HEREC VE FILMU

VOJTĚCH DUDEK

Bakalářská práce
2011

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Vojtěch DUDEK**
Osobní číslo:	**K09348**
Studijní program:	**B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor:	**Režie a scenáristika**
Téma práce:	**1. Teoretická práce:** **Herec ve filmu**
	2. Praktická práce: **Intercity, scénář hraného filmu, délka minimálně 20 min.**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:
Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.
Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:
Výstupní dílo předložte na 1 ks CD (nosič řádně popište) a 3 ks scénáře v kroužkové vazbě (řádně popsané).
Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

Vostrý – Režie je umění
Vostrý – O hercích a herectví
Stanislavskij – Moje výchova k herectví
Stanislavskij – Dotvoření herce
Kopecký – Herecký paradox
Diderot – Dramatický paradox

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Tomáš Binter**
Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **31. ledna 2011**

Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 31. ledna 2011

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka

L.S.

Ing. Eva Šviráková, Ph.D.
ředitelka ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby [1)];
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 [2)];
- podle § 60 [3)] odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 [3)] odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 9.2.2011

VOJTĚCH DUDEK

Jméno, příjmení, podpis

---

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevýdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma **Herec ve filmu** vypracoval samostatně s použitím odborné literatury a pramenů uvedených v seznamu zdrojů, který tvoří přílohu této práce.

Zároveň prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce je totožná s elektronickou verzí nahranou na IS/STAG.

Vojtěch Dudek

Ve Zlíně 15.5.2011 (podpis)

ABSTRAKT

Ve své bakalářské práci jsem se snažil o proniknutí do světa hereckého umění.

Začal jsem u divadelního herectví a nahlédl do jeho metod, zvláště Diderotovi a Stanislavského. Přes ně jsem se dostal k herectví v podmínkách filmového natáčení. Získal jsem tak poznatky o rozdílnosti práce u divadla a filmu. Nakonec jsem se věnoval vzájemnému tvůrčímu vztahu herce a režiséra, který může mít mnoho podob a zásad.

U některých částí jsem k získaným informacím přiložil vlastní zkušenosti.

Klíčová slova: herec, herectví, Stanislavský, systém, metoda, režisér.

ABSTRACT

In my bachelor work I tried to penetrate into actor's art.

I started at theatre acting and looked inside its methods – Diderot's and Stanislavski's. From them I continued to acting in conditions of filmmaking. It helped me to acquired knowledge about differences between theatre and film acting. In the end my interest fell to relationship between actors and directors which can have many forms and principles.

At some chapters I put my personal experience to improve the text.

Keywords: actor, acting, Stanislavskij, system, method, director.

OBSAH

01	**Formální náležitosti bakalářské práce**	
	Titulní list	1
	Zadání práce	2
	Prohlášení autora	4
	Abstrakt (v českém a anglickém jazyce)	6
02	**Obsah**	**7**
03	**Cíle autora**	**8**
04	**Herec a divadlo**	**9**
	Realismus versus stylizace	9
	Denis Diderot	12
	Stanislavský a jeho systém	13
	Studium herectví v ČR	19
05	**Herec a film**	**20**
	Filmové herectví	22
	Příprava	25
	Na natáčení	26
	Etika herce	29
06	**Herec a režisér**	**30**
	Význam správného obsazení	30
	Schůzky s hercem	32
	Zkoušky před natáčením	33
	Na natáčení	35
	Vztah herce a režiséra	37
07	**Závěr**	**39**
08	**Zdroje**	**40**

CÍLE AUTORA

Během své dosavadní režijní práce a studia jsem poznal, že herectví patří neodmyslitelně k režii. Režisér mnohdy hraje svou roli „režiséra“ před štábem, herci, sponzory a ostatními, rozdíl je však v tom, že on se tím snaží získat prostor pro tvorbu, zatímco herci přímo tvoří.

Ve svých režijních počátcích jsem nechával celou odpovědnost na hercích a vyžadoval pouze naplňování scénáře. S každým dalším filmem jsem se snažil naučit něco nového, nový postup, nový obraz, novou technologii a stále jsem opomíjel to nejdůležitější. Herec je režisérův nejsilnější partner v budování díla. Bez herce není film.

Aby mohl režisér s hercem pracovat, musí poznat a pochopit problematiku herecké práce. Je to další neoddělitelná část znalostí, které režisér musí zvládnout stejně jako práci s kamerou, střihem, hudbou a dalšími. Znalost herectví otevírá režisérovi hercův potenciál.

V této práci začnu herectvím v divadle, jakožto tradičním místem herecké práce. Přes současnou hereckou metodu se dostanu k specifikám filmového herectví. V závěru práce se zaměřím na herce z pohledu režiséra, jejich společnou práci a vztah. Věřím, že tím postihnu celou problematiku do té míry, jakou by měl začínající režisér znát a nakládat s ní ve prospěch svého díla.

HEREC A DIVADLO

Historie divadla a s ní spjatého vývoje herectví je rozsáhlá a pro tuto práci není klíčová. Proto se jí nebudu věnovat. Jen stručně uvedu, že ze společenského chování v klasicismu se vyvinulo **klasicistní herectví** [VJ98]. Stejně jako formální vystupování bylo založeno na sebeovládání s důrazem na sebereprezentaci (šaty, gesta, mluva a podobně). Toto herectví se vyvinulo do takzvaného **salónního herectví**, užívaného v konverzačních hrách s důrazem na kultivovanost mluvního projevu a schopnost uplatnit vtip.
V 19. století byl projev ovládání se brán jako podezřelý a to vedlo ke konci století k upřímnému vyjadřování citu na jevišti, až k expresívnosti, pravdivosti, naturalismu a civilnosti.

REALISMUS VERSUS STYLIZACE

V této kapitole vycházím do značné míry ze článku *Heleny Bendové* – Neostré hranice filmového herectví – uveřejněném v časopise Cinepur (viz zdroje str. 40).

V rozdělení hereckých metod se uplatňují dva obecné póly: *Stanislavský* (viz str. 13), jako představitel ztotožnění, versus *Diderot* (viz str. 12) a jeho demonstrativní herectví.
První pól představuje realistické vnitřní herectví, které předpokládá, že herec spoluprožívá emoce postavy, kterou ztvárňuje. Druhý pól je stylizované, distancované vnější herectví, u nějž se na herce neklade nárok na zapojení osobních prožitků, vzpomínek a dalších niterných součástí do procesu tvorby.
Je to zjednodušené rozdělení. Realistické i stylizované herectví může totiž zahrnovat různé formy spojené s různými dobovými konvencemi, takže například herectví chápané v určité době jako realistické může v pohledu pozdějšího diváka začít vypadat jako stylizované. *Marylin Monroe* nebo *Jean Marais* byli ve své době vnímání jako realističtí herci, avšak dnes se jejich herectví tak nejeví.

Realistické herectví

Realistické herectví velmi rychle stárne, protože je spjaté s kulturou, s určitými koncepcemi pohybu, gest a výrazu, které se v průběhu času mění.

V některých filmech je realismus vytvořen pomocí minimalismu – herci působí ztišeně, civilně, neprojevují se příliš navenek. Například filmy *Akiho Kaurismäkiho* dávají tento dojem, ale jsou přitom v mnoha ohledech stylizované. Realismus může být také dán snahou o sociální pravdivost na rovině oblečení, prostředí, mluvy spojených s určitou sociální třídou a podobně.

U další rozšířeného typu realistického hraní se míra realismu odvozuje od realističnosti psychiky ztvárňované osoby. Tedy od toho, nakolik pravdivý, věrohodný se jeví obraz jeho nitra. Toto psychologické herectví přitom může být velmi expresivní a dramatické (tedy zároveň v něčem stylizované), například filmy *Elii Kazana* z 50. let (Na východ od ráje, V přístavu).

Naturalismus zase pracuje s výrazným detailním vykreslením charakteru a chováním určité osoby a jejím zasazením do určitého sociálního kontextu. Příkladem takového filmu je Chamtivost *Ericha Von Stroheima*, nebo filmy *Alejandra Gonzálese Iñárritu*.

Stylizace

Stylizace [VJ98] je vědomá úprava zevnějšku a to nejen vzhledu, ale i mluvy, pohybu a chování. Stylizuje se každý člověk, nejen herec, a to pro každou situaci. Vždy je to trochu umělé. Někteří lidé však vyniknou právě v nějaké stylizaci (dobové, sociální, profesní a jiné), do níž promítají svůj autentický projev – nejsou umělí, ale mají doopravdy **styl**. Proti tomu stojí umělá stylizovanost do podoby podle vzoru, která se nazývá **póza**.

Stylizované herectví

Stylizované herectví zahrnuje také odlišné typy hraní. Ne každé stylizované herectví je distancované v brechtovském (viz str. 11) smyslu.

Jeden druh stylizovaného nerealistického projevu můžeme spojit s pohybovou stylizací, například v groteskách anebo v akčních a dobrodružných filmech. Už od *Douglase Fairbankse* spočívá taková stylizace na práci se specifickými, extrémními způsoby pohybu, které činí z hereckého těla nástroj k vytváření napětí či humoru.
Pohybová stylizace se může prolínat s dalším druhem stylizovaného herectví, které klade důraz na výtvarné kvality. V expresionistických filmech a muzikálech se herec stává do určité míry zrytmizovaným vizuálním ornamentem, působivým díky celkové choreografii a kompozici scény.

Dalším rozšířeným typem stylizovaného herectví je dramatické, teatrální. Herec v tomto případě většinou ztělesňuje určitý charakter s psychologickou hloubkou, ale za pomoci výrazně divadelního nerealistického hraní. Například *Laurence Olivier* uplatňoval celkovou vnější stylizaci fyzické podoby a s ní spjatého způsobu chování. Skrýval se za maskou a jeho civilní verzi nebylo možné vidět, oproti takovému *Jeanu Gabinovi*, který byl stále civilní a vycházel ze sebe, svých dispozic a civilních projevů.

Způsoby hraní se tedy mohou mísit v rámci jednoho hereckého projevu, což je patrné z uvedených příkladů. Jeden herecký výkon může být totiž zároveň v některých aspektech realistický a v jiných stylizovaný, anebo může v průběhu jednání oscilovat mezi těmito póly.

Styl

Stylizace určuje vztah osoby k realitě [VJ98]. Lze najít 3 základní styly: klasicistní (klasický), romantický, realistický.

- klasický hrdina si udržuje odstup od reality
- romantik se proti realitě emocionálně bouří
- realista se pohybuje svobodně v rámci reality

Brechtovo epické divadlo

Jedná se o divadelní žánr v první polovině 20. století, ve kterém *Berthold Brecht* sjednotil, rozvinul a zpopularizoval již dříve známé epické prvky. Vycházel přitom z teorií *Denise Diderota* (viz str. 12).
Brecht dává přednost příběhu, jež je často přerušován komentováním vypravěče, hudebními pasážemi, ale i jednotlivými postavami. Mezi další propagátory tohoto proudu patřil *Vladimír Majakovskij.*

Epické divadlo záměrně užívá distancované herectví, které velmi zřetelně upozorňuje na sebe sama a na to, že herecký výkon je předváděn určitým hercem před našima očima [VJ98]. Důraz bývá kladen na to, aby divák nepodlehl iluzi, že sleduje skutečnou postavu, aby se nepropadl zcela do fikce a nezapomněl na to, že sleduje ve skutečnosti herce. Divák si má uvědomit, že divadlo nezobrazuje realitu, a může tak vlastní život konfrontovat s divadelní iluzí.

Prezentační a reprezentační jednání

Tyto termíny popisují dva rozdílné vztahy mezi hercem a diváky. Příklad prvního vztahu lze předvést na *Čechovovi* a *Shakespearovi*. Reprezentační Čechov diváky nevnímá, zatímco prezentační Shakespeare k ním přímo promlouvá.

Zároveň termíny popisují i metodologický přístup herce k postavě a jednání. Prezentační *Stanislavský* vede k prožívání role. Reprezentací je umění předvádění, odstup a dualita herce, který s postavou nesplývá jako ve Stanislavkého systému, ale obsahuje oba charaktery, svůj i postavy - Diderotův herecký paradox (viz str. 12).

Proto může být jednání v jednom smyslu prezentační a zároveň v druhém reprezentační.

DENIS DIDEROT

Diderot byl představitel nového divadla 18. století, která se rodilo s buržoazní třídou a hrálo se pro ni.

Preferuje zdrželivost výrazu [DD97]. Je pro metodické herce, hrající „s chladnou hlavou“, protože jsou schopni opakovat svůj výkon přesně, s rozvahou – budou stále stejně „dokonalí“. Naopak pudové herce odmítá, kvůli proměnlivosti kvality jejich výkonu. Tvrdil, že talent herce nespočívá v cítění, ale v tom, že dává najevo vnější stránky citu tak svědomitě, že se jimi publikum nechá ošálit. Je to takzvaný **intelektualistický přístup** - hercovy slzy pramení v mozku, zatímco slzy citlivého člověka stoupají ze srdce [VJ98].

Diderotův velký herec

Velký herec [DD97] ve velký napodobitel, kterému nadiktoval text básník. Citlivý člověk mu slouží jako model, on jej rozebírá a pomocí úvahy hledá, co je pro zlepšení svého výkonu potřeba přidat nebo ubrat. Je dokonalou loutkou, jejíž provázky drží básník a v textu předepisuje herci správnou formu, kterou na sebe má vzít.
Hlavní předpoklady velkého herce jsou obrazotvornost, bystrost, úsudek, spolehlivý vkus, vytrvalá práce, studium velkých vzorů, znalosti způsobů, lidského srdce, jemný takt, zkušenost a schopnost chladného a klidného pozorování.

Hercův tvůrčí podíl na dramatickém díle spočívá v tom, že si herec na základě předlohy vytvoří silou své představivosti a svého intelektu veliký ideální vzor postavy, kterou chce hrát. Herec je vždy osobitý a nikdy není jako druhý ve stejné roli, a k tomu je i odrazem režiséra a spolupracovníků.

Diderot ve své knize – Herecký paradox [DD97] – uvádí tři základní paradoxy herectví:

Herecký paradox 1 - herec není ničím a vším, patří všem, nemá nic svého vlastního.

Herecký paradox 2 - herci nemají žádný charakter a proto dokážou každý charakter zahrát.

Herecký paradox 3 - dualita herce - herec je schopen stát se postavou aniž by přestal být sám sebou. Existuje uvnitř postavy, ztělesňuje ji, a zároveň je mimo ni. Postavu jako svůj výtvor buduje a své chování stylizuje k danému záměru.

Antická tradice vede herce, aby nahlížel na postavu zvenčí – já a on. To je hodnocení z jistého odstupu. Židovsko-křesťanská tradice je zakotvena ve splynutí s postavou – vcítění, pochopení. Z antického herectví vycházejí teorie *Diderota* a *Brechta*. Z židovsko-křesťanské tradice zase vychází *Konstantin Stanislavský*.

STANISLAVSKÝ A JEHO SYSTÉM

O systému

Stanislavského systém je základem moderní herecké pedagogiky. Na začátek je důležité je říct, že herečtí géniové nespadají pod žádný systém, protože oni sami jsou systémem. Systém napomáhá v rozvinutí hercům, aby se přiblížili mistrovství geniálních herců, kteří jsou přirození a svobodní i bez metod [SK49,LR78]. Východiskem i cílem systému je přirozený tvůrčí proces. Pomáhá ho hercům vytvořit pokud u herce sám nevzniká.

Zatímco *Diderot* zdůrazňuje vnější stránku jednání, kdy má být herec pozorovatelem a napodobitelem lidského chování, *Stanislavský* přenesl důraz na vnitřní stránku jednání, na prožívání [LR78]. Jedná se o nové herectví, které oproti diderotovské romantické deklamaci dokáže lépe zpracovat texty ovlivněné psychologií. Podle Stanislavského systému se tak nejen hraje, ale i píše (*Anton Čechov*). Amerika přijímá metodu už v době jejího vzniku díky tomu, že nemá tradici v divadle [LR78] (viz Metoda v USA na str. 18). Evropské státy přejímaly systém obtížněji a pomaleji. Přesto se do konce 80. let 20. století prosadila i v klasických divadlech ve Francii a Německu.

Stanislavský hledal přirozený přístup k tvůrčím podnětům uvnitř člověka, skrytým za prahem vědomí. Principem jeho techniky se stala cesta od dostupného k méně dostupnému, od vědomého k podvědomému [SK49]. Systém tak dovoluje nepřímo působit vědomými prostředky na podvědomí.

Systém *Stanislavský* nepředkládá jako pravidla pro ten či onen případ, ale učí tvořivosti v každém okamžiku [SK49]. K tomu dochází soustředěním a bdělým pozorováním základních vlastností věcí a lidí, které herce obklopují a projevuje je při dokonalém soustředěné pozornosti správným fyzickým jednáním. Všechna lidská tvořivost pracující těmito způsoby uzavírá herce do kruhu veřejného samoty (viz str. 15).

Proti metodě stojí různé varianty jako brechovské Epické divadlo a Chudé divadlo *Grotowského*, který rozvedl Stanislavského systém jiným směrem. Další náhradou je návrat k staré metodě „učení u mistra“, kdy mistrovský herec učí individuálně žáky.

Systém ovlivnil práci *Ryszarda Bolesławského, Vsevoloda Mejercholda, Antona Čechova, Lee Strasberga, Stelly Adler, Roberta Lewise, Sanforda Meisnera, Uty Hagen* a dalších.

Přestože je herecké umění individuální má několik podmínek společných [SK49]:

- soustředěnost [MV03]
- bdělost
- nebojácnost - úplné osvobození svého vědomí od všeho osobního
- tvůrčí klid - stav oproštění od osobního vnímání okamžiku, kdy se veškerý život soustřeďuje jasně, přesně a určitě jen na situace, které jsou dány hrou jenom v daném úseku scény, čehož se dá dosáhnout jen absolutním klidem a sebeovládáním

- heroické vypětí - herec ho v sobě dokáže objevit a rozvíjet, až se dostatečně rozvine svůj život (získá dostatek životních zkušeností) - velcí mistři jsou mistry právě proto, že toho mnoho zažili a protrpěli
- kouzlo - rys velkého herce, vědomím nalezené nejjemnější organické vlastnosti role, vybrané soustředěním a bdělostí, vedoucí ke splynutí já a postavy
- radost - z tvůrčího hereckého života

Existují dvě hlavní herecké techniky:

- **vnější technika** – **ztělesňování** – takzvané „herecké řemeslo“, zahrnuje fyzickou přípravu, práci s hlasem a pohybovou přípravu
- **vnitřní technika** – **prožívání** – podrobně popsal právě *Stanislavský*, věnuje se práci s duševními pochody

Stanislavského systém a současné herectví vyžadují po herci pochopení a propojení obou technik, pro vytvoření komplexní postavy.

I. VNITŘNÍ TECHNIKA - PROŽÍVÁNÍ

Herec nekopíruje cizí vnější způsoby, ale nechává materiál z paměti projít vlastní duší. Musí být pozorný na jevišti i v životě, aby mohl získávat materiál pro tvůrčí práci. Hloubku, ze které mohou herci čerpat, tvoří i traumata a komplikovaná minulost [MV03], pokud se s nimi vyrovnají (*Woody Harrelson* je synem sériového vraha, odsouzeného na doživotí, a sám hrál psychopatické zabijáky třeba v Takových normálních zabijácích).

Psychotechnika

Hlavní cíl herectví je dát roli nejen vnější životnost, ale především vnitřní život.
K tomu slouží psychotechnika [LR78].

Hlavní princip psychotechniky - umění prožívání je podvědomá tvůrčí práce vzbuzená vědomou psychickou činností. Jde o to uvést herce do **tvůrčího stavu**, čili do takového vnitřního rozpoložení, při kterém samovolně vzniká podvědomý tvůrčí proces, který řídí sama organická přirozenost.

První zákon psychotechniky - podvědomí neumí nikdo poručit, jen může podvědomé tvorbě připravit půdu.
Druhý zákon psychotechniky - nesmí se překážet vědomí, když je samo v činnosti.
Hlavní cesta psychotechniky - tvořit opravdově a vědomě, což vede k pravdě, která probouzí víru. Když přirozenost uvěří, že se něco opravdu děje, probudí se i podvědomí.
Hybné síly psychického života - tři nejdůležitější hybné síly vnitřního života herce jsou: rozum, vůle a cit. U některých herců může být jedna ze složek dominantnější než ostatní, ale přesto je nutné užívat všech tří. U rozumu se začíná, u citu končí.

Představivost

Dle *Stanislavského* je představivost je pro herce nutná, aby dotvořil dění v postavě, když zrovna neúčinkuje ve scéně. Vznikají otázky – co dělá, odkud se vrací, na co myslí a podobně, které je nutné zodpovědět. Ve scénáři informace nejsou a režisér nemusí informace poskytovat, takže pro herce vzniká velký prostor pro tvůrčí práci. Představivost, která nepracuje sama od sebe, se musí podněcovat (například otázkami proč, kdy, kde, jak a tak dále) [LR78].

Úkoly

Role se dělí na části. Nejdříve na malé při zkouškách a v tvůrčím procesu se zase skládá do velkých**.** Rozdělení usnadňuje analýzu hry. Každá část pak znamená úkol, orientační bod, který určuje jednání a vyznačuje základní etapy role.

Hlavní úkol - ústřední cíl dramatu, který k sobě přitahuje všechny úkoly. *Stanislavský* klade odpovědnost na herce [LR78], který podle něj musí hlavní úkol sám objevit a proměnit ho ve svůj vlastní, tedy ho přiblížit vlastní duši.

Veřejná samota

Další ze *Stanislavského* termínů – veřejná samota [LR78,SK49,VJ98,MV03] – je malý okruh pozornosti, izolující herce od hlediště a dalších rušivých vlivů. Existuje ještě střední kruh pozornosti (zahrnující jeviště a ostatní postavy) a velký kruh pozornosti (hlediště). Malý kruh pozornosti pomáhá žít intimními pocity a zapomenout na diváky.

Tvůrčí stav

Scénický tvůrčí stav [LR78,SK49,VJ98,MV03] je normální lidský stav s přidaným pocitem veřejné samoty, který je nezbytný pro tvůrčí práci. Pokud nevzniká přirozeně, lze ho vyvolat psychotechnickými prostředky. Například vy se měl před hraním herec musí „rozehrát“ (svalové uvolnění), soustředit se na objekt, vymyslet fyzický úkol a zdůvodnit jej nějakým „magickým kdyby“ [LR78,MV03], najít moment pravdy a víry a bude-li pak oživen jeden prvek, strhne k životu i ostatní.

Podvědomí v hercově tvůrčím stavu - v reálném životě se podvědomí projevuje pořád, na jevišti samo od sebe jen zřídka, ale právě bez něj je herectví jen suché, neživotné a formální. Tvůrčí práce nemůže být nepřetržitá, protože by to organismus nevydržel, takže se momenty pravdy a víry střídají s momenty pravděpodobnosti a věrohodnosti.

Pravda

V životě je pravda, to co existuje, na scéně je pravda, to co není, ale mohlo by být [SK49]. Pravda nelze oddělit od víry. Jde o hru a ne o skutečnost, pocit pravdy a víry se musí vytvořit. Nemůže-li herec uvěřit najednou v pravdivost celého složitého děje, rozdělí ho na části a snaží se uvěřit i té nejmenší z nich. Z pocitu malé pravdy se může opět vžit do role a uvěřit pravdě hry – malé pravdy volají po větších [LR78].

Emocionální paměť

Při opakovaném hraní scény (v divadle i ve filmu) dochází k tomu, že herec může hrát pouze vnějškově, tedy kopírovat dřívější jednání, které se na zkoušce ukázalo jako nejlepší. Pak ale role postrádá živost. Aby se tomu předešlo, používá se emocionální paměť [LR78,MV03,SK49].

Umožňuje herci vyvolat známé, už jednou zažité pocity. To přímo souvisí se smyslovou pamětí (zvláště zrakovou a sluchovou). Čím je emocionální paměť bohatší a kvalita emocionálních vzpomínek silnější, tím je tvůrčí prožívání plnější a upřímnější. Zásoby tvůrčího materiálu herec čerpá hlavně ze svého života a styku s ostatními lidmi, proto musí brát ze života všechno, co mu nabízí - dojmy, vášně, zážitky, bolest a tak dále. Musí mnohem citlivěji než ostatní lidé zaznamenávat svět kolem sebe (lidi, vlastní zážitky v různých situacích, dojmy z hudby, architektury a podobně) a držet si každý dojem živý po mnoho let v paměti [MV03].

Svalové uvolnění

Dokud trvá fyzické napětí, nelze dosáhnout normálního cítění nebo prožívání role. Před začátkem tvůrčí práce je nutné uvést svaly do klidu, aby napětí nesvazovalo jednání. Tělesné napětí paralyzuje vnitřní aktivitu.

Ačkoliv se jedná o cvičení těla, je nerozlučně spjaté s duchem [LR78]. Nejedná se o jediný termín, který není jasně zařaditelný mezi technikami. Podobně se to má s temporytmem (viz str. 17), který taktéž souvisí s tělem i duchem.

II. VNĚJŠÍ TECHNIKA - ZTĚLESŇOVÁNÍ

Herecký pohyb

Stanislavský uvádí příklady sportovních a pohybových disciplín [SK49], kterým by se měl herec věnovat. Patří mezi ně gymnastika, tanec, mimika a akrobacie. Herec musí, stejně jako v dalších oblastech, získat napodobováním rejstřík schopností svého těla [MV03], který pak využije pro tvoření vlastních osobitých pohybových prvků. Zatímco ve sportu a tanci je nepřesné provedení bylo známkou nezvládnutí pohybu, v divadle je pak projevem osobitosti postavy.

Gesto a postoj

Gesto je vrcholem akce, na kterém se podílí herec celým tělem. Vyjadřuje bytostný postoj dané postavy. Je to posunek nebo pohyb, který nese nějaký význam.

Gestus je celkové držení těla vyjadřující postoj - tělesný i duševní.

Výraz

Výrazem se myslí vnější projev nějakého vnitřního dění. Viditelná část toho, co se v člověku a s člověkem děje, což může vyústit v nějaký stav či jednání.

Jevištní mluva

Řeč se realizuje ve třech oblastech: dech, fonace (hlasový odstín) a dikce (výslovnost) [MV03].

Dýchání představuje významný charakterizační prostředek. Mnoho životních situací a okolností je spojeno s charakterickým dýcháním. Z dechu vzniká hlas, pohyb, výraz ve tváři a další.

Vnitřní děje postavy ovlivňují dech (strach, šok) a naopak sám dech ovlivňuje zpětně vnitřní děje.

Existuje nepřeberné množství dechových cvičení, kterým se mají herci věnovat [MV03]. Slouží pro dokonalé ovládnutí vlastního dechu. Správné dýchání je totiž základem každé herecké techniky.

Divadlo je do značné míry založeno na mluveném slově (pro film je takto zase důležitý obraz). Proto musí herec dokonale ovládat výslovnost a svůj hlas. Tréninkem perfektní dikce [MV03] si vytvoří rejstřík poloh hlasu, ze kterého může svobodně tvořit.

Aby však herec mohl mluvit text role, musí proniknout k jeho podstatě, k podtextu. Bez něj nemá smysl ponášet slova. Jen takové slovo probudí v partnerovi i divácích pocity.

Práce na textu začíná rozčleněním do mluvních taktů. Ty formuje **logická pauza** a pomáhá tak objasňovat jejich smysl. **Psychologická pauza** vdechne větě život a tlumočí její podtext. Bez logických pauz je mluva nesprávná, bez psychologických neživá. Logická je formální, neaktivní. Psychologická je vždy činorodá, s vnitřním obsahem. Logická slouží rozumu, psychologická citu.

Výmluvné mlčení dopoví, co je slovu nedostupné. Sděluje část podtextu z podvědomí. Mlčení se nepodřizuje žádným zákonitostem, ale všechny zákonitosti mluvy se podřizují jemu.

Ve větě je středem pozornosti **přízvučné slovo**, přičemž jeho různý výběr dává větě různý smysl. Je to hlavní slovo věty či mluvního taktu, na které míří **důraz**. O důrazu rozhoduje stavba věty (spojení podstatných jmen, souznačných a nesouznačných přídavných jmen, protikladů, pádů a dalších), nebo podtext. Kromě důrazů lze užít i jiných prostředků - pauzy, intonace. Nejdůležitější větu větného celku lze zdůraznit silou hlasu, odlišnou intonací, tempem, rytmem a tak dále.

Temporytmus

Tempo znamená rychle nebo pomalu, zkracuje nebo prodlužuje čas věnovaný jednání. **Takt** je měřítkem času. **Rytmus** rozděluje časové úseky odměřované taktem na různé délky.

Správná rytmičnost slabik, mluvy, pohybů a gest při jednání má vliv na prožívání. Temporytmus totiž může mít přímý vliv na emotivní představy [LR78]. A dané okolnosti také vyvolávají příslušný temporytmus (spěch na vlak), který má vliv na emocionální a zrakovou paměť.
Temporytmus může pomáhat při vzniku postavy (změna rychlosti vede ke změně chování) a celých scén (změna rychlosti rozvíjí představy).

Správný temporytmus může sám od sebe ovlivnit hercův cit a vyvolat správné prožívání. Proto je práce s temporytmem další součástí psychotechniky.

Na vůli působí úkoly a jednání, na rozum slovo, myšlenka a představa, a na cit působí bezprostředně temporytmus.

Linie fyzických jednání

Nedůslednost a nelogičnost jednání vede k užívání divadelních šablon. Napodobování je umělecky sebezničující, protože práce herce spočívá právě v tvoření ze sebe, aby jeho výkon byl individuální a neopakovatelný [SK49]. Učení se manýrám a napodobování cizích způsobů nevede k ničemu. Studium a napodobování ostatních má smysl jen v získávání materiálu pro vlastní tvorbu.

Získané zkušenosti však při vlastním hraní musí projít duší herce a získat tak finální a originální tvar.

Linie fyzických jednání [LR78,VJ01], která herec provádí ve hře, může přejít v návyk [LR78]. To je jediná přípustná šablona. Herec může roli prožít jen několikrát a pak ji jen představovat - reprodukovat vnější projev toho, co prožil. Tím se nevyhnutelně posouvá k diderotovskému intelektualistickému přístupu a vzdaluje se od emocionalistického přístupu *Stanislavského* [VJ98].

Herec jdoucí po linii role a jednání, kterému upřímně věří, může vytvořit život. Když nejde herci žít roli zevnitř (práce zevnitř), může právě tak přistoupit k roli zvenku (práce z venku), od vnějšího k vnitřnímu, takže místo života ducha stvoří život těla. Život těla role je úzce spjat s city, protože když herec uvěří tomu, co dělá, musí se cit ozvat.
Nezáleží tedy, zda herec na roli pracuje zevnitř nebo zvenčí. Nakonec musí stejně být vnější jednání prostoupeno vnitřním životem.

HERECKÁ ETIKA

Stanislavský považuje etiku za významnou součást herectví. Budu se jí věnovat až konci kapitoly o filmovém herectví (viz str. ?).

HERECKÁ METODA V USA

V USA se užívá slova **Metoda** pro hlavní metodologický proud v herectví, který vychází z praktik *Stanislavského* a jeho pokračovatele v USA *Lee Strasberga*. Uplatňuje se v nejznámější škole herectví **Actors studiu** [VJ98], vzniklé v New Yorku v 30. letech.
Systém i Metoda jsou si velmi podobné. Americká Metoda je rozšířena o praktiky New Yorského divadla a poznatky z psychoanalýzy.

Mezi proslavené členy Actors studia patří *Marilyn Monroe, James Dean, Paul Newman, Al Pacino, Dustin Hoffman, Alec Baldwin, Robert De Niro, Jane Fonda, Dennis Hopper* a další.

Actors studio nebyla jediná škola herectví, existovalo mnoho dalších herců rozvíjející metody *Stanislavského* jako *Sanford Meisner*, *Robert Lewis*. V základu měli všichni Stanislavského systém, ale lišili se v důrazu na některé složky (představivost, emocionální paměť).

STUDIUM HERECTVÍ V ČR

V České republice je asi 5 hereckých škol a nespočet kurzů, což je v přepočtu na obyvatele snad světový rekord (podobně se to má s počtem audiovizuálních škol a oborů). Každá škola uplatňuje svůj přístup a každý lektor má osobitý způsob učení.

Na všech školách se probírá Stanislavského systém a jeho varianty od *Čechova*, *Strasberga* a dalších. Dalším společným znakem je důraz na fyzickou přípravu - šerm, tanec, balet, step a jiné. Samozřejmostí je i velký zájem o výchovu hlasového projevu.

Dramatická studia se začínají jednoduchými etudami a rozbory textů. Přes klasiky se ve vyšších ročnících pouštějí mladí herci do psychologických dramat. V teorii najdeme základy tvůrčího psaní, teorie divadla a divadelní historie. Některé školy se okrajově věnují psychologii. Praktické zkušenosti získávají studenti ve školních divadlech (Pidivadlo, DISK). Důležité je hraní pro dětského diváka, který je velmi náročný a mladí herci si na něm mohou ověřit své schopnosti.

Lektoři většiny škol jsou bývalí profesionálové ze zkušenostmi nebo stále pracují v oboru. Sbory jednotlivých škol jsou obecně na vysoké úrovni. Ale všichni dotázaní studenti se shodují na tom, že je klíčové, pod jakého lektora se student dostane. Ten nejvíce ovlivní jeho umělecký růst.

Některé školy (DAMU) jsou na své studenty „tvrdé“. Je to osvědčená metoda více škol (FAMU), kdy není student chválen, ale naopak stále podrobován kritice. To má vést nejen ke skromnosti a pokoře, ale také k schopnosti účinné sebekritiky důležité pro reálné zhodnocení vlastních schopností.

Tím se dostávám k cílům škol. Některé (herecká VOŠ Praha) vychovávají studenty i pro mediální obory (moderování), další jsou zase v cílech nejednotné (Konzervatoř Praha) a snaží se pokrýt širokou paletu schopností. Uplatnitelnost absolventů v oboru činoherního herectví je vzhledem k velikosti trhu slabší. Pokud herec nezíská brzy angažmá, nebo nemá dostatečný přísun zajímavých rolí (tím nemyslím reklamy a televizní seriály) tak zakrní a dobrý herec z něj nevyroste. Proto jsou divadla v ČR klíčovým zdrojem herců a režiséři by měli být seznámeni s jejich soubory.

Na závěr chci vyjádřit svůj názor na výchovu k herectví v České republice. Ačkoliv je v mnoha směrech studium herectví propracované a kvalitní, fyzická příprava (akrobacie, tanec) se mi zdá poloviční. Po hercích se vyžaduje postihnout příliš mnoho oblastí, ale žádné se nevěnují naplno. Výuka tak zůstává na půl cesty.
Důležitější ovšem je, zvláště pro mě jako filmaře, že žádná škola nedává studentům sebemenší základy filmového herectví. V některých případech je jím opovrhováno a během získávání podkladů pro tuto práci jsem se doslechl, že někteří lektoři své studenty od filmového herectví odrazují.
Z těchto důvodů musí režisér vědět o herectví před kamerou co možná nejvíce. Jen tak může úspěšně vést herce, kteří nemusí mít s herectvím před kamerou dostatek zkušeností.

HEREC A FILM

Filmový teoretik *James Naremore* rozlišuje tři základní typy herců:

- herec v roli fikční postavy
- veřejná osoba hrající fikční verzi sebe sama - takzvané cameo
- dokumentární evidence - lidé hrající sebe sami, kteří ví či neví, že jsou snímáni

Dělení podle *Stephana Heata*:

- **Agent** - postava redukovaná na svou narativní funkci. Abstraktní rovina toho, co představuje postava v příběhu.
- **Postava** - jedinec vytvářený v rámci děje, fiktivní člověk obdařený určitými vlastnostmi a tak dále.
- **Osoba** - představuje herce, ztělesňujícího agenta i postavu.
- **Obraz** - pojem spjatý s filmovou hvězdou, která vnáší do filmu další významy například z mediální reality - *Tom Cruise* a jeho mediální obraz povýšili jeho roli v Eyes Wide Shut.

Následující příklady typů herců není možné brát jako dogma. Předkládám poznámky z více zdrojů, jedná se tak o individuální hodnocení a termíny slouží jen pro orientaci.

Metodický herec

Metodickým hercem myslím osobnost v roli. Je to herec, který staví sebe do pozice role, stylizuje se. Role ho nepřesahuje, osobnost herce je výš.
Příkladem je *Jean Gabin, Jack Nicolson, Rudolf Hrušínský, Miloš Kopecký nebo Marlon Brando*.

Technický herec

Flexibilní typ herce, který dokáže měnit osobnost podle role. Zdá se, že se jeho osobnost v roli utopí, zmizí za ní. V rámci záběru ve filmu hraje stejně, drží „tvar“ a skript.
Příkladem technického herce je *Dustin Hoffman, Ivan Trojan, Johny Depp, Adrien Brody, Michal Caine, Morgan Freeman* a další.

Pudový herec

Pudový herec trochu pokaždé změní výraz i jednání, protože podléhá novým impulzům. Při natáčení nedrží skript a jeho akce se dynamicky vyvíjí. Je to jakýsi herecký samorost, který působí svou bezprostředností a přirozeností. Nemusí mít ani herecké vzdělání. Může to být neherec, který hraje sám sebe, ale má herecký talent.
Například *Pavel Landovský*, nebo *Vladimír Pucholt*.

Charakterový herec

Tento mnohovýznamový termín někdy označuje herce, který svou osobu v postavách neukazuje, ale skrývá a tak se prolíná s pojmem technický herec [VJ98].

Zde je jím myšlen herec, který převážně hraje určitý typ rolí. Často bývá epizodní nebo vedlejší postavou. Známé příklady jsou *John Turturro, Steve Buscemi, Tom Sizemore, Vince Vaughn, Joe Pesci, Denis Hooper, Pavel Liška, Jiří Macháček*.

Charakterový herec je obsazován, protože vytváří určitý vlastní typ – *Joe Pesci* (agresivní psychopat), *Tom Sizemore* (stabilní opora s vnitřními démony), *Pavel Liška* (duševně prostý smolař).

Za omezeními při obsazování často stojí nějaká dominující fyzická vlastnost jako výška, věk (*Mark Margolis*), hlas (*James Earl Jones*, *Christopher Lee*), barva pleti (*Wes Studi*) a podobně.

Přiřazení herce k jistému typu a snaha využívat ho v tomto typovém rámci omezuje jeho možnosti, nedovoluje mu sáhnout do hloubky vlastních schopností – například *Marilyn Monroe, Clint Eastwood* (zpočátku kariéry) [VJ98]. Někdy je dosaženo u diváků nečekaného účinku právě tím, že je herec obsazen proti typu, například v Obvyklých podezřelých je hlavní zločinec někdo, od koho by to divák celý film neočekával (*Kevin Spacey*).

FILMOVÉ HERECTVÍ

Divadelní herec a pedagog *Václav Martinec* tvrdí, že film klade menší nároky na hereckou techniku než divadlo [MV03]. *Michael Caine* prohlašuje něco jiného [CM00]. Hraje v celovečerních filmech od roku 1964 a tvrdí, že za posledních 30 letech 20. století se filmové herectví výrazně změnilo [CM00]. Zejména se zvýšily nároky režisérů a herců na výkon samotný, taktéž zasáhl rozvoj techniky a zvedlo se očekávání diváků. Herectví před kamerou dnes považuje za nejnáročnější v historii.

Filmové herectví je možná „menší“ než divadelní, ale jeho účinek je díky kameře obrovský. Kamera herce miluje a herec musí milovat kameru, ačkoli se jí vlastně během hraní neustále vyhýbá a tváří se, jako by tam nebyla. Kamera herce pozoruje neustále a pravdivě zaznamenává každý moment. *Michael Caine* ve své knize poznamenává, že právě proto je hrát před kamerou mnohem těžší než na divadle, kde diváci sedí daleko a nemohou tak rozeznat a ocenit komplexnost výrazu [CM00].

Herec se musí podřídit hlavnímu cíli natáčení a tím je film! Musí pracovat často v těžkých podmínkách, dlouho čekat, hladovět a nemusí mít čas na odpočinek. Ale film tam není kvůli němu, on tam je kvůli filmu.
Film je kolos, společný projekt desítek až stovek lidí, který kvůli nikomu nezpomalí, snad jen kvůli režisérovi (ale třeba *Brad Anderson* odrežíroval většinu filmu Mechanik z nemocničního lůžka, kvůli úrazu zad).
Velkou změnou pro herce je, že se často ani nezkouší. Když už, tak kvůli kameře, a oproti divadlu se také nemůže herec spoléhat na výkony partnerů, protože může hrát jen na kameru, nebo mu partneři nadhazují „na půl plynu“, ale on musí podávat maximální výkon.

Od herce na place se vyžaduje disciplína, dochvilnost a připravenost, a hlavně také schopnost pracovat pod tlakem [CM00]. Proto je tak důležitá relaxace, jinak herce natáčení převálcuje [HC03].

Mentální relaxace

Herečka *Cathy Haase* vyzdvihuje význam relaxace [HC03]. Provádí se proto, aby herec sám sebe přijal a začal spolupracovat se svými svaly na roli. Smyslem je oproti józe a meditaci to, zůstat v přítomnosti a soustředit se na svůj stav, neunikat pryč, nesnít a nevypínat mozek.
Člověk je citlivá bytost a herec je profesionál v cítění. Musí se naučit, jak cítit komplexní pocity a zároveň zůstat klidný. To platí zvláště u filmu, kde nemá možnost velkého pohybu jako na divadle a kamera zblízka čte v obličeji vše, co se v něm děje [CM00].
Pro herce musí být relaxace denním chlebem. Jeho největším nepřítelem je napětí. Smyslem relaxace není jen dosáhnout klidu a harmonie, ale aktivně vyhledávat a objevovat něco nového (v sobě, ve svalech a tak dále).

Gesta a mimika

Klíčovými prostředky herecké práce jsou gesta a mimika. Skrze ně je do značné míry vytvářen obraz vnitřního života dané postavy.
Gesta a výraz tváře jsou sice něčím každodenním, ale i ony podléhají dobovým konvencím, jak v rámci celé kultury, tak v rámci uměleckých stylů. Některé žánry přímo vytvářejí speciální repertoár gest – například přestřelky ve westernech či taneční čísla v muzikálech.

Herec musí ve filmu zredukovat a eliminovat prvky, na které je zvyklý z jeviště, jako například odvratný pohyb. Před kamerou se musí jednat civilně, málo, ale nelze nedělat nic. I když zdánlivě herec v jednání nekoná, jeho mozek musí jet na plné obrátky. Heslo herectví před kamerou je – méně je více!

Během filmování se od herce očekává přinášení pravdivého gesta. Pro kameru musí toto gesto být jako laser – malé, lehké a extrémně účinné [CM00,HC03].

Film do jisté míry stojí na detailech. [MC00]. Detail je pro herce nejnáročnější druh záběru. Odhalí každou nejistotu, zaváhání, výpadek z koncentrace a podobně. Kameru nelze ošálit. Když má být herec zadýchaný z běhu, tak běží a zadýchá se.

Silný účinek může mít i záměrné odpírání gest a výrazu, když například v rozhodující chvíli děje vidíme jen záda hlavního hrdiny. Anebo situace, kdy je mimika a gestikulace hrdiny velmi nejasná, nečitelná.

Naslouchání

Naslouchání je důležitá a pěstěná schopnost herce. Umožňuje mu vnímat, co se kolem něj děje a reagovat na situaci a herecké partnery.
Ve filmu je intimity dosaženo přes reakce herce na řečené, jako bychom k nim sami hovořili. Vidíme je nejen poslouchat ostatní, ale také sebe – vidíme je myslet. A sledovat hercovy myšlenky nám umožňuje identifikovat se s postavou a prožívat s ní příběh.

Pro dosažení některých pocitů se využívá hudby, která je s tímto pocitem spojena. Herec si ji samozřejmě nepřehraje na natáčení, ale pouze ji poslouchá ze své paměti. Naslouchání hudby z paměti je jeden z druhů smyslové paměti, kterou herec využívá při své práci (v tomto případě sluchové) [MV03,HC03].

Hlas

Hlas je hercův klíčový nástroj. Barva, tón, rytmus, rychlost, hlasitost či tichost projevu, stejně jako zdůrazňování některých slov či dramatické pauzy v řeči, spoluutváří významy a emoce přenášené postavou. Už jsem se hlasu věnoval v kapitole o Stanislavského systému (viz jevištní mluva str. ?).

Ve filmu je hlas a dech co nejvíce podobný normálnímu životu. To je důležitý rozdíl oproti divadlu. Kamera zachytí každou nuanci, odchylku a nepatrný detail, který by nebyl na jevišti čitelný.

K práci s hlasem ve filmu se asi nejlépe vyjádřil *John Wayne*, který začínajícím hercům radil: mluv málo, mluv pomalu a moc toho neříkej [CM00].

U divadelního herce má při mluvení přednost vokální provedení před emocionálním momentem. U herce ve filmu je tomu naopak. Rozhodující jsou emocionální momenty.

Mrkání

Mrkání přímo souvisí s náladou způsobenou myšlenkovými pochody uvnitř postavy - soustředění na jednu myšlenku způsobuje, že skoro nemrká, ale když se jí hlavou honí stovky věcí, tak mrká často.

Pokud herec pronikl do své postavy a jeho mysl se s ní sloučila, má i její myšlenkové pochody a tudíž mrká jakoby mrkala ona postava. Mrkání na špatných místech je známkou, že herec není v postavě a hraje falešně.

Vyzařování

Někteří herci mají schopnost okamžitě zaujmout ostatní, například *Jean Gabin* či *Rudolf Hrušínský*.

Říká se, že z nich něco jde, že je opravdový a podobně [VJ98,MV03]. Nepůsobí jeho fyzický zevnějšek, ale to, co tento zevnějšek oživuje, co od něj očekáváme. Tento herec poutá pozornost už tím, že jen tak stojí. To že nic nedělá je v protikladu s tím, co tušíme, že by mohl dělat.

Vyzařováním se zabýval už *Stanislavský* a souvisí stejně tak s divadelním herectvím jako s filmovým.

Tuto schopnost nemá každý. Herec musí být sám se sebou ve shodě, být vyrovnaný. Váže se to také na obrovské životní zkušenosti. Nakonec to souvisí i se sebevědomím jako vědomím sebe sama a svých lidských možností a schopností.

PŘÍPRAVA

Nejlepší způsob, jak se zbavit stresu z natáčení, je příprava. Na tom se shoduje anglický herec *Micheal Caine* i členka Actors studia *Cathy Hasse*. Herec je svým prvním publikem než vstoupí před kameru. Musí na sebe být tvrdý a chtít od sebe maximum [CM00,HC03].

Zaprvé se musí herec naučit text tak, jako by byl jeho součástí. Na divadle mají herci spoustu času si vše vyjasnit a během zkoušek si text osvojit díky nápovědě. Ne však u filmu. Neměli by se užit jen své věty, ale musí naprosto chápat logiku toho, proč říká, co říká, a v jakém kontextu. Nejtěžší a zásadní věcí v herectví je vědět, na co myslím, když zrovna nemluvím [CM00]. Kontext je předmětem zkoušek, ale existují filmy, a je jich většina, u kterých se nezkouší. Když už, tak je prostor věnován hlavním rolím. Herci v jednovětých rolích a menších epizodách se tak musí připravit sami.

Filmové herectví je směs poctivé přípravy a spontaneity [CM00]. Nejlepší radou je poslouchat a reagovat. Herec nesmí přemýšlet nad svým textem, protože pak neposlouchá. Když zná svůj text a naslouchá hereckému kolegovi, tak může reagovat na jeho jednání, jako by ho viděl a slyšel poprvé.

Kvůli dynamičnosti natáčení musí mít herec připraveny všechny své výstupy a nejen ty, které jsou naplánovány na daný natáčecí den. Může dojít ke změně plánu a stres pak zabije hraní.
Herec by měl využívat času mezi záběry na přípravu svého výstupu a jen minimálně se věnovat „bratříčkování nebo pospávání“ [CM00] (i když odpočinek je také důležitý). Další aktivity jsou vyloučené. Herec, který chce hrát ve filmu, by se věnovat jen hraní ve filmu. Pozornost se by neměla dělit.

Získání role je velká odpovědnost a herec si musí uvědomit, že na divadle může roli v padesáté repríze odbít, protože se špatně vyspal. Může si říct, že po něm roli ztvární další a další herci jinak a lépe. Jenže u filmu je to jen on, jen jeho ztvárnění a jen jeho jeden pokus.

Ze své zkušenosti vím, že se v podmínkách studentského a nízko-rozpočtového filmu stává, že herci přicházejí na plac nepřipravení a očekávají zásadní informace o své postavě od režiséra - podtexty, motivace, charakterizace postavy a další. Někdy si o informace ani neřeknou. Pro film nejsou často zvyklí se připravovat sami doma.
Nejedná se však často o nezodpovědnost. U nás zkrátka není zavedená praxe přípravy doma, a jak jsem již dříve zmínil, nejsou k tomu herci vedeni ani na školách. Proto se nedostatečnou přípravu snažím eliminovat vlastní aktivitou – scházet se s herci a dávat jim potřebné informace před natáčením a pokud je to alespoň trochu možné, tak s nimi i zkoušet.
K rozdělené pozornosti musím dodat, že *Micheal Caine* mluví o praxi vycházející z angloamerického filmového průmyslu. U nás se setkáváme s herci, kteří ráno točí v televizi, odpoledne zkoušejí v divadle, pak jdou do dabingu a večer hrají představení. Český herec je jinak placen než jeho kolega v USA a žádný režisér, kromě prvoligového, nemůže očekávat míru obětování, kterou herci na západě pro roli podstupují – *Christian Bale* v Mechanikovi, nebo herci ve filmech *Larse Von Triera*.

NA NATÁČENÍ

Herec by neměl na place zapomínat na dobré vychování (viz etika herce na str. 29). Dobré vztahy s ostatními profesemi vedou k pohodě při práci a pomáhají k dobrému výsledku [CM00].

Na place se nehledá charakter postavy. Je už vypracován doma nebo při zkouškách, a herec pouze představuje kolegům a režisérovi svůj návrh, jak se chystá ztvárnit chování postavy a její mluvu [CM00]. Režisér to schválí nebo upraví. Při zkoušce před natočením záběru nejede herec nikdy na sto procent, ale šetří si to něco navíc pro puštěnou kameru.

Osvojení prostoru

Herecká akce je autentická a věrohodná při propojení a splynutí s prostorem. Například herci hrající chirurgy musí perfektně znát postupy a být sžití s rutinou na operačním sále, jinak budou nevěrohodní a sami se do role nevnoří. Častou praxí je míchat herce mezi profesionály z oboru (chirurgy, sestry a podobně).
Pokud je scénou domov postavy nebo jiný prostor, ve kterém se postava často pohybuje, musí herec strávit na scéně před natáčením tolik času, aby se zde jako doma choval. Musí vědět, kde co má a jak se k tomu bude chovat. Jakékoliv zaváhání zničí záběr [CM00].
A naopak, když se herec pohybuje na lokaci, kde ještě jeho postava nebyla, musí si pamatovat a reprodukovat pocit nejistoty a orientování se v novém prostoru, aby nebylo jeho jednání vágní.

Blokování

Většina práce před kamerou zahrnuje blokování (pochodovka) scény, tedy vyjasnění pohybu ve scéně [CM00]. Po blokování přijde na řadu stand-in (u filmování v ČR ne moc častý z důvodu omezení štábu na minimum), který opakuje celý pohyb po scéně pro osvětlovače a další štáb. Herec tak nemusí být přítomen na palce do první klapky.

Před započetím natáčení záběru je potřeba znovu zkontrolovat kostým a líčení. To není odpovědnost pouze maskérů a kostymérů. Herec se musí sám starat, zda má vše nachystané. Je to dobrá vizitka jeho práce [CM00].
Než ho odvede asistent režie na plac, musí se naposled uklidnit a zbavit se přebytečného stresu například nějakým dechovým cvičením a podobně [HC03].

Akce

Herec by měl vědět, jaká je velikost záběru, aby mohl upravit (omezit) velikost svého jednání. Čím užší záběr, tím je nutné menší jednání.

Už jsem předsevzal, že film má velkou sílu díky detailům. Podstata herectví v detailním záběru tkví v tom, že hercova mysl musí pracovat více něž u širších záběrů, protože celé jeho jednání je v očích a nemůže si pomoci zbytkem těla [CM00]. V detailu by herec neměl přesouvat důraz mezi očima – jedno oko vždy vede pohled a to by mělo být zachováno. *Michael Caine* také radí co nejméně mrkat, mrkání totiž oslabuje postavu.

Dalším podstatným rozdílem oproti divadlu je, že ve filmu herce nezajímá výkon hereckých partnerů [CM00]. I když partner herci nedává, co potřebuje, musí se herec chovat, jako by mu to dal. Prostě se v mysli partnera přeobsadí za lepšího.

Pokud má herec zájem a režisér mu to dovolí, může se chodit dívat na denní práce a kontrolovat tak svůj výkon. Na denních pracích však může sledovat jen technickou část hraní - zda příliš nemrká, nemá tiky, zda má dobré světlo, kam se mu dívají oči a podobně [CM00,HC03]. Ale o výběru záběru do finálního střihu rozhoduje režisér (s kameramanem) a má pro něj své důvody, které herec nemusí chápat.

Herec na divadle, v televizi a ve filmu

Divadlo, na rozdíl od ostatních umění, existuje jen se svým publikem [KJ63]. Hercův výkon je pokaždé originální. Film a televize činí z výkonu danou hodnotu.

Divadelní herec vyjadřuje vše v kontinuálním čase, zatímco filmové herectví dává možnost se zastavovat při pauzách mezi záběry, analyzovat svůj výkon a měnit ho. Jednání filmového herce tak může být komplexnější.

Sekvenční snímání v televizi zase pomáhá být herci autentičtější než u filmu, protože má víc prostoru a času se vnořit do role. Mohou tak vznikat věrohodnější okamžiky. Herci je poskytnuta volnost, která je při filmování nemyslitelná, protože filmování bývá často velmi svazující. Hercovu pozornost upoutává nutnost dodržovat značky kvůli ostření, směr pohledu, vznášející se mikrofony, je obklopen greenscreenem a podobně.
Proto se někteří režiséři jako *Michael Mann* a *George Lucas* snaží točit maximum akce a dialogů na dvě kamery naráz, aby nejen ušetřili čas, ale získali co nejvíce autentických reakcí. Nevýhodou tohoto postupu je, že se režisér do značné míry ochuzuje o možnost změnit temporytmus scény ve střihu (jak je tomu u použití jedné kamery). Proto musí být temporytmus co nejblíže výslednému, a to si žádá značné zkušenosti režiséra, aby ho dokázal odhadnout.

Herecká akce je uvědomělá. Bezprostřední reakce (leknutí) je jen jejím materiálem. Na divadle se spontánní akce nedá využít, při filmování ano (režisér vyděsí herce, aby získal opravdový úlek), protože se dá dotvořit střihem, kamerou a zvukem.

Dalším významným rozdílem je budování postav - v divadle trvá měsíce, v televizi je omezené. Úskalím filmu je, že si žádá okamžitý výsledek.

Dnešní televizní seriálová tvorba, umožňuje hercům široce rozvinout svou postavu. Nejedná se ani tolik o české seriály, ale zahraniční produkci jako HBO a SCIFI Channel.
Tyto kabelové televize vyrábějí vysoko-rozpočtové seriály natáčené filmovými profesionály a psané zkušenými scénáristy. Jsou to právě seriály těchto produkcí, které v posledních letech předznamenali nástup seriálů s velkým důrazem na postavy. Často jsou pak i tématicky odvážnější než současná filmová produkce, u níž není možné tolik riskovat.
Když porovnáme Star Trek: Novou generaci s, o dvacet let mladší, Battlestar Galacticou, vidíme zásadní rozdíl v přístupu k postavám. Proti šablonovitým neměnným figurám posádky Enterprise stojí plastické dynamické postavy Galactici,

které se od první do poslední epizody mění vlivem událostí. To dává hercům obrovský prostor k využití vlastního potenciálu.
Rozvíjet postavu v dvouhodinovém divadelním představení nebo filmu je nesrovnatelné se seriálem, ve kterém bude postava na obrazovce i více než padesát hodin.
Dalšími příklady seriálů s vysokou kvalitou postav jsou Dexter, Odpočívej v pokoji, Californication nebo Řím.

ETIKA HERCE

Tuto část předkládám záměrně na závěr pojednání o herecké práci. Logicky by patřila ke kapitole o *Stanislavském*, protože byl jejím největším zastáncem a propagátorem. *Stanislavský* v ní viděl jeden z hlavních pilířů uměleckého života divadelního herce [SK49].

- Všichni divadelní pracovníci jsou spolutvůrci představení a musí si tuto odpovědnost uvědomovat.
- Vše je pořízeno hlavnímu cílu - vytvořit skvělé představení.
- Pro všechny v divadle platí být profesionální - nechat všechno osobní mimo divadlo. Disciplína je nepostradatelná. Herec se svou disciplínou, chováním, profesionalitou a oddaností myšlenkám divadla musí snažit o dokonalost po lidské stránce.
- Vztahy v divadle musí být takové, aby se mohli všichni navzájem o druhého opřít, jeviště musí spolupracovat s vedením, ale vedení se musí podřizovat umění jeviště, protože to je srdcem divadla.
- Etika zavazuje herce, aby se na zkoušku připravil vždy doma, aby nemusel režisér nic dvakrát opakovat a nezdržovat ostatní členy souboru.
- Herec musí sledovat vše, co se hry týká a studovat nejen svou roli, ale i hru jako celek.
- Herec musí dělat čest divadlu i mimo jeviště, musí být nositelem a hlasatelem krásy, přinášet ušlechtilost a vznešenost.

Herecká etika by měla platit samozřejmě i pro filmového herce, jak ve své knize uvádí a rozšiřuje *Michael Caine* [CM00].

- Herec by měl brát za vděk každou příležitostí hrát a tak rozvíjet své schopnosti. Čekání na velkou roli je k ničemu. Navíc, pokud ji pak dostane, nebude připraven právě proto, že mu budou chybět zkušenosti.
- Herec i mimo plac by měl být stejně disciplinovaný jako při natáčení a plnit všechny další záležitosti spojené s filmem (tiskovky, promoakce) se stejným entuziasmem [CM00].

S etikou navrhovanou *Stanislavským* nemohu nesouhlasit. Stačí si dosadit za pracovníky divadla členy filmového štábu, za divadlo filmové natáčení a za přestavení film. Pravidla se nedají nikomu vnucovat. Proto je skvělé, když si můžu jako režisér spolupracovníky vybírat. Volím ty, kteří mi vyhovují nejen lidsky a profesně, ale také svým vztahem k práci,
Nutnost přípravy doma platí u filmu stonásobně, protože režisér často nejenže nebude mít čas se opakovat, ale vůbec s hercem hovořit (příklad herců v jednovětých rolích).
Podřízenost vedení umění jeviště u filmu neplatí. Produkce stojí v hierarchii nejvýše.
U filmu herec nemusí sledovat všechno dění, jelikož filmování je spíše technický proces. Herce musí spíš zajímat, jak odvést svou práci nejlépe a nezdržovat ostatní.
K reprezentaci divadla na veřejnosti si stačí otevřít jakýkoliv bulvární deník a všem je hned jasné, že tato zásada neplatí pro každého.

HEREC A REŽISÉR

Režie prošla stejně jako herectví v průběhu 20. století obrovským vývojem. Od vzniku filmu a během jeho vývoje se filmová režie začala víc a víc vzdalovat divadelní, až se stala osobitým uměním, jakým se stal během té doby i film.
Co považuji za klíčový rozdíl mezi divadelním a filmovým režisérem – divadelní režisér nemá nic než sám sebe a svůj postoj a názor, který se snaží předat. Zatímco filmový režisér má k dispozici více prostředků, než jen hereckých, kterými lze dotvořit hereckou akci – světlo, střih, úhel záběru, zvuk a tak podobně. Přesto je herec ve filmu stále nejdůležitějším dramatickým elementem, stejně jako v divadle.
Tudíž je pro dobrou režii důležité pochopení toho, kdo je to herec a co je to herecké umění. Aby herce režisér úspěšně vedl, musí být alespoň minimálně nadán hereckými schopnostmi.
V této poslední kapitole se proto budu věnovat spolupráci a vztahu režiséra s hercem.

VÝZNAM SPRÁVNÉHO OBSAZENÍ

Obsazení filmu je zcela zásadní. Herec nese téma a ztvárňuje postavu, musí proto být režisérem vybrán absolutně vhodně [HT87]. Herci přinášejí do role tolik ze sebe, že ji podstatně mění a role hraná jedním bude úplně odlišná, než stejná role hraná jiným hercem. Výběr tedy značně ovlivňuje finální podobu díla.

Herec není dobrý a špatný tolik, nakolik je dobrý a špatný režisér, který ho obsadil. Režisér by měl obsazovat na základě známosti hercovi práce (a nejlépe i jeho osoby), ne podle fotografie nebo doporučení. Filmovému dílu se věnuje maximální energie při všech etapách práce, takže obsazování nesmí být výjimkou.

Častým problémem studentských a nezávislých filmů je obsazení herce jen proto, že je dostupný a nebude moc stát (nebo hraje zadarmo). To nikdy nevyrovná, že se pro roli nehodí, nebo nemá potřebné zkušenosti. Je nutné při každém projektu obsadit ty nejlepší dostupné herce [LE09]. Udělají projektu velkou službu. Skvěle obsazeného herce s dobrými instinkty není nutné tolik režijně vést (pokud chápe svou roli).

Lidé si často myslí, že skvělý režisér musí výkon z herců dolovat. Skvělý režisér si musí „jen“ vybrat správné herce a poskytnout jim prostor, pár slov podpory a vedení, kterým ukazuje svou vizi [LS96,LE09]. Správní herci už pak vědí, jak tuto vizi ze svých dispozic naplnit.

Casting

Podle *Jana Kačera* v České republice není tolik aktivních herců, aby jich většinu režisér neznal. Není proto nutné dělat casting, který má herce vlastně objevit. Znalost herců patří k povinnostem režiséra. Casting má smysl u herců, které nelze vidět ve filmech a divadle - mladí herci, děti a podobně.

Při obsazování divadelních herců je nutné brát ohled na scénu, ze které přichází. Komorní scény se blíží filmovému herectví víc než velké scény. Herci zde mají

civilnější projev, protože jsou doslova blíže divákům. Velké scény jako Národní divadlo, Mahenova činohra v Brně nebo divadlo ve Zlíně si žádají velká gesta a velké hraní. Herci ze souborů velkých divadel vyžadují od filmového režiséra jiný přístup, pokud nejsou natolik zkušení, aby dokázali regulovat míru svého jednání pro film.

Typický (profesionální) filmový konkurz má několik kol. V prvním se čte jedna scéna ze scénáře (2-3 strany) s tím, že asistent dá herci krátkou charakteristiku role a zasvětí ho do nejdůležitějších okolnosti scény. Pak jde herec rovnou před kameru a scénář přečte. Smyslem pro filmaře je vidět jak herec vypadá, jak zní a jestli přináší nějakou realitu do daného scénáře. V několik kolech se pak vyřazují herci, dokud nezůstane finální obsazení. S každým kolem se zvyšují nároky a tlak na herce, aby se odhalil jejich potenciál.

Herec z pohledu režiséra [PN05,DK06]:

- Jaké téma postava nese?
- Jaké téma přináší herec?
- Zapadne do role?
- Obohatí ji?
- Má žánrovou přirozenost (hravost u komedie – hercovi žánrové možností určují typologicko-charakterové předpoklady) ?
- Chová se profesionálně?

Casting neherců, dětí a dalších se řídí svými specifickými pravidly, kterým se tady nebudu věnovat. Stejně tak režijní práci s nimi.

Ze zkušenosti vím, že někteří (zvláště starší) čeští herci nemají casting rádi. Odmítají se nabízet. Mladší generace herců však bere casting jako (nepříjemnou) nutnost, jak získat další práci ke své stávající. Mohou tak rozvíjet své schopnosti a samozřejmě v případě úspěchu si i finančně polepšit (v reklamách, seriálech, zahraničních produkcích).
Obsazení mých filmů nevychází z castingu, ten jsem zatím nepořádal. Můj současný postup vychází ze systematického studia hereckých zdrojů. Vytvořil jsem si fotografickou databázi se všemi hereckými soubory profesionálních divadel doplněnou o herce na volné noze. Tuto databázi každý rok aktualizuji (protože herci mohou měnit angažmá). Vlastnit jen databázi fotografií nestačí. Proto se snažím v rámci svých časových a finančních možností objíždět představení divadel, jejichž soubory mě nejvíce zaujaly.
Pokud se mi některý herec zajímavý pro příští film, navštívím více představení, ve kterých účinkuje. Po skončení mám pak často i možnost ho (nenápadně) pozorovat ve foyer divadla, kde sedí s přáteli a kolegy. Tedy mám možnost vidět i jeho civilní podobu a získat tak o něm dostatek informací ještě předtím, než ho vůbec oslovím.
K tomu sleduji samozřejmě české filmy a všímám si jejich obsazení. Známé herce jako *Ivan Trojan* nebo *Taťána Vilhelmová* není nutné prověřovat. Jsou už „zavedení“. Proto si všímám spíš vedlejších rolí a nových tváří.
Někdy může zasáhnout do obsazování náhoda, a proto se jí snažím jít naproti. Může mě zaujmout herec, kterého potkám na natáčení kolegy, nebo je mi kolegou doporučen. Zřídka potkám zajímavého herce, kterého neznám, při nějaké společenské události. Je proto nutné mít oči otevřené.

SCHŮZKY S HERCEM

Schůzky jsou zcela nezbytné v případě, že se s hercem režisér osobně před natáčením nezná. Má to klíčový význam - zjednodušuje a zkvalitňuje to práci. Seznam schůzek a jejich pořadí vychází z přednášek na FMK a zkušeností dalších režisérů jako *Sidneyho Lumeta* [LS96].

Neformální schůzka

Touto schůzkou se začíná. Režisér na ní získá představu, jak se herec chová v normálním životě a jak reaguje v různých situacích. Dobré se poradit s režiséry, kteří již s hercem pracovali.

Režijní explikace

Režisér ukazuje svůj záměr, kterého chce s pomocí dostupných prostředků dosáhnout. Na schůzce ho sdělí herci a vyjeví mu **motivaci postavy** – historie postavy, odkud přichází a kam směřuje.

Pracovní schůzka

Režisér prochází s hercem scénu po scéně, reaguje na dotazy (pokud s nimi herec přichází, protože někteří herci se z různých důvodů neptají). Řeší se **stylizace postavy** – jak se postava chová a jaké masky si nasazuje pro různé situace. Stále se však nejedná o zkoušku.

Z osobní zkušenosti doporučuji absolvovat neformální a popřípadě i explikační schůzku na místě, kde se cítí herec jako doma – oblíbená kavárna nebo restaurace jeho divadla.
Pracovní schůzka může proběhnout na neutrální půdě, místě na kterém se shodnou obě strany. Tady nemá režisér ani herec převahu znalosti místa. Pro herce je to první krok směrem ke zkouškám a natáčení. Tím, že se herec seznámil s režisérem ve svém světě, bude pro něj snazší postupně, pod vedením režiséra, pronikat do světa filmového natáčení.

ZKOUŠKY PŘED NATÁČENÍM

Kamerové zkoušky

Pokud nebyl herec nikdy ve filmu, nebo při obsazování nebyl natáčen je „kamerovka“ zcela nezbytná. Zvláště je tento druh zkoušky důležitý pro herecké páry - jak vypadají na kameře - kvůli chemii. Kamerové zkoušky tedy nerozlučně patří k přípravám filmu.

V každém případě, slouží tato zkouška kameramanovi, který si ověří nejlepší úhly a způsoby svícení. Hledá jak nasnímat obličej herce, aby dosáhl efektu požadovaného pro film.

Poslední smysl kamerové zkoušky spočívá v tom, že existuje jakási „magie“. Kamera má některé herce ráda a některé ne, bez jasného vysvětlení. Existují herci, kteří jsou skvělí, ale před kamerou jim to „nesluší“, nejsou fotogeničtí a zajímaví v obraze.

Za sebe musím přiznat, že jsem kamerové zkoušky nikdy nedělal. Když obsazuji herce, tak za ním dorazím s kamerou, nechám ho přečíst kousek ze scénáře a u toho si ho natočím. Je to jen potvrzení mé volby. Většinou nemám pro jednu roli více jak jeden nebo dva kandidáty. Během příprav si seženu maximum fotek a videí s dotyčným hercem, pokud jsou k dispozici. A na nich si ověřuji, jaké možnosti nabízí jeho obličej.
Obávám se však, že takovýto postup je možný jen u krátkých filmů (do 10 minut) a školních cvičení. Pro větší projekt bych určitě natáčel celé zkoušky a zařídil prostor kameramanovi, aby se s herce také sžil.

Hrané zkoušky

Zkouška definuje vztah herců k režisérovi, pokud se osobně neznají nebo jen ze schůzek, protože nyní spolu konečně poprvé pracují [PN05].

Přístupy k hercům jsou různé kus od kusu. Technický herec chce znát historii postavy, jiný zase způsob jeho postoje, gest, mluvy a podobně. Někdo se nezeptá vůbec na nic. Dobrý režisér to musí chápat a užívat individuální přístup [LS96].

Zkouška je ukázka hercových a režisérových schopností. Nejlépe, když jsou u zkoušky všechny postavy, které ve scéně hrají. Pokud je to nutné, dochází k úpravám textu, aby se lépe četl, nebo sám režisér nabízí úpravy, změny a možnosti.

Režisér musí naslouchat hercům. Pokud svou postavu prostudovali, mohou ji znát tak dobře, že přinesou nový pohled na věc. Mají na postavy instinkt a tak je dobré jím dát šanci ten instinkt zapojit [LS96]. I když deset jeho připomínek režisér nepoužije, jedenáctá může postavu oživit nebo prohloubit.

Během čtené zkoušky se pracuje takzvaně „u stolu“ (jako na divadle). Herci okolo stolu čtou scénu po scéně, režisér čtení přerušuje a komentuje, probíhá diskuze v níž všichni mohou přinášet postřehy a dotazy. Na této zkoušce je kouzelné, že

nevyžaduje příliš úsilí a lze na ní vyřešit množství záležitostí, se kterými by bylo natáčení komplikovanější. Pro režiséra, který je navíc autorem scénáře, je tato zkouška potvrzením, že jeho text funguje.

Hraná zkouška je stejně výchozí pro režiséra jako pro herce, oba hledají jak postavy pojmout. Režisér nemůže být na sto procent připraven, musí však vědět čeho chce dosáhnout a to sdělit hercům. Je to partnerský vztah. Zkoušky se mohou, ale i nemusí povést [LS96]. Do další zkoušky je možné analyzovat problémy a najít řešení. Důležité je, aby poslední zkouška před natáčením dopadla úspěšně a všichni odešli natáčet s vědomím, že jsou připraveni. Jak už jsem napsal dříve, dobrá příprava je nejlepším regulátorem stresu.

U cvičení a krátkých filmů jsem hrané zkoušky nikdy nesvolával, pouze větších projektů. Na nich se mi osvědčil jejich význam. Díky vyjasnění herecké akce se značně urychlila práce na place. K tomu se často mě i hercům podaří při zkouškách obohatit scénář a vylepšit některé scény.
Organizace zkoušek je bohužel velmi náročná. Má to několik důvodů. Jedním je nedostatek času, ale při dobré vůli se vždy dá najít společné okno v kalendáři. Druhým důvodem je problém místa zkoušky. Herci musí na zkoušku dorazit z měst, kde působí, což celou věc komplikuje. A nakonec je tu problém největší, peníze. Často není možné zkoušky a dopravu na ně proplatit. V tomto případě si mohu ověřit míru zápalu herce pro projekt. Pokud se herci nevymlouvají na peníze a dokáží sladit svůj čas a dorazit na jedno místo, je to pro mě znamení, že myslí svou práci opravdu vážně.

NA NATÁČENÍ

Hercům přítomným na place je nutné se věnovat, kdykoliv je to možné. Když nejsou na place, tak musí komunikovat s režisérem přes asistenta režie [PN05].

Hercům by se měl dávat prostor, aby sám mohl nabídnout řešení a cítil se jako spoluaktér tvůrčí činnosti, protože přílišný dohled režiséra nad všemi prvky vede k pocitu, že je herec animován jako loutka [LS96,DR06].

Nálada na place je důležitá pro hereckou práci. Nejde jen o vztahy mezi jednotlivci. Jde také o atmosféru - hluk, nedostatek světla a podobně, což může mít negativní účinek na hercův výkon [PN05].

Herecká dekupáž

Na place se začíná kompletním přehráním celé scény, která bude následně natáčena po záběrech. Oživí se tím to, co s herci režisér nazkoušel před natáčením (pokud byly hrané zkoušky).

Blokování

Následuje „pochodovka“ [CM00]. Ta slouží k několika věcem.
Zaprvé se herci zorientují na scéně a upraví svůj výstup, který se naučili při zkoušce. Při natáčení záběru se nesmí soustředit na pohyb v prostoru, tomu musí přivyknou právě na pochodovce, aby se mohli věnovat při natáčení pouze samotnému jednání.
Zadruhé má pochodovka zásadní význam pro štáb. Pokud možno celou pochodovou sledují stand-ini, a pak místo herců opakují jejich pohyb a jednání ve scéně. Tím pomáhají kameře, osvětlovačům a zvukařům v přípravě záběru.

Před natočením záběru je potřeba herci vyjasnit situaci – okolnosti, místo v ději, návaznost záběrů, velikost záběru, značky a podobně. Herec se možná orientuje ve scénáři, ale nemůže znát technický scénář a záměr režiséra.

Akce

Ačkoliv existuje nepřeberné množství přístupů k natáčení, nejčastěji se točí od širokých záběrů. V nich se stanoví akce a herec si vytříbí jednání. V detailech pak pouze upravuje svůj výkon. Také je tento způsob natáčení jednodušší pro skript.

Když se natočí dobré jetí, ve které herci hráli na devadesát procent podle vize režiséra, je dobré říct, že se pojede ještě záložní jetí, jakože „pro jistotu“. Souvisí to opět ze stresem na natáčení. Herec, jistý si dokončeným záběrem, se uvolní a často podá ještě lepší výkon a tento záložní záběr se pak často i použije. Je to obecně užívaná technika, na které se shodují herci a režiséři z Evropy i USA.

Na konci natočení záběru je potřeba obejít všechny herce a říct jim něco pozitivního o jejich výkonu před započetím kritiky (nemyšleno negativně) a před natočením dalšího jetí [PN05].
Když jetí zkazí technický problém (neostrost, hluk), musí režisér před dalším jetím tento fakt sdělit herci, aby chápal, co se děje a nevztahoval důvod opakování na svůj výkon.

Herec se nesmí cítit opuštěn režisérem. On je hercovo hlavní publikum na place, nastavuje hercům zrcadlo [DK06]. Je ten, kdo říká jestli akce funguje nebo ne. Měl by to být muž z jasnou vizí, který ví co chce a snaží se toho docílit. Jen pak herci mohou nejlépe hrát. Když vidí a cítí, že pro někoho hrají a ten to docení, tak se maximálně snaží. Jinak zaujmou nějakou bezpečnou střední polohu a natáčení jen odstojí.

Některé scény není možné mnohokrát opakovat kvůli fyzickému a duševnímu zdraví herců [CM00] - milostné scény, hádky a obecně všechny emocionálně vypjaté scény. Proto musí technicky všechno klapat, aby se šetřila hercova energie. Známým příkladem je klíčová scéna odebrání dětí matce v Sofiině volbě ztvárněná *Meryl Streepovou* se mohla točit pouze jednou. Herečka nebyla z osobních důvodů schopna dalšího opakování.

Při práci režisér nepromlouvá k hercům, ale přímo k jejich postavám. Úprava herecké akce musí probíhat připomínkami na herecké úrovni [PN05]. Nemůže probíhat stylem, že režisér chce, aby herci udělali něco víc či míň s přídavnými jmény jako naštvaný, šťastný, zlý. Herec to neumí zahrát a uráží to jeho inteligenci. Je potřeba dávat připomínky s použitím akčního slovesa - obvinit, zasmát se, zakřičet a podobně.
Příkazy typu „uber, zcivilni, přidej“ fungují na nějaké škále, stejně jako přídavná jména „víc, méně“, přesto jsou slovesy a herec s nimi dokáže pracovat.

Nejlepší cesta jak nakupit emoce v hereckém výkonu je přejít z jednoho jetí záběru do druhého tak rychle, jak je jen možné - herec pak začne další jetí na emocionální úrovni, ve které skončil předchozí. Někdy je tak lepší ani nezastavit kameru a jet hned znovu [LS96].

Většinu uvedených zásad práce používám ve své vlastní praxi. Osvědčily se mi. Existují samozřejmě další přístupy a postupy pro jednotlivé situace, ale ty nejsou předmětem kapitoly. Chování v situacích, které mohou na place nastat, nelze naučit. Maximálně se dá připravit na situace z vyprávění ostatních režisérů. Režisér se snaží představit si, co by v takovém momentě udělal. Výsledek si pak uchová v hlavě jako zásadu. Pokud taková situace nastane, může zásadu ověřit. Nejlepší školou režie herce je proto vlastní zkušenost.

VZTAH HERCE A REŽISÉRA

Americké publikace věnující se režii herců často radí být k hercům upřímný, chválit je, mít s nimi otevřený dialog a mluvit o všem. Otevřenost a schopnost pochválit jsou důležité pro vztah herce a režiséra. Upřímnost, i v českých poměrech, nemusí být však vždy vhodná. Ukazuje se, že režisér je částečně hercem v roli režiséra (myšleno bez excesů, manýr a negativ), to znamená něco jako generál, na nějž se dá spolehnout a s nímž celý štáb táhne k vítězství (natočení filmu). A každý, kdo kdy něčemu velel (například na vojně) ví, že velení je do značné míry o sebezapření, což stylizuje chování.

Vztah režiséra a herců může být nadřazený nebo rovnocenný, nikdy ne nižší, protože by ho pak herci převálcovali a nejen oni.

Neexistuje jeden správný přístup herce k režisérovi ani režiséra k herci. Výše uvedené je jakýmsi neutrálním návodem.
Každý herec je ale jiný, stejně tak každý režisér. Zvláště u nich se vyskytují různé krajní rysy osobnosti (přehnané sebevědomí, žádné sebevědomí, různé obsese, arogance, jevy vycházející z traumat a tak dále). Tudíž najdeme nesčetné množství přístupů, pracovních a osobních vztahů mezi režisérem a herci.

Spolupráce herců a režisérů se může lišit v mnoha aspektech. Někteří režiséři (*Woody Allen*) nedávají hercům téměř žádné pokyny, ani další informace ke scénáři a nechávají tak obrovský díl odpovědnosti na nich. Proti nim stojí tvůrci (*Michael Mann*), kteří vypracovávají film do sebemenšího detailu a svým hercům dávají životopisy postav s fotkami rodičů, momentek z dětství, rodného domu, ulice, kde si hrály s kamarády a tak podobně. A pak s nimi ještě půl roku před natáčením o faktech diskutují.

Další škálou, ve které se práce různých režisérů liší je míra volnosti při hraní, tady kolik dávají režiséři prostoru hercům pro jejich vlastní invenci při budování projevů charakteru. *Woody Allen* je s herci hotov ve chvíli, kdy je najme [LE08]. Věří, že mu přinesou to nejlepší, co dokážou. Na druhém pólu stojí *Stanley Kubrick*, který opakoval každý záběr klidně padesátkrát, dokud nezískal přesně to, co chtěl vidět.

Režiséři mohou být k hercům přátelští a mít s nimi otevřený vztah, jako *Miloš Forman*. Nejčastěji to jsou režiséři, kteří sami bývali herci, nebo stále aktivně hrají - *Clint Eastwood*. Naopak takový *Woody Allen,* i přesto, že si ve filmech často hrál, si od herců udržuje odstup.
Existují autoritativní režiséři, tedy dříve zmínění generálové. Míří k cíli a štáb táhne v šiku za nimi nejen proto, že je za to placen a musí, ale hlavně proto, že věří jeho osobě a jeho vizi. Takovým generálem je třeba *Francis Ford Coppola*.
Na podobné škále se pohybují režisérští tyrani. Ti jdou přes mrtvoly a mnohdy ještě dál ve snaze naplnit svou vizi. A jsou to právě herci, kteří to odnášejí v první linii. Mezi tyrany bych zařadil *Nikitu Michalkova, Ingmara Bergmana* nebo *Larse von Triera*. Ke cti jim slouží výjimečná kvalita jejich filmů, což si uvědomují jejich herci i štáby a proto se s nimi pouštějí do dalších filmů.

Natáčení je dřina a stres. Přesto by se měl režisér snažit s herci nehádat a nebýt na ně „zlý“. Nedá se tomu však vždy zabránit. Herec je schopen urážky režisérovi odpustit, pokud za nimi cítí starost režiséra o to, aby byl hercův výkon opravdu dobrý. I nepříjemný zájem režiséra je lepší než lhostejnost.
Někteří režiséři využívají osobního napadání herců, tedy že je raní do osobního místa, aby je vytrhli z rutinérství a oživili [VJ98]. Jedná se o bezohlednou snahu o naplnění vlastní vize, kterou uplatňoval například *Alfred Radok*.
Existují herci a režiséři spolupracují na více dílech, kterým jde o vzájemný rozvoj. Jsou proto schopni se v rámci společného úsilí na place zraňovat (duševně i fyzicky). Všeobecně známým příkladem takovéto spolupráce je dvojice *Werner Herzog* a *Klaus Kinski*.

Podle dříve zmíněné herecké etiky by všichni herci měli trpělivě a s klidem snášet útrapy natáčení a podřizovat se vizi režiséra. To je příklad technických herců, kteří jsou disciplinovaní a snaží se vyjít režisérovi maximálně vstříc (*Viggo Mortensen* kopal při natáčení Pána Prstenů do skřetí přilby tak dlouho, dokud si nezlomil prsty na noze, až pak byl jeho výkon přijat a následně použit i ve finálním střihu).
Osobití pudoví herci typu *Landovského* se projevují na place bez ohledu na ostatní. Spousta herců se nechová profesionálně, jsou nedochvilní, domýšliví, nezodpovědní (*Denis Hooper*), nemají vytrénované fyzické schopnosti (*Jean Gabin*) a hlasový projev (*Bolek Polívka*). Dokonce to může vypadat, že ani neposlouchají režiséra, jednají stále ve své vůli a nabízejí ze sebe, aby si režisér vybral. Diktovat si však nenechají. Takový byl třeba *Marlon Brando*.
Můžou být hrubí k režisérovi a štábu, někdy až krutě upřímní, mohou častovat průběh natáčení komentáři podrývajícími morálku štábu. Ale tyto problémy se opomíjí, kvůli jejich neskutečným hereckým kvalitám [MV03]. Tedy podobně jako v případě tyranských režisérů.

Nelze proto určit jeden proud ve vztahu osobností herce a režiséra. Způsob práce se může mezi jednotlivci výrazně lišit. Má to své výhody a nevýhody. Důležité je, že ve finále vznikají výborné filmy.
Vždy je tedy nutné hledat jistý kompromis a způsob, jak vyjít s každým. Herectví je komunikace, režie také.

Osobně se snažím mít s herci profesionální vztah. Jakožto introvert mám obecný problém v komunikaci s lidmi. V případě herců mi tedy nejde o kamarádství, ale vzájemný respekt a společnou snahu o dílo. Dávám jim maximum informací a nechávám je přicházet s nápady, které nakonec mnohdy použiji. A jsem k nim vždy slušný, pokud se chovají profesionálně.
Dílo kladu vždy před svou osobu. Nechci, aby herec pracoval tvrdě kvůli mně, ale kvůli filmu. Ten by měl být důvodem, proč do projektu vstupuje. Neříkám, že se s některými herci nakonec nesblížíme, ono to ani jinak nejde, když spolu po nějaký čas dva lidé pracují. Ale stejně jako v životě si rád držím odstup a pozoruji okolí s chladnou hlavou.

ZÁVĚR

Rozsah této práce mi nedovoluje postihnout do hloubky jednotlivá témata, zvláště Stanislavského systém, který je velmi široký a stojí za samostatné studium (viz zdroje). Dalším bodem, který si žádá bližší zájem, je divadlo a jeho historie. Ale mě šlo hlavně o postihnutí herce, principů jeho umění a specifik jeho spolupráce na filmovém díle.

Jan Kačer mi při našem společném sezení řekl, že režie a herectví by se neměli učit zvlášť, protože k sobě mají velmi blízko. Avšak na filmových školách se téměř nevedou praktické hodiny práce s hercem. V tomhle ohledu je na tom nejlépe FAMU, která má mnoho hereckých workshopů, ale i tak nějaká koncepční výuka v současnosti chybí. Na DAMU absolvují budoucí divadelní režiséři některé hodiny se studujícími herci a tak je nejen poznají, ale při společné práci pronikají do jejich umění.
Proto musím, nad rámec této práce, doporučit začínajícím filmových režisérům, aby podnikali tažení za dalšími informacemi a zkušenostmi – navštěvovali herecké školy, divadelní zkoušky, brali kurzy herectví, pomáhali na různých natáčeních a podobně.

Při zpětném ohlédnutí věřím, že se mi podařilo seskupit teoretické a praktické jádro toho, co musí režisér znát o profesi, na které bude do značné míry spočívat úspěch jeho filmového díla.

ZDROJE

LITERATURA:

[LR78] LUKAVSKÝ, R. - *Metoda herecké práce* - 1. vydání, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1978, 155 stran, ISBN: neuvedeno

[DD97] DUDEROT, D. - *Herecký paradox* - Votobia, Olomouc 1997, 155 stran, ISBN: 80-7198-187-7

[KJ63] KOPECKÝ, J. - *Dramatický paradox* - 1. vydání, Československý spisovatel, 1963, 136 stran, ISBN: neuvedeno

[SK49] STANISLAVSKÝ, K. S. - *Dotvoření herce* - Athos, Praha 1949, 200 stran, ISBN: neuvedeno

[VJ98] VOSTRÝ, J. - *O hercích a herectví* - 1. vydání, Achát, Praha 1998, 274 stran, ISBN: 80-902221-7-X

[VJ01] VOSTRÝ, J. - *Režie je umění* - Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2001, 273 stran, ISBN: 80-85883-93-7

[LS96] LUMET, S. - *Making movies* - Vintage, USA 1996, 218 stran, ISBN: 978-0679756606

[CM00] CAINE, M. - *Acting in film* - 2. vydání, Applause Books, USA 2000, 168 stran, ISBN: 978-1557832771

[HC03] HAASE, C. - *Acting for film* - Allworth Press, New York USA 2003, 211 stran, ISBN: 1-58115-252-3

[LE08] LAX, E. - *Woody Allen, hovory o filmu* - 1. vydání, Portál, Praha 2008, 287 stran, ISBN: 978-80-7367-373-4

[PN05] PROFERES, N. T. - *Film directing fundamentals* - Focal Press, Burlington USA 2005, 287 stran, ISBN: 0-240-80562-3

[DK06] DANCYGER, K. - *The Directors Idea: The Path to Great Directing* - Focal Press, Burlington USA 2006, 371 stran, ISBN: 0-240-80681-6

[KE03] KRÖSCHLOVÁ, E. - Jevištní pohyb - Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Praha 2003, 241 stran, ISBN: 80-7331-910-1

[HT87] HITCHCOCK, TRUFFAUT - *Rozhovory Hithcock – Truffaut* - Čs. filmový ústav, Praha 1987, 211 stran, ISBN: neuvedeno

[MV03] MARTINEC, V. - *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby* – 1. vydání, Pražská scéna, Praha 2003, 191 stran, ISBN: 80-86102-38-6

ČASOPISY:

CINEPUR #58 – BENDOVÁ, H. – *Nejasné hranice filmového herectví* – červen 2008

DIVADLO:

Zkoušky hry „Konec masopustu“
Režie *Jan Antonín Pitínský*
Činohra Národního divadla v Praze, sezóna 2010/2011

KONZULTACE:

Tomáš Binter
- absolvent FAMU, český režisér

Jan Kačer
- absolvent DAMU, významný český divadelní a filmový režisér a herec

Nina Divíšková
- absolventka DAMU, významná česká divadelní a filmová herečka

Bára Jánová
- studentka herecké VOŠ v Praze

Filip Kaňkovský
- student DAMU

Jan Holcman
- absolvent JAMU, divadelní herec

Michaela Zemánková
- absolventka konzervatoře v Praze, filmová, divadelní a muzikálová herečka