s našimi pocity a zkušenostmi. Proč jsou

¹⁸ Karel Čapek. „Film versus drama“. In: Týž: *O umění a kultuře III. Spisy, sv. 19.* Praha: Československý spisovatel, 1986.

animované filmy, které vkládají lidská jednání a emoce do předmětů, zvířat a jiných objektů úspěšné? Často u diváka věřím versus nevěřím rovná se dobrý versus špatný film.

Je dobré být informován, jak na to přicházeli naši předchůdci, a vybrat si to, co funguje dnes pro nás. Herci dnes chodí do škol, do dílen, existuje americká cesta, existuje evropská cesta, existuje indická atd. V minulém století se vyvíjelo herectví postupně s vývojem technologie a film pak výrazně změnil postupem času i pohled na herectví.

První systematický trénink herce zavedl guru Konstantin Sergejevič Stanislavskij na začátku dvacátého století a i on říkal, že jeho systém, později metoda, je jen návod, začátek cesty a každý si má formovat svou vlastní cestu.

Do té doby herci jezdili po „štacích“, role se učili doma bez zkoušek, kostýmy si pořizovali sami a normou herectví byla deklamace. Nejslavnější byla tehdy asi herečka Sarah Bernhardtová.

Celý umělecký svět dnes zná jméno Stanislavskij. Stanislavského metoda měla a má své pokračovatele i své reformátory:

Lee Strasberg přiblížil metodu k filmu, zdůrazňuje při tom kopii reality, prožívání.

Stella Adlerová dávala důraz na představivost herce a uvědomělost v zobrazování reality, *Sanford Meisner* upřednostňoval opakovaná cvičení a improvizaci k dosažení reality.

V Evropě uplatňovali své nové, navzájem odlišné přístupy *Jerzy Grotowski* a *Peter Brook*.

Konstantin Sergejevič Stanislavskij a jeho systém/metoda

Jak vysvětlit stručně *metodu*?

Metoda vychází z poznání skutečnosti. Každý člověk v každém okamžiku svého života něco prožívá. Každé jednání má svou vnější a svou vnitřní stránku. To, co se jeví navenek, je chování, to co probíhá uvnitř, je prožívání. Herecké umění je zobrazit lidské jednání svým vlastním jednáním. A k tomu

musí školením či tréninkem a zkušenostmi herec dospět. Metoda práce na roli má svůj základ v lidské přirozenosti.

Denis Diderot ve svém *Hereckém paradoxu* (*Paradoxe sur le comédien*, 1773–1777, publikováno poprvé 1830)¹⁹ zdůrazňoval jen vnější stránku, kdy herec má být především bystrým pozorovatelem a napodobovatelem lidského chování.

A tomu začal čelit Stanislavskij, když přenesl důraz na vnitřní stránku – na *prožívání*, na snaze dostat se až k *podvědomí*. Stanislavskij hovoří o tvůrčím podvědomí a měl v plánu o něm napsat celou knihu. Tu sice nenapsal, ale vypracoval postupy, které měly podvědomí vtáhnout do vědomé tvorby.

Konstantin Sergejevič Stanislavskij – život

Stanislavskij, rozený Konstantin Sergejevič Aleksejev, zažil za svůj život v letech 1863 až 1938 vývoj Ruska od monarchie po komunismus. To první období formovalo vývoj jeho kariéry a stal se z něho světově známý muž, a to druhé udělalo z bohatého muže chudáka.

Narodil se do jedné z nejbohatších průmyslových ruských rodin a prožil privilegované dětství. Jeho otec postavil na jejich rodinném sídle plně vybavené divadlo a Konstantin si tam často cvičil své herecké a režisérské dovednosti. V té době byli herci považováni ve společnosti za druhořadé občany, a tak si Konstantin změnil v roce 1884 bez vědomí své rodiny jméno Aleksejev na umělecké jméno Stanislavskij.

V roce 1897 se stal profesionálním divadelníkem, když s dramatikem Vladimírem Ivanovičem Němirovičem-Dančenkem založili Moskevské umělecké akademické divadlo (MCHAT) a v podstatě změnili celou tradici zkoušení a přípravu inscenací. Začala nová divadelní éra, která přinášela na jeviště realismus, a tím i nový způsob herectví. A když Stanislavskij uvedl v Moskevském uměleckém akademickém divadle inscenaci

¹⁹ Denis Diderot. *Paradoxe sur le comédien*. Ouvrage posthume. Paris: A. Sautet, 1830. Česky: *Herecký paradox*. Vydání 1. Praha: Svoboda, 1945.

Čechovova *Racka* (Чайка, 1895, Anton Pavlovič Čechov)²⁰, stal se z něj definitivně dvorní čechovovský režisér.

Během své kariéry ovšem experimentoval i se symbolismem, operou a poezií. Je považován za nejdůležitějšího člověka ve dvacátém století, který definoval, popsal a také praktikoval hereckou přípravu. Za základ svého tréninku považoval jakési psychologické propojení mysli a těla, kdy jedna složka organicky ovlivňuje tu druhou. Navrhl systém cvičení a technik, které pomohou navést herce do jakéhosi tvořivého transu – *prožívání*.

Praktikoval jednoduchost scény a výpravy, jež měla také přispět k pravdivějšímu hereckému projevu, bez klišé, přehrávání a manýr. *Nehraj, ale buď*, tedy prožívej daný moment. To jsou první kroky k vyvíjejícímu se filmovému herectví.

Po bolševické revoluci roku 1917 soudruzi zkonfiskovali rodině dům a továrnu, a Stanislavskij byl nucen prodávat svůj zbylý majetek, aby přežil. Začal se poohlížet po možnostech jinde, především v Americe. V letech 1922 až 1924 hostovala skupina Moskevského uměleckého akademického divadla pod vedením Stanislavského v evropských divadlech a pak cestovala po Spojených státech. Jejich představení se stala slavnými a doslova převratnými pro americké divadlo. Američané prý začali nejen hrát, ale i psát „podle Stanislavského“. Stal se slavným, ale ne majetným. Aby si polepšil, publikoval v Americe díla *Můj život v umění* (My Life in Art; Моя жизнь в искусстве – Moja žizň v iskusstve)²¹ a Moje výchova

²⁰ Čechovova hra měla premiéru v Petrohradě roku 1896, ale zde úspěch nesklidila. Slavnou se stala právě až po uvedení v Moskevském uměleckém divadle v roce 1898 v režii K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka. Anton Pavlovič Čechov. *Racek* [divadelní hra]. Režie Jevtichij Karpov. Alexandrinské divadlo, 1896.

Anton Pavlovič Čechov. *Racek* [divadelní hra]. Režie K. S. Stanislavský, V. I. Němirovič-Dančenko. MCHAT, 1898.

²¹ Dílo vyšlo poprvé anglicky: Konstantin Stanislavsky. *My Life in Art*. Transl. J. J. Robbins. Boston: Little, Brown, and Co., 1924. První české vydání: Konstantin Stanislavskij. *Můj život v umění*. Přeložil František Píšek. Praha: Fr. Borový, 1940. Prvního ruského vydání se knize dostalo v roce 1926:

k herectví (*An Actor Prepares*, Работа актера над собой – Rabóta aktora na soboj)²².

Po skončení svých angažmá se někteří herci už ke svým obtížným životům v Sovětském svazu nikdy nevrátili a zůstali v USA jako herci, režiséři a učitelé. Někteří, jako Marija Uspenskaja, Richard Boleslawski nebo Michael Alexandrovič Čechov²³, propagovali učení Stanislavského a zasloužili se o to, že jeho systém překročil hranice Ruska.

Po návratu do Moskvy čekala Stanislavského a jeho divadlo rostoucí sovětská cenzura umění. Rokem 1934 se jediným politiky akceptovatelným uměleckým stylem stal socialistický realismus. Absurdní je, že na jedné straně tisk hodnotil Stanislavského jako „zakladatele socialistického realismu“ a na straně druhé byla jeho práce v Sovětském svazu neustále kontrolována.

Poslední čtyři roky svého života žil v podstatě v domácím vězení, které na něj uvalil Stalin. V letech 1934 až 1938 byl pod dohledem svých kolegů, kteří na něj ovšem donášeli, a domov opouštěl, prakticky jen když potřeboval jít k doktorovi.

Stanislavského učení – systém/metoda ve zkratce a důležitých bodech

Stanislavskij věřil, že k umělecké tvorbě potřebujeme tři věci: *Mysl*, abychom porozuměli. *Vůli*, abychom se ovládali. A *city*, abychom se dokázali vcítit do své postavy. Jeho pokračovatelé a reformátoři, doba, technologie a její vývoj pak posunuli jeho herecké zkušenosti a učení směrem k filmovému umění.

Константин Станиславский. *Моя жизнь в искусстве*. Москва, типография Центросоюза, 1926.

²² Dílo vyšlo poprvé anglicky: Constantin Stanislavski. *An Actor Prepares*. Transl. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts, 1936. První české vydání: Konstantin Sergejevič Stanislavskij. *Moje výchova k herectví*. Překlad Jaroslav Hulák. Praha: Athos, 1946. Ruský kniha vyšla až po autorově smrti v roce 1938: Константин Сергеевич Станиславский. *Работа актера над собой*. Москва: Художественная литература, 1938.

²³ Podoba jeho jména se po opuštění vlasti měnila: Michael Chekhov, Michael Tschekow, Mikhail Aleksandrovich Chekhov, Misha.

Takže co by se měl herec učit, co trénovat a ovládat?

Smyslová paměť zahrnuje pozorovací schopnosti všech kolem a všeho kolem. Tedy oči vidí, uši slyší, nos cítí, jazyk chutná a ruce se dotýkají, a vše potřebné si smysly pamatují.

Citová paměť znamená schopnost pamatovat si citové prožitky a zážitky. Většinou své vlastní, ale také ty, které vycítí u jiného člověka. Mnoho herců přiznává, že často zpětně pozorují sami sebe, když se třeba rozpláčou, aby věděli, jak to někdy zahrát.

Napodobovací paměť je schopnost přenést a opakovat zkušenost. Být schopen použít své osobní prožitky a zkušenosti.

Koncentrace je potřeba cvičit *soustředěnost* a *koncentraci* a schopnost udržet je.

V praxi dnes většina herců používá své zkušenosti, představy a fantazii i vypořizovaná chování k vytvoření citového a fyzického chování svých postav.

Aktivní analýza hry:

V aktivní analýze se herci snaží uchopit hru dříve, než se naučí text. Čtou scény jako sled událostí, jako jakési stopy v ději. Stanislavskij je nazýval *fakta*.

Velmi pozorně zkoumejte všechna fakta scény, na které pracujete:

- Objektivní fakt – co postava chce.
- Superobjektivní fakt – co postava chce především, protože to dává postavě ve hře charakterovou linii. Pak improvizuj scénu vlastními slovy, a hlavně se drž úseků děje a jejich dynamiky.
- Vrať se k původnímu textu a porovnej jej s tím, co se dělo v improvizaci.
- Pak hraj scénu improvizovaně znovu a znovu, až se dostaneš skoro k originálu, aniž by ses ho naučil nazpaměť. A pokaždé přidej něco nového, zvláštního, co vzniklo během improvizace.
- Pak si scénu zapamatuj pro představení.

Akce

Stanislavskij rozlišoval mezi *akcí* a *aktivitou*, tj. děláním něčeho. Skrze akce se rozvíjí děj, aktivita, to jsou věci jako

oblékání, šermování atd. Těm místům ve hře, kde se odehrával důležitý děj, posouvající akce, říkal *skóre*. Jako ve sportu – tady postava zabodovala. Dalo by se také říci, že herci dostali zadání zabodovat beze slov, pouze akcí, ovšem bez používání pantomimy.

Říkal tomu *tichá etuda*. Během ní si herci uvědomovali souvislosti a zkoušeli aktivity. Toto neverbální hraní jim pomáhalo ve fyzické existenci na jevišti.

Definuj si svou akci

Vyber si jistou sekci ze scény, na které pracuješ.

Popiš si to, co se děje tvé postavě, přídavným jménem, tedy: Jaké to je?

Pak se zeptej sám sebe: Co bych dělal v takové situaci já? A odpověz si slovesem, tedy: Co udělám?

Proč to děláš?

Zamysli se nad vnitřními důvody svých akcí v každé scéně. Pak přizpůsob své akce tomu všemu, co je potřeba obsáhnout v každé scéně hry, tj. zorganizuj si své akce.

Pak svá skóre opět otestuj v tiché etudě.

Další věc, kterou Stanislavskij říká, je, že když se herec plně zabývá svou fyzickou akcí, jako výsledek se dostaví jeho emoce. Tady je vhodné připomenout to, na co se často studenti ptají. Třeba jak ve filmu vést dětského herce. Neříkej mu, co si má myslet či cítit, ulož mu něco v tom smyslu dělat.

Ještě je důležité zmínit další termín, který Stanislavskij použil, a tím je *podtext*.

Jak jsem uvedla již dříve, často říkáme jednu věc, a chceme přitom něco jiného. *Podtext je to, co chceme, a podtext řídí to, jak to říkáme a co děláme*. To samozřejmě platí jak na jevišti, tak i na plátně.

V divadle Stanislavskij vytvořil systém cvičení herců, analýz psaných textů a technik, jak postupovat krok za krokem od zkoušek k představením. Napsal o tom mnoho knih a zrovna tak jeho pokračovatelé i odpůrci.

Snažila jsem se z jeho systému vybrat věci, které jsou dnes stále relevantní, a to i ve filmu. Opakuji opět, že jsou divadelní herci, kteří se kamery bojí, a jsou zase filmoví herci, kteří si nevědí rady na jevišti. U filmu je navíc nutné naučit se „cítit“ kameru, i když technologie a její možnosti se dnes rychle mění, a tím i herectví a vlastně i příprava na něj.

Strasberg, Adlerová, Meisner

Pokračovatelé Stanislavského a jeho metody herectví

Přesto, že mnoho režisérů i herců přispělo k rozvoji Stanislavského učení, tito tři jsou uznáváni jako nejvýraznější a nejúspěšnější, ti, kteří Stanislavského metodu definitivně proslavili. Jejich osobité metody herectví, založené na metodě, jsou dnes nejpobulárnější, ale také oponované přístupy k herectví ve Spojených státech. Říká se jim *americká metoda*.

Všichni tři spolupracovali jako učitelé ve třicátých letech 20. století v Group Theatre. I oni měli systém hereckých cvičení, postupů zkoušení her a pracovních postupů, jak pomoci herci k hlubinám jejich postav, každý preferoval jiný aspekt Stanislavského metody, ve výsledku se však shodovali. A všechny tři zajímal více proces tvorby a výuka herectví jako řemesla než konečný výsledek – představení.

Lee Strasberg (1901–1982) dává důraz na psychologii, emoce a smysly – prožívání.

Stella Adlerová (1901–1992) upřednostňuje představivost a společenský aspekt.

Sandford Meisner (1905–1997) dává důraz na způsob jednání, improvizaci a opakování situací.

K *americké metodě* se hlásí mnoho slavných herců, jako například Marlon Brando, Dustin Hoffman, Robert De Niro, Al Pacino a další.

Líbí se mi, co prý jednou řekl Al Pacino:

„Čím víc hraju lidi, kteří se mi vůbec nepodobají, tím víc nacházím v sobě samém jejich vlastnosti.“

Jako by tím celou metodu postavil na hlavu. Nebo na nohy?

Metoda zvaná *acting method* má svůj legitimní začátek v American Laboratory Theatre, kde v letech 1923 až 1926 učili kolegové Stanislavského – emigranti – americké herce novým hereckým technikám (viz Kapitola 3). Bylo to po návštěvě MCHATu na americkém turné v roce 1923.

V letech 1931 až 1940 provozovala skupina herců v čele se Strasbergem divadlo Group Theatre, kde se rozhodli produkovat americké hry ve stylu vycházejícím ze systému Stanislavského. Naprogramovali si morální a etická témata, témata týkající se sociální problematiky a politické protesty. Vyvinuli skupinové techniky zkoušení, teoretickou přípravu, a hlavně přirozené civilní herectví, které se lišilo od tehdejšího amerického grandiózního divadelního stylu. Navždy změnili herectví a zároveň navždy změnili i americké divadlo. Dalo by se říci, že civilním herectvím vykročili k filmu. A později, v padesátých a šedesátých letech, vyvíjeli dále své verze metody: Strasberg ve známé škole *Actors Studio*²⁴, Adlerová ve *Stella Adler Conservatory* a Meisner v *Neighborhood Playhouse*.²⁵

Lee Strasberg (1901–1982)

Byl zakládajícím členem herecké skupiny Group Theatre v roce 1931. Skupinu opustil v roce 1937, aby pokračoval ve své kariéře jako učitel a režisér. V roce 1951 se stal ředitelem Actors Studia. *Metoda čili method acting* je nejvíce spojována se Strasbergem a jeho Actors Studiem v New Yorku.

Pro Strasberga byla základem herecké tvorby hercova pociťová paměť, ze které herec čerpá.

²⁴ Tuto školu ale nezaložil. Zakladateli byli Robert Lewis, Elia Kazan (Elias Kazanjoglou) a Cheryl Crawfordová a až v roce 1951 se Strasberg stal jejím ředitelem.

²⁵ Též není zakladatelem. Zde působil až od roku 1935. Školu založily Irene a Alice Lewisohnovy. Prvními významnými učiteli zde byli Agnes DeMilleová, Luis Horts, Martha Grahamová a pro film Laura Elliottová.

Soukromá chvíle – umět být velmi osobní na veřejnosti

Strasbergovi studenti opakovaně cvičili, jak se rozplakat, rozzlobit se nebo se bát atd. Měli si vytvořit škálu emocionálních zkušeností, z nichž budou čerpat při vytváření svých rolí. Ale vytváření emocí nemělo být na úkor akce či charakteru postavy.

Nepodceňoval hlasová i fyzická cvičení a rozbor hry, avšak nejdůležitější bylo, aby byl herec pravdivý, uvěřitelný. To je opět blízké filmu.

Elia Kazan (Elias Kazanjoglou), známý filmový režisér, později zvaný *metodový filmový režisér*, který se Strasbergem také začínal v Group Theatre, dokonce říkal, že si má herec projít tím, čím si prochází jeho postava, aby emoce byly skutečné, a ne hrané. Tu nám evidentně vznikal nechvalný socialistický realismus, vládoucí kdysi ve východním bloku a odvolávající se na Stanislavského učení.

A také chtěl dobrou věc, a to, aby si každý režisér herectví zkusil, čím si herec prochází. Jenže mnoho režisérů se toho bojí.

Strasberg také učil, že herec musí být před publikem uvolněný, což není tak jednoduché. Vyvíjel tedy cvičení na soustředění a relaxaci. Chtěl například, aby si herec sedl do křesla a soustředil se tak, až si našel pozici, ve které usnul. Nebo když hraje s imaginárním předmětem či dělá něco běžného, měl by si najít psychologickou motivaci ze své zkušenosti. Například když třeba postava rozbije sklenici, kterou jí daroval její milenec, není to obyčejná sklenice a herec to ozřejmí svým pocitem a reakcí. Motivuje si své jednání. Říká tomu *soukromá chvíle* nebo *citové přiznání*.

Zažila jsem workshop zaměřený na soukromou chvíli, zvanou anglicky *privat moment*, kdysi v Austrálii. Dvě známé hollywoodské herečky přijely do Sydney a vybraly si od různých agentů herce různého věku pro týdenní zkušenost. Nejdříve jsme dělali cvičení na emocionální paměť, a až pak jsme přešli ke konkrétním textům. Cítla jsem se jako na psychiatrické klinice, když jsem viděla některé své kolegy, někdy staré pardy, plakat jako želvy, když z nich herečky dolovoaly staré bolestné vzpomínky. To byl účel cvičení. Musím přiznat, že

já, jsouc z české kotliny, jsem se v tom slzavém údolí necítila dobře. Chyběla mi druhá strana mince – humor.

Stella Adlerová (1901–1992)

Vyrůstala jako dětská hvězdička v židovském divadle. Byla herečkou a také jednou z původních členů Group Theatre jako Strasberg. Pak jela v roce 1934 do Paříže se Stanislavským, úplně propadla jeho učení a od Strasbergovy skupiny odešla. Vystupovala sice stále na jevišti, ale začala učit a v padesátých letech se z ní stala jedna z nejznámějších amerických osobností herecké výuky.

Se Stanislavským má Adlerová společné to, že pravda v umění je pravda, která je pro tebe pravda v okolnostech, ve kterých se nacházíš. Protože dostáváš hru s postavami, jež mají jistý společenský, politický, kulturní, historický nebo zeměpisný charakter v situacích, do kterých je umístil autor. Ale tys je neprožil. Adlerová tedy oproti Strasbergovi, který chtěl po hercích, aby používali své vlastní *zkušenosti a prožitky*, požadovala po hercích, aby při tvoření postavy používali svoji *představivost*.

Takže nejdůležitější věcí je představovat si lidi a situace, které vyprovokují tvoje pocity. Je to podstatné jak v klasických kusech, tak v tzv. nerealistických. Jinými slovy – pokud herec není schopen oživit jednání nebo slova své postavy, musí si je zprostředkovat, tj. představit si jiné podobné situace evokující vnitřní pocity, které mu pomůžou najít jeho vlastní pravdivé vyjádření.

Adlerová praktikovala cvičení zvané *parafráze*: Aby si herec osvojil slova a věty ze hry, nechala ho říkat je nejdříve svými vlastními slovy. Tak si vše lépe uvědomí. Dále chtěla, aby herci ve hře více rozebírali a zkoumali daná fakta, než aby se probírali svými vlastními emocemi.

Herec musí hrát situaci, ne emoci.

Esence herectví bylo pro Strasberga to psychologické z rezerv hercovy paměti.

Esence herectví pro Adlerovou bylo společenské poslání.

Přitom Adlerová *zdůrazňovala představivost a Strasberg realitu.*

Podle mě to vše spadá do jednoho pytle. Na konci chtěli oba stejnou věc: pravdivé, uvěřitelné hercovo jednání.

Sanford Meisner (1905–1997)

Byl také členem a hlavním hercem Group Theatre. V polovině třicátých let začal být nespokojen s dramaturgií divadla a v roce 1935 nastoupil do Neighborhood Playhouse, kde časem vytvořil jednu z nejvýznamnějších hereckých škol v New Yorku.

Jeho vlajkovou lodí bylo heslo: Chovej se reálně. Cvičil *opakování*.

Opakováním se cvičí a pilují podněty, impulzy. Pro něj impulz byla reakcí na vnitřní i vnější stimulaci.

Meisner říká, že když herec reaguje na jistý podnět, vytváří tím chování, které je spontánní, vychází z přirozené reakce a je neplánované. A také to, že základem představení jsou především vztahy, a ne jen dané charaktery postav. Věřil, že akce vzniká ne z charakteru postavy nebo obsahu hry, ale z konkrétního vztahu postav. Meisner upřednostňoval tzv. hru *vycházej z partnera*, tedy vnímej, co dělá ten druhý, a reaguj. Jeho metoda bývá často označována jako „live truthfully under imaginary circumstances“. V podstatě používal *improvizaci*.

Poslouchej a reaguj, což je též základ filmového herectví. V detailu filmového záběru je reakce zásadní. Meisnerův přístup k metodě doplňuje Strasberga a Adlerovou.

Deset principů herectví dle metody

I když se tito tři guruové lišili v určitých názorech, v podstatě se shodli na *deseti principech herectví dle metody*. A myslím, že tyto základy mohou dodnes zajímat herecké a režisérské adepty jak divadelní, tak i filmové.

Dají se shrnout takto:

- 1 Herec si musí na jevišti zdůvodnit každé slovo, každý pohyb a vztah k dalším postavám na jevišti.
- 2 „Páteří“ postavy a jejím hlavním posláním jsou její specifické úmysly a cíle. Motivují ji k akci.

- 3 Je třeba rozpoznat hlavní úkol postavy a prezentovat ho jasně a razantně.
- 4 Každé autorovo slovo má i neverbální kvalitu. Aby herec objasnil záměry postavy, zaměřuje se na podtext, tj. myšlenkový proces za slovy, který pak motivuje jeho akce.
- 5 Správný podtext jednání postavy vychází z konkrétních událostí ve hře. Herec nikdy nezobecňuje.
- 6 Aby herec ozřejmil konkrétní události a okolnosti ve hře, měl by je hrát pravdivě, jako by je sám žil.
- 7 Pravdivé chování není hrané. Herec pracuje tzv. zevnitř ven.
- 8 Žít situaci znamená reagovat moment po momentu na to, co se děje kolem. Poslouchat a reagovat tak, jako by vše vznikalo a dělo se právě teď.
- 9 Během zkoušek by měl mít herec možnost improvizovat s daným textem, aby tím dospěl k osobní interpretaci textu.
- 10 A nakonec herec splyne se svou postavou tím, že použije své vlastní zážitky, vzpomínky, zkušenosti a pozorování.

Je dobré být informován a každý si může z těchto bodů a poznatků vybrat to, co vyhovuje právě jemu. Jsou herci, kteří rádi diskutují a rozebírají vše, a jsou herci, kteří prostě jdou a konají.

Dalšími dvěma důležitými osobnostmi z druhé poloviny minulého století, které měly velký vliv na výuku hereckého řemesla, jsou *Peter Brook* a *Jerzy Grotowsky*. Oba pracovali ve svých divadlech na tréninku svých herců po celý život.

Peter Brook (* 1925)

Peter Stephen Paul Brook se narodil roku 1925 a je stále umělecky činný. Jeho kariéra je bohatá. Během půl století vytvořil na sedmdesát divadelních a operních produkcí a na tucet filmů v různých divadelních stylech, v různých formách a kontextech.

Ve svých dvaadvaceti letech se stal režisérem v Royal Opera House v Covent Garden a v osmatřiceti letech už měl na svém kontě čtyřicet produkcí, včetně devíti Shakespearů a sedmi

velkých oper. Zároveň režíroval komerční projekty jako bulvár-
ní komedie, muzikály a televizní inscenace.

Později prý začal být frustrován současným divadlem, které
bylo podle něj konvenční, krátkozraké a ubíjející.

Z té doby pochází jeho slavná režie dramatu *Marat/Sade*
podle Petera Ulricha Weise.²⁶ Toto období ho také nasměrova-
lo k vývoji herecké přípravy.

V roce 1970 se přestěhoval do Paříže a se skupinou mezi-
národních herců založil spolu s Micheline Rozanovou *Centre
International de Recherche Théâtrale* (International Centre for
Theatre Research).

Brook preferoval označovat školení herců jako herecká
příprava místo výuka nebo trénink. Nechtěl se věnovat urči-
tým disciplínám, které by herci potřebovali pro splnění svých
úkolů. Jeho herci totiž pocházeli z různých zemí, kde už prošli
tréninkem třeba v japonském divadle nó, balijském tanečním
dramatu topeng, afrických tancích, nebo měli za sebou zkuše-
nosti v klasickém divadle.

Jeho cílem bylo dosáhnout souvisejících hodnot: Jakýsi
stav otevřenosti a autentičnosti, moment v hereckém výrazu,
který nazýval *transparency*, a jistou napojenost na hercovo

²⁶ Celý název hry zní: *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata pro-
vedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de
Sade* (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die
Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de
Sade, anglicky The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Per-
formed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the
Marquis de Sade. Petr Weiss alias Sinclair hru napsal v roce 1963 a v roce 1964
ji přeložil Geoffrey Sketon spolu s Gillem Lamdenem a Adeianem Mithellem:

Weiss Peter. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt
durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung
des Herrn de Sade* [divadelní hra]. Režie Konrad Swinarski. West Berlin
Schillertheater, 1964.

Weiss Peter. *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Per-
formed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the
Marquis de Sade* [divadelní hra]. Transl. Geoffrey Sketon, Gill Lamden, Adeian
Mithell. Režie Peter Brook. Royal Shakespeare Company, 1964.

vlastní já, čímž myslel na jeho domovské kořeny. A to nazýval *invisible network*.

Ideálním herectvím bylo pro něj to, jež nevycházelo z dovedností, které herec na scéně předváděl, ale z jistého druhu psychosomatického spojení s ostatními. Jeho živelný herec měl vnímat každou buňkou svého těla impulzy a znaky, které vycházejí ze skrytých kořenů rozličných kultur. Herec jako instrument, který předává pravdy, které by jinak zůstaly pod povrchem. To je ta *neviditelná komunikace – invisible network*.

Vnitřní pocit a fyzická akce se dynamicky doplňují. Stanislavskij říká, že vnitřní pocit vede k akci, Brook to nazývá jako práci herce *zevnitř ven*. Meisner říká, že opakování akce přivodí správný pocit, a Brook to nazývá jako přístup *zvenku dovnitř*.

Tyto dva termíny byly uznávány jako dva odlišné přístupy k herectví, ale Brook je považoval za doplňující se a neoddělitelné.

Příprava herců spočívala v týmové práci: spontánně a bez zábran reagovat na ostatní v dané chvíli, a ne postupovat podle divadelních konvencí, ať už to byl tehdy psychologický styl západního divadla, nebo gesta a výrazy asijských forem. Tady se dotýká cest k filmovému, civilnímu herectví.

Brook vyvíjí cvičení, kde se herec učí naslouchat partnerovi či spoluhráčům, používat své impulzy a také reagovat na prostor kolem sebe. Nechce intelektuální analýzy a diskuse, ale fyzicky a intuitivně, prostě všemi smysly aktivně komunikovat. To je pro něj ideální herec. Chce cvičit „svaly“, to jest *intuici a představivost*. K tomu používal především improvizální techniky, aby herci vycházeli sami ze sebe a zbavili se naučených manýr.

Pro Brooka měl velký význam prostor, ve kterém hrál. Prezentoval svá představení v tehdy naprosto nekonvenčních prostorech, jako školy, nemocnice, vězení. Pamatuji si, že jsem viděla Brooka někdy v roce 1979 v Paříži, v rozbouraném a opravovaném kostele, kde herci pracovali mezi kameny a v prachu. I Grotowski byl posedlý prostorem. Viz dále – jeho černé zdi a prázdný sál ve Wroclawi (Vratislavi).

I Divadlo na provázku experimentovalo v sedmdesátých letech v rámci možností s různými prostory. Když jsem

v sedmdesátých letech jezdila s Divadlem na provázku po divadelních festivalech, skoro každé představení bylo hráno v nějakém nekonvenčním nedivadelním prostoru. A také prezentovalo nekonvenční aktivity.

Diváci např. procházeli za herci prázdným domem, kde se odehrávaly scény hry, či nákupní pasáží, kde byl nainstalován výbuch, a diváci byli částí toho děsu. Proudý vody, bazény s nahými herci, oheň, lezení po stromě, představení zahrady i hradní, ve stanech... Slavný Living Theatre předvedl živě kopulující herce na podlaze před diváky, polské divadlo se neobešlo bez ohně, Angličané hráli Shakespeara v džínách před bílou zdí nebo Hamleta v šapitó s klaunskými nosy. Ostatně obdobné formy toho všeho byly běžné už v primitivních kulturách a objevují se dál a dál ve svých osobitých variacích i na dnešních velkých divadelních scénách.

Brook napsal věhlasnou knihu *Prázdný prostor* (The Empty Space)²⁷ a stojí za to si ji přečíst.

Pro informaci uvádím pár cvičení, která prováděl Brook s herci:

Naladit skupinu lidí: Herci se pohybují v určitém rytmu a jeden z nich začne konverzaci. Oni pokračují a odpovídají si.

Improvizace kolem určitých objektů jako míč, hadr, dveře, krabice, tyč atd.

Komunikace rukou. Dva lidé nemluví a komunikují jen jednou rukou. Smyslem je cítit a vyjadřovat se cele pouze jednou částí svého těla. Naladit myšlenky a pocity vzhledem k druhému člověku. Herci experimentovali s určitými slovy, pak si vymýšleli svůj vlastní jazyk, míchali dohromady slova z různých jazyků a vytvářeli nové exprese podle toho, o čem improvizace byla.

Brook si také hrál s maskami, viz slavná produkce *Ptačího sněmu* (La Conférence des oiseaux, anglicky Conference of Birds).²⁷

²⁷ Premiéra první nedokonalé verze *Ptačího sněmu* proběhla ve městě Kano v Nigérii, ale poprvé byla uvedena ve finální podobě v režii Petera Brooka roku 1979 a uvedena v témže roce na několika místech pod názvem *La Conférence des oiseaux* v Cloître des Carmes (Festival d'Avignon), dále i v Berlíně, Římě

Maska na obličeji pomůže herci uvědomit si vnitřní pocity, které vedou k pohybu a k takovému výrazu, který maska limituje. A maska zase provokuje vnitřní pnutí, jak se chovat podle její fyziognomie. Masky coby vnější stimulátor provokuje vnitřní výraz.

Myslím si, a také si to tak pamatuji, že toto vše mělo velký vliv ve škole L'École Internationale de Théâtre Jacquesa Lecoqa v Paříži a na nás všechny v sedmdesátých letech (Divadlo na provázku, Cirkus Alfred a mnoho dalších).

Bylo to ve vzduchu. V roce 1980 jsme já a Bolek Polívka odehráli velmi úspěšnou sezonu hry *Pezza versus Čorba* (*Pezza contre Tchorba*) v pařížském divadle Théâtre de l'Est parisien.²⁸ (Pro zasvěcené: pak jsem hned emigrovala.) Našimi spoluhráči byli právě hlavní lektoři Lecoqovy školy – Phillipe Gaulier a Pierre Byland. Z tohoto podhoubí vyšlo mnoho mezinárodních hráčů; mimové, klauni, buffoni, herci. Jedním z nich je i hollywoodský Geoffrey Rush. Jednou mi řekl, že na nás s Bolkem chodil v Paříži, když tam koncem sedmdesátých let studoval, a obdivoval nás.

Peter Brook má toto krédo: Dobrý herec ví, že když harmonicky spojí vnější podněty s vnitřními, bude jeho jednání svobodné, a tím pádem pravdivé.

Jerzy Marian Grotowski (1933–1999)

Ve druhé polovině dvacátého století měl největší vliv na herecký trénink, přípravu či výuku a zároveň na vývoj experimentálního divadla polský divadelní režisér Jerzy Grotowski.

a v Paříži. Původní text *Mantiq at-Tajr* (Ptačí logika) súfijského básníka Farida Ud-din Attára pro drama zpracoval Jean-Claude Carrière. Pod názvem *Ptačí sněm* v překladu Marka Matějky bylo dílo uvedeno u nás.

²⁸ Bolek Polívka. *Pezza contre Tchorba* [divadelní hra]. Režie Jiří Bulis, Boleslav Polívka a Petr Oslzlý. Hudba Jiří Bulis. Théâtre de l'Est parisien, 1980.

Polívka, Bolek. *Pezza versus Čorba* [divadelní hra]. Režie Boleslav Polívka. Divadlo na provázku, 1975.

Byl ovlivněn prací Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda²⁹, který studoval režii na uměleckém institutu v Moskvě a jako student byl posedlý Stanislavského metodou učení. Tehdy byl Mejerchold naprosto přesvědčený o tom, že Stanislavského systém otevírá všechny dveře k tvorbě. Později si vytvářel svůj vlastní postup a slovo systém pro něj ztrácelo význam, protože si uvědomil, že vytvářet systémy jako jakési klíče či návody k tvorbě je iluzorní a že neexistuje ideální systém, který by byl klíčem k umělecké tvorbě.

Grotowski uznával Stanislavského učení, a obzvláště fyzickou přípravu herce jako základní východisko své práce s hercem. Stejně jako Stanislavskému mu šlo o pravdivou existenci herce na jevišti. Během svých experimentů si uvědomoval, že je možné vytrénovat hercovo tělo jako nástroj, ale kladl si otázku, zda je to dostatečné k tomu, aby se jeho osobnost na jevišti naplno otevřela.

V jeho divadle *Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium* ve Vratislavi v Polsku herci experimentovali s extrémním fyzickým cvičením, se spirituálními prvky, a to v tzv. *antinaturalistickém stylu*, jak říkal.

Grotowski si časem začal klást otázky na téma, jak těžké je rozlišovat mezi technikou, estetikou a realitou. Jako teoretik hloubal, ale jako praktik se v tom myslím později ztratil.

Jeho vyznavači začali později jeho divadelní přístupy reprezentovat v trochu zkreslených a svérázných divadelních formách.

V sedmdesátých letech, kdy jsem jezdila s Divadlem Husa na provázku³⁰ po evropských festivalech, jsem viděla mnoho divadelních produkcí à la Grotowski, kdy sebou herci na jevišti mlátili o zem bez zjevného důvodu, hodně křičeli, prožívali pseudozáchvaty nebo zapalovali na jevišti ohně, běhali

²⁹ Narodil se jako Karl Kazimir Teodor Meyerhold.

³⁰ V dubnu 1969 se dostal do čela KSČ Gustáv Husák a soubor musel na základě cenzurního zásahu ze svého názvu vypustit slovo „husa“ a přijal název Divadlo na provázku.

nazí, kopulovali a prováděli další extrémní akce, aby šokovali diváky. Grotowski hlásal tzv. antinaturalistickou prezentaci, ale tyto aktivity jeho vyznavačů byly asi víc naturalistické než naturalismus sám.

Není nás už moc, kdo jsme pamětníci a svědci jeho legendárního představení *Apokalypsis cum figuris* v divadle Teatr Laboratorium ve Vratislavi, někdy v půlce sedmdesátých let minulého století.³¹ Vstoupili jsme do prázdného sálu s dřevěnou podlahou a černě natřenými zdmi. Nic jiného než herce nepotřeboval, žádné rekvizity, žádný nábytek. Posadili nás na zadek kolem stěn. Herci hráli zprostředka na všechny strany. Pamatuji si, jak jsem v úžasu sledovala rej herců plný neuvěřitelné až hysterické energie. A speciálně dvou herců. Jeho hlavní herec Ryszard Cieślak a herečka tmavé pleti³² tancovali, zpívali, křičeli. Kolem nich byli další herci, ale já nezapomenu na jeden silný moment, kdy herečka ve vzteku mrskla kus tvrdého chleba tomu herci doslova do ksichtu. A on ani nehnul brvou. Asi ho to nebolelo. Byl trénovaný, ale mně jako divákovi bylo špatně. Takže jaký je pro nás přínos v této přípravě herce? Ať si každý vybere.

Dnes je tam Grotowského muzeum. Po letech jsem ho také navštívila.

Grotowski založil svou skupinu v roce 1959 v Opolí (polsky Opole) v Polsku.³³ *Teatr Laboratorium* se proslavil svým specifickým stylem hraní a výraznou komunikací s publikem. V té době, kdy se rychle vyvíjela média jako televize a film i jejich

³¹ První uzavřené představení se konalo 19. července 1968, oficiální veřejná premiéra byla 11. února 1969. Druhá verze představení měla premiéru v červnu 1971, třetí verze měla premiéru 23. října 1973.

³² V tomto představení hrála Máří Magdalénu Elizabeth Albahaca, která je původem z Venezuely, otec je Syřan a druhá část rodiny pochází z Kanárských ostrovů.

³³ Divadlo založil roku 1959 spolu s Ludwikiem Flaszenem pod názvem *Teatr 13 Rzędów* (Divadlo 13 řad, Theatre of the 13 Rows). Od roku 1965 po přestěhování studia do Vratislavi nesl název *Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium*.

kombinace na jevišti, došel k názoru, že pokud má divadlo obstát v konkurenci těchto médií, je nejdůležitější živelná přítomnost herce. Grotowski požadoval po herci *totální herectví*. Umět odříkat pravdivě text nebo zahrát postavu v jistém sociálním kontextu pro něj nebylo měřítkem hereckého umění. Pro něj byl herec něco jako božská postava, světec, jehož speciální disciplína a schopnosti mu dovozovaly odhalovat publiku sebe sama, tedy nejintimnější pravdu: Zprostředkuj nám ty nejintimnější city, a ne každodenní život. Jeho jazyk byl vysoce metaforický. Na herce měl extrémní fyzické i psychické požadavky. Herci se neměli zabývat vlastnostmi postavy, kterou hráli, ani okolnostmi, protože to je jen fiktivní postava. Pravou postavou byl herec, který se prezentoval *sebeodhalením*. Po hercích chtěl raději každodenní fyzická a hlasová cvičení než rozbory postav či her. Dá se říci, že po nich chtěl jakési výrazové tréninky.

Také dával důraz na kontakt s partnerem: Nedělej nic pro publikum, ale jen pro svého partnera, a z jeho reakce poznaj, jestli je tvé chování správné. Impulz předchází akci. To znamená, že herec v kontaktu s partnerem přizpůsobí své určité jednání, například tempo nebo rytmus pohybů, partnerovi v prostoru, kde se ocitne. A může to spustit i improvizovaný dialog.

Tělesná cvičení byla nejdůležitějším elementem jeho přípravy herce, i když říkal, že nechce, aby si herec vytvořil „šuplík triků“. Cvičili stání na hlavě, na rukách, kotouly a salta. My jsme v divadle svého času ostatně dělali totéž. (Než si tu a tam někdo něco zlomil.) Bylo to prý dobré k tomu, aby byla flexibilní páteř a herec si zkusil odolnost a limity svého těla. Nevím ovšem, jestli to guru dělal s nimi. Během těchto cvičení si měli herci uvědomovat každý detail svého pohybu, a tím mu dávat smysl. Jde o každý kontakt s dalšími herci a s předměty v prostoru.

Příklad kontaktu: Když se třeba otočíš ke dveřím a pak odejdeš nebo odkráčíš z jeviště, není to jen pohyb, ale něco mnohem komplexnějšího, co vychází z toho, co chceš nebo co cítíš. Vychází to z kontaktu s druhou osobou v místnosti.

Pravda je klamná jsoucnost. Ale čas ji většinou odhalí. Grotowski si po mnoha letech zkoumání a práce přiznal, že ideální

system neexistuje a že existují jen výzvy, na které si musíme najít svoje vlastní odpovědi.

Záměrem Stanislavského bylo sdělovat pravdu.

Michael Shurtleff, říká, že „sdělovat pravdu, pokud není pozoruhodná, zajímavá a unikátní, nemá cenu“.³⁴

Miloš Forman podle mého výkladu říká, že sdělovat pravdu cenu má, pokud ovšem nenudí:

„Otázka zní: Proč je tedy devadesát devět procent našeho snažení tak zaručeně smrtelných? Odpověď je prostá: Říkat pravdu a nenudit je velice těžké. Pravda, totiž, je z dramatického hlediska většinou nesmírně nudná. Právě proto, že to je jenom pravda.“³⁵

Nejsem vědátor, ale za svých padesát let v herecké praxi vím, že slova na to, jak dělat herectví nestačí. V praxi všechny „metody“ vyblednou. Dá se snad žít podle knih? Ale je dobré být informován.

³⁴ „The truth is not enough if it is neither dramatic nor interesting nor unique.“ Zdroj: Michael Shurtleff. „Audition: Guide Post 8: Importance“. In: Týž. *Everything an Actor Needs to Know to Get the Part*. New York: Bloomsbury USA, 2009, s. 66.

³⁵ Miloš Forman. *Doctor honoris causa* [projev]. Praha: Sál Bohuslava Martinů, AMU, 16. 1. 1998.

Jak na to – herecká příprava

Zkusím to tedy popsat těmi nedostatečnými slovy.

Toto jsou běžné *frustrace*:

Na natáčení není nikdy na nic dost času.

Když vidím, co jsem natočil, udělal bych to příště jinak.

Nesnáším dívat se na sebe na plátně.

Proč mi režisér neřekl přesně, co chce?

Příprava na natáčení je páteří filmu. A to pro všechny složky.

Teď se budeme věnovat herecké přípravě.

„Pět pé“ – takový jednoduchý návod

Během téměř padesáti let mé herecké praxe, jak v divadle, tak ve filmu i v televizi, jsem se setkala s mnoha rozlišnými přístupy k práci. V anglosaském filmovém světě jsem zažila velký důraz na scénář a na zkoušky, prostě jaksi „na jistotu“, a s Čechy, Francouzi, Italy atd. na momentální improvizaci, náhodu, prostě „na právě objevené“. Rozdíly v práci mohou být opravdu velké. Ale nikdo se nebude párat s dospělým hercem, který není připraven.

Takže jsem si všechna ta učení a praxi shrnula ve zjednodušené pravidlo přípravy na natáčení i pro práci s textem, které nazývám *pět pé* – 5P. Pět prstů pomocné ruky, pět otázek.

Pět prstů na ruce, pět základních rad. Stejný význam má též české rčení: Máš všech pět pohromadě? Tedy: Víš, co děláš? Předávám je studentům FAMU skoro dvacet let. A to všem profesím – hercům, režisérům, scenáristům, kameramanům, producentům. Funguje to. Je to praktické!

Jde o takový orientační obrys, manuál, který pomůže jako start, ale i tehdy, když o sobě pochybujeme nebo se nám nedaří.

Dá se také říci, že jde o společný jazyk herce s režisérem i během cesty od scénáře před kameru.

Herecká příprava – práce s textem

Dejme tomu, že herec prošel všemi procedurami, jako jsou casting, produkční dohody atd., a dostal roli ve filmu, která má jistý rozměr. A dostal scénář.

Spousta herců scénář nečte, hlavně při rychlé práci, jako jsou televizní seriály. Čtou jen své scény. Prostě na to není čas. Spousta herců scénáře číst neumí. Prostě si neumějí spojit slova a obrazovou složku.

Spousta scénářů je psaných nestandardně. Někteří režiséři nedají herci scénář záměrně. Jako prý kdysi režisér Michelangelo Antonioni, který měl zásadní vliv na novou vlnu československého filmu. Nebo Woody Allen prý dává scénáře částečně a čeká na improvizaci, dotváření s herci. Jsou i režiséři, kteří dokážou scénář zbourat a těžit na place z improvizace a jedinečné náhody – a vychází jim to. Jako například česká režisérka Věra Chytilová, což jsem zažila na vlastní kůži ve filmu *Hra o jablko*³⁶ a v dalších filmech. Ale o tom později.

Dejme tomu, že herec přečetl úspěšně scénář.

Položí si pět zásadních orientačních otázek. Pět prstů jedné ruky – pět pé.

1 Palec: Kdo jsem

Kdo je ta postava, kterou mám hrát? Mohu svému režisérovi položit tisíce otázek od barvy očí až po dědečkův původ, anebo se nemusím ptát na nic. Někdy chce režisér postavu rozebírat, někdy ji chce nechat na herci. Je to naprosto logická otázka, ale ne vždy samozřejmá. Je snadné se ztratit v zobecňování. Ovšem při komplexních postavách, charakterech dojde na

³⁶ *Hra o jablko* [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Krátký film Praha, 1976.

obsáhlé a konkrétní zkoumání. Budu se tomu věnovat záhy. Viz vnitřní a vnější charakteristika.

Když se ptám, kdo jsem, myslím tím, koho hraji já. Protože jsem to zase jenom já s mými zkušenostmi, mým životem, já, kdo musí v sobě organicky najít cestu, jak se obrazně dostat do něčí kůže a být přesvědčivý.

2 Ukazovák: Kdy a kde?

Kdy, ve kterém čase, a kde, ve kterém prostoru, má postava jedná. *Čas a prostor.*

Třeba Hamlet, již tolikrát interpretovaný jinak, bude říkat své „být, či nebýt“ v 17. století na hradě jinak než v cirkusovém stanu na hrazdě. I takového Hamleta jsem viděla.

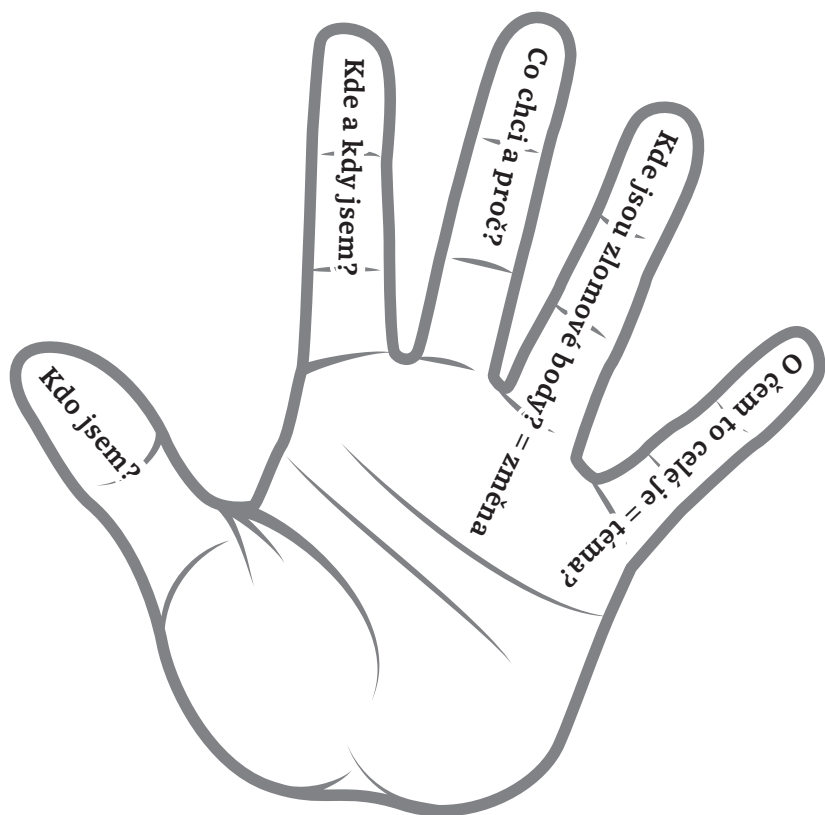
3 Prostředník: Situace

Pro postavu to znamená: *Co chci v daném okamžiku a proč?*

Celý scénář se skládá ze situací, kde někomu o něco jde. Daná situace je pro mě (tedy postavu) tím, co chci. Od sebe, od někoho jiného, od psa, od pánaboha... I když nechci nic, je to to, co chci. A o to mi jde v dané situaci. Situace vytipujeme následně v textu filmu. Posouváme se od jedné situace k další. Moment za momentem. Tak je psán scénář.

Herec i režisér se musí v procesu plynoucích situací rozhodovat, co postava chce, vybírat z možností, které slouží příběhu filmu. Je naprosto markantní, když herec neví, co v daném okamžiku chce. Oči ho zradí. Nebo neví, co říká? Vždy si říkám: Špatné hraní! A neví snad ani režisér, co chce? Je to jasné ve scénáři? I když to není jasné ve scénáři, je na herci a režisérovi, aby to bylo jasné divákovi, aby herec zprostředkoval význam. To je nejdůležitější aspekt. Ujasnit si a vyhledat a oddělit ve scénáři situace a jejich smysl určující mé jednání. Když se mě herec zeptá: Jak to mám říct? Jak to mám udělat? Odpověď je: Ptej se, co děláš a proč děláš to, co děláš. Tedy: *Co chceš. Od koho to chceš. Proč to chceš.* Od sebe? Od partnera? Atd. A jak to uděláš, z toho vyplyne.

Mysl a tělo jsou v psychofyzickém spojení a ovlivňují se navzájem. A to jen tehdy, když se uvolníš, tedy nekontroluješ



svůj výkon jen rozumem, ale zapojíš intuici, posloucháš svého partnera a reaguješ na něj.

Nejmarkantněji se herec osvobodí v *improvizaci*. V improvizaci vznikají spontánní reakce, jež nevymyslíš. Improvizace na daná témata jsou úžasné k vývoji postavy, vztahů postav i posunům situací ve scénáři nebo otestování toho, co jsme ve scénáři vymysleli nad papírem, ale nedomysleli. Pro komedii je improvizace přímo fundamentální. Ale je třeba umět si dobré momenty vybrat. Jak říkal Miloš Forman:

„Devadesát procent improvizace je nuda, těch deset procent, to jsou poklady.“³⁷

4 Prsteník: Konflikt

Znamená pro mou postavu *zlomový bod*.

Vždy se stane něco, co posouvá děj, vytváří novou situaci. Ať už to zapříčiní má postava – slovo, jednání, myšlenka, ale třeba i nečinnost. Nebo někdo něco udělá mně, řekne něco, myslí si něco, začne pršet atd., je to zlomový bod. Zlomový bod znamená pro mě jako pro herce *změnu*. A pro scenáristu, režiséra a střihače také.

Něco skončilo a něco nového začíná. Ty momenty jsou určující pro mé herecké jednání. Zlomový bod odděluje situace. Sekce, úseky ve scénáři. Změna tvoří drama. Emotivní změna posouvá děj lépe, dramatičtěji než logická, intelektuální, vysvětlující.

Je nutné zlomové body vystopovat. Pomohou mi formovat mou filmovou postavu. To znamená třeba to, že v dialogu s partnerem vím, kdy se k němu mám začít třeba chovat jinak. Zlomové body, nebo chcete-li momenty, mají vliv i na rytmus scény a posléze celého filmu. Režisér a herec by si je měli na zkouškách odsouhlasit.

Ve své přípravě si herec musí umět rozložit a naplánovat roli ve filmu do úseků podle vývoje postavy a situací; to mu pak pomůže při natáčecím plánu, který je skoro vždy na přeskáčku. Je připraven.

5 Malíček: Téma

O co jde? O čem hraju? Co je tím tématem? Téma filmu je něco, o čem film je. Scenáristika učí, že bys měl být schopen shrnout, o čem film je, v jedné větě. Konkretizovat, preparovat tak dlouho, až je ti to jasné. Spousta studentů má nápad, a pak zjistí, že se od něj dalšími hovory, uvažováním a nápady

³⁷ Jan Šínágl. „Z myšlenek Miloše Formana“ [online]. *Bulletin 14/2018*. Domáci zpravodajství. 15. 4. 2018 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.sinagl.cz/domaci-zpravodajstvi/8085-z-myslenek-milose-formana.html>.

vzdaluje. A najednou zjišťuje, že by mohl natočit třeba i deset podobných filmů na stejné téma. Jeho téma není vyjasněné.

Třeba téma láska. Byly o ní natočeny tisíce filmů. Jaká láska? Milenecká, rodičovská, sesterská, mateřská, lesbická, k bohu... nebo jejich různé kombinace. A proč, kde, kdy a s kým?

Specifikuj a přijď tomu na kloub. Rozkrývej text a situace.

Lidé, kteří dělají filmy, chtějí něco říci. Mají téma. Jinak nemají v tomto oboru co dělat. Já jako herec sloužím tomu tématu a samozřejmě příběhu filmu i jeho žánru. Nemusí se mi to, o čem film je, vůbec líbit, nemusí se mi líbit postava, kterou mám hrát. Když vím, o co jde, mohu roli samozřejmě odmítnout, anebo vzít téma a postavu za své, a to svým vlastním způsobem.

Nabízí se otázka, jak mohu obstát, když mám hrát někoho, s jehož motivy a vnitřním životem nemám žádné zkušenosti. Mám třeba hrát vraha. I vrah je z člověčí rasy a může vypadat jako já. Zdůvodním si jeho jednání? Jak hrát postavu, jejíž činy se mi hnusí? Jak se s tím člověkem mohu ztotožnit a prožívat to co on? Jak vytvořit reálně něco, co v realitě neznáme? Jak zobrazit komplexně něco takového, jako je člověk, který vzal život jinému člověku? Jak? Samozřejmě záleží na osobnosti herce, jak to udělá. A je to hodně osobní. Život je komplexní a všichni máme své „kostlivce ve skříni“, kdo z nás z hněvu, nenávisti, ze strachu nebo lhostejnosti neudělal něco, čeho by později nelitoval? Chci říct, že všichni v sobě dokážeme odhalit až do určitého výstražného signálu znaky člověka, který by dokázal z určitých důvodů ublížit někomu jinému.

S režisérem najdete cestu. Často jsou tyto objevy ty nejzajímavější. V této souvislosti mě napadá režisér Miloš Forman.

Scénář filmu *Přelet nad kukaččím hnízdem* (*One Flew over Coochoo's Nest*)³⁸ si žádal pro postavu hlavní sestry v blázinci zlou, nepříjemnou, prostě hnusnou a tlustou představitelku.

³⁸ *One Flew over the Cuckoo's Nest* [film]. Režie Miloš Forman. USA: United Artist, 1975.

Forman si vybral cestu opačnou:

„Uvědomil jsem si, že bude mnohem působivější, když to nebude ztělesněné zlo. Protože ona je nástrojem zla, aniž si to uvědomuje. Ve skutečnosti věří, že pomáhá lidem.“³⁹

Její milý vzhled a hnusné chování byly zvláště působivé. Formanova životní zkušenost z komunistického Československa se tu stala právě tou pravdou, která nenudí. Louise Fletcherová dostala za tuto roli Oscara.

Ted' obkreslím svou ruku a ke každému prstu přidám název, aby se vám to vizuálně dobře pamatovalo. Pochopitelně jde o základní obrys a je nutné si uvědomit, že v každém prstu jsou ještě, obrazně řečeno, žíly, nervy, svaly a kosti. Ale garantuji vám, že s tímto základem jste na dobré cestě. A platí to i pro režiséry. I kdyby šlo jen o casting, o konkurz a s jednou stránkou textu.

Práce s konkrétním textem

Jako cvičný text používám třeba scénu z kultovního amerického filmu *Když Harry potkal Sally* (When Harry Met Sally).⁴⁰ Filmem ověřená, výborně napsaná scéna se zdánlivě přímočarým realistickým dialogem.

Scénář a režie: Slavná scenáristka a režisérka Nora Ephronová.

Popis: Romantická komedie.

Legenda: Harry a Sally se znají léta. Jsou mladí, jsou to kamarádi, Sally má přítele Juliana. Jednoho dne se stane, že se spolu kamarádi vyspí. Konkrétní scéna se odehrává na svatbě přátel, tři týdny poté, co se to stalo. Do té doby se sobě vyhýbali.

Hrají: Billy Crystal a Meg Ryanová.

³⁹ „Přelet nad kukaččím hnízdem: Jack Nicholson se s Milošem Formanem nebavil!“ [online]. *extrastory.cz*. 14. 4. 2018 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.extrastory.cz/prelet-nad-kukaccim-hnizdem-jack-nicholson-se-s-milosem-formanem-nebavil.html>.

⁴⁰ *When Harry Met Sally* [film]. Režie Rob Reiner. USA: Columbia Pictures, 1989.

Scéna 112: svatební party, odpoledne

Hraje kapela, Sally se baví se starší dvojicí, ta odchází a blíží se Harry.

- Harry: Ahoj.
- Sally: Ahoj.
- Harry: Pěkný obřad.
- Sally: Báječný.

Sally se cítí nepříjemně a vůbec se nemíní zapojit do konverzace.

- Harry: Ty jo, svátky jsou drsný. Každý rok je to od Díkuvzdání do Nového roku k nepřežití.
- Sally: ... hodně sebevražd...

Harry přikývne, Sally přikývne.

- Harry: Jak se máš?
- Sally: Dobře.

Pauza.

- Harry: Jak se má Julián?
- Sally: (Hledí na něj.)
- Harry: Co?
- Sally: Nechci o tom mluvit.
- Harry: OK... Kvůli tomu, co se stalo?
- Sally: Prostě... nechci o tom mluvit.
- Harry: A nemůžeme se přes to nějak přenést? Bude to mezi námi viset navždy?
- Sally: Navždy? Stalo se to.
- Harry: Stalo se to před třemi týdny.

Sally nevěřícně zírá na Harryho.

- Harry: (Pokračuje.) Víš o tom, že jeden rok života člověka se rovná sedmi letům života psa?
- Sally: Ano?

Harry rozhodí ruce, jako že je to jasné.

- Sally: A někdo z nás dvou má být ten pes v tomhle scénáři?
- Harry: Jo.
- Sally: Kdo je ten pes?
- Harry: Ty.
- Sally: Já? Já jsem ten pes?

Lidé kolem si všímají zvýšených tónů. Sally je opravdu naštvaná.

- Sally: Ani bych neřekla, Harry. Jestli je tu někdo pes, tak ten pes jsi ty. Pro tebe je to prostě tak, že se to stalo a řekneš si „Fajn, no a co? Jede se dál“, jako by se nic nezměnilo, jako by to vůbec nic neznamenal...

Sally odchází, Harry pospíchá za ní.

- Harry: Já neříkám, že to nic neznamená, jen si myslím, že to nemusí znamenat všechno!
- Sally: Ale znamená... A ty to dobře víš, protože když se to stalo, tak jsi hned vypadl.
- Harry: Nevypadl, já...
- Sally: Ne, zdrhnul je lepší výraz.
- Harry: Oba jsme souhlasili, že jsme udělali chybu.
- Sally: Největší chybu, kterou jsem kdy udělala...
- Harry: Je to vždycky stejné. Vždycky. V okamžiku, kdy se s někým vyspíš, se od tebe hned něco očekává.

(překlad z angličtiny D. Bláhová)

Rozbor textu podle systému „pět pé“

Jak se tedy herec, a potažmo i režisér, připraví na danou scénu?

Dejme tomu, že tato scéna trvá tři až čtyři minuty. Krátký hravý film pro studijní účely. Zkusme se tedy řídit pravidlem „pět pé – 5P“, „pěti prsty jedné ruky“:

1 Palec: Kdo jsem

Už víme z popisky, kdo je Harry a kdo je Sally. Můžeme si říct víc. Co kdo dělá, proč. Jak dlouho se znají, jak vypadají atd. Pokud to tedy potřebujeme. Při cvičeních na FAMU jsou to mladí studenti, jednají sami za sebe. A nezáleží na tom, jak to hráli herci v původním filmu. Teď jde o to, vytvořit živé postavy, „vytáhnout“ je z textu na papíru před sebou.

2 Ukazovák: Kdy a kde?

Už víme, že je to teď a na společenské události a kolem jsou jiní lidé.

3 Prostředník: Situace

Co chce Harry a co chce Sally?

Ti dva se znají dlouho, mají se rádi jako kamarádi, ale teď se mezi ně vloudil element nejistoty. Vyspali se spolu, a nebylo to „v plánu“. Může tedy přátelství muže a ženy dál pokračovat? Nebo si náhle jeden z nich přeje rovnováhu změnit? To vše jsou herecká a režijní rozhodnutí. Na první pohled to vypadá, že Harry by si dal říct i nadále, a Sally by tu zkušenost nejraději navždy vymazala z paměti. Kdyby to bylo tak jednoduché. Co kdo kdy chce, se bude měnit podle zlomových bodů ve scénáři. Takže které to jsou?

4 Prsteník: Konflikt

Základy scenáristiky učí, že se dají hra i scénář rozdělit do tří dějství. Zrovna tak se dá pojmut jedna scéna.

Nejdříve je seznámení, tj. představujeme postavy. Pak přijde první vývojový zlom: Někdo něco udělá či řekne a iniciuje první dějství. Odehraje se jistá situace a skončí u druhého zlomového bodu. Někdo nebo něco iniciuje druhé dějství. Opět se odehraje další situace. Následuje třetí zlomový bod a třetí dějství, třetí situace. Nakonec přijde sekce *katarze – rozuzlení*, někdy to může být i jedna věta.

V Hollywoodu mají dokonce tzv. *doktory scénářů*, jakési dramaturgy, kteří si říkají *script doctor*. Ti pitvají scénáře a určují, kolik času, tj. minut filmu, dát jistému dějství, určují hlavní a vedlejší linii i zlomové body. Opět podotýkám, že metody práce jsou v různých koutech světa rozdílné.

Existují tzv. zlomové body v celém vyprávění, v celém scénáři, a já teď budu mluvit o hereckých zlomových bodech, tedy o místech změn chování v jednotlivých situacích, scénách.

Pokusíme se najít v dialogu Harryho a Sally tři zlomové body, tři dějství, tři situace, a vyzkoušíme si, jak každou situaci zahrát podle toho, o co Harrymu či Sally jde či nejde. Hledáme v tomto konkrétním textu hlavní zlomy nejdříve pro oba herce (režie vede), pak si samozřejmě každá postava hledá své malé zlomy, které budou vycházet z jejich akce a reakce (herec vede).

5 Malíček: Téma

O čem film/scéna jsou? Láska je nekonečná řada otazníků. Je možné, aby žena a muž chtěli totéž?

Jdeme na rozbor z pohledu jednání postav:

Setkání:

Harry vyhledá Sally, Sally je obklopena lidmi. Je Sally ráda, nebo by ho radši už nikdy neviděla? Očekává Harry, který má poté, co se spolu vyspali, evidentně jistý ambivalentní pocit viny, že Sally bude dělat jakoby nic? Tři týdny se mu vyhýbala. Situace mezi nimi je dusná (není vyloučeno, že i k smíchu), jsou nuceni tlumit emoce, neboť všude kolem jsou hosté.

A přijde zlomový bod číslo 1:

Iniciátorem je Harry, který do toho šlápne větou: „Jak se má Julián?“ Proč? Protože Julián je přítel Sally a Harry by rád věděl, jestli byl průšvih.

Začne nejistá hra prvního dějství: Kdo chce co? Chce Harry naznačit, že se vlastně nic nestalo, nebo hraje hru, že se

vlastně zamiloval? Chtěl by pokračovat v kamarádství, nebo naopak? V textu je poznámka: Sally na něj nevěřičně zírá.

A přijde zlomový bod číslo 2:

Iniciátorem další situace je opět Harry větou: „Víš o tom, že jeden rok života člověka rovná se sedmi letům života psa?“ Proč? (z podtextu) Protože Harry se nemohl tři týdny dočkat, aby si se Sally promluvil a zjistil, jak na tom je. A ona na něj snad kašle? On se nevzdává.

Začíná druhé dějství:

Vyříkejme si to. Kdo je tedy vinen? A čím? Kulminuje projev Sally, jež se, zdá se, nevyrovnává se situací lehce. Harry si už myslel, že ztratil šanci, ale v této sekci Sally vztekem prozrazuje, že je tomu jinak. Ona by ho snad chtěla, když říká: „Pro tebe se to prostě stalo a jede se dál, jako by se nic nestalo?“ Nic to neznamená? Sally odchází. Co tedy Sally chce? Chce ho, nebo ho nechce?

A přichází zlomový bod číslo 3:

Harry otočí: „Já neříkám, že to nic neznamená, jen myslím, že to nemusí znamenat všechno.“

Začíná třetí dějství:

Výčitky, hádky až do věty: „Největší chybu, kterou jsem kdy udělala...“

Myslí to Sally tak, že chce skončit, nebo je jí to líto a chtěla by naději? Co bude dál?

Přichází katarze:

Harry říká: „Je to vždycky stejné. Vždycky. V okamžiku, kdy se s někým vyspiš, se od tebe hned něco očekává.“ Jak to říct? Odejde Harry se vzteklými slovy pryč, nebo se těmito slovy omlouvá a třeba i Sally políbí?

Záleží na tom, jak se hrála situace před poslední větou. Vše je na našich rozhodnutích, na našem výběru. Můžeme zkusit různé variace, různé podtexty a zjistit, co pro nás funguje

nejlépe. V původním filmu dostane Harry na konci scény od Sally facku.

Můžeme začít zkoušet

Vidíte, že v této scéně jde jen o to, vytvořit čistě smysluplný, uvěřitelný vztah dvou lidí. Není třeba pitvat každou větu. Nejde o žádné hloubkové sondy. Nejdůležitější ze všeho je poslouchat svého partnera, tím myslím doopravdy poslouchat – a reagovat. Zkoušet znamená hledat, experimentovat, být upřímný, nebát se věřit své intuici, nebát se toho, že to nebude ono napoprvé, a nebát se smát sám sobě. Nebát se humoru. Humor neznamená být legrační, ale je těžké uvěřit vážné scéně, ve které humor není.

Vyvinula jsem si pro studenty tento *system zkoušek*:

Na FAMU se ve workshopech čili dílnách, které vedu, lidé režírují navzájem a text se prezentuje v různých variacích herců, včetně genderu. V češtině i v angličtině, v různých skupinách.

Abych to vysvětlila: Je to herecké cvičení pro lidi jak před kamerou, tj. herce, tak pro lidi za kamerou, tj. režiséry, scenáristy, kameramany a produkční. Ti si na vlastní kůži vyzkoušejí, jakým procesem herec prochází, aby splnil to, co je od něj požadováno. Můžeme používat prověřené texty z různých filmů.

Začneme zkoušet. Nejdříve bez kamery.

Scéna: Harry a Sally.

Postupně si určíme dvojice herců a jejich režiséra. Když už všichni vědí, o co jde, a všichni umějí jakžtakž text, měníme partnery. Text se učí nejlépe zkoušením. Fyzické a emoční se spojuje. Dvojice obměňujeme, aby se herci provětrali, to znamená, nezafixovali si reakci na stejného partnera a byli schopni reagovat jinak, hledat. Každá nová kombinace přináší jinou energii, tím pádem i jiný rytmus a potažmo s různými vztahy i jiné významy.

Akce a reakce jsou páteří dialogu. I fyzického dialogu. Nezapomínejme, že ve filmu je reakce na partnera, kterou na plátně vidíte, zprostředkovatelem významu pro diváka. Právě

tato reakce je tajemstvím filmového herectví. Kvůli autenticitě akce a reakce zapojíme na zkouškách improvizaci. O různých typech improvizace přijde pojednání později.

Teď necháme Harryho a Sally zahrát scénu jejich vlastními slovy. Aby postavy ožily, tedy staly se uvěřitelnými, musejí být jejich pocity a myšlenky vlastní také hercům. Jsou to dva mladí lidé, takže v tomto případě jim vztahové jednání není tak vzdálené. Situace zůstává stejná a herci ji již znají. Jde o to, uvolnit se a zahrát vztah po svém, svými slovy, nebo ještě lépe kombinací daného textu doplňovaného improvizovaným. Režisér může herce během té legrace vést, provokovat a posléze vyvodit z jejich hry další možnosti pro konečný film.

Věřte, že herci i režisér tak objeví nové, nečekané obzory, které na papíře nikdo nevymyslí. Jen připomenu, že to je výborný proces objevování i pro scenáristu a pro casting. Je také užitečný pro skupinu, která spolu bude nebo chce pracovat. Říkám tomu ladění na stejnou notu.

Pak vrátíme herce k tomu, aby zahráli text přesně tak, jak je napsán, a zkusí si přidat ty „jiné obzory“, které zažili v improvizaci. Režisér sleduje a vybírá.

Stejný text má jiný výsledek.

Druhé cvičení

Opět jde jen o to, přivést text herecky k životu, ale měníme radikálně obsazení.

Představte si, že stejný text bude dán různým kombinacím herců a hereček: Muž bude mít původní ženský text a žena mužský. Budeme jim říkat třeba Sal a Harriet. Nebo budou hrát obě role muži – Harry a Sal. Nebo budou hrát obě role ženy – Harriet a Sally. Začnou vznikat rozdílné příběhy, ale na stejné téma. Se stejným textem. (V textu pochopitelně přizpůsobíme gramatiku.) Je to fungující dobrý text, na kterém si můžeme procvičit herecké schopnosti. Vystavět nové postavy, nový příběh, jiné vztahy na stejném textu. Dejme tomu, že Harryho věty říká žena Sally. A Sallyiny věty říká muž. Jestliže je to Sally, kdo na konci řekne „Je to vždycky stejné. Vždycky. V okamžiku, kdy se

s někým vyspíš, se od tebe hned něco očekává“, není to stejné, jako když to řekne muž, že? Mění se tím i Sallyin charakter.

Nebo můžou být Sal a Harry gayové, a význam je opět jiný. Nebo je jen Harry gay, a kamarád Sal není a má přítelkyni Julii atd.

Vidíte ty kombinace a motivace ve vztahových jednáních, jež vytvářejí herecko-režisérské možnosti? Každý film bude jiný. A text je splněn. Samozřejmě ne každý text je k tomuto cvičení vhodný.

Pak přidám ještě jednu výzvu: Kde scénu natočit?

Scéna je psaná tak, že se odehrává na jisté hostině. Podle toho se mají herci/postavy chovat. Ale co když se to, co se mezi nimi děje, bude odehrávat někde jinde než na slavnosti?

Kde, to je druhý bod z metody 5P – Ukazovák: Kdy a kde. Studenti si mohou vybrat to kde.

Co třeba ve výtahu, když jedou z té slávy? A ke komu jedou? Bydlí třeba ve stejném domě. Nebo Sally po tom všem jede k Harrymu. Nebo jdou Harry a Sally cestou z akce parkem a řeší svůj vztah. Text je neměnný, jen dostává tu a tam jiný tón. Jde o to, umět dát textu život v jakékoli situaci.

Jsou další možnosti? Jiná zadání? Určitě. Studenti si je najdou. Hodí se i pro casting. Jiná prostředí dávají stejnému dialogu jiný příběh. Hercům jiné chování. Jde zase o to, splnit scénář – text, a to svým vlastním kreativním způsobem.

Herci se často na zkouškách ptají: „Mohu tuto větu změnit?“ Většinou je to tím, že jim, jak říkáme, „nesedí do huby“. Nevědí, jak ji říct, protože není podpořena tím, co chtějí říct, a tím, o co jim jde. Každé slovo se dá říci jinak. Miluji se dá říci s výrazem nenávidím tě, a naopak.

Jednou mi Jana Brejchová vyprávěla neuvěřitelnou historku, jak hrála ve filmu ve Francii a neuměla jazyk. Režisér jí řekl, ať si tedy s partnerem říkají jenom čísla, a to s výrazem toho, o co tam jde. A já říkám: Najdi si pod tou sutinou slov vlastní příběh. A pak vykroč. Jeden krok – jedno slovo, a další budou následovat. Zpracuj to tak, ať ti věřím, motivuj si ta slova. Čili opět podtext.

Poté, co se scénky nazkoušejí, rozdělí se role na obsazení jednotlivých filmů a rozhodne se, kdo koho bude režirovat.

Určené skupiny natočí mimo školu na příští hodinu asi tříminutový film v jednom záběru a promítneme si to. Vznikají zajímavé, různorodé krátké filmy.

Třetí cvičení

Text *Harry and Sally* je napsán jasně, realisticky, má svůj humor, ale co když dostanu text řekněme v absurdnější, jinotajné, poetické rovině a potřebujeme ho ozřejmit a „zreálnit“, a přitom jej neměnit? Zkrátka aby fungoval a divák mu věřil. Herci často chtějí přepisovat autora, někdy je to nutné, ale já v hereckých hodinách tvrdím, že jejich řemeslem je přivést text k životu a neměnit ho. Oni totiž jen prostě nevědí, jak ho říct. A opět bude řeč o slově *podtext*.

Pro toto cvičení používám text Barbary a Douglase z australské hry *Evropa* (Europa)⁴¹, psané jako scénář. Jde o podobný vztah, ale pojatý jinak. Text je složitější, poetičtější i abstraktnější, a ne tak čitelný na první ránu. Pojďme se na něj podívat.

Legenda/premise:

Barbara je starší, je to známá herečka z velkého evropského města, třeba z Prahy. Douglas je australský student, se kterým se potkala v Austrálii asi před rokem na divadelním festivalu, a na týden se stali milenci. Barbara odjede zpátky domů se slovy: „Stav se někdy.“

Douglas sbalí saky paky, vezme všechny peníze, které mu zbyly, a vydá se do Evropy s velkým očekáváním a sny o Evropě a o lásce. Počká si na Barbaru v divadle, když ji konečně najde podle divadelního plakátu.

Konkrétní scéna 4:

Situace, kdy už Douglas pochopil, že Barbara na něj skutečně nečekala a žije s někým jiným. Nu a peněz už mu také moc

⁴¹ Michael Gow. *Europe / On top of the world*. Sydney: Currency Press, 1987.

Michael Gow. *Europe* [divadelní hra]. Režie Kerry Dwyerová. Griffin Theatre, 1987.

nezbývá. Včera se pokusil odjet, ale Barbara ho zřejmě z pocitu viny odvede z nádraží. Jsou v katedrále.

Je tu ještě jeden rozměr, který je třeba zmínit. Ze slov ho nelze poznat, ale je to záměr hry a v dalších scénách se vyjasňuje. Nejenže je Barbara starší žena a Douglas je kluk, ale jde také o dvě kultury, dva jiné světy – též starší a mladší. Tedy zkušenější proti naivnějšímu, sofistikovanější proti divočejšímu. To také není ze slov úplně patrné, ale režisér se při castingu postará, aby to bylo vidět.

- Douglas: Nikdy jsem nebyl v katolickém kostele.
- Barbara: Tohle je katedrála.
- Douglas: Vlastně jednou jsem byl. Na pohřbu spolužáka. Zabil se v autě.
- Barbara: To je víc než kostel.
- Douglas: K zmrznutí. Nedivím se, že má Evropa tak bohatou kulturu. V divadle nebo v galerii je tepleji.
- Barbara: Pojďme do kina.
- Douglas: Ale ne.
- Barbara: Jdeme!
- Douglas: Ne.
- Barbara: Kačer Donald! To by ti udělalo dobře.
- Douglas: Myslíš, že nad vším ohrnuji nos?
- Barbara: Proč jsem jen na to nádraží chodila? ... Hledala ve všech vagonech, kavárnách, čekárnách? To opravdu nevím. Ale vím. Cítila jsem se vinna.
- Douglas: Vinna? Kvůli mně?
- Barbara: To jsem neřekla. Ne kvůli tobě. To jsi nepochopil. Špatně jsem to vysvětlila.
- Douglas: Dobře jsi to vysvětlila. Šlápla jsi do hovna. Dík.

Chvilé ticha.

- Barbara: Nebuď naštvaný.
- Douglas: Nejsem.

Chvilé ticha.

- Barbara: Nebud' nasraný.
- Douglas: (Vybuchne.) Myslel jsem, že vašeň pro vás něco znamená.
- Barbara: Pro Evropany?
- Douglas: Ne. Pro ženy.

Ticho.

- Barbara: Zamiloval ses do čehosi exotického.
- Douglas: Nelichoť si.
- Barbara: Do způsobu oblékání, do způsobu řeči.
- Douglas: Buran z buše.
- Barbara: Do způsobu chování.
- Douglas: Blbeček z velké suché země.
- Barbara: Povrch.
- Douglas: Řasa, palec u nohy, způsob, jak kašleš.
- Barbara: Iluze.
- Douglas: Způsob, jak si zapaluješ cigaretu. Je to jedno.
- Barbara: Není.
- Douglas: Ať už to bylo cokoli, táhlo mě to k tobě.
- Barbara: K tomu, jak vypadám.
- Barbara: Nepovídej, že je důležitější to, co je pod tím.
- Douglas: To, co vidím, mi stačí.
- Barbara: Aby sis mne naplnil tím, čím chceš ty.
- Douglas: Není to pravda.
- Barbara: Je!
- Douglas: Co je skvělé na povrchu, je skvělé i uvnitř.
- Barbara: Jsi puberták.
- Douglas: Líbilo se ti, když jsem si na něj hrál.
- Barbara: Dítě.
- Douglas: Četl jsem někde, že herci jsou jako děti.
- Barbara: (Vybuchne.) V Evropě ne!
- Douglas: Takže jsme si souzeni.

(překlad z angličtiny D. Bláhová)

Tento text je záměrně psaný úsporně, bez zbytečných slov. Skoro jako poezie. To, co se mezi těmi dvěma děje, děje se mezi slovy. Nebo pod slovy. Smysl toho, co se hraje, toho, co jeden chce a druhý nechce, není podáván realisticky nebo logicky slovo od slova. Ale logika je v jednání postav. Řídí ho *podtext*. Podtext je vnitřní text. U filmu může být vidět. Proto opět zdůrazňuji: Nehraj slova, ale to, co chceš, co cítíš, co si myslíš.

Chceme natočit opět tří- až čtyřminutový film.

Víme, kdo ti dva jsou. Víme, kde a kdy jsou. Pojdme vystopovat tři dějství, tři hlavní zlomové body, a tudíž i situace určující jejich jednání.

Sekce „seznámení“ skončí Douglasovými slovy „Myslíš, že nad vším ohrnuju nos?“. V této první situaci Barbara Douglase urazí a on reaguje šaškováním, zakrývajícím rozpaky.

Přijde zlomový bod číslo 1:

Barbara lituje, že šla na nádraží a zabránila Douglasovi odjet. Toho se to dotkne. Barbaru to zamrzí. Schyluje se k hádce.

Přijde zlomový bod číslo 2:

Barbara se mu slovy „Zamiloval ses do něčeho exotického“ snaží jemně říci, že si lásku jen namlouvá. Až do závěrečných slov „Ať už to bylo cokoli, táhlo mě to k tobě“ se odehrává hravá hádka se slovy.

Přijde zlomový bod číslo 3:

Je to opět Barbara, která mění směr, a to slovy „K tomu, jak vypadám“. Hádka se stává reálnější. Jsou ale v kostele.

Katarze je v poslední Douglasově větě „Takže jsme si souze-ní“. V tom, jak ji nakonec herec zahraje, jestli Barbaru obejmje a jak bude reagovat ona, bude smysl té scény. O čem to je. Je dobré ujasnit si předem, v čem je smysl scény. A to je pátý bod z metody 5P – Malíček: Téma.

A pak zkoušet varianty a zjistit, jestli fungují.

I s touto scénou můžeme vyzkoušet jiná prostředí než kostel. To funguje dobře. A jiné možnosti obsazení herců, pokud jim to není proti srsti. V jisté fázi zkoušek obou předcházejících textů si ve třídě natočíme zkušební scénky. Ať už jsou si herci jisti textem, nebo ne, ať už mají zpracované postavy, či ne. Jde o zpětnou vazbu. Musejí vidět sami sebe, co dělají, jak mluví. Většinou zahrajeme scénu na jeden záběr s tím, že se snažíme co nejvíc zabírat detaily herců podle jejich reakcí. Nebo natočíme každého partnera zvlášť. Někteří herci jsou dokonce lepší, když se nedívají partnerovi do očí a pracují jaksi zevnitř. Jiní oční kontakt vyžadují. Když se postupně soustředíme jen na jednoho herce a druhý funguje za kamerou, aktér může vidět svůj myšlenkový proces v každém detailu. V těchto případech nejde o kameru, o zvuk ani o světla, ani o střih. Herci musejí zahrát scénu bez přerušení, ať už mají jakékoli pocity, že neznají text nebo že hrají falešně. Prostě hrají, i kdyby měli improvizovat, dokud režisér neřekne „stop“. Točíme na cokoli, co si můžeme zpětně promítnout. Většinou se herci ohodnotí sami.

Co dalšího je důležité?

Čas před klapkou předtím, než zazní: „Akce!“

Každá scéna, kterou budeš hrát, začíná někde jinde než na začátku. A je na herci, aby přinesl už do toho prvního momentu po klapce něco, co předcházelo tomuto momentu. Nebo i víc, celý příběh. V pocitu, pohledu, mlčení..., ale i v němé akci.

Zopakuji slova Marlona Branda (viz Kapitola 2):

„To, že režisér řekne ‚akce‘, neznamená, že musíš hned něco dělat.“

To, že nic neděláš, může znamenat, že už něco děláš.

Jde o myšlenkový proces. O to, kdo postavy jsou a co chtějí. Dá se též říct, co chtěli a co chtějí teď. Jak dlouho po začátku akce začneš něco dělat, kdy řekneš první slovo, si zpracuje

režisér. Protože režisér je v našem případě přítomen v dílně a zároveň si scénu vyzkouší i jako herec, věci se pro něj i pro ostatní postupně vyjasňují a fixují.

Při regulérním natáčení toto vše spočívá v komunikaci režiséra s hercem. Nakolik mají jasno a nakolik potřebují nebo nepotřebují zkoušet. Moment před scénou se dá též improvizovat a pak volně přejít do dané scény.

Kapitola pátá

Improvizace

Improvizace může být mocným pomocníkem při zkouškách.
Improvizace může být pomocníkem při vývoji scénáře.
Improvizace je skvělá pro casting.
Improvizace pomůže sladit i naladit kolektiv herců před začátkem práce.
A improvizace též často sehraje roli při natáčení a přináší nezapomenutelné výsledky.

Co je improvizace? Dělej a říkej, co první tě napadne v reakci na partnera. Pokud se kontroluješ, jestli to děláš správně, nebo soutěžíš, nejde to. Ze začátku si někteří připadají trapně, že se nemají čeho chytit a nic si nepřipravili.

Lee Strasberg prý řekl, když při zkoušce spadla náhodně kulisa:

„Kolem padá svět, a ty odříkáváš text, jako by se nic nedělo?“

Julia Roberts, když jedla v *Pretty Woman*⁴² ústřice, prohlásila: „Svině klouzavý!“ A byl z toho hit.

Herec je týmový hráč. Zlaté pravidlo zní: Poslouchej spoluhráče. A také vše kolem sebe. Improvizace není představení. Improvizace je jakýmsi nástrojem při zkouškách, jak najít a přivlastnit si postavu, kterou mám hrát. A více než to. Pro herce je často nejtěžší říci věty, které se naučil a nazkoušel, tak, aby zněly, jako by je říkal poprvé – autenticky. Hodně herců nemá rádo improvizaci, protože si myslí, že režisér očekává určitý výsledek, a neříká jim jaký. Je potřeba si navzájem věřit, aby se oba cítili v práci svobodní.

⁴² *Pretty Woman* [film]. Režie Garry Marshall. USA: Touchstone Pictures, 1989.

Improvizace je totiž mocná zbraň – dveře do podvědomí – a cokoli odtamtud vzejde na světlo, musí být respektováno. Režisér dokáže na zkouškách z improvizace vytěžit hodně, pokud dokáže herci zpětně reflektovat to, co si už vybral. A totéž platí pro scenáristu.

Herectví je umělé chování, které vychází z přirozenosti. Vypadá jako život sám, ale v podstatě je to jen výběr ze života zorganizovaný tak, aby se ho divák mohl zúčastnit. Hercova práce je hrát někoho jiného. Ale jak mohu být někdo jiný? Pocity, myšlenky a impulzy přece mohou být jen mé. Ať už se herec změní fyzicky jakkoli – make-upem, kostýmem, ztloustne, zhubne či jinak – nemá jiné zásoby než sám sebe, svůj život. Ovšem výborný pozorovatel umí to vypozerované s tím svým zažitým zkombinovat a tvořit nové. Tato schopnost zpětné vazby na sebe samého a sebou samým prezentovat myšlenky a pocity někoho jiného je podstata hercova umění i řemesla. Opakuji, že v životě nedělám vše s rozmyslem. Napiju se, protože mám žízeň, jím, protože mám hlad. Mám potřeby, *prostě něco chci – a podle toho se chovám*. Prostě vše má nějaký důvod, který mi naštěstí má intuice. Jsou herci intuitivní a jsou herci intelektuální.

I myšlení má důvod. V podstatě se neustále konfrontuji se světem kolem sebe a výsledkem jsou mé pocity, myšlenky a následně i akce. Co a jak říkám, je pak zabarveno tím, kdo jsem. Například Dustin Hoffman, který je vyznavačem herectví podle *method acting*, je úžasný v tom, jak se umí tzv. „nacpat do něčí kůže“. V podstatě je to vždy jen Dustin Hoffman, kterému ale patří velký obdiv za to, že je stále sebou samým, a zároveň vždy někým jiným. To je hercovo řemeslo!

Mnoho z našeho jednání je automatické; věci, které děláme ze zvyku, věci, které děláme automaticky, protože jsme se je naučili třeba už jako děti. Jsou to reflexy.

Proč to říkám?

Herci často naplňují scénář a vyjadřují emoce nebo význam dříve, než se něco stane. Tím zabijí drama. Dramatické je vždy působivější, když vychází z motivace emocionální, než když

využije motivaci intelektuální, logickou. Vezměte tedy herci scénář, zadejte mu situaci a instrukce, aby opravdu poslouchal partnera a reagoval. Reflexy začnou fungovat, uvolní se to předem zafixované, vznikají autentické reakce, správné pauzy, překvapivé výrazy obličeje – vzniká život. To je improvizace!

Improvizace podle scénáře

Když zkusíme *Harry a Sally*, improvizujeme situaci před tím, než Harry řekne „Ahoj“. Zkusíme variantu beze slov a na dálku. Též můžeme improvizovat poté, co text skončí, a nechat postavy jednat dál. Harry chce hned jít k Sally, ale ona se s někým baví. Sally zahlédne koutkem oka Harryho, ale dělá, že ho nevidí. Máme tu jednu možnou situaci a můžeme vymýšlet další. Pak přejdeme do textu, ale parafrázovaného. To znamená, že oba mohou v dané situaci mluvit svými slovy.

Třeba: Harry si dělá na Sally automaticky nárok, chce ji políbit, což Sally naštve a udělá přede všemi skandál.

Nebo: Harry přistupuje k Sally se strachem. Sally s úsměvem dělá, jako by se nic nestalo. Skandál udělá Harry.

Ve scéně s Barbarou a Douglasem můžeme improvizovat podobně. Vytvoříme situaci, že nejsou v kostele, ale v posteli – poté, co šli z kostela k Barbaře. Je po sexu a scéna začíná tím, co každý z nich cítí, a beze slov. Jsme v situaci, kdy se Barbara s Douglasem naposledy vyspala, a teď chce jen to, aby šel pryč. On to tuší a začne: „Nikdy jsem nebyl v katolickém kostele.“ Dál se může rozvíjet improvizace à la dialog. To znamená držet se víceméně dialogu, ale odchylky jsou vítány. Nejde samozřejmě jen o slova, ale také o fyzickou akci.

Pak se můžeme vrátit s touto zkušeností k přesnému, napsanému dialogu. Podtext a jak co řeknou a co udělají, se řídí jejich emocemi, vztahem jednoho ke druhému. Možností je mnoho, a text zůstává stejný. Herci se lépe orientují v daných postavách, hlavně v jejich vztazích – kdo chce co a kdy a proč. Věty ze scénáře nabývají přirozených tónů, protože herci vědí, co chtějí, tím, co říkají.

Je třeba vybrat a rozhodnout, co funguje pro daný film nejlépe.

Všechno si můžeme natáčet a pak si to připomenout.

Improvizace dá herci a režisérovi jisté informace k výběru pro natáčení. Citliví si jisté situace pamatují nebo si je znovu vybaví. Pak může režisér při natáčení třeba říct: „Pamatuješ si, jak se Harry na tebe podíval a ty jsi vzteky beze slova odešla, ale ve vteřině jsi byla u něj zpět a usmála se na něj?“ Režisér může herci evokovat hrací možnosti, které vypluly na povrch během improvizace.

Další skvělá motivace je přítomnost třetí osoby u dialogu. Ta ale nemluví. Třeba u Sally může zůstat při konfrontaci její kamarádka nebo potenciální nápadník. To se pak opravdu budou oba chovat jinak. Někdy vznikají výborné scény.

Při monologu Konstantina Trepleva z Čechovova *Racka*, což je vlastně dialog se strýcem, který však mlčí, jsem použila matku Irinu Arkadinu, sedící poblíž. To je velký rozdíl v tom, jak se syn chová, když pomlouvá svou matku, a ta tam není, nebo když ho slyší. Monolog hned získal život. Nu a s touto zkušeností můžeme příště zahrát monolog tak, že matka tam sice není – ale co když je za rohem? To neznamená, že budu šeptat, někdy právě naopak, jen ať mě slyší. No ale co když tam není a jsem trapný? Zkoušíme i další možnosti.

Další věci v improvizaci jsou prostředí a předměty. Ve třídě nejsme v kostele při scéně Barbary a Douglase. Zahrajte mi tedy kostel. Atmosféru, předměty, které vidíte, lavici, o kterou zakopnete, vidíte člověka, který sedí tam vzadu, atd.

Vizualizace – paměť smyslů

Podstatným faktorem je víra, že tu věc vidím, držím atd. Když tomu věřím já a dotáhnu to svým jednáním, tj. dohraju to do konce (a tady nemluví o žádném mimování), jsem přesvědčivý, a tak se stává reálnou – je tam. A uvěří tomu i divák. Když se rozhodnu, že křeslo je třeba kůň, a chovám se k němu adekvátně, přesvědčivě, uvěřím, že to kůň je. Děti to dělají běžně.

Není důležité, co ta věc je, ale můj přístup, zacházení s ní. To vytváří realitu, pravdu.

To platí pro všechny smysly. Nejen pro dotyk a zrak, ale i co slyším, jak co chutná, jak co páchne či voní, dokonce i pro bolest a slast.

Zrak: Herec zahraje, že za kamerou něco nebo někoho vidí, i když tam není vůbec nic.

Hmat: Bereš do ruky drahou věc, těžkou a zlatou, ale přitom je to rekvizitní cetka, lehká a jen svítivá. Zahraj, zvedni tu věc jako vzácnost a přidej třeba úmysl. Jaký, to je na tobě. To, jak ho zvedneš, jestli chtivě, či opatrně, promlouvá také o tvé postavě.

Chut: Je běžné, že na natáčení dostanu místo vína obarvenou vodu, a hraji víno.

Vůně: Cítím oheň, ale žádný tam není, jenže já přesvědčím diváka, že tam je.

Sluch: Telefonní rozhovor. Slyším partnera a můj obličej reaguje, odpovídám, hádám se atd. v určitém rytmu odpovědí, ale nikdo na druhém konci není.

Můžeme to zkusit reálně, s opravdovým partnerem na druhém konci, a pak znovu bez něj. Velmi dobře tak zjistíme, jak na tom naše smyslová paměť je.

Telefonní rozhovor můžeme dále rozvíjet, režisér přidává dramatické momenty a herec pravdivě reaguje. Třeba někdo zvoní u bytu. Oknem skočí do místnosti kočka... Množství nápadů. A rozvíjet je můžeme dál: Kdo to může zvonit? Je to nebezpečná návštěva? Je třeba hovor ukončit, nebo naopak lhát? Prostě celá agenda se dá instrukcemi rozvíjet.

Bolest: Těžko tě někdo na natáčení opravdu řízne do prstu, pokud je to ve scénáři. Prostě si vybav, jak to bolí, a zahraj to

s patřičnou mírou. Zaměřit se můžeme i na bolest psychickou. Jde o paměť pocitů. Je to citlivá struna. Tady je potřeba svůj „nástroj“ dobře znát.

Tuhle se mě má studentka ptala, co by měla herečka udělat, aby se rozplakala, že prý nebyla schopna se upřímně rozplakat. Na to bohužel není knoflík.

V improvizaci říkám: *Neříkej a nedělej nic, dokud to necítíš.*

Jak už jsme řekli, mé city jsou jen ty moje. I když se vcítím do druhého člověka, tak jen přes své vlastní city. A má postava se vyjadřuje zase jen přes mé vlastní city.

Některé pocity si člověk vybavuje silně a hned, některé po čase – a některé tam nemusejí být vůbec. Proč se mi někdy podaří rozplakat a někdy ne? Proč se nemohu spojit s pocitem, který jsem přece už zažila? Proč nemohu svou paměť pocitů úplně ovládat? Mohu ji trénovat, aby mi sloužila lépe. Mohu si vytvořit jakýsi paměťový repertoár, na který rychle dosáhnu, když potřebuji. Takovou banku, chcete-li.

Většina pocitů, které v hraní používáme, jsou pocity, které už jsme zažili. Opakované pocity v jiné situaci. Když se daří, vyplynou přirozeně s akcí. Když ne, je potřeba technika. Té zmíněné herečce nakapali slzy, což je ostatně běžné, ale já bych radši celý moment zrušila. Ale to je na režisérovi. Není na plátně nic horšího než falešná emoce. Tedy pokud falešná emoce není záměr, a to nejlépe v komedii. Jsou herci, kteří brečí na povel a vždy, jako třeba Zuzana Bydžovská, a jsou herci, kteří si řeknou o chvílku před klapkou a pak slzu technicky vytlačí. Na mě ale stejně víc působí jen náznak bolesti, která vede k slzám, než proud slz.

Cvičení

Při výuce používám cvičení, která spojuje emoce, smysly a představivost a intuici:

Cvičení číslo 1: Cesta lesem

Tato improvizace je určena pro herce, kameramany, režiséry a scenáristy. Je skupinová. Pomůže dotvářet scénář – postavy, akce, vizuální prvky atd. Nic k ní nepotřebujeme.

Zadání:

Je vybrán jeden člověk (postupně si to mohou zkusit všichni) a dostane jedinou instrukci: Zavřeš oči a vydáš se na cestu lesem. Jakýmkoli lesem. Začneš vyprávět svůj „film“, jak jdeš lesem.

Rozhodni se rychle sám pro sebe, kdo jsi, kam jdeš a proč, tedy co chceš. V této verzi není nic vymyšleno předem, vše se začne dít – tedy film se začne odvíjet – od okamžiku, kdy začneš vyprávět se zavřenýma očima.

Postupně se začnou kolegové ptát. Třeba: Jaké stromy jsou kolem tebe? Otázky mohou být nekonečné, ale dejme si čas na pětiminutový film. Odpovíš, ale ne vždy musí být na každou otázku odpověď, protože ty jdeš stále lesem a vyprávíš, a ne každá otázka tě inspiruje.

Otázka:	Je tma?
Hypotetická odpověď:	Vidím v dáli světlo.
Otázka:	Máš hlad?
Hypotetická odpověď:	Ano. Ale spíš mám žízeň... A teď slyším nějaký vodopád.
Otázka:	Co máš na nohou?
Hypotetická odpověď:	Jsem bosý.
Otázka:	Kam jdeš?
Hypotetická odpověď:	Nevím.
Otázka:	Kolik ti je let?
Hypotetická odpověď:	Osm, ale rozhodl jsem se...
Otázky	Kde jsou tvoji rodiče? Slyšíš ten psí štěkot? Cítíš kouř? Slyšíš praskat oheň? Prší?

Jak vidíte, otázky začínají formovat příběh. Mohou začít herce i ovlivňovat; buď se nechá, nebo ne. A nechte ho chvíli

vyprávět po svém, kam dojde. Za zavřenými víčky někam vždy dojde. Je to, jakoby i kamera švenkovala a zabírala jeho cestu, viděla každý detail. Změny jsou inspirovány otázkami. Jedná otázka, která je sporná a kterou lidé často pokládají, je: „Proč?“ V tomto případě není dramatická, neposouvá, protože nevychází z emotivního a akčního, ale intelektuálního.

Další variantou je, že máme postavu danu, a třeba i postavu, se kterou se v lese potká. Víme, o co jí jde a kam jde. Co se stane, se dozvíme z jednání za zavřenými víčky.

Toto cvičení už může být přínosné pro psaní a ověřování scénáře. Fantazie, představivost a životní zkušenosti se můžou u každého jedince plně projevit. Pokud chceme více variant a trochu legrace, přidáme do zadání žánr. Film je tedy pohádka, science fiction, kriminálka, horor, drama, komedie – ta je nejtěžší.

Vyvinula jsem sérii improvizací, které mají za úkol hráče sladit i naladit na stejnou notu ještě před začátkem zkoušek na určitou filmovou scénu. Poznat se, zvyknout si na sebe, v případě dialogu prověřit, jestli ti dva na sebe slyší, atd. Zdůrazňuji zde, že jde o uvolněnou atmosféru, žádné soupeření nebo dokazování hereckých schopností. Většinou se hodně nasmějeme a dost toho objevíme. Pár z nich vysvětlím.

Cvičení číslo 2: Rodič a syn/dcera (Chci auto)

Zadání: Otec (matka) je doma, čte noviny nebo se dívá na televizi, vejde asi sedmnácti- až osmnáctiletý/á syn/dcera a chce zoufale jednu věc: půjčit si auto. Potomek ví proč. Potomek může mluvit, ale rodič může používat jen jedno slovo, a to ne. V rozmanitých variantách, i fyzických. Potomek se musí hodně snažit, aby dostal z rodiče klíče, a může k tomu použít všechny prostředky. Jde o maximálně tří- až čtyřminutový skeč s jasným koncem. Většinou to potomek vzdá, když ale rodiče opravdu přesvědčí, má rodič na samém konci povoleno říci ano.

To, že jeden člověk neodpovídá synovi/dceři větami, ale jen někdy slovem ne – a to slovo je víceméně reakcí ne na slova, ale spíše na akci nebo emoci –, nutí syna/dceru zmobilizovat všechny jeho/její kreativní síly.

Cvičení Chci auto je lehká improvizace, určená k vzájemnému seznámení lidí v dílně.

A teď se pustíme do složitější varianty. Budeme se tu řídit jednou pevnou rukou s pěti prsty, tedy pravidlem 5P – pět orientačních bodů. Není to žádné dogma, ale náš společný jazyk, který nám proces usnadní.

První prst: Kdo jsem?

Druhý prst: Ukazovák: Kdy a kde jsem?

Třetí prst: Co chci a proč? O co mi jde?

Čtvrtý prst: Kdy se to pro mě změní?

Pátý prst: O čem to hraji?

Cvičení číslo 3: A + B, varianta 1

Já, pojmenovaná A, jdu za dveře, a předtím si určím někoho zvaného B, který zůstane v místnosti.

Zadání:

Palec: Já A se rozhodnu, kdo jsem a kdo je B.

Ukazovák: Já A se rozhodnu, kde oba jsme a kdy.

Prostředník: Já A se rozhodnu, co chci.

To vše za dveřmi.

Příklad: Večer vejdu do pokoje svého mladšího bratra. Ráno jsem zjistila, že mi chybí v peněžence peníze, a podezírám ho. To je situace. B neví nic. Bude nucen reagovat na A a jeho jednání.

Co se stane, uvidíme, až A vstoupí a B bude jednat v situaci, do které ho A dostane.

Často se stane, že nastane patová situace. Co má herec udělat? Převzít iniciativu a posunout děj, tj. jít do další situace, nebo ji vyřešit a ukončit? Energie a reakce jsou často překvapivé a také často pomohou řešit vývoj scénářů.

Cvičení číslo 3: A + B, varianta 2

Zadání zůstane stejné, ale zadáme si navíc téma (pátý prst, malíček).

A budeme postupovat stejně jako předtím, ale v zadaném tématu. Třeba žárlivost, a to profesionální. B téma zná. Ale opět neví nic víc. Bude se to dozvídat a reagovat na A. U tématu si vytríbíme, co je vlastně jádro pudla a co není podstatné.

Cvičení číslo 3: A + B, varianta 3

Zadáme si, kdo je A a kdo je B konkrétně (možno podle scénáře, který píšeme), (první prst, palec). A jde za dveře a B zůstane v místnosti.

Možnou variantou je též ta, že B určíme, až když A odejde, takže nebude vědět, na koho bude mluvit, až vejde. Dejme tomu, že A je Sally a B je Harry (postavy už známe). Sally se rozhodne otestovat Harryho v nějaké situaci, kterou si za dveřmi sama určí. Určí si, kde a kdy, co chce a proč. Harry musí reagovat a řešit.

Jak vidíte, variant na A + B může být nespočet a mohou být úspěšně aplikovány skoro na každou vztahovou hereckou situaci.

Cvičení číslo 4: A + B + C

A a B pokračují ve stejném duchu jako v předchozím cvičení. A jde ven. B zůstává v místnosti a určíme C. To znamená, že A nezná C. A si opět určí, kdo je on sám, kdo je B a o co jde. Začnou hrát, a až dosáhnou určité situace, C se rozhodne, kdo je on, a zasáhne. Situace ve třech se buď rozvíjí, nebo se vyřeší.

Později je možné zapojit i postavy D, E a F, ale to už nastává zmatek. Je mnoho dalších variant.

Opakuji: Každá autentická situace může být zaznamenána.

Tato cvičení přinášejí hercům jisté uvolnění, a oni si ověřují a rozvíjejí své reakční schopnosti, ladí citlivost k partnerovi, a to vše je výsledně užitečné při natáčení.

Improvizace a natáčení

Pro scenáristy může být improvizace nedocenitelná. Se studenty pracujeme na scénářích, které jsou ve vývoji. Mají většinou

navržené hlavní postavy, ale nastávají momenty, kdy nevědí, jak a kam posunout děj. A to vše samozřejmě začíná jednáním těch postav a jejich vztahy. Přinesou si situace ze scénáře, o kterých pochybují. Ve třídě si určí hráče, a je jedno, jestli věkem, pohlavím nebo jakkoli jinak odpovídají jejich scénářovým postavám. Zkoušíme situace podle předchozích návodů.

Nejlepší je, když je jedna postava informovaná, o co kráčí, a druhá (i třeba třetí) neví, co chce první. A musí reagovat! Režisér/scenárista může během akce šeptat do ucha prvního herce další instrukce. Někdo zapisuje vzniklé momenty.

Když už točíme (čas jsou peníze), může být improvizace velmi užitečná, nebo taky ne.

Někteří režiséři pracují s herci na scénáři ještě před natáčením. Např. anglický režisér Mike Leigh, který přijel do Austrálie vést takový workshop, improvizoval s herci asi měsíc, zapisoval si a pak editoval, s čím přišli. Je mnoho režisérů, kteří si zakládají na improvizaci, například Woody Allen, Věra Chytilová, John Cassavetes a další. Ostatně vsázeli na ni také všichni režiséři české Nové vlny.

Improvizace může být velice užitečná, když se herci tzv. zaseknou. S textem nebo s vývojem postav a jejich přirozeným jednáním. Žádná „klapka“ pro herce nezačíná na nule. Vždy je třeba v sobě přinést „čas předtím“. Čas předtím znamená, že každá postava má svoji minulost a každý vztah postav má svou minulost. Je zábavné improvizovat nějakou situaci dříve, než začne daný text scénáře.

Například jak se k sobě Harry se Sally chovali před tím, než se spolu vyspali. Nebo když jsou herci trochu „tvrdí“ s textem, nechte je, ať ho dokončí, a pak ať ve vztahu improvizují vlastními slovy a postoji. Přesto však nemůžeme očekávat, že se herec stane „instantním“ scenáristou, jakkoli je talentovaný. Ale skrze improvizaci si může najít cestu ke své postavě intuitivně a zpětně vložit své pocity do daného textu scénáře. Když například Harry a Sally končí psaný dialog argumentativně a pokračují vlastními slovy, dostávají se přirozeně do svého vlastního jednání, které pak mohou

svou emotivní paměť čili zažitým jednáním přenést do napsané postavy.

Pochopitelně že o všech nápadech, zda budou přeneseny do finální verze, rozhodne režisér.

Jsou žánry, které vyžadují specifické herecké schopnosti. Drama, komedie, sci-fi, sitcom, pohádka... a jejich nesčetné kombinace.

Improvizace je vhodná také k prověření či objevení těchto schopností během castingu – vybírání herců.

Casting – výběr herců, obsazování herců

Anglické slovo casting se u nás vžilo v této podobě a v té ho také používám.

Někteří herci plní – a někteří tvoří.

Cesty castingu jsou nevyzpytatelné. Proč ten a ta dostali tu roli a proč ten a ta ne? Hledá režisér určitý typ? Hledá herecké schopnosti? Je to jeho kamarád, či má k němu jiný vztah? Nebo prostě zapadá do platebních možností? Anebo jen neví, co chce, a nedá pokoj, dokud to nedostane? Všechny možné kombinace pravděpodobně přicházejí v úvahu. A proto nemá cenu se trápit tím, proč zrovna já jsem tu roli nedostal – což mnoho herců dělá. Říká se „keep going“ – jde se dál.

Když někteří herci dosáhnou jistého stupně ve své kariéře, už na castingy nechodí. Například v USA nebo v Austrálii, kde jsem pracovala, za ně jedná agent s manažerem a vše se řídí finanční nabídkou, a často se to herci ani nedozvědí. Ale skoro všichni slavní si museli projít stejnými začátky a nejistotami.

Například George Cloony chodil na castingy do třiatřiceti let, než dostal roli v seriálu *Pohotovost* (ER)⁴³. A zbytek už známe. Dnes je z něj hvězda, režisér a má i svou produkční společnost. Geoffrey Rush, kterého jsem znala osobně z práce v divadle v Sydney, nedostal kloudnou filmovou roli taky asi do čtyřiceti let. Říkali, že je moc divadelní, samá ruka, samá noha. Pak zahrál

⁴³ ER [TV seriál]. Režie Christopher Chulack, Jonathan Kaplan, Richard Thorpe, Stephen Cragg et al. USA: Warner Bros Television, 1994–2009.

cáklého pianistu ve filmu *Záře* (Shine)⁴⁴ a dostal rovnou Oskara. A zbytek také známe.

Povím vám pár historek ze života.

Do hlavní role Anny, dnes už kultovního filmu Věry Chytilové *Hra o jablko*⁴⁵ jsem neprošla žádným castingem. V té době (1976) se v Československu castingy nedělaly, ale občas proběhly kamerové zkoušky. Režiséri se většinou chodili dívat na herce do divadla. Tzv. „volná noha“ (freelancing) byla taky výjimkou. Věra mě viděla v Divadle na provázku⁴⁶ v jedné, také dnes už legendární, inscenaci s Bolkem Polívkou *Am a Ea*⁴⁷. Požádala o mě v divadle, jenže tam jí řekli, že budu zkoušet a nemám čas. O tom jsem vůbec nevěděla. O mně beze mě. Věra prý pak vyzkoušela snad všechny mladé herečky široko daleko. Ke mně se to časem nějak doneslo a ozvala jsem se. Věra se se mnou okamžitě sešla ve Filmovém klubu. To jsme se ještě neznaly. Tam jsme si chvilku povídaly. Rozhovor obsa-
hoval, jak bylo jejím zvykem, i všetečnou otázku: „A jaká máte prrrrsíčka?“ Nakreslila jsem jí je na stůl prstem. Vzala telefon a zavolala do produkce: „Mám Annu!“ A bylo to.

Pak přišel dnes neméně známý film *Kalamita*⁴⁸. To už jsem byla z hlediska castingu tzv. „její herečka“. Byla jsem tedy ob-
sazena do hlavní ženské role. Lobbovala jsem za Bolka Polívku, aby hrál hlavní mužskou roli. Byla jeho první. Jenže v mém případě si to před začátkem natáčení Věra rozmyslela, nebo

⁴⁴ *Shine* [film]. Režie Scott Hicks. Austrálie: Ronin Film, Fine Line Features, 1996.

⁴⁵ *Hra o jablko* [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Krátký film Praha, 1976.

⁴⁶ Divadlo vzniklo pod názvem *Divadlo Husa na provázku* roku 1967 v Brně. Zakladatelem byl Bořivoj Srba a název odvodil od knihy Jiřího Mahena. V roce 1969 cenzura prezidenta Gustáva Husáka donutila divadelníky změnit název na *Divadlo na provázku*. To už tak bývá, že smysl pro humor ustrašeným mocným chybí. V roce 1990 se ale divadlo ihned k původnímu názvu vrátilo.

⁴⁷ Polívka Bolek. *Am a Ea* [klaunérie]. Režie Bolek Polívka. Divadlo na provázku, 1973.

⁴⁸ *Kalamita* [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Národní filmový archiv, 1982.

ji někdo přemluvil, a obsadila místo mě jinou herečku. Jasně že mě to mrzelo. Ale třetí den natáčení volala produkce, jestli bych to přece jen nevzala, že Věra zavelela: „Já chci Bláhovou!“ A tu herečku vyhodili. To muselo být hodně bolavé. Pak Barrandov⁴⁹ film zakázal a dotáčet se po obvyklých Věřiných bojích až za rok, v roce 1979. Počkala jsem, dotočila a vzápětí emigrovala do Austrálie.

V Austrálii následovaly opravdové castingy. Neměla jsem je vůbec ráda. Hraní a casting byly pro mě dvě odlišné disciplíny. Nejdříve musíte mít ovšem agenta, abyste se na casting vůbec dostali. Vzal mě jeden z nejlepších agentů v Sydney poté, co viděl Hru o jablko⁵⁰. Měl už tehdy „ve své stáji“ hodně herců, kteří se později stali slavnými – Mela Gibsona, Geoffreyho Rushe, Judy Davisovou, Nicole Kidmanovou a další. Jednou mě poslal na casting na reklamu. Tam většinou nedostanete žádné podklady. Režisér reklamy po mně chtěl, abych mu ukázala, jak otevřu víko od pračky a házím tam prádlo. Zatočila se mi hlava. „Co tu dělám? Mám za sebou pár filmů, může se na ně přece podívat.“ Otočila jsem se, práskla dveřmi a odešla. Samozřejmě mě už pak nepozvali. Ale časem a prací se to srovnalo a pak mi posílali scénáře. Dnes vím, že nic není automatické, herci musejí s pokorou neustále dokazovat, že dokážou splnit to, co se po nich chce – třeba i otevřít pračku. Měla jsem do ní místo prádla vlézt sama.

Jeden můj student druhého ročníku režie na FAMU se mě vloni zeptal: „Jak tu profesi můžete dělat?“

Pak jsem jednou jela, už z Austrálie, hrát na kanadský divadelní festival. Stavila jsem se v New Yorku a potkala se s Milošem Formanem. Bylo to asi v roce 1982, když zrovna dokončoval film *Ragtime*⁵¹.

⁴⁹ V době vzniku filmu Filmové studio Barrandov. Od roku 1991 Barrandov Studio, a. s.

⁵⁰ *Hra o jablko* [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Krátký film Praha, 1976.

⁵¹ *Ragtime* [film]. Režie Miloš Forman. USA: Paramount Pictures, 1981.

Poslal mě do castingové agentury na film *Sophiina volba* (Sophie's Choice)⁵². Šla jsem tam, ale věděla jsem od režiséra Jaromila Jireše, že Alan J. Pakula už zřejmě obsadil kolegyni Magdu Vášáryovou. Jenže věci rychle dostaly úplně jiný spád. Dozvěděla jsem se, že Meryl Streepová se perfektně naučila i polský přízvuk a volala režisérovi tak dlouho, až ho přesvědčila a roli dostala. A zbytek je historie.

Iva Janžurová přiznala, že odmítla roli v legendárním filmu režiséra Jana Hřebejka *Pelíšky*⁵³. Jí nabízená postava ve filmu umře, a ona umřít nechtěla a chtěla to ve scénáři změnit. Roli dostala Emília Vášáryová. Australská herečka Judy Davisová⁵⁴ mi vyprávěla, jak odmítla roli ve dnes slavné americké sérii *Ptáci v trní* (The Thorn Birds)⁵⁵, protože ona jako katolička si nedovedla představit, že bude líbat kněze, přestože toho kněze hrál herec Richard Chamberlain. Roli dostala neznámá Rachel Wardová, která se na natáčení potkala s australskou hvězdou Brianem Brownem a žijí spolu šťastně dodnes.

Byla jsem také u toho, když se obsazoval americký film *Howling III*⁵⁶ (kultovní vlkodlaková hororová filmová série), natáčený v Austrálii. Hrála jsem druhou hlavní ženskou roli. Na hlavní mladou ženu byly dvě kandidátky. Nikol Kidmanová a Imogen Annesleyová. Obě jsou totálně rozdílné typy. Nikol, tehdy dvacetiletá, vysoká, kudrnatá, chlapecké postavy. Imogen, též něco kolem dvaceti, sexy a vyvinutá. Roli dostala Imogen – kvůli té vyvinutosti. Nicol odjela do Hollywoodu a je z ní

⁵² *Sophie's Choice* [film]. Režie Alan J. Pakula, USA: Universal Pictures, 1982.

⁵³ *Pelíšky* [film]. Režie Jan Hřebejk. ČR: Pavel Borovan, Ondřej Trojan, 1999.

⁵⁴ Judy Davisová je známá zejména svou rolí ve filmu *Cesta do Indie* (A Passage to India), *Manželé a manželky* (Husbands and Wives) a *Já a mé přízraky* (Life with Judy Garland: Me and My Shadows). Spolupracovala často s Woodym Allenem.

⁵⁵ *The Thorn Birds* [TV seriál]. Režie Daryl Duke. USA: Warner Bros. Television Distribution, 1983.

⁵⁶ *Howling III* [film]. Režie Philippe Mora. Australia: Metro-Goldwyn-Mayer, 1987.

filmová star. Asi v tomto castingu šlo víc o typ. Škatulkování – typecasting – je bolestí mnoha herců. Prostě dostávají stejné typy rolí a někdy se to za celý jejich život nezmění.

Jsou herci, kteří stráví život chozením na castingy, což se může stát až obsesí. V USA je casting standardním způsobem obsazování jak v divadle, tak ve filmu – prostě se ukaž. Existují tzv. sheep castings, tj. velmi široký výběr, kam může přijít kdokoliv (přeloženo do češtiny: něco jako ovce na porážku). V Evropě, i v Čechách, je to trochu jiné. Protože v Evropě je tradičním hercovým povoláním hlavně divadlo, chodí si režiséři i zástupci castingové agentury vybírat herce do divadla a pak je zvou.

Svým americkým studentům říkám, že v Praze nemůžou mít americké konkurzy, herci nepřijdou stát fronty na studentské filmy. Herci jsou tu zvyklí na osobnější kontakt. Je nás tu prostě málo, i když dost. Jeden profesor z New York University se divil, proč mají studenti na FAMU problém s obsazováním herců. U nich prý i známí herci pracují běžně se studenty zadarmo, jen z toho důvodu, že si pak film (většinou krátký) mohou přidat ke svému portfoliu.

System castingu

Jsou herci, kteří jsou úžasní na castingu, ale už ne tak schopní na natáčení, a naopak. Je to jako srovnání běhu na krátkou a dlouhou trať. Casting je opravdu něco jiného než hraní a natáčení a herec se to musí naučit, pokud to vůbec jde. Mluvím o hercích, u naturščiků je přístup zase trochu jiný.

Mnoho lidí má ovšem víc ambicí než schopností. V Sartrově dramatu *Kean*⁵⁷ herec Kean říká Anně: „On est acteur comme on est prince: de naissance.“ (V anglickém překladu: „You are born an actor as you are born a prince.“) Tedy hercem i vládařem je potřeba se narodit.

⁵⁷ Jean-Paul Sartre. *Kean* [divadelní hra]. Režie A.-M. Julien. Théâtre Sarah Bernhardt, 1953.

Pravda ovšem je, že když herec dostane roli, dalších padesát ji nedostane. Herec se celý život snaží dostat roli. Herec bývá věčně odmítán, aniž by věděl proč. To není záviděníhodný život. Žádný herec, obzvláště ten, který už něco natočil a zahrál, nemá rád, když musí dokazovat, že hrát umí. Ale nikdo ještě nevymyslel lepší způsob, než jsou záběry, jak zjistit, jestli pro onu postavu herec funguje nebo ne, i když je to vždy stejné risk. Samozřejmě rozhodují lidé za kamerou. Producent, režisér atd. Kamera totiž vidí jinak než lidské oko. Všimli jste si, že kamera „vidí do duše“? Že člověk, který vám třeba připadá všední, najednou v obraze ožije – jeho oči, jeho úsměv atd.? A všimli jste si, že když někde potkáte známého herce z filmu, že si říkáte „já jsem myslel, že je vyšší (menší, tlustší atd.)“?

Castingová agentura

Na jedné straně je herec a na druhé jsou režisér a castingový agent. Ti by měli být v souladu. Spousta režisérů vybere herce intuitivně a vychází jim to. Jiní zase používají různé procedury, jak zjistit, jestli herec bude věrohodnou postavou, kterou chtějí ve svém filmu, jestli si budou rozumět, jestli herec citlivě reaguje na pokyny a změny, nebo jen používá své osvědčené mimikry, i jestli jeho životní zkušenosti souznějí s obsahem filmu. A samozřejmě také, jakým způsobem interpretuje herec text scénáře. Pochopitelně jsou filmy různých žánrů, a k takovým schopnostem a dovednostem se též přihlíží.

Elia Kazan trávil s hercem nějaký čas kdekoli – v hospodě, na chatě –, aby zjistil, jestli herec někde uvnitř tu postavu má. V jednom rozhovoru se dočteme:

„Ptal jsem se Kazana, jak obsazuje herce. Odpověděl: ‚Na pár dní je vezmu s sebou do Montauku.‘ Měl dům na pláži v Montauku, ale myslel tím, že je vezme kamkoli, kde se spolu mohli poplakovat, a tak zkoumal, jestli se herec na roli hodí.“⁵⁸

⁵⁸ Nicholas T. Proferes. *Film Directing Fundamentals: See Your Film Before Shooting*. Third edition. Burlington (MA, USA): Focal Press, 2008. (Chapter 10: Working with Actors, s. 123).

Castingová agentura spolupracuje s produkcí filmů a obsazuje herce ve spolupráci s jednotlivými agenty, kteří nabízejí castingové agentuře své herce, jež zastupují nebo jim dělají manažery.

Takže jak funguje casting?

Začneme nejdříve tím, jak funguje logisticky jako prostředek k získání role čili práce.

V každé zemi funguje jinak. V anglosaském světě má obsazování herců svá pravidla. V Česku je zatím hledáme.

V Americe, Austrálii a v Anglii je to takto:

Na začátku je unie, tj. odbory, pak agent, pak castingová agentura (casting agency), pak produkce (production company), tj. ti, kteří divadlo, televizi nebo film financují, a pak zpětná smluvní vazba na unii. Všichni se snaží spolupracovat, vše je propojené. Unie, tj. herecké i jiné umělecké odbory, mají pevná pravidla, zaštitěná státem a právem.

A kde v tom lítá herec? Vysvětlím, neboť jsem v tom léta žila. A musím říct, že to nebylo špatné, neb je to vše přímočaré. Nejlepší agenti mají ve své stáji nejlepší herce, a ti dostávají nejlepší práci. Hercovo renomé je často posuzováno podle toho, kterého agenta má. Aby si tě agent vzal, musíš být v odborech. A abys byl v odborech, musíš mít práci, kterou ovšem zařizuje agent. Takže na začátku stojí agent. Pokud nemáš agenta, nikam se nedostaneš. Trochu *Hlava 22* (Catch-22)⁵⁹. Můj agent viděl *Hru o jablko*, a pak už to šlo.

Agent tě posílá ke castingové agentuře. Ta sjednává výši honoráře. Když s ní agent nesouhlasí, ani tě tam nemusí poslat, a ani se o tom nemusíš vůbec dozvědět. Castingové agentury pracují jen s těmi filmovými společnostmi, které mají smlouvu s odbory. A odbory mají jisté základní kvóty, minimální honoráře. Pak se licituje podle poptávky s producenty i s herci.

⁵⁹ Joseph Heller. *Catch-22*. New York: Simon and Schuster, 1961. První české vydání: Joseph Heller. *Hlava 22*. Přeložil Jaroslav Chuchvalec. Praha: Naše vojsko, 1964.

Agenti si většinou berou deset procent z honoráře a uzavírají za vás smlouvy.

Občas jsou i jiná aranžmá. Pro některé slavné herce vyžaduje agent složení kauce ještě před tím, než si herec vůbec přečte scénář a rozhodne se.

Důležitým faktem ovšem je, že agent shání svému klientovi – herci, režisérovi a dalším profesím, které má ve své „stáji“ – práci.

V Česku to tak dlouho nefungovalo, a i dnes jen napůl. Setkávala jsem se, když jsem se vrátila z Austrálie, s tím, že agent byl i castingový agent⁶⁰. To je samozřejmě střet zájmů, protože preferuje vlastní lidi ze svého portfolia a je placen dvakrát.

Tzv. agenti často jen organizovali časy hercům, když jim práci sami herci sehnali, a za to chtěli, či stále chtějí, deset procent apod.

Odbory, herecká asociace, nemá dodnes moc prosadit hercům autorská práva. Zahraniční filmové společnosti toho velmi dobře využívají a dávají hercům podepisovat smlouvy, ve kterých nepožadují tzv. residuals čili honoráře za opakování. Když s takovou smlouvou nesouhlasíš, dostane roli někdo jiný. Ty smlouvy se mohou týkat i promítání po celém světě a občas to jsou slušné peníze. Toho chytře využily i místní televize. Řekla bych, že je to porušování mezinárodních autorských práv. Např. za seriál *Neighbours*⁶¹, který už běží v Austrálii přes třicet let a ve kterém jsem hrála jednu z hlavních rolí v prvních 150 dílech, jsem dostávala platby asi dvacet let, i když se postupně hodně snižovaly. To tam mají také rozpočítáno.

Má to však i druhou stranu mince. Jednou jsem zažila takový paradox. Do jistého filmu mě obsadil přímo producent bez mého agenta. Samozřejmě jsem agentovi musela

⁶⁰ V textu je označením agent myšlen zástupce herce. V českém prostředí se setkáváme spíše s označením hercův manažer.

⁶¹ *Neighbours* [TV seriál – mýdlová opera], Režie Paul Moloney, Rod Hardy, Jeffrey Walker, Karl Zwicky, Hannah Hilliard, et al. Austrálie: Freemantle, 1985. Seriál měl v době sepsání této knihy 8409 epizod a běží dodnes.

předložit smlouvu, jinak bych porušila svoji smlouvu s ním. Nu a on zjistil, že ta produkční firma nespolupracuje s odbory Actor's Equity v Austrálii. Proto ji považoval za nesolidní a odbory film zakázaly. Vlastně ani ne tak film jako všem lidem účast na něm. Film byl zrušen, producent ho jel točit někam do Evropy a my všichni jsme byli bez práce. Je to stejné jako s politickou korektností, často je na nic.

A jak to vypadá na castingu, když jsi na něj pozván?

Castingové agentury mohou pozvat na jednu roli mnoho odlišných typů herců. Divíš se, proč zrovna ty, tmavovláška, čekáš vedle korpulentnější blondýny? Buď ještě nevědí, co přesně chtějí, anebo už stejně mají své favority a jen vykazují produkční firmě víc práce. Jsou různé castingové agentury. Některé obsazují především hlavní a velké role, další menší role a další kompars, dětské role a podobně.

Hercům, o které agentura stojí, by měla poslat scénář nebo scénu z filmu s popisem postavy, o kterou jde, a ideálně i o čem film je. Herci velkých rolí by měli dostat celý scénář.

Nejdřív může být širší kolo, kde je kamera, člověk (často někdo z castingu), který čte za kamerou text, a zkušený herec. Je to víceméně seznamovací a zároveň vylučovací zkouška, ale není od věci umět text a být flexibilní k různým interpretacím. Záznam se většinou posílá režii. Rozhodně se nebojte klást otázky k postavě či příběhu a nebojte se nabídnout různé varianty. Dobrý režisér chce vidět v herci možnosti té postavy, i když si ještě třeba není jistý, kdo by ji měl hrát.

Když vás zavolají na druhé kolo, je to už zúžený výběr. Může tam být už režisér i herecký partner. Výběr scén bude širší. Připravte se!

Také existuje tzv. casting na vztahy, souznění herců. To znamená, že je třeba otukat, jak by se k sobě hodili třeba herci jako členové rodiny nebo jak funguje „chemie“ mezi ním a jí atd. Režisér vybírá ansámbl, nejen role. Proto také často vybere lidi, se kterými už pracoval a u kterých má jistotu. Vybírá pro své další filmy herce ze svého ansámblu, protože už ví,



na který knoflík zatlačit nebo že už nemusí moc vysvětlovat, a důvěřuje jejich práci. Nové vztahy jsou riskantnější, ale zase více obohacující.

Například na castingu na film *Osudová přitažlivost* (Fatal Attraction)⁶² se sešli už známý Michael Douglas (do role už obsazený) a téměř neznámá Glenn Closeová. Četla jsem někde, že když četli scénu, probíhalo mezi nimi dvěma takové sexuální napětí, že Glenn Closeová roli dostala, protože o to ve filmu šlo: o osudovou přitažlivost. Od té doby je Glenn Closeová hvězdou.

Anebo jsem četla, že když režisér Steven Soderbergh hledal partnerku, agentku FBI, do filmu *Zakázané ovoce* (Out of Sight)⁶³, ukázala prý Jennifer Lopez takovou démonickou smyslnost a rozhodnost, se kterou předstoupila před kameru, že neodolali. „Oba herci mají spoustu energie,“ řekl režisér. „Jakmile vešli do místnosti, udělalo se v ní pěkně dusno.“⁶⁴ Soderbergh věděl, že Clooneyho šarm a Lopezové sexualita a krása, napětí a charisma mezi nimi dodají filmu přesně to, co potřebuje.

Co chce režisér a co chce herec

Casting vyžaduje od herce *otrlost*, citlivé duše trpí. Takže se připravte.

Herec by měl dostat roli včas, aby se mohl připravit. Ale někdy se používají i jiné přístupy.

⁶² *Fatal Attraction* [film]. Režie Adrian Lyne. USA: Paramount Pictures, 1987.

⁶³ *Out of Sight* [film]. Režie Steven Soderbergh. USA: Universal Pictures, 1998.

⁶⁴ Popis castingu nalezneme například zde: „Jennifer Lopez landed the role of Karen Sisco after a sensational audition that convinced both director and novelist alike. [...] George and Jennifer in a room, that's the energy this movie needs. [...] And director Soderbergh knew he had found the steam and heat, that kind of chemistry that neither Michelle Pfeiffer nor Nicole Kidman could provide. [...] Clooney's charm, Lopez's sexy beauty, and the sexual tension that radiates from the two of them together give *Out of Sight* the sizzle Soderbergh was looking for.“ Zdroj: Patricia J. Duncan. *Jennifer Lopez: An Unauthorized Biography*. New York: St. Martin's Publishing Group, 2016.

Režisér by měl ideálně vybrat na casting ze scénáře scénu, která někam směřuje a obsahuje změnu. Pokud takovou scénu nemá, je možné použít i scénu z jiného filmu, kde je postava podobná. Ideální je mít při čtení či improvizaci za partnera jiného herce, který zahraje různé variace, aby režisér viděl, jak zkoušený reaguje. To se většinou při širším výběru nestává, hlavně když tam režisér není. A když tam je, tak nejdůležitější věc, na kterou by si měl dát pozor, je, jestli herec poslouchá svého partnera a reaguje na jeho podněty. Jestli je zajímavý a baví vás v roli režiséra se na něj dívat, jestli vás dokáže překvapit, třeba dáním jiného významu větě ve scénáři. V podstatě jde ale v castingu nejvíc o to, jestli herec někde s postavou, o kterou ve filmu jde, rezonuje.

Práce na scéně a na textu

V okamžiku, kdy dostaneš text scény, a doufejme, že též popis příběhu a postav filmu, připrav se.

Jak?

Udělej si svou představu o postavě, o situaci či situacích, ale zároveň se připrav i na to, že ti ji režisér může zbourat. To ovšem neznamená, že nemůžeš oponovat nebo nabízet jiné alternativy. Někteří režiséři na to čekají a formují si svůj názor. A jiní zase mají utkvělou představu o postavě, třeba jak přesně vypadá, jak se chová v jisté situaci, a vyžadují to po tobě.

Ale jak jsme si řekli již dříve, jsou věci, které přicházejí zevnitř, a věci, které na sebe „navlékneš“, tj. věci zvnějšku. Co je lepší? Ideální je, když se organicky spojí. A tady hodně nastupuje intuice. Jak herec, tak režisér by jí měli naslouchat a respektovat popudy toho druhého, aby jejich vztah fungoval.

A opět opakuji, že casting není konečný výkon, takže ani režisér, ani herec nemohou čekat konečnou podobu. Casting je jen začátek procesu, kde trpělivost a důvěra budou hrát velkou roli, až přijde natáčení.

K rozkrývání textu doporučuji opět použít pomocníka 5P – pět prstů, o kterém píšu v předchozích kapitolách – a ani to nezabere moc času. Jde samozřejmě o rozbor postavy i situací a vztahů, které mají význam v příběhu filmu nebo, chcete-li,

směřují k páteři filmu. Všechny informace jsou ve scénáři filmu a je třeba je z něj doslova vydolovat, i když tam jsou jen v názvu. Tato práce je samozřejmě jak na herci, tak na režisérovi.

Kdo je postava, kterou mám zahrát?

Každá postava má minulost, a nejen přítomnost. Má možná i budoucnost. Informuj se.

Jak vypadá? Nakolik se jí vizáží přiblížím? Mnoho herců si myslí, že čím více jsou k nepoznání, tím lepšími herci jsou. Nicole Kidmanová dostala Oscara za roli ve filmu *Hodiny* (The Hours) o Virginii Woolfové⁶⁵, pro kterou se naučila psát pravou rukou a nechala si proteticky dotvořit nový nos, a přitom zahrála skvěle role, když vypadala tak, jak vypadá.⁶⁶ Na casting je ovšem rozumné svou vizáž alespoň v náznacích postavě přizpůsobit.

Kdy a kde?

Má postava žije v určitém období, času. Pohybuje se v určitých prostředích. To ji také fyzicky i duševně určuje. Královna se pohybuje jinak než holka z ulice. A obojí může úspěšně zahrát stejná herečka.

Situace

To je souhrn akcí, ať už fyzických nebo mentálních, kde mi o něco jde a mám k tomu důvod. Něco ve scénáři chci a mám

⁶⁵ *The Hours* [film]. Režie Stephen Daldry. USA, UK: Paramount Pictures, Miramax Films, 2002, 2003.

⁶⁶ „To play Woolf, the left-handed actress learned how to write with her right hand and started smoking the writer’s preferred roll-your-own cigarettes. Sporting a frumpy makeup wig, heavy makeup and – most famously – a prosthetic nose, Kidman was nearly unrecognizable in the role, which won her a Best Actress statuette.“

Zdroj: Sarah Pruitt. „9 Actors Who Won an Oscar Playing a Famous Historical Figure“ [online]. *A+E Networks UK / History*. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.history.com/news/9-actors-who-won-an-oscar-playing-a-famous-historical-figure>

důvod, proč to chci. Od partnera, od sebe či od svého psa atd. V Hollywoodu tomu říkají *beat*. Z toho, *co* a *proč* to chci, mi vyplyne, *jak* se chovám. A naopak by režisérovi mělo být jasné z toho, jak se chovám, o co mi jde.

Změna – zlomové body

Situací, ve kterých já jako postava jedním, je víc, ale vždy někde začínají a někde končí. Tam je ten zlomový bod, který mi indikuje změnu chování, myšlenky nebo i nic – klidovou zónu. Situace, která skončila, logicky vede k další situaci. Rozkryj si situace a pomůže ti to i v rytmu. V dialogu jsou zlomové body velkou pomocí pro herce i režiséra. Rytmus je vytvářen změnami.

Téma – o čem hrajeme

Nejen mé postavě o něco jde, ale také celému filmu. O co? Uvědom si to. Postava slouží nakonec obsahu filmu. V dobrém i zlém.

Mluva

Další rada: Jinak se píše a jinak mluví. To znamená, že věta by měla být vyřčená podle toho, jak ji vede myšlenka nebo pocit nebo obojí. Je nutné vědět, co slovem chceme říci. A proto můžeme čárky, tečky, vykřičníky, otazníky, pomlčky a pauzy ignorovat nebo je vytvářet úplně jinde, podle toho, kam se slovem míříme. Tak mluvíme v reálném životě, tak je naše mluva autentická.

Opak – skrytá duše

Další rada: Ne vždy tzv. režijní pokyny ve scénáři fungují. Je to opět jen psané slovo. Musí se vyzkoušet.

Mám ráda protiklady. Co když je ve scénáři napsána reakce, že teď posmutním, ale já se naopak rozesměju, a tím donutím posmutnět partnera? To je ozvlášťňování, vytvářející mnohem zajímavější, nejednoznačné situace. Film je miluje. Ozvlášťňování ovšem neznamená dělat naschvály, jen abych šokoval.

Být režisérem, bavilo by mě obsazovat proti jednoznačnému typu. Úspěšný casting proti typu je jako lov na hercovu

skrytou duši. Když se režisér strefí, je to, jako by herce osvobodil od zavedených šuplíků.

Hrát dobře postavu hlupáka vyžaduje bystrého herce. Často zadávám studentům v Acting Studiu k práci monology, které jdou proti jejich typu. Nejen fyzickému, ale i výrazovému. Když je někdo plachý, dám mu za úkol předvést výbojnější charakter. Přesně takto se ukáže, jestli je herec vhodný pro určitou postavu; jestli tu je ještě něco, co probudí v herci jeho skryté rezervy.

Akce a reakce

Další rada: Specifikem filmu je, jak už jsme řekli, že doslova nese divákovi reakci herce na akci či slovo. Zrovna tak ty jako člověk nějak reaguješ na cokoli nebo kohokoli. Tedy poslouchej, pociťuj, sleduj, prostě reaguj a dopřej si na reagování čas. I při castingu v záběru neskákej hned po větě partnera na svou odpověď, nespěchej, pokud to není vyložene nutné. Udělej si vteřinu na myšlenku. Režisér ti řekne, jestli je to málo, moc, nebo k ničemu. Vždycky to může vystříhnout.

Improvizace

Akce a reakce herců jeden na druhého je pro režiséra úžasně přínosná při improvizacích. Především když se obsazují tzv. vztahy. To znamená, jak na sebe lidé slyší.

Je užitečné nechat herce po poslední větě napsané scény improvizovat dál svými vlastními slovy a akcí. Projeví se, jak chápou postavu, jak cítí partnera a zda vůbec rozumí tomu, o co jde. Mohou improvizovat i scénu, která vede k napsané scéně. Někdy mohou vzniknout nečekaně překvapivé momenty, které na papíře vymyslet nelze.

Režisér ovšem musí nastavit parametry. Může herce i při akci režírovat jednoduchými pokyny. To vše se děje za předpokladu, že zkušební herec je uvolněný a důvěřuje dané situaci.

Herci na castinzích moc uvolnění nejsou. Na natáčení je už jiná situace.

Také není moc vhodné, aby partnera hrál režisér či jeho pomocnice, tzv. casting lady, což se často děje. Přece jen jsou ti

dva v pozici moci, a to zkoušeného herce moc neuvolní. Takže pokud to jde, je lepší pozvat si jako partnera herce, který je schopen brát casting jako hru.

Žánry

Další rada pro herce: Neboj se neznámého. Neboj se riskovat.

Filmové žánry jsou různé: od dramatu přes komedii, sitcom, sci-fi, seriál, pohádku a jejich různé kombinace po jakoukoli technologii pro kino či televizi, internet či co ještě technologie nevymyslí. Žánry jsou režisérovou krajinou. Je na režisérovi, kterou cestou se vydá. Herec by to rád věděl, aby mohl naladit své výrazové prostředky, i když si režisér často počká až na to, co situace přinese.

Herec nehraje žánry, ale postavu. Řekla bych, že u herce jsou jen dvě zóny, dvě kategorie, o kterých se dá teoreticky mluvit: *drama* a *komedie*.

Jsou herci, kteří jsou skvělí ve vytváření emocí, myšlenkovém procesu a vypjatých dramatických akcích, ale bojí se komedie. Jsou herci, kteří jsou už tím, jak vypadají nebo jak se chovají, předurčení ke komedii a nikdo jim nedá dramatickou roli. Může za to tzv. typecasting – obsazování stejného typu.

A jsou také herci, kteří umějí brilantně obojí. Za svých padesát let v profesi vím, že převážná většina citlivých herců dokáže spojit komické a dramatické, když k tomu dostane příležitost. Slzy a smích patří k sobě. To mě baví. A baví to i diváka.

O přístupu k postavě v dramatu jsme si řekli dost v předchozích kapitolách. I komedie má svá pravidla. Ovšem 5P, pravidlo pěti prstů, mi jako základ pomůže zrovna stejně jako u dramatu.

Komedie

Režisér Václav Vorlíček říkal, „že je mnohem těžší lidi rozesmát, než je rozplakat“.⁶⁷

⁶⁷ Mirka Spáčilová. „Portrét: Vorlíček byl král kouzel a vtipu. Zdálo se, že tu

V komedii se hraje jako v tenisu – na smeč.

Říká se: Hlavně se v komedii nesnaž být směšný. Hraj komedii jako reál. Čím upřímnější, tím komičtější. Například v sitcomu *Mr. Bean*⁶⁸ vystupuje velmi inteligentní herec, komik Rowan Atkinson. Vždy hraj v komedii reálnou postavu, i když hraješ třeba blázna nebo myš. Nakonec i myš je srandovní, když má reálné lidské vlastnosti.

Komedie, a ještě více její stylizovaná forma – sitcom jsou v základu především doménou scenáristy. Jestliže je text scénáře legrační, stane se ještě legračnějším, když zahraješ to, co chceš, silněji než to, co říkáš. Například zaječíš (nebo zašeptáš) na partnera upřímně „já tě miluju“ s tónem a výrazem „já tě zabiju“.

Komedie je hlavně plná překvapení a srdcem komedie je protiklad. V cirkuse vystupoval bílý klaun (ten dobrý a seriózní) a proti němu ten s nosem (zlobivý a směšný). Tak i v komedii je ten dobrý a proti němu zloduch, nebo ten chytrý a ten blbý, prostě protiklady.

V komedii Jiřího Menzela *Vesničko má středisková*⁶⁹ hraje vysoký hubený a malý baculatý.

Na vážnou větu, která vytvoří situaci, přijde věta – smeč – a situaci zvrátí. Jako ping-pong. Někdy je ovšem jeden herec pálkou a druhý míčkem. Jako chytrý a blbý klaun. A režisér komedie by měl mít cit a zkušenost, jak ten ping-pong udržet na jednom stole.

Komedie funguje nejlépe jako ansámbl, kde herci se jakoby odrážejí jeden od druhého. Naslouchat si a reagovat jeden na

bude navždy“ [online]. *idnes.cz*. 7. 2. 2019 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/vaclav-vorlicek-zemrel-portret-pohreb-rozloucení.A190207_150358_filmvideo_ts.

⁶⁸ *Mr. Bean* [TV sitcom.] Režie John Howard Davies, John Birkin, Paul Weiland. UK: Thames Television, Central Independent Television, Pearson Television, Fremantle, Endemol UK, 1990–1995. Rowan Atkinson je zároveň i tvůrcem sitcomu spolu s Richardem Curtisem.

⁶⁹ *Vesničko má, středisková* [film]. Režie Jiří Menzel. Československo: Filmové studio Barrandov, 1985.

druhého je klíčem k úspěchu. Když herci věří scénáři a hrají spolu tak, že vycházejí jeden ze druhého a „netlačí na pilu“, vědí, že budou odměněni smíchem.

Sitcom

Je nejnáročnější žánr. Je to americký model situační komedie. Přehnanou formou se v ní ukazují cynicky, sarkasticky, dvojznačně nebo jen s úsměvem běžné životní situace.

Závisí na velmi precizním, až mechanickém rozvržení všech složek, bezchybně nastaveném prostředí a jasně a ostře nastavených charakterech (často jde o stereotypy) a promyšlenosti zápletek.

Načasování každého vtipu musí být perfektní, tedy nazkoušené. Občas se používá k nazkoušení publikum a pak se nasadí uměle vkládaný smích, který se dnes už zdá být přežitkem.

Od herce i režiséra sitcom vyžaduje opravdu trochu jinou specifickou disciplínu, o scenáristovi nemluvě. S ním vše začíná.

Načasování – správné pauzování – určuje smích. Všimli jste si, že se člověk často nesměje větě samotné, ale ve správné pauze po ní či v ní? Říká se tomu *timing*, a to znamená vědět, jak dlouhou pauzu udělat nebo zda neudělat žádnou. Někdy je dobré pauzu udělat a někdy ji zase vynechat. Divadelní herci si timing testují na divácích.

Herec se v sitcomu nemusí před akcí nijak motivovat, nic vysvětlovat, psychologizovat. Neznamená to ovšem, že jeho postava nemá důvody pro své jednání. Musí jednat – akcí či slovem, a to tzv. stříhem. Rychlé a náhlé změny vyvolávají smích.

Sitcom je také založen na drsném humoru, a zdá se, že ho politická korektnost v Americe pomalu udusí.

Co tedy kdo od koho chce?

Co chce režisér na castingu od herce?

Aby se na něj dobře dívalo, aby byl zajímavý, citlivý, inteligentní, přirozený, pohotový, vtipný bezprostřední a jedinečný, aby

poslouchal jeho pokyny, a zároveň aby měl své nápady, nebál se riskovat, aby byl prostě autentický. No nenajdi tohle všechno v jedné osobě!

Režisér a herec Jan Kačer řekl o svém milém kolegovi Pavlu Landovském v televizním pořadu *Po stopách hvězd*, že nebylo lehké hrát s nespoutatelným Pavlem Landovským.⁷⁰

„Byl autentický jako kočka nebo pes.“

A co chce herec na castingu od režiséra?

Chce vědět, co se po něm chce.

Herci, přestože jejich povolání je předvádět se, jsou uvnitř většinou plaší lidé. Casting skoro nikdo z nich nemá rád. Když režisér nekomunikuje, herec si myslí, že hraje špatně. Když na castingu řekne režisér „to mi stačí“ nebo „zkusme to jinak“, herec si myslí, že se nelíbí. Uzavře se. Často si herec myslí, že na castingu to musí vybalit na první dobrou. A režisér chce zase vidět jen to, co má on v hlavě. Obě verze nikam nevedou. Ale když se režisér pokusí vysvětlit, že hledá i jiné možnosti, jiné polohy, herec se rád přidá. Režisér se potřebuje naučit, jak s herci pracovat. A herec se nesmí bát nabízet, diskutovat, oponovat.

Koneckonců jde o komunikaci – a ta dává tvorbě prostor.

⁷⁰ Obrazový životopis slavných – tentokrát Pavla Landovského. Seriál „Po stopách slavných“. Režie Marek Škarpa. TV, ČT 1. 25. 2. 2009.

Spolupráce herce a režiséra při natáčení

Čím více režisér o herectví ví, tím lepší je spolupráce obou dvou.

Nedávno jsem v letadle četla interview s Tomem Hanksem o jeho posledním filmu s režisérem Clintem Eastwoodem.⁷¹

„Největší výhoda práce s Clintem spočívá v tom, že přesně ví, co chce a jak to dostat na kameru. Neztrácí čas natáčením nějakých extra záběrů, které stejně nemají šanci dostat se do finální verze. Pokud se vám tedy podaří scénu natočit na první dobrou, tak je to ono a nic dalšího se neřeší. Jednoduše se přejde k dalšímu záběru.

Myslím, že Clint věří vám a tomu, že víte, jak nejlépe odvést svou práci. Moc času vysvětlováním tedy před samotnými scénami neztrácí. Velkou výhodou je, že moc dobře ví, jak s herci pracovat, protože jím sám je. Jako herec dokonale poznal proces natáčení, a nemusíte mu tedy vysvětlovat, co to znamená, čekat hodiny na jeden záběr. Proto se snaží, aby všechno proběhlo co nejefektivněji. Jako režisér si uvědomuje, že skutečná práce herce vychází z jeho vlastních instinktů, a nějaké sáhodlouhé debaty ničemu nepomohou.“

Zkoušky

Herec dostane roli a dostane scénář. Před zkouškami a natáčením ho čekají různá setkání:

S produkčním: Je třeba uzavřít smlouvu. Většinou to je práce manažera, a ten licituje o podmínkách. Pokud se herec

⁷¹ Paul Chi. „Tom Hanks Explains How Acting Is Just Like Flying a Plane“ [online]. *Vanityfair*. 8. 9. 2016 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/09/tom-hanks-sully-interview>.

zastupuje sám, je třeba, aby si smlouvu pečlivě přečetl a zvážil; variací na standardní smlouvu může být bezpočet.

S kostýmním návrhářem a kostyméry: Samozřejmě je potřeba vybrat či ušít garderobu na danou postavu a herce.

S maskéry: Opět je samozřejmě třeba připravit podobu či různé změny účesu, líčení a jiných potřebných specialit.

S jinými specialisty: Pokud je potřeba naučit se nějaké dovednosti nebo něco natrénovat. Já jsem se například musela naučit baletní figury pro film *Howling III*⁷². Někdo potřebuje jezdit na koni, někdo dělat kouzla atd.

S režisérem? Jasně že byste si měli s režisérem sednout. A to doslova. Ale někteří režiséři to nedělají, dávají přednost komunikaci až na place. Buď je to záměrné, nebo se se svými herci už znají, nebo prostě nemají čas. Zažila jsem mnoho rozdílných přístupů. Režiséři, kteří milují improvizaci, nechtějí nic rozebírat předem.

S Jiřím Menzelem jsme ve filmu Věry Chytilové hodně improvizovali přímo před kamerou. Samozřejmě pod dohledem režisérky. Mimo plac se nezkoušelo. Některé scény se při tomto stylu do konečné verze samozřejmě nedostaly. Jednou jsem přímo v záběru při dialogu zavřela jedno oko, byl to okamžitý nápad. Věra se ale rozchechtala, zkazila „klapku“ a záběr jsme museli opakovat. Ve filmu oko zůstalo a od té doby jsem ten trik viděla v dalších filmech.

Dalším takovým režisérem byl Vladimír Drha. Rád točil z ruky, tj. pohyblivou kamerou na rameni, ne na stojanu. Jednou nechal mě a Jaromíra Hanzlíka v televizním filmu podle Čechovova *Racka*⁷³ protrpět jednu desetiminutovou scénu v celku, v jednom záběru. Také jsme ji předem nezkoušeli. Jenže tady šlo o čechovovský dialog – dlouhý a přesný. Já jako Irina Arkadinová a Hanzlík jako Boris Trigorin. Prostě nás „hodil

⁷² *Howling III* [film]. Režie Philippe Mora. Australia: Metro-Goldwyn-Mayer, 1987.

⁷³ *Racek* [TV film]. Režie Vladimír Drha. Československo: Československá televize, 1993.

do vody“ a chtěl vědět, jak se s tím vypořádáme. Celkem jsme to zvládli a byla to hodně zajímavá zkušenost. Ale pak jsme scénu jeli znovu, a zaplat pánbůh ve třech kusech.

V Austrálii jsem hrála hlavní roli ve filmu *Vykořenění lidí* (též název *Lidé bez domova*, orig. *Displaced Persons*).⁷⁴ Ten film jsme celý zkoušeli před natáčením čtrnáct dní ve zkušebně – jako v divadle. Byl to hodně herecký film, hodně herců, vyloženě drama. To zkoušení mělo také leccos do sebe. Ověřili jsme si včas, co funguje, a nějak jsme sjednotili míru hraní a naladili se navzájem s režisérem, se kterým jsme pracovali poprvé.

První čtení

Někteří režiséři dělají první čtení scénáře. Nejde jen o to, jak vdechnout život slovům na papíře. První čtení má několik funkcí, nejen tu seznamovací.

Ano, herci jsou si představeni, ale zároveň, což je stejně důležité, potkají ostatní postavy. Ne ty, o kterých si udělali představu čtením scénáře, ale ty z masa a kostí, které teď sedí u stolu před nimi.

Při prvním čtení je čas na otázky. Jsou věty ve scénáři jasné? Jsou vztahy jasné? Je jasné, co mám udělat? Je vývoj mé postavy jasný?

Jde o fakta a předhistorii postavy, určování cílů a potřeb postavy, hledání podtextu. Jde zatím jen o čtení a poslouchání. Tady je prostor na to, zjistit, jestli všichni rozumějí všem souvislostem, prostě předejít nedorozuměním.

Režisér, scenárista nebo dramaturg by měli otázky zodpovědět a také zjistit, jestli scénář dobře funguje, nebo potřebuje změny. Je potřeba hledat slabiny a během zkoušky je odstraňovat.

Je jasné, že v tomto okamžiku nikdo neočekává výsledek. Herectví je proces, kdy herci pracují rozdílně a s rozdílnou rychlostí. Někteří herci tvoří tzv. zvnějšku dovnitř; pomohou

⁷⁴ *Displaced Persons* [TV film]. Režie Geoffrey Nottage. Austrálie: ABC, 1985.

jím kostým, paruka nebo pozorování něčí chůze atd. Jiní pracují tzv. zevnitř; používají svá vnitřní pnutí a propracovávají se k vnějškové podobě. Herci s větší zkušeností mají většinou nějakou svou techniku a díky ní mohou pracovat rychleji.

Už při čtení scénáře a prvním čtení je dobré připomenout si opět pravidlo 5P. V jakých souvislostech a situacích se hercova postava nachází a co kdy chce a od koho. Bez toho těžko nastoupí na správnou cestu. Zkoušky jsou dobré také k tomu, aby režisér zvážil či zkusil hercovy nápady, ale konečný výběr je na režisérovi.

Zkoušení scén

Jak dávat hercům pokyny, které se dají hrát?

Je rozdíl mezi prací pro film a prací pro televizi, speciálně u některých žánrů. I když dnes už se díky novým technologiím rozdíly stírají.

Také je rozdíl v tom, jestli má režisér představu filmových obrazů, které tvoří film z větší části než slova, text a jednání osob, anebo naopak pracuje výhradně se situacemi plnými dialogů. Herec se drží své postavy a tímto se nepotřebuje zabývat, to je režisérovo pole.

Režisér potřebuje dávat herci jasné a srozumitelné pokyny. Jak herci, tak režiséři mají tendenci popisovat emoce postavy, tj. herce, přídavnými jmény. Buď veselejší, buď smutný, buď víc našťvaný. To se špatně hraje. Vlastnosti se hrát moc nedají, ale jejich výplody ano.

Takže třeba: „utrhni si kytku“ místo „buď veselejší“, nebo „zahod' ji do řeky“ místo „buď smutný“, „dej mu facku“ nebo „bouchni dveřmi“ místo „buď víc našťvaný“. To se zkusit dá.

Studenti se často ptají, jak režírovat dětského herce. Helen Mirrenová řekla, že „nejlepšími herci jsou děti a psi“.⁷⁵ Prostě

⁷⁵ „The best actors are children and dogs because they're not acting at all; they're simply a life force.“ Zdroj: Bernard Weinraub. „Theater; Uninhibited, Opinionated, It Must Be Helen Mirren“ [online]. *The New York Times*. 23. 4. 1995 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1995/04/23/theater/theater-uninhibited-opinionated-it-must-be-helen-mirren.html>.

dítěti neříkej, co cítí nebo jaké je, ale chtěj po něm, aby udělalo to a to. Pokud je třeba, platí to i pro dospělé herce – prostě ne jací mají být, ale co mají udělat. A opět připomínám 5P – třetí prst: Co chci a proč v dané situaci, i když třeba nechci nic.

Režisér vlastně nemůže vědět, jestli jeho nápady, ty, které se týkají herce, fungují, *pokud si je herec tzv. nepřivlastní*. To znamená, dokud je nezrealizuje svým způsobem, po svém.

Zkoušky jsou od slova zkoušet. Neočekává se také, že herec na ně přijde s nabídnutým textem. Hrozí nebezpečné zafixování, vše je ještě v tomto stavu ve vývoji. Nauč se text perfektně až na natáčení. Ale ani to vždy neplatí a škrťá se a mění na poslední chvíli.

Takže jaký je výsledek zkoušek, pokud proběhly před natáčením?

Herec i režisér odcházejí s pocitem jistoty, že znají postavy a scénář natolik, že mohou úspěšně spolupracovat na place při natáčení. Rozumějí vztahům postav a mají jasné důvody pro jejich chování, mají spoustu poznámek o charakterech postav a o čem film je.

Nejdůležitější je vědět, o čem scénář, film je.

Režisér by si měl být jistý, o čem scénář jeho filmu je. Pak by se měl ujistit, že všechny složky, které se podílejí na projektu, si uvědomují, že pracují na stejném filmu. Myslím tím, že všechny profese – kamera, kostýmy či zvláštní efekty atd. – a zrovna tak herci by měli vědět, že film není jen jejich záležitostí.

Tato publikace je převážně o filmovém herectví a hercích. A herci mají někdy sklon si myslet, že film tvoří jen herci. Někdy to tak je, ale někdy ne.

Na hercích to záviselo plně, když byl film ještě „šik“. Dnes technologie nabízejí takové možnosti a variace, že se herec může i úplně vytratit.

Přesto se stále točí.

Natáčení

Na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech zpovídal Marek Eben herce Mela Gibsona, jak režíruje: „Řeknu herci: ‚Podívej se doprava, mrkni, nadechni se, otoč se a uteč.‘ A funguje to,“ odpověděl vtipálek. „Jenže je to daleko lepší, když to herec udělá sám od sebe,“ dodal.⁷⁶ A sám to jako herec ví nejlíp.

Lidé, kteří se sejdou na natáčení filmu, se ocitnou na určitý čas společně na jiné planetě. Čím víc lidé za kamerou vědí o herectví, tím víc toho bude na plátně. Důležitým faktem, určujícím celé natáčení, je, že čas jsou peníze.

Herec se ocitá v nové situaci, kdy jeho hlavním partnerem je kamera a jeho jediným divákem vlastně režisér. Kolem je spousta lidí, z nichž každý se snaží zařadit do procesu natáčení. Po herci se odteď chce, aby byl svým projevem privátní a přirozený ve velmi nepřirozeném prostředí. Vše řídí režisér. A má na starost mnoho věcí, o kterých herec nemusí mít ani ponětí.

Jenže oproti divadlu je režisér ve filmu neustálým otrokem času. Ručičky na hodinkách jsou neustálým nepřítelem. A tak nemusí mít čas ani náladu na dlouhé debaty s hercem, pro kterého je stejně lepší vědět co nejméně o tom, co se děje za kamerou.

Herečka Charlotte Gainsbourgová, která hrála v *Nymfomanie* (Nymphomaniac)⁷⁷, si prý připravila řadu otázek na režiséra Larse von Triese. Šla s nimi za ním a on prý zív a řekl, že teď si potřebuje zdřímnout. A to spolu už točili třetí film. Tak si

⁷⁶ Rozhovor na MFF Karlovy Vary byl natočen 5. 7. 2014 a vysílán na ČR art: Na plovárně. Rozhovor Marka Ebena s Melem Gibsonem na MFF Karlovy Vary. TV, ČT art. 30. 12. 2014. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/214522160100024-na-plovarne-s-melem-gibsonem/>.

⁷⁷ *Nymphomaniac* [dvojdílný artový film]. Režie Lars von Trier. UK: Dánsko, Belgie, Francie, Německo: Les Films du Losange, Concorde Filmverleih, Magnolia Pictures, 2013.

pro svůj klid řekla, že je to jeho metoda a má rád to neznámé nebo překvapení.

Jednu věc se ale profesionální herec ve filmu musí naučit, ať si říkají režiséři, co chtějí: *Cítit kameru a velikost záběru*.

Je pochopitelně jiná herecká dimenze výrazu při detailu obličeje než při celkovém záběru těl čili celků. O záběrech si povíme posléze.

Jsou ovšem režiséři, kteří říkají: „O to se nestarej, hraj a já budu režírovat.“ Doporučuji: Zeptej se kameramana. Stejně věřím, že důvěra a kooperace i v této složce jsou přínosné.

Český herec Jiří Bartoška řekl ve své biografii, že chce mít v režisérovi oporu:⁷⁸

„Režisér vás musí brát jako partnera, a ne jako housle, na které bude fidlat svoje etudy, ne jako živou figurínu, která plní jeho rozkazy. Když se z natáčení stanou taneční, kde vám v podstatě nakrokuje každý záběr, začne vás film nudit, štvát a obvykle i špatně hrajete. Pocit, že záleží na tom, jestli něco vymyslíte nebo ne, je zřejmě obrovsky důležitý, když máte dobře hrát. Kvalitní výkon vykrytalizuje ze souboje herecké osobnosti s tou režiséřskou, a ta druhá musí mít navrch.“

A tady je, co říká režisér Martin Scorsese v knize Judith Westonové:⁷⁹

„V okamžiku, kdy jsou nastartováni na to skočit, jde o to, dodávat jim důvěru, podporovat je a nechat je, ať se baví. Nemyslím tím zrovna, že si děláme na place pořád legraci, i když té máme často také dost. Co tím myslím, je, nezlobit se, když udělají chybu, dovolit jim, ať si mohou věci vyzkoušet. Hlavní je, abychom si rozuměli, že nám jde o stejný film a děláme ho spolu.“

Ale otázkou je, jak zachovat při natáčení tvořivou atmosféru v reji všech těch technických a finančních tlaků.

⁷⁸ Jan Brdička, Jiří Bartoška. *Ženy, filmy, cigára...* Řitka: Čas, 2013.

⁷⁹ Judith Weston. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. San Francisco: Michael Wiese Productions, 1999.

Technologie

Herec i režisér si projdou za svou kariéru nejen různými žánry, ale i různými technologiemi. A ty se nebezpečně rychle vyvíjejí a zásadně ovlivňují naši práci.

Pamatuji si jako herečka práci v Československé televizi na začátku sedmdesátých let minulého století, když obraz byl ještě černobílý. Točily se televizní inscenace. Zkoušely jsme celou věc nejdříve ve zkušebně jako na divadle. Pak byla předváděčka s kameramany. Tehdy bylo dovoleno snad jen osm střihů – kvůli materiálu. Herecky tu šlo ve studiu o disciplinované chůzení na značky, reagování na kamery, kterým se nahoře rozsvěcovala světýlka, když na vás mířily. Kamery byly těžko pohyblivé a byly tři až čtyři. O improvizaci, kterou jsem měla tak ráda později ve filmu, jsem si mohla nechat jen zdát. Časově to bylo náročné. Ale mohli jsme se po každém záběru (byly dlouhé) dívat na kontrolním monitoru vzadu na výsledek. Já jsem to měla ráda, učila jsem se, viděla jsem, co je moc a co sedí. U toho monitoru byl i režisér a záběr komentoval. Někteří kolegové se na sebe dívat nechtěli.

Později se, když bylo třeba, dodávaly tzv. dotáčky v exteriérech; to už byla víc filmová práce, i když stále černobíle a na jednu kameru.

Pak jsem také v sedmdesátých letech vstoupila do filmu: ... *a pozdravuji vlaštovky* s Jaromilem Jirešem⁸⁰, *Hra o jablko*⁸¹ s Věrou Chytilovou, film *Návštěvy* s Vladimírem Drhou (podle povídky paní Zdeny Salivarové/Škvorecké, který ještě před dokončením barrandovské vedení zakázalo a prý později nechalo spálit)⁸², nebo s Ottou Kovalem *Nechci nic slyšet*⁸³.

⁸⁰ ... *a pozdravuji vlaštovky* [film]. Režie Jaromil Jireš. Československo: Ústřední půjčovna filmů, 1972.

⁸¹ *Hra o jablko* [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Krátký film Praha, 1976.

⁸² *Návštěvy* [film]. Režie Vladimír Drha. Československo: práce pozastavena 1970, Národní filmový archiv film nemá.

⁸³ *Nechci nic slyšet* [film]. Režie Ota Koval. Československo: Ústřední půjčovna filmů, 1978.

To už byly svobodnější herecké kreace a velmi krásné a tvůrčí vztahy s režiséry. Všichni tito režiséři měli víceméně rádi to něco neopakovatelného, spontánního, živého, co se dostalo na obraz. Bez přílišného zkoušení. A k tomu si, myslím, vybírali i herce. Pro zpětnou vazbu jsme neměli monitory, ale jednou za týden se konalo promítání denních prací a vybíraly se záběry. Také jsem se chodila dívat, bavilo mě učit se, jak se to všechno „uvařilo“. Občas se muselo přetáčet a spousta materiálu skončila ve střížně na podlaze.

Dnes studenti, které učím, mají stále ještě možnost točit na 35 mm a 16 mm formát, což je materiál samozřejmě drahý, a tudíž nemají takovou svobodu jako s digitálními formáty, kde se dá záběr nekonečně opakovat. Zrovna tak mají omezené možnosti s herci, když se to moc nedaří nebo nedosáhnou toho, co chtějí. Čas a materiál jsou peníze, a pak zbývá jen jediné – stříh.

Také jsem natáčela v roce 1989 *Muka obraznosti*⁸⁴ s Vladimírem Drhou na nejdražší formát – 70 mm –, zřejmě poslední natáčení svého druhu v Československu. Formát je samozřejmě primárně kameramanova parketa, ale režisér a herec v tom jedou také. Není to jen „Ty hraj a nevšímej si toho, technické věci se tě netýkají“.

Když se na 70milimetrové projekci objeví obrovský detail hercova obličeje, jako třeba ve filmu *Tenkrát na Západě* (*C'era una volta il West / Once Upon a Time in the West*)⁸⁵ Sergia Leoneho, je to nádhera. Dlouhé záběry na obličeje Henryho Fondy, Charlese Bronsona, Claudie Cardinalové, podpořené úžasnou muzikou, vytvářejí takové emoce, že se vám chce v kině zatleskat. A tady si museli dát režisér i herci opravdu záležet. Tady jim je přes ty oči sakra dobře vidět do duše.

⁸⁴ *Muka obraznosti* [film]. Režie Vladimír Drha. Československo: Ústřední půjčovna filmů, 1989.

⁸⁵ *C'era una volta il West / Once Upon a Time in the West* [film]. Režie Sergio Leone. Itálie, USA: Euro International Film, Paramount Pictures, 1968.

Seriály

Kromě jiného jsem také zažila, jaké to je, být součástí „televizní fabriky“. To je zase trochu jiná pracovní disciplína. V průběhu let jsem točila televizní inscenace, televizní filmy – digitálně i na film – a seriály.

V Austrálii jsem byla jednou z hlavních postav v nekončném seriálu *Neighbours*⁸⁶. V anglofonním světě se těmto seriálům říká *soap opera* (i u nás *mýdlová opera*). Od roku 1985 jsem byla v prvních 150 dílech Mariou Ramsey, matkou v jedné ze tří rodin žijících v Ramsey Street. Ten seriál je asi skutečně nekonečný, protože se už točí nepřetržitě přes třicet let a do původní Ramsey Street v Melbourne teď vozí turisty jako na hobity na Novém Zélandu.

Natáčelo se celý týden a my herci byli plně zaměstnanci televizní stanice a seriálu. Natáčelo se ve studiu na čtyři kamery a dotáčky venku v různých exteriérech, často v ulici Ramsey, na kameru či dvě, někdy i z ruky. Natáčelo se pět půlhodinových dílů během dvou týdnů, natočilo se tedy materiálu na dvě a půl hodiny vysílacího času.

První den rychlé zkoušky ve studiu. To se s textem v ruce prakticky prošly scény, hlavně kvůli aranžmá. Na nějaké motivace čas nebyl, tu a tam otázka k režisérovi. Mezitím se v poklusu řešila garderoba a jiné potřeby. Pak se točily scény ve studiu – interiérové scény – a druhý týden scény exteriérové. A tak to vše také scenáristé psali, bylo jich několik. Režiséři byli čtyři, střídali se po dílech seriálu, a přibývali další. Herec se musí o sebe postarat sám. Hlavně o následnost, i když tam hlídá zapisující a fotografující skriptka.

Vzpomínám si, jak se mi jednou stalo, že má postava, tedy já, začínala další epizodu *Neighbours* tak, že sedí před televizí a něco dělá. Jenže v těsně v předcházejícím dílu nás vykradli

⁸⁶ *Neighbours* [TV seriál – mýdlová opera]. Režie Paul Moloney, Rod Hardy, Jeffrey Walker, Karl Zwicky, Hannah Hilliard, et al. Austrálie: Freemantle, 1985. Seriál měl v době sepsání této knihy 8409 epizod a běží dodnes.

a ukradli i tu televizi. Jsem na place před tou televizí, režisér nic neříká, a tak jsem zasáhla. Jinak bych byla za blba já. Já jsem na té obrazovce.

Tady se hodí poznámka George Clooneyho z doby, když hrál doktora Rosse v seriálu *Pohotovost* (ER)⁸⁷:

„V seriálu není snadné naslouchat pokynům režiséra, protože je to pokaždé někdo jiný. Každý je přece pánem své postavy a musí se o ni starat s nejlepším svědomím.“

Ano, po čase začnou postavy v seriálu žít vlastním životem díky svým hercům.

A ještě se mi chce přidat drobeček o takovém normálním dnu jednoho z nejvytíženějších herců světa. Když už byl Clooney slavný jako televizní doktor Ross, hledal režisér Robert Rodriguez bratra pro Quentina Tarantina, zvrhlíka, do filmu *Od soumraku do úsvitu* (From Dusk till Dawn)⁸⁸. Říkal si prý, že lidé přece rádi zaplatí za to, aby viděli hodného doktora Rosse jako padoucha. A tak Clooney dva měsíce pracoval současně na dvou projektech. Točil film v Mexiku a *Pohotovost* v televizi v Los Angeles. O této situaci říká:

„Ve filmu jsem střílel lidi a pak jsem je v televizi dával dohromady. V *Pohotovosti*⁸⁹ jsem občas chtěl dát děcku lízátko se slovy: ‚Tohle si strč do tlamy, ty malej hajzlíku!‘.“⁹⁰

⁸⁷ ER [TV seriál]. Režie Christopher Chulack, Jonathan Kaplan, Richard Thorpe, Stephen Cragg et al. USA: Warner Bros Television, 1994–2009.

⁸⁸ *From Dusk till Dawn* [film]. Režie Robert Rodriguez. USA: Miramax Films, 1996.

⁸⁹ ER [TV seriál]. Režie Christopher Chulack, Jonathan Kaplan, Richard Thorpe, Stephen Cragg et al. USA: Warner Bros Television, 1994–2009.

⁹⁰ „I shot people in the movie and then put them together on TV. In Emergency Room I sometimes wanted to give a kid a lollipop with the words: ‚Put this in your mouth, you little bastard!‘ “ Zdroj: Kimberly Potts. *George Clooney: The Last Great Movie Star*. Revised and Updated Edition. Montclair (NJ): Applause Theatre & Cinema, 2011, s. 78.

Prožít, nebo zahrát?

Dá se říct, že existuje český přístup?

Svůj přístup k herectví vysvětluje Jiří Bartoška:⁹¹

„Tisíckrát se můžete vžívat do té postavy tak, jak ji někdo napsal, ale nakonec stejně zahrajete sám sebe. Je dobré, když jste kousek nad rolí. Koukáte při tom na sebe jako do hrnce a hrajete o tom, co v hrnci je.“ [...] „A nechci hlásat obecné pravdy, ale když herce dostane do rukou režisér, který opravdu umí, zanechá ve vás práce pocit radosti, na který se jen tak nezapomíná.“

Nebo Táňa Medvecká říká, že jí dělá potíže jen tak před kamerou být – v tom smyslu, jak se o filmovém herectví říká: Nehraj, prostě buď. Ráda se stále hýbá, něco dělá.

A anglosaský přístup?

Herec Ralph Fiennes říká:⁹²

„Jednoduché, upřímné hraní je riskantnější, protože herec musí použít sám sebe a být velice osobní. [...] Pokaždé dáš do něčeho veškerou svou energii, své myšlenky, svou fantazii, svou duši. Neseš na trh svou kůži v iluzi, že jsi někdo jiný. A věř, že za to pokaždé zaplatíš.“

Tady bych ráda také uvedla i jiný aspekt herectví, o kterém se zmínil herec František Němec v dokumentu Jiřího Stracha *Život herce*⁹³. Je to společenský aspekt. Herec Národního divadla zahrál skvěle bezpočet televizních a filmových rolí. V době totality hrál také podplukovníka v konformistickém seriálu o majoru Zemanovi⁹⁴. Hrál ho velmi přesvědčivě,

⁹¹ Jan Brdička, Jiří Bartoška. *Ženy, filmy, cigára...* Řitka: Čas, 2013.

⁹² Autorka uvádí tuto citaci pouze ve znění, ve které si je pamatuje.

⁹³ *Život herce: František Němec* [TV film]. Režie Jiří Strach. Česko: Česká televize, 2018.

⁹⁴ Seriál měl třicet dílů, odtud i název: *30 případů majora Zemana* [TV seriál]. Režie Jiří Sequens. Československo: Československá televize, 1975–1980.

i když jím nechtěl být, ale je to dobrý herec. Jak absurdní, když herec a občan byl strčen do jednoho pytle, aby sloužil propagandě. A říká, že mu to bohužel v mysli diváků už nikdo neodpáře.

Režisér Sidney Lumet řekl o své režii, že vždy nechá po zkoušce pro herce něco na kameru. Něco nového. Protože největším nepřítelem emoce je opakování.

Také vám režisér může říct, že *přehráváte*. Ale proč to je a co s tím? Každý herec jde do natáčení s obavou, zda to zvládne. Proto je komunikace s režisérem tak důležitá.

Často se mi stalo, že mi režisér neříkal nic. Nebylo mi to zrovna příjemné, a tak jsem si myslela, že je tedy vše v pořádku, nebo v opačném případě, že to vystřihne. Obojí se stávalo. Režiséři, jak už jsme si řekli, mají různé způsoby z různých důvodů. Někteří zůstávají třeba vzadu u monitorů a posílají na plac jen pomocného režiséra. Nemyslím si, že je to dobré. Herec potřebuje zpětnou vazbu. A proto je dobré, když vám režisér řekne i to nepříjemné, například že *přehráváte*. Často je to z nezkušenosti, z jisté divadelnosti nebo proto, že nevíte, jak velký je záběr a jak se mu přizpůsobit. To se dá spravit!

Když herec nemá důvěru v režisérovu férovou zpětnou vazbu, začne být opatrný. A opatrný herec nehraje moc dobře, protože se moc kontroluje. Opatrnost zabíjí risk. Opatrnost je sebeobrana herce, když se cítí nepříjemně, nebo se dokonce cítí trapně, bojí se, že když do toho šlápne, vyzní falešně. Je to strach. Drží se zpátky a uchyluje se ke svým ověřeným trikům. Hraje na výsledek.

Opět Jiří Bartoška ve své biografii:⁹⁵

„Musím mít silného a důvěryhodného režiséra, který mi dokáže natvrdo říct: ‚Tohle už znám, takhle jsi to dělal nedávno v televizi.‘ Když se ten duel povede, nemělo by se stávat, že všechny vaše postavy jsou jako z jednoho kabátu.“

⁹⁵ Jan Brdička, Jiří Bartoška. *Ženy, filmy, cigára...* Řitka: Čas, 2013.

Dobří herci milují pozornost, kameru, a v dramatických chvílích chtějí odhalovat své privátní emoce, tak jako sportovci žijí proto, aby mohli soutěžit. Jiní herci se radši za něco schovávají. Je třeba odvést jejich pozornost a zaměřit ji na něco jiného, než jsou oni sami. A co se týče toho rizika, je skvělé, když je herec uvolněný a funguje to. Ale stává se, že to nefunguje, a tehdy potřebuje režiséra, aby mu to řekl. Dobrý herec je za to vděčný a spraví to.

Je dost důležité, aby režisér porozuměl tomu, jak křehké je herectví, jak je herec plný strachu a obav, jak bolestivé je být kritizován. Je lehké si nevěřit a věčně o sobě a o něčem pochybovat. A proto potřebuje herec režiséra. Upřímná pochvala je pro herce jako nádech čerstvého vzduchu a zrovna tak upřímná a konstruktivní kritika.

Říká se, že jsou někteří režiséři, kteří jsou hereckými režiséry více než ostatní. Třeba již zmíněný Elia Kazan, který si herectví sám zkusil (už u Strasberga).

Totéž jsem si myslela o svém oblíbeném Woodym Allenovi. Allen ve svých filmech přece sám hraje. A s mnoha báječnými herci.

Mia Farrowová ale ve své biografii pro zajímavost podává trochu jiné svědectví, a to přitom jejich spojení bylo něco víc než jen komunikace režiséra s herečkou:⁹⁶

„Zkoušky jako takové, mimo několika zběžných zkoušek záběrů, během nichž by Woody věnoval hercům aspoň malou pozornost, neexistovaly. Ať už šlo o komedii nebo o drama, atmosféra na místě natáčení byla napjatá a ztišená. Woody nikdy nezvedal hlas. Herci věděli, že nemají očekávat ani diskuse, ani vysvětlení, povzbuzení, nadšení ani poklony. Kritika byla tichá, rychlá a ostrá. Říkala jsem lidem, že pokud řekl po scéně ‚oukej‘ nebo ‚fajn‘, znamenalo to, že to bylo opravdu dobré. Dokud scénu nepřerušil nebo neřekl něco zamítavého, znamenalo to, že je spokojen.“

⁹⁶ Mia Farrow. *What Falls Away. A memoir*. New York: Bantam, 1977.

Moji studenti režie se často cukají, když mají v mém hereckém studiu zahrát scénku. Že prý nejsou herci. Někteří kolem toho šaškují, protože se cítí trapně, jiní to naopak milují, a většina z nich tuto zkušenost časem pochopí. Je nutné, aby si to zkusili, ať se vztekají jakkoli.

Chtěla bych také, aby pochopili, že nesmějí dovolit herci, aby byl špatný, aby zkusili vše, jak ho podržet, když padá. Ale jak? Někdy stačí chtít po něm opak toho, co dělá. Odvede to pozornost od toho, jak se třeba zasekl na větě nebo na akci nebo jak se urputně snaží splnit to, co po něm režisér nesmlouvavě chce. A humor taky není marný, když je stres.

Někdy je herec nejlepší, když ho kamera zachytí v nečekaných okamžicích pravdy, v jednoduchých a opravdových reakcích na otázku, poznámku či událost.

Někde jsem četla, že Robert De Niro chtěl dosáhnout jistý výraz lítosti, a nějak mu to nešlo, a tak praštil vedle přítomného herce, kterého měl rád. A efekt se dostavil.

Někdy ale nepomáhá nic. Studenti ukazují své závěrečné práce a na některých je vidět, že špatné hraní film znehodnotilo. Vedlo k tomu mnoho důvodů: Nevěnovali se pořádně výběru herce, nezvládli časové možnosti při natáčení nebo prostě měli svoji zafixovanou představu něčeho, co nešlo. A tehdy je potřeba přístup přehodnotit a dostat ze situace to nejlepší, co tam je. Netrvat na svém. Třeba udělat opak. Kolega kameraman Marek Jícha říká:

„Když to herec dělá blbě, беру přes jeho rameno někoho jiného.“

Kamera a návaznost

Herci mají velmi dobrý instinkt týkající se postav a jejich vztahů, ale jen ti nejzkušenější rozumějí tomu, jakým způsobem se všechny ty emoce a souvislosti technicky dostávají na obrazovku či na plátno. A to je samozřejmě práce kamery a režie. Takže tady je ještě pár praktických zkušeností pro herce, které jim mohou pomoci.

Když vidíš kameru, kamera vidí tebe. Kamera je kamarád. A chceš od ní vědět, jak velký je záběr, abys třeba nepřehrával.

Inteligentní herec si hlídá následnost své postavy, pohybovou, emoční, použití rekvizit a kostýmní detaily. Protože oproti divadlu, jak jsme si už řekli, filmová postava žije na přeskáčku, podle natáčecího plánu.

Kamera

Záběry se budou zcela jistě z různých důvodů několikrát opakovat. I přesto, že návaznost hlídá skriptka, pamatuj si, kterou rukou jsi co udělal, co jsi měl na sobě či při sobě, kterým směrem ses díval atd. A zrovna tak sleduj pocitovou a hlasovou návaznost.

Velikost záběru je jistě věcí režie a kamery, ale herec chce vědět, jak přizpůsobí intenzitu svého projevu té velikosti. Zrovna tak jde i o přizpůsobení hlasového projevu.

Podstatné je vnímat, kdy se točí *celek* (záběr celkové akce), což znamená pro herce pravděpodobně více fyzické akce, kdy *polocelek* (bližší záběr na specifickou akci), ve kterém má obličej větší význam, a kdy *detail*. V detailních či bližších záběrech záleží na tom, jak blízké jsou. Pokud je záběr na obličej, jde u herce víc o „vnitřní bytí“ než o vnější.

Jsou různé způsoby natáčení.

Klasický model popíšu např. na své zkušenosti z natáčení koprodukčního seriálu *Borgiové* (The Borgias)⁹⁷, natáčeného v Praze v angličtině.

Ve scéně jsme byli tři herci – tři postavy. Scéna zabírající dvě až tři strany scénáře se točila půl dne. V interiéru, v ložnici. Tedy nic náročného na pohyb v prostoru. Režisér postupně točil celkový záběr, pak dialog z pohledu všech tří postav, a to každý několikrát. Poté detaily herců, tedy znovu stejný dialog. Pak točil různé polocelky. Většina anglosaských filmů, ve

⁹⁷ *The Borgias* [TV seriál]. Režie Neil Jordan, John Maybury, Jeremy Podeswa. Kanada, Irsko, Maďarsko: Showtime Networks, Bravo, 2011–2013. Seriál měl 29 epizod.

kterých jsem natáčela, vznikala tímto tradičním způsobem. Co z toho plyne pro herce?

Umět se pokaždé nastartovat znovu na stejný výkon (a někdy znovu a znovu), mít emocionální a fyzickou paměť, a přitom si stále zachovat svěžest a energii. Pokud jde o zkoušku pro kameru, ostrost a pozici, neunavuj se. Někteří herci na to mají dubléra (náhradník, dvojník, záskok, stand in). Ano, to vše může být úmorné. Ale herec s tím počítá.

Například Mia Farrowová ve své biografii říká:⁹⁸

„Většina režisérů natáčí scény z mnoha úhlů – přinejmenším celek, který pokrývá celou scénu –, pak záběry ‚přes rameno‘ na každého herce a konečně detaily. Když se herec pohybuje po scéně, kamera ho následuje, a tak jsou ostatní herci zabírání z jiné perspektivy. Bývá to únavný proces.

Woody pracoval zcela odlišně. Vždy našel způsob, jak scénu natočit při jednom nebo nejvýš dvou uspořádáních. Obvykle jsme natáčeli šesti- nebo sedmiminutové scény, nejdelší v *Manželích a manželkách*⁹⁹, trvala devět a půl minuty, kdy jsme točili, dokud nám nedošel film. Obratným pohybováním s herci i kamerou odstranil nutnost pojišťovacích záběrů.“

Jak jsme si již řekli, každý pracuje jinak. Dnes jsou režiséři při natáčení většinou vzadu u monitorů a nemají kapacitu na detailní komunikaci s hercem, tudíž se na záběr zeptejte kameramana. Ten vidí přes kukátko všechno a postačí vám jednoduché gesto.

Pracovala jsem se skvělými kameramany a s díky na ně vzpomínám, vždy mi naznačili velikost záběru. A budu je tu jmenovat za všechny: Jozef Ort-Šnep, Jan Čuřík, Miroslav Ondříček, Andrej Barla, Jan Malíř, Emil Sirotek, Ivan Šlapeta, Martin Štrba.

Dříve herci museli chodit zásadně na značky, dnes si vás kameraman tzv. najde, pochopitelně jen v tom prostoru, který si vymezíte. Často budete žádáni o akce, pozice či pohyby těla,

⁹⁸ Mia Farrow. *What Falls Away. A memoir*. New York: Bantam, 1977.

⁹⁹ *Husband and Wives* [film]. Režie Woody Allen. USA: TriStar Pictures, 1992.

které pro vás nejsou přirozené či pravdivé, ale jsou pravdivé na kameře. Třeba falešný oční kontakt, nutnost dívat se jinak než na partnera, když s ním mluvím; v tom případě si pohled motivuj. Každý pohyb a pozici si zprostředkuj, zrovna tak jako si motivuješ, co a proč komu říkáš. Ptej se svého režiséra na tzv. *eye line* – *směr tvého pohledu*, kam chce, aby ses díval. Kamera má jiný přirozený prostor než život. Zrovna tak jako ve filmu běží čas jinak než v životě. Hercovo řemeslo ovšem je přizpůsobit se, a přitom to živé či pravdivé v situaci neztratit.

A nezapomeň, že filmové herectví má oproti divadlu velkou přednost: v blízkém záběru reakce na partnera. Většinou i beze slov.

Následnost, posloupnost, návaznost

Znovu opakuji: Nezapomeňme na to, že každá postava má minulost. Takže před tím, než zaznělo „akce!“, ta postava něco zažila, cítila, udělala atd. Je to tzv. *čas předtím*. A akce vždy začíná jakoby v polovině či v průběhu jisté situace, nic nezačíná na bodu nula.

Australská režisérka Jane Campionová (získala Oskara za film *Piano*¹⁰⁰) chtěla vědět od svých herců, na co myslí před tím, než scéna začne, než zavelí „akce!“.

Znovu opakuji, že jak herec, tak režisér by se před natáčením měli sjednotit a udělat si jasno v tom, o co jde ve vztazích, o co jde jednotlivým postavám a co postava dělá pro to, aby dosáhla toho, co chce či nechce. Je to hodně důležité hlavně proto, že při nechronologickém natáčení a časovém stresu se může vše, co bylo jasné a zřejmé, nakrásně ztratit!

Energie

Nejhorší na natáčení je pro herce čekání. Čekání, až se připraví další záběr, až se dotočí ten předchozí. Vysává to energii a je

¹⁰⁰ *The Piano* [film]. Režie Jene Campionová. Austrálie, Nový Zéland, Francie: Bac Films, Miramax Film, Entertainment Film, Distributors, 1993.

pak obtížné komunikovat v záběru s kolegou, když máš menší energii nebo když jsi naopak nabitý. Takže si udržuj svou energii. Každý má svůj vlastní způsob. Běž si třeba projít text s partnery.

A tady opět roztomilá poznámka Mii Farrowové o práci s jejím režisérem:¹⁰¹

„Kdykoli jsem hrála scénu s herci, které jsem neznala, zašla jsem za nimi do maskérny nebo zaklepala na dveře jejich šatny, abych je pozdravila. Vždycky byli nervózní a nevěděli, co mají očekávat. Nikdo jim nikdy nic neřekl. Většinou četli jen scénu, ve které hráli, ne celý scénář. Woody Allen prý celý scénář většinou nedával, a tak nevěděli, kam to povede. Ptala jsem se jich, jestli by si chtěli projít text nebo něco podobného. Skoro vždycky chtěli. I já jsem chtěla, protože to byla pravděpodobně naše jediná zkouška. Věděli jsme, že jestli to neudělají správně, budou vyhozeni jako Michael Keaton, Christopher Walken, Sam Shepard nebo moje matka.“

Herec a režisér na závěr

Režisérovy záměrem a úkolem je převést scénu přes plátno k divákovi.

Hercova práce je přenést scénu z papíru s plným nasazením do života.

Jsou herci, kteří plní, a jsou herci, kteří tvoří.

Jsou režiséři, kterým se říká herečtí režiséři, a jsou režiséři obrazu a imprese.

Jsou herci, kteří tvoří tzv. metodicky, někdy až do stavu totální proměny, ze které nevycházejí během natáčení ani v civilu, jako například Daniel Day-Lewis, když ho režisér při natáčení oslovoval „pane prezidente“ ve filmu o prezidentu Lincolnovi¹⁰², a jsou herci, kteří tvoří zcela intuitivně a zůstávají sami sebou. Jsou komici, kteří dokážou zahrát skvěle dramatickou

¹⁰¹ Mia Farrow. *What Falls Away*. A memoir. New York: Bantam, 1977.

¹⁰² *Lincoln* [film]. Režie Steven Spielberg. USA, Indie: Walt Disney Studios, Motion Pictures, 20th Century Fox, 2012.

roli, ale zřídka kdy je tomu naopak. Říká se, že na to, aby někdo zahrál blbce, musí být velmi inteligentním hercem.

Herec a režisér jsou dvě rozdílné profese a měli by respektovat svá rozdílná tvůrčí teritoria. Paradoxně jsou režiséři, kteří nepřiznají, že by uvítali v tom a tom momentě od herce pomoc. Někteří herci si budují důvěru k režisérovi postupně, potřebují vidět, že ví, co chce. Ale když nedůvěřují, začnou se kontrolovat, a to je pak vidět!

Jenže *herec je závislý na režisérovi*, který je na place jeho jediným divákem, a chce od něj vědět, zda jeho úsilí někam vede nebo ne. Sám se těžko zhodnotí. *A právě tato závislost je hercův paradox, který mu vlastně dává svobodu k další tvorbě.*

A režisér je většinou úspěšný ve výběru svého herce nejen proto, že mu věří, že zahraje tu a onu postavu, ale také proto, že si navíc vybere herce, který ho něčím fascinuje, překvapí ho nebo který ho doslova uhrane.

Ali Mac Gravové se dostalo od režiséra Sama Peckinpaha při natáčení filmu *Útěk* (The Getaway)¹⁰³ poučení:

„Pokud se opravdu chceš něco dozvědět o hraní ve filmu, sleduj oči Steva Mc Queena.“¹⁰⁴

A při přebírání Oscara za film *Operace „Blue Sky“* (Blue Sky)¹⁰⁵ řekla Jessica Langeová, že děkuje režisérovi Tonymu Richardsonovi za to, že dal hercům volnost si hrát.

Kdybych mohla, taky bych za svou práci poděkovala ve stejném duchu i svým režisérům – Věře Chytilové a Vladimíru Drhovi.

A ještě na závěr opět do úmoru zopakují, na co herec nesmí zapomenout, když dostane scénář a dostane roli: *Kdo jsem, kdy a kde jsem, co chci, od koho a proč, kdy se to změní a o čem to vše je.*

¹⁰³ *The Getaway* [film]. Režie Sam Peckinpah. USA: David Forster, 1972.

¹⁰⁴ „If you really want to learn about acting for the screen, watch McQueen's eyes.“ Zdroj: Michael Kane. „Losing his cool“ [online]. *New York Post*. 23. 11. 2011 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://nypost.com/2011/10/23/losing-his-cool/>.

¹⁰⁵ *Blue Sky* [film]. Režie Tony Richardson. USA: Orion Pictures, 1994.

Připomínám pět všeobecných rad, pět prstů na ruce, 5P, pět „pé“ pohromadě:

- 1 *Kdo jsem*: charakter, který mám hrát. Podle potřeby vzhled, vlastnosti, schopnosti, minulost postavy a její vztahy k jiným postavám.
- 2 *Kdy a kde* se při svých akcích nacházím, protože podle prostředí a času též jednám.
- 3 *Co chci* (nebo nechci) od kohokoliv a proč. Tedy v jaké situaci se nacházím.
- 4 Každá situace někdy a někde začíná a někde končí. Něco se stane, ať už v mysli nebo akci. Těmito zlomovými body se může změnit mé chování.
- 5 O čem ten scénář je a má role v něm? Jaké je téma? Pokus se odpovědět si co nejpřesněji jednou větou.

Nu a teď už snad jen jedno: Zkus si to!

Pero Almodóvar, režisér filmu *Bolest a sláva* (*Dolor y Gloria*):^{106,107,108}

„Když přijde natáčení, všechno se změní. I když zrovna píšu o věcech, které znám, scénář je vždycky abstraktní. Nepopisuji, jak bude vypadat stůl, jaké bude světlo nebo jak daleko bude stát Antonio od Penélope. Tyhle věci na papíře nenajdete. A skutečný svět pak přichází jako hromobití. Myšlenky nabírají tvar, objem, hmotu a materiál. Bývá to šok. A potom herci!

Dokážou vytvořit chemii mezi sebou a svou postavou. A tohle tu postavu v reálném čase mění. Je potřeba na to všechno pamatovat, musím být v pohotovosti. Ono to totiž sice ožívá, ale všechno je trochu jinak, než jak jsem si to představoval, jak jsem si to vysnil. A je potřeba na to umět zareagovat. Přirovnal bych to k vlaku.

Režisér je něco jako strojvůdce vlaku, který nemá brzdy. A přesto jej musím udržet na kolejích. Tak si přesně připadám. Nejde přitom o fyzické nebezpečí, ale hrozí, že se mi to vymkne z rukou. Odměnou mi je zjištění, že Antonio skutečně interaguje s postavou. To je fascinující. Jsem prvním svědkem

¹⁰⁶ *Dolor y Gloria* [film]. Režie Pedro Almodóvar. Španělsko: Sony Pictures Releasing International, 2019.

¹⁰⁷ Tisková konference v Cannes: Šimon Šafránek. „Na dno závislosti“. *Reflex*. 30. 5. 2019.

¹⁰⁸ „I often describe filmmaking as like being on a train that can derail at any moment, and the job of the director is to keep it on the rails...“ Originální rozhovor s Patrickem Heidmanem: Patrick Heidman. „Keep it on the Rails“ [on-line]. *The Talks*. 6. 11. 2019 [cit. 17. 3. 2020]. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/pedro-almodovar/>.

něčeho krásného, vidím to ještě dříve než kamera, protože se to začne objevovat už během zkoušek. A to je vsutku magický moment. Může být komplikovaný, je třeba spoustu věcí upravit, ale když se to povede, tak na tom ujíždím!“

Dostupná literatura o výchově k herectví

V češtině:

Lukavský, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce* [učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví]. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

Stanislavskij, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Přeložil Jaroslav Hulák. Praha: Athos, 1946 *Můj život v umění*. Přeložil František Pišek. Praha: Orbis, 1959 [1. vyd. 1940].

V angličtině:

Adler, Stela. *The Technique of Acting*. New York: Bantam, 1990. [1. vyd. 1988].

Bendetti, Jean. *Stanislavski and the Actor. The Final Acting Lessons*. London: Methuen Drama, 1998.

Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*. Transl. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts, 1936.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Toto dílo skutečně vyšlo poprvé ve zde uvedeném anglickém překladu. Originální název díla je *Работа актера над собой :Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания*, vyšlo roku 1938 (do angličtiny překládáno jako *The Work of the Actor on Him/Herself: Work on Oneself in the Creative Process of Experiencing*, ale pod tímto názvem nevyšlo. Česky: *Moje výchova k herectví (z deníku hereckého adepta)*. Překlad Jaroslav Hulák. Praha, Athos, 1946)

Building a Character. Transl. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts Books, 1949.¹¹⁰

Creating a Role. Transl. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts Books, 1989. [1961].¹¹¹

Stanislavsky, Konstantin *My Life in Art*. Transl. J. J. Robbins. Boston: Little, Brown, and Co., 1924.

Strasberg, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Plume, 1988. [1. vyd. 1987].

Weston, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film & Television*. San Francisco: Michael Wiese Productions, 1999. [1. vyd. 1996].

¹¹⁰ Originální název díla je *Работа актера над собой: Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения* (do angličtiny překládáno jako *The Work of the Actor on Him/Herself, Part II: Work on Oneself in the Creative Process*, ale pod tímto názvem nevyšlo). Česky: *Moje výchova k herectví, Díl 2 (Tvůrčí proces ztělesňování, deník žáka)*. Překlad A. Šoršová; Praha, Orbis, 1954)

¹¹¹ Dílo vyšlo poprvé rusky: *Собрание сочинений. Т. 4: Работа актера над ролью*. Ленинград, Москва: Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки, МХАТ СССР им. М. Горького, 1957.

Kapitola desátá

Biografie autorky

Mgr. Dagmar Bláhová, M.A. (absolutorium na DAMU 1971)

Hlavní filmy, televizní filmy a seriály

... a pozdravuji vlaštovky [film]. Režie Jaromil Jireš. Československo. Ústřední půjčovna filmů, 1972.

Potulné pohádkové divadlo [TV seriál]. Režie Jiří Vanýsek. Československo: Československá televize, 1974.

Hra o jablko [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Krátký film Praha, 1976.

Prokop Diviš [TV film]. Režie Jiří Bělka. Československo: Československá televize, 1977.

Nechci nic slyšet [film]. Režie Ota Koval. Československo: Filmové studio Barrandov, výrobní skupina Ota Hofman, 1978.

Kalamita [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Národní filmový archiv, 1982.

Start [TV seriál]. Režie Petr Tuček. Československo: Československá televize, 1980.

A Country Practice [TV seriál]. Režie Chris Thomson. Austrálie: Seven Network, 1981.

Displaced Persons [TV film]. Režie Geoffrey Nottage. Austrálie: ABC, 1985. (Získala za rok 1985 ocenění Penguin Award [tehdejší obdoba „Oscara“] udělované Television Society of Australia v kategorii best actress.)

Neighbours [TV seriál] Režie Paul Moloney, Rod Hardy, Jeffrey Walker, Karl Zwicky, Hannah Hilliard, et al. Austrálie: Freemantle, 1985. Seriál měl 8249 epizod a běží dodnes.

Howling III [film]. Režie Philippe Mora. Austrálie–USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1987.

Sons of Steel [film]. Režie Gary L. Keady. Austrálie: Pure Steel Records, 1989.

Muka obraznosti [film]. Režie Vladimír Drha. Československo: Ústřední půjčovna filmů, 1989.

Bydlela v hotelu U Andělů [TV film]. Režie Vladimír Drha. Československo: Československá televize, 1992.

Racek [TV film]. Režie Vladimír Drha. Československo: Československá televize, 1993.

Nexus [film]. Režie José María Forqué. Španělsko, Česko, Velká Británie: Zafir Films Ltd., 1994.

Pasti, pasti, pastičky [film]. Režie Věra Chytilová. Česko: Cineart TV Prague, Krátký film Praha, ČNTS – Nova TV, 1998.

Bonhoeffer: Agent of Grace [film]. Režie Eric Till. Kanada, Německo, USA: NFP Marketing & Distribution, 2000.

Canone Inverso [film]. Režie Ricky Tognazzi. Itálie: Cecchi Gori Group – CG Home Video, 2000.

Stříbrná paruka [TV seriál]. Režie Jan Schmidt. Česko: Česká televize, 2001.

Hitler: The Rise of Evil. [TV film]. Režie Christian Duguay. Kanada: Alliance Atlantis, 2003.

Prince and me [film]. Režie Martha Coolidge. USA, Česko. Paramount Pictures, 2003.

Nebo, peklo... zem [film]. Režie Laura Siváková. Slovensko: Bioscop, 2006

Škodná [TV film]. Režie Petr Kotek. Česko: Česká televize, 2007.

Velmi křehké vztahy. [TV seriál]. Režie Vladimír Drha. Česko: Česká televize, 2007–2009.

Milada [film]. Režie David Mrnka. Česko: Loaded Vision Entertainment, Státní fond kinematografie, Netflix, Film Bonds EFB, DFG, Deutsche FilmversicherungsGemeinschaft, 2017.

Hrála v těchto divadlech:

Studio Ypsilon, Semafor, Vedené divadlo, Circus Alfréd, Radar, Divadlo na provázku¹¹² (8 let), Theater Freiburg, Théâtre de l'Est Parisien, Sydney National Theatre Company, Belvoir Street Theatre, Seymour Centre, Intimní divadlo Bláhové Dáši (16 let po celé ČR).

Režirovala v těchto divadlech:

Sydney Opera House (*Forbidden Fruit*), Marionette Theatre of Australia, Sydney Puppet Theatre, Freiburg Theater, Parade Theatre (*Marina*), Labyrint (*Marina*).

Další působení – překlady, produkce, hraní, rozhlas, literární činnost

Blahova, Dasha. *The Devil and Katja* [divadelní hra]. Režie Dasha Blahova. Vancouver 1981; Toronto, 1981; Playbox Theatre Melbourne, 1982 (autorka, režie, účinkování).

Blahova, Dasha. *Forbidden Fruit* [divadelní hra]. Režie Dasha Blahova. Austrálie: Sydney Opera House, premiéra 1982.

Blahova, Dasha – McGillick, Paul. *Marina: Journey to the End* [divadelní hra]. Režie Dasha Blahova. Austrálie: Seymour Centre, premiéra 1990.

Bláhová, Dáša – McGillick, Paul. *Marina: Putování ke konci* [divadelní hra]. Režie Dáša Bláhová. Divadlo Labyrint, premiéra 1996.

Bláhová, Dáša. *Z klokaní kapsy. Kniha pro děti a jejich dospělé*. Praha: Egmont, 1997.

Gow, Michael. *Evropa* [rozhlasová hra]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas, 2000 (překlad, účinkování).

Bellová, Hillary. *Vlčí ukolébavka* [rozhlasová hra]. Režie Vlado Rusko. Český rozhlas, 2001 (překlad).

Bláhová, Dáša. *Tiché moře vypráví*. Praha: Vltavín, 2006.

¹¹² Divadlo vzniklo pod názvem Divadlo Husa na provázku roku 1967 v Brně. Zakladatelem byl Bořivoj Srba a název odvodil od knihy Jiřího Mahena.

Nowra, Louis. *Noc bláznů* [divadelní hra]. Režie Jan Mikulášek. Divadlo Petra Bezruče, premiéra 2008 (překlad).

Nowra, Louis. *Noc bláznů* [divadelní hra]. Režie Juraj Deák. Divadlo Na Fidlovačce, premiéra 2009 (překlad).

Nowra, Louis. *Noc bláznů* [divadelní hra]. Režie Pavel Khek. Divadlo Rokoko, premiéra 2016 (překlad).

V letech 2002–2018 vedla Intimní divadlo Bláhové Dáši

Enslerová, Eve. *Monology vagíny* [divadelní hra]. Režie Irena Žantovská. Intimní divadlo Bláhové Dáši, premiéra 2002 (překlad, produkce, účinkování).

de Groeová, Alma. *Mrchy aneb Řekni mi pravdu o své lásce* [divadelní hra]. Režie Irena Žantovská. Intimní divadlo Bláhové Dáši, premiéra 2015 (překlad, produkce, účinkování).

Enslerová, Eve. *Tělo* [divadelní hra]. Režie Irena Žantovská. Intimní divadlo Bláhové Dáši, premiéra 2017 (překlad, produkce, účinkování).

Gow, Michael. *Evropa* [divadelní hra]. Režie Irena Žantovská. Intimní divadlo Bláhové Dáši, premiéra 2008 (překlad, produkce).

Murrayová, Peta. *Moucha na zdi* [divadelní hra]. Režie Irena Žantovská. Intimní divadlo Bláhové Dáši, premiéra 2011 (překlad, produkce, účinkování).

Pedagogická činnost

V letech 1983–1989 vedla workshopy herectví na univerzitách University of Sydney a University of New South Wales.

Od roku 1997 zavedla a učí na FAMU předmět Acting Studio, česky i anglicky.

Učila na Prague Film School a na Prague College.

Seznam zmíněných filmů

... *a pozdravuji vlaštovky* [film]. Režie Jaromil Jireš. Československo: Ústřední půjčovna filmů, 1972.

30 případů majora Zemana [TV seriál]. Režie Jiří Sequens. Československo: Československá televize, 1975–1980.

A Passage to India [film]. Režie David Lean. UK, USA: EMI Films, Entertainment, Columbia Pictures, 1984.

A Place in the Sun [film]. Režie George Stevens. USA: Paramount Pictures, 1951.

C'era una volta il West / Once upon a Time in the West [film]. Režie Sergio Leone. Itálie, USA: Euro International Film, Paramount Pictures, 1968.

Displaced Persons [TV film]. Režie Geoffrey Nottage. Austrálie: ABC, 1985.

ER [TV seriál]. Režie Christopher Chulack, Jonathan Kaplan, Richard Thorpe, Stephen Cragg et al. USA: Warner Bros Television, 1994–2009.

Fatal Attraction [film]. Režie Adrian Lyne. USA: Paramount Pictures, 1987.

From Dusk till Dawn [film]. Režie Robert Rodriguez. USA: Miramax Films, 1996.

Howling III [nezávislý film]. Režie Philippe Mora. Australia: Metro-Goldwyn-Mayer, 1987.

Hra o jablko [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Krátký film Praha, 1976.

Husband and Wives [film]. Režie Woody Allen. USA: TriStar Pictures, 1992.

Kalamita [film]. Režie Věra Chytilová. Československo: Národní filmový archiv, 1982.

Laputa [film]. Režie Jakub Šmíd. ČR: Bioscop, 2015.

Life with Judy Garland: Me and My Shadows [film]. Režie Robert Allan Ackerman. US: ABC, Momentum Pictures, 2001.

Lincoln [film]. Režie Steven Spielberg. USA, Indie: Walt Disney Studios, Motion Pictures, 20th Century Fox, 2012.

Mr. Bean [TV sitcom] Režie John Howard Davies, John Birkin, Paul Weiland. UK: Thames Television, Central Independent Television, Pearson Television, Fremantle, Endemol UK, 1990–1995.

Muka obraznosti [film]. Režie Vladimír Drha. Československo: Ústřední půjčovna filmů, 1989.

Návštěvy [film]. Režie Vladimír Drha. Československo: práce pozastavena 1970, Národní filmový archiv film nemá.

Nechci nic slyšet [film]. Režie Ota Koval. Československo: Filmové studio Barrandov, 1978.

Neighbours [TV seriál], Režie Paul Moloney, Rod Hardy, Jeffrey Walker, Karl Zwicky, Hannah Hilliard, et al. Austrálie: Freemantle, 1985–dodnes.

Nymphomaniac [film]. Režie Lars von Trier. UK: Dánsko, Belgie, Francie, Německo: Les Films du Losange, Concorde Filmverleih, Magnolia Pictures, 2013.

Obrazový životopis slavných – tentokrát Pavla Landovského. Seriál „Po stopách slavných“. Režie Marek Škarpa. TV, ČT 1. 25. 2. 2009.

One Flew Over the Cuckoo's Nest [film]. Režie Miloš Forman. USA: United Artist, 1975.

Out of Sight [film]. Režie Steven Soderbergh. USA: Universal Pictures, 1998.

Pelíšky [film]. Režie Jan Hřebejk. ČR: Pavel Borovan, Ondřej Trojan, 1999.

Pretty Woman [film]. Režie Garry Marshall. USA: Touchstone Pictures, 1989.

Psycho [film]. Režie Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures, 1960.

Ragtime [film]. Režie Miloš Forman. USA: Paramount Pictures, 1981.

Racek [TV film]. Režie Vladimír Drha. Československo: Československá televize, 1993.

Shine [film]. Režie Scott Hicks. Austrálie: Ronin Film, Fine Line Features, 1996.

Sophie's Choice [film]. Režie Alan J. Pakula, USA: Universal Pictures, 1982.

The Getaway [film]. Režie Sam Peckinpah. USA: David Forster, 1972.

The Borgias [TV seriál]. Režie Neil Jordan, John Maybury, Jeremy Podeswa. Kanada, Irsko, Maďarsko: Showtime Networks, Bravo, 2011–2013.

The Hours [film]. Režie Stephen Daldry. USA, UK: Paramount Pictures, Miramax Films, 2002, 2003.

The Piano [film]. Režie Jene Campionová. Austrálie, Nový Zéland, Francie: Bac Films, Miramax Film, Entertainment Film, Distributors, 1993.

Trois couleurs, Trzy kolory [film]. Francie, Polsko, Švýcarsko: MK2 Distribution, 1994.

Vesničko má středisková [film]. Režie Jiří Menzel. Československo: Filmové studio Barrandov, 1985.

When Harry Met Sally [film]. Režie Rob Reiner. USA: Columbia Pictures, 1989.

Literatura

Attár, Farid Ud-din. *Conférence des oiseaux* [divadelní hra]. Režie Peter Brook, Jean-Claude Carrière. Cloître des Carmes (Festival d'Avignon), 1979.

Blondie. „Přelet nad kukaččím hnízdem: Jack Nicholson se s Milošem Formanem nebavil!“[online]. *extrastory.cz*. 14. 4. 2018 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z:<https://www.extrastory.cz/prelet-nad-kukaccim-hnizdem-jack-nicholson-se-s-milosem-formanem-nebavil.html>

Brdička, Jan. Jiří Bartoška: Ženy, filmy, cigára... Řitka: Čas, 2013.

Brook, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois Bejblík. Praha: Panorama, 1988.

Brook, Peter. *The Empty Space*. London: MacGibbon and Kee, 1968.

Čechov, Anton Pavlovič. *Racek* [divadelní hra]. Režie Jevtičij Karpov. Alexandrinské divadlo, 1896.

Čechov, Anton Pavlovič. *Racek* [divadelní hra]. Režie K. S. Stanislavský, V. I. Němirovič-Dančenko. MCHAT, 1898.

Čapek, Karel. „Film versus drama“. In: Týž: *O umění a kultuře III*. Spisy, sv. 19. Praha: Československý spisovatel, 1986.

Čechov, Anton Pavlovič. *Racek* [divadelní hra]. Režie Jevtičij Karpov. Alexandrinské divadlo, premiéra 1896.

Diderot, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Ouvrage posthume. Paris: A. Sautetlet, 1830.

Duncan, Patricia J. Jennifer Lopez: *An Unauthorized Biography*. New York: St. Martin's Publishing Group, 2016.

Farrow, Mia. *What Falls Away. A memoir*. New York: Bantam, 1977.

Fellini, Federico – Chandler, Charolette. *I, Fellini*. Lanham (MD): Cooper Square Press, 2001.

Forman, Miloš. *Doctor honoris causa* [projek]. Praha: Sál Bohuslava Martinů, AMU, 16. 1. 1998.

Forman Miloš – Sláma Bohdan. *Povolání režisér*. Rozhovor Bohdana Slámy s Milošem Formanem. Praha: Prostor, 2013.

Gow, Michael. *Europe / On top of the world*. Sydney: Currency Press, 1987.

Gow, Michahel. *Europe* [divadelní hra]. Režie Kerry Dwyerová. Griffin Theatre, 1987.

Grotowski, Jerzy Marian. *Apokalypsis cum figuris* [divadelní hra]. Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium, 1969, druhá verze 1971, třetí verze 1973.

Chi, Paul. „Tom Hanks Explains How Acting Is Just Like Flying a Plane“ [online]. *Vanityfair*. 8. 9. 2016 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/09/tom-hanks-sully-interview>.

James, Anthony. „Acting My Face. Forty – Two“. In: Týž. *Acting My Face: A Memoir*. (Hollywood Legends Series). University Press of Mississippi, 2014.

Kane, Michael. „Losing his cool“ [online]. *New York Post*. 23. 11. 2011 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://nypost.com/2011/10/23/losing-his-cool/>.

Marshall, Peter D. „Elia Kazan: On What Makes a Director“ [online]. *ActionCutPrint: Resources for Indie Filmmakers*. 27. 11. 2009 [cit. 17. 3. 2020]. Dostupné z: <https://actioncutprint.com/kazan/>.

„George Clooney – Biography“ [online]. *IMDb.com, Inc.* [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0000123/bio>.

Na plovárně. Rozhovor Marka Ebena s Melem Gibsonem na MFF Karlovy Vary. *TV, ČT art*. 30. 12. 2014. [cit. 17. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/214522160100024-na-plovarne-s-melem-gibsonem/>.

Polívka, Bolek. *Am a Ea* [divadelní hra]. Režie Bolek Polívka. Divadlo na provázku, 1973.

Polívka, Bolek. *Pezza contre Tchorba* [divadelní hra]. Režie Jiří Bulis, Boleslav Polívka, Petr Oslzlý. Hudba Jiří Bulis.

Théâtre de l'Est parisien, 1980.

Polívka, Bolek. *Pezza versus Čorba* [divadelní hra]. Režie Boleslav Polívka. Divadlo na provázku, 1975.

Potts, Kimberly. *George Clooney: The Last Great Movie Star*. Revised and Updated Edition Montclair (NJ): Applause Theatre & Cinema, 2011.

Pruitt, Sarah. „9 Actors Who Won an Oscar Playing a Famous Historical Figure“ [online]. *A+E Networks UK / History*. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.history.com/news/9-actors-who-won-an-oscar-playing-a-famous-historical-figure>.

Shurtleff, Michael. „Audition: Guide Post 8: Importance“. In: Týž. *Everything an Actor Needs to Know to Get the Part*. New York: Bloomsbury USA, 2009.

Sinyard, Neil. George Stevens: *The Films of a Hollywood Giant*. Jefferson (NC): McFarland, 2019.

Robinson, Robert. Hitch discussing his new film Psycho. Interview. *BBC TV, programme Picture Parade*. [online]. 5. 6. 1960, nahráno 19. 11. 2013. [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=FDmpJq912fl>.

Sartre, Jean-Paul. *Kean* [divadelní hra]. Režie A.-M. Julien. Théâtre Sarah Bernhardt, 1953.

Spáčilová, Mirka. „Portrét: Vorlíček byl král kouzel a vtipu. Zdálo se, že tu bude navždy“ [online]. *idnes.cz*. 7. 2. 2019 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/vaclav-vorlicek-zemrel-portret-pohreb-rozlouceni.A190207_150358_filmvideo_ts.

Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*. Transl. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts, 1936.

Stanislavsky, Konstantin. *My Life in Art*. Transl. J. J. Robbins. Boston: Little, Brown, and Co., 1924.

Stevens, George Jr. *Conversations at the American Film Institute with the Great Moviemakers: The Next Generation*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group – Vintage Books, 2012.

Strasberg, Lee. „Private moment exercise“. In: Lola Cohen. (ed). *Lee Strasberg Notes*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis, 2010.

Šinágl, Jan. „Z myšlenek Miloše Formana“ [online]. *Bulletin* 14/2018. Domáci zpravodajství. 15. 4. 2018 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.sinagl.cz/domaci-zpravodajstvi/8085-z-myslenek-milose-formana.html>.

Weinraub, Bernard. „Theater; Uninhibited, Opinionated, It Must Be Helen Mirren“ [online]. *The New York Times*. 23. 4. 1995 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1995/04/23/theater/theater-uninhibited-opinionated-it-must-be-helen-mirren.html>.

Weiss Peter. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* [divadelní hra]. Regie Konrad Swinarski. West Berlin Schillertheater, 1964.

Weiss Peter. *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade* [divadelní hra]. Transl. Geoffrey Sketon, Gill Lamden, Adeian Mithell. Directed by Peter Brook. Royal Shakespeare Company, 1964.

Weston, Judith. *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*. San Francisco: Michael Wiese Productions, 1999.

DAGMAR BLÁHOVÁ

Herectví a film

Fotografie:

Jiří Menzel a Dáša Bláhová ve filmu Věry Chytilové

Hra o jablko (s. 2, 88) – Pavel Štecha, archiv autorky

Věra Chytilová slaví sedmdesátiny

a Dáša Bláhová slaví padesátiny (s. 2) – Jana Petráková, archiv autorky

Vydala Akademie múzických umění v Praze

v Nakladatelství AMU

Redakce Olga Štajnrtová

Sazba Tomáš Jursík

Praha 2020, 2026

ISBN 978-80-7331-737-9 (iPDF)

www.amu.cz

www.namu.cz