

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**SÚČASNÉ AMERICKÉ TECHNIKY RÉŽIE HERCOV VO
FILME**

Tereza Nvotová

Vedoucí práce : Mgr. Lucia Kajánková

Oponent práce: Mgr. Saša Gedeon

Datum obhajoby: 3.10.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

SÚČASNÉ AMERICKÉ TECHNIKY RÉŽIE HERCOV VO FILME

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt:

Diplomová práca sa zaoberá jednotlivými postupmi réžie hercov vo filme z pohľadu súčasných amerických tutorov v tomto obore, pričom kladie dôraz na prípravu režiséra. Kapitoly sa koncentrujú na jednotlivé fázy od oboznámenia sa s hereckými školami, cez analýzu scenára, castingový a skúšobný proces až po nakrúcanie s hercami. Práca má za cieľ oboznámiť s technikami, ktoré sa využívajú pri práci s hercom v amerických filmoch. Kľúčové slová: réžia hercov, americké techniky réžie hercov, analýza scenára, herectvo, The Method, Lenore DeKoven, Mark Travis, Judith Weston, Lee Strasberg, Stella Adler, Stanislavskij.

Abstract:

The thesis focuses on contemporary the American approach of directing actors in film. It reflects different techniques with an emphasis on director's preparation. Chapters inquire into the collaborative process - from getting to know different acting approaches, script analysis, casting, rehearsal and shooting. The main aim is to illustrate the techniques used while working with actors in American films. Key words: directing actors, American techniques of directing actors, script analysis, acting, the Method, Mark Travis, Judith Weston, Lee Strasberg, Stella Adler, Stanislavskij.

OBSAH

ÚVOD	5
KAPITOLA 1 HERECKÝ VÝCVIK A ZDROJE	8
1.1 ZAKLADATELIA	9
1.2 HERCOVA PAMÄŤ	13
1.3 POZOROVANIE	15
1.4 PREDSTAVIVOSŤ	16
1.5 OKAMŽITÁ SKÚSENOSŤ	18
1.6 ZHRNUTIE	21
KAPITOLA 2 HERECKÝ ŠLABIKÁR	23
2.1 ŽIVOTNÉ A SCÉNICKÉ POTREBY	25
2.2 AKTÍVNE SLOVESÁ	30
2.3 ĎALŠIE VRSTVY PRE VYTVORENIE A OŽIVENIE POSTAVY	33
2.4 ZHRNUTIE	34
KAPITOLA 3 ANALÝZA SCENÁRA	35
3.1 "THROUGHLINE"	37
3.2 ČÍTANIE SCENÁRA	39
3.3 ŠKRTANIE SCÉNICKÝCH POZNÁMOK	39
3.4 ČÍTANIE NAHLAS A PARAFRÁZOVANIE	41
3.5 TECHNIKA TROCH MOŽNOSTÍ	42
3.6 Z BODU NA BOD	43
3.7 FAKTY A OBRAZY	45
3.8 "MÄSO"	48
3.9 ZHRNUTIE	49
KAPITOLA 4 CASTING	51
4.1 PRÍPRAVA	52
4.2 ROZHOVOR	56
4.3 VYBERANIE SCÉN A PRÍPRAVA NA PRVÉ ČÍTANIE	58
4.4 CASTING	60
4.5 "CALL BACK"	64
4.6 ZHRNUTIE	65
KAPITOLA 5 SKÚŠANIE S HERCAMI	67
5.1 SKÚŠOBNÝ PLÁN	69
5.2 PRVÉ STRETNUTIE A PRVÉ ČÍTANIE	71
5.3 SÚKROMNÝ ROZHOVOR S HERCAMI	73
5.4 SKÚŠANIE SCÉN	75
5.5 IMPROVIZÁCIA	81
5.6 ZHRNUTIE	83
KAPITOLA 6 NATÁČANIE	85
6.1 KOMUNIKÁCIA S HERCOM NA PŁACE	87
6.2 SPRIEVODCA VEDENÍM HERCOV PRI NATÁČANÍ	90
6.3 HERECKÉ SKÚŠKY NA PŁACE	95
6.4 ZHRNUTIE	98
MOJA OSOBNÁ SKÚSENOSŤ S RÉŽIOU HERCOV	100
ZÁVER	103
BIBLIOGRAFIA	105
PRÍLOHA	106

ÚVOD

K množstvu aspektov režisérskej práce sa dá pristupovať analyticky, alebo technicky. Či už ide o analýzu scenára, záberovanie, strih alebo zvukovú koncepciu. Na filmovej škole sa tak študent zoznámi so súpravou nástrojov, ktoré potom pri práci používa. Naučí sa rozlišovať veľkosti objektívov, pochopí zákonitosti strihovej skladby a zistí ako funguje koprodukčný trh. Jeden z najesenciálnejších nástrojov režijnej profesie sa však ťažko učí. Je ním intuícia, ktorú režisér potrebuje pri práci s hercom.

Možno aj preto majú začínajúci režiséri najväčšie obavy práve z réžie hercov. Na základe skúsenosti mnohých študentov a mňa samotnej, na európskych filmových školách sa s jej výučbou takmer nestretnú a ak, tak väčšinou pri preberaní teórie Stanislavského metódy hereckej práce z prvej polovice 20. storočia. Mladí režiséri majú pritom množstvo praktických otázok.

Ako pristupovať k hercovi aby odviedol čo najlepší výkon? Akú prípravu po hercovi požadovať? Čo všetko by mal herec vedieť aby pochopil príbeh a postavu? Akým spôsobom skúšať aby sa nestratila autenticita? Ako docieľť konzistentný herecký výkon aj napriek chýbajúcej časovej následnosti, či technickým vyrušeniam? Ako vyvolať v hercovi tú správnu emóciu? Ako pristupovať k hereckým hviezdám? Aký vzťah s hercom naviazať? Kde začína a končí hercova sloboda?

Keď som sa pripravovala na réžiu svojho vlastného celovečerného filmu, tiež som hľadala odpovede na tieto otázky a myslela som si, že sa dajú nájsť len v samotnej praxi. Potom som sa dostala na workshop Jerryho Coyla, ktorý mi ako prvý ukázal, že aj na prácu s hercom existujú konkrétne nástroje a techniky, ktoré sa dajú naučiť. Po tejto skúsenosti som sa do tematiky hlbšie ponorila a zistila som, že v USA tento špecializovaný obor "réžia hercov", nezastal vo vývoji v minulom storočí, ale vyvíja sa ďalej.

Vyprofilovalo sa tak niekoľko moderných učiteľov tejto špecializácie, ktorí prišli s konkrétnymi a pochopiteľnými prístupmi. Korene ich remesla taktiež

zväčša vychádzajú z priekopníka Stanislavského, či jeho amerických pokračovateľov Lee Strasberga, Sanforda Meisnera či Stelly Adler. Na rozdiel od ich predchodcov, ktorí pracovali s divadelným prostredím, sa súčasní učitelia výhradne koncentrujú buď na rolu filmového režiséra a jeho prístupu k hercovi, alebo na rolu herca a jeho prístup k role. Aj keď by som čitateľov chcela oboznámiť aj so súčasnými americkými hereckými metódami, budem sa v tejto práci koncentrovať hlavne na učiteľov réžie hercov vo filme.

Vybrala som si tri najvýraznejšie postavy súčasného tutoringu v tejto oblasti (Marka Trávise, Lenore DeKoven a Judith Weston) aj preto, lebo svoje metódy vydali knižne a tak je možné ich prístupy prakticky porovnávať. Zároveň sú to stále aktívni učitelia či už na filmových školách alebo súkromných workshopoch. Lenore DeKoven učí na Columbia University v New Yorku a mala som tú česť zúčastniť sa jej workshopu spolu so súkromnou konzultáciou. Mark Travis a Judith Weston sídli v Los Angeles a robia workshopy po rôznych filmových školách po celom svete.

V tejto práci budem postupovať chronologicky. Všetci súčasní americkí učitelia réžie hercov vo filme považujú prípravu pred samotným nakrúcaním za zásadné. Preto sa jej venujem v práci najvýraznejšie.

Na to aby sa režisér mohol so svojimi hercami zodpovedne vrhnúť do natáčacieho procesu, potrebuje byť vyzbrojený. Mal by poznať rôzne herecké školy v rámci ktorých si herci osvojili pracovať; mal by ovládať terminológiu, ktorú uplatní ako v analýze scenára, tak pri samotnej réžii. Aj keď sa môže zdať, že analýza scenára s réžiou hercov nesúvisí, bez nej je podľa amerických tutorov režisér stratený v procese skúšania scén, či tvorby charakterov a ich príbehového oblúku. Preto analýze scenára venujem celú kapitolu.

Aj keď sa to v našom zemepisnom priestore moc nenosí, skúškové obdobie je podľa teórií amerických učiteľov zásadné. Režisér tak nielen svojich hercov spozná, ale má šancu nájsť konkrétny spôsob práce, ktorý potom môže uplatniť v rámci nakrúcania.

V jednotlivých kapitolách budem odkrývať základné otázky jednotlivých fáz práce režiséra s hercom a porovnávať odpovede amerických tutorov na tieto otázky.

Skrytým dôvodom tejto práce je aj moja vlastná edukácia, preto k teoretickej časti radím kapitolu s vlastnou skúsenosťou réžie hercov vo filme.

Dúfam, že táto práca bude prínosom nie len mne, ale aj iným režisérom, ktorí si uvedomujú zložitosť a zodpovednosť práce s hercom.

KAPITOLA 1 HERECKÝ VÝCVIK A ZDROJE

Herec sa snaží o to isté, čo režisér na širšej, všepojímajúcej rovine: vytvoriť živý obraz ľudského správania. A na to aby sme to dokázali, musíme zosťriť naše zmysly a zdokonaľiť svoje schopnosti vybavovania a precítenia si svojich životných skúseností. ¹

Predtým, než začneme s hercom pracovať, poďme sa pozrieť aké nástroje k práci používa on. Aké sú prístupy k herectvu a ktoré základné herecké cvičenia by mal poznať a vyskúšať si aj režisér?

Každý herec pracuje inak a používa rôzne techniky, aby svojej postave vdýchol život a autenticitu. Zatiaľ, čo niektorí neuznávajú žiadne školy a tréningy, iní sa radi nechávajú školiť, či viesť hereckým guru.

Judith hovorí² o štyroch hlavných nástrojoch, ktoré herec v rámci svojho výkonu využíva: pamäť, odpozorovanie, predstavivosť, okamžitá skúsenosť (tu a teraz).

Lenore DeKoven vníma³ mozog herca ako počítač, ktorý má pamäťové disky a ktorý reaguje na stimul tak, ako keď stlačíte gombík na klávesnici. Jednotlivé cvičenia tak ukazujú, ako tieto klávesy v hercovom mozgu stláčať, aby vyvolali nie len spomienku z minulosti, ale hlavne pocit a emóciu s ním spojenú.

"Uvoľnenie, koncentrácia, vyvolávanie spomienok - to sú tri rekvizity, ktoré formujú počiatkový bod hercovho remesla."⁴

V tejto kapitole si ukážeme z akých prameňov čerpajú dnešní učitelia réžie

¹ DEKOVEN, Lenore. *Changing Direction: a practical approach to directing actors*

² WESTON, Judith. *Directing actors: creating memorable performances for film & television*, Michael Wiese Productions, USA, 1996, s.141

³ DEKOVEN, cit. 1, s. 11

⁴ DEKOVEN, cit. 1, s. 11, citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "These are the three requisites: relaxation, concentration and recall."

hercov v Amerike a aké sú najznámejšie herecké východiská, či nástroje. Filmový režisér by tieto esenciálne nástroje nemal poznať len kvôli všeobecnému prehľadu, ale aj preto, aby mohol s hercom čo najúčinnnejšie pracovať. Ideálne však je, keď si režisér sám tieto nástroje vyskúša a pochopí ich vnútornú dynamiku.

1.1 ZAKLADATELIA

Konstantin Stanislavskij bol prvý, kto tvrdil, že herec by mal vedieť viac, než ovládať svoje telo a hlas. Prišiel s hereckým tréningovým programom, ktorý nazval "Systém". Založil ho na "umení zažívania", ktoré malo nahradiť dovtedy používané "umenie prezentácie". V podstate ide o to, aby herec nenapodobňoval emóciu či akciu, ktorú má v rámci postavy prežívať, ale skutočne si ju znútornil s pomocou svojho vlastného vedomia a vôle, ktoré tak aktivujú menej kontrolovateľné procesy podvedomia a pocitov prežívaných v prítomnom okamihu.

Do Ameriky sa jeho metóda dostala v tridsiatych rokoch, kedy Lee Strasberg založil v New Yorku "Group Theatre", ktoré zásadne ovplyvnilo americké herectvo dodnes. Strasberg tam vyvinul na základe Stanislavského systému takzvané "metodické herectvo", ktoré sa často nazýva jednoducho "Metóda", založené výhradne na psychologických aspektoch Stanislavského systému. Hlavným prvkom "Metódy" je vyvolávanie pocitov z hercových osobných zážitkov, čo Strasberg nazval používanie afektívnej pamäte. O svojich začiatkoch a o tom, prečo vybral tento názov sám píše:

"Vždy som hovoril, že Metóda jednoducho stojí na princípoch a procesoch Stanislavského Systému. Začal som používať tieto princípy v raných tridsiatych rokoch, trénovať a pracovať s mladými hercami v Group Theatre a potom neskôr, na mojich vlastných hodinách v Actors Studio. Aj tak som však tomu čo robíme vždy hovoril "metóda práce", pretože som nikdy nemal rád implikácie slova Systém. Navyše, z pohľadu mnohých diskusií a nepochopení toho čo Systém je a čo nie je, plus zmätok z raných a neskorších období Stanislavského práce, som nechcel aby

Stanislavski zodpovedal za naše vlastné chyby.”⁵

Ďalší členovia Group Theatre si tiež založili svoje techniky, ktoré sa síce opierali o Stanislavského, ale každá čerpala z iného základu.

Stanford Meisner si myslel, že Strasbergova Metóda je príliš sústredená na vnútorné prežívanie. Herec by podľa neho mal ísť “zvonka dnu”, než “zvnútra von”. Meisnerova technika si teda zakladala na momentálnom prežitku a koncentrácii na hereckého partnera.

Variáciu jeho esenciálneho cvičenia som si vyskúšala na workshope Jerryho Coyla⁶. Pozostáva z jednoduchej repetície vety, ktorú si herci hovoria, zatiaľ čo sedia oproti sebe a pozerajú si navzájom do očí. Veta napríklad začína slovami “ Vidím...”, kde každý z nich musí doplniť svoje vlastné slová, pričom sa sústreďí na svojho partnera. Dôležitým aspektom je čas. Herci pritom najčastejšie začnú opisovať vizuálne prvky jeden druhého ako “Vidím modré oči.”. Keď sa tieto opisné charakteristiky za nejaký čas vyčerpajú, herci väčšinou začnú siahať hlbšie, ako napríklad: “Vidím, že si nervózny.”, “Vidím, že máš strach.” Zmysel tohto cvičenia spočíva v zastavení sebaopozorovania. Herec prestane rozmýšľať nad tým, čo povie, alebo ako to povie, ale reaguje na to čo vidí a cíti spontánne a slobodne. Vyjadruje to zároveň fyzicky a s použitím hlasu. Tak sa vnútorné pocity, ktoré Strasberg vyvoláva pomocou

⁵ STRASBERG, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*, Ed. Evangeline Morphos, New York: Plume, 1988, s. 84; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “*I have always stated simply that the Method was based on the principles and procedures of the Stanislavsky System. I began to use these principles in the early thirties, training and working with young actors in the Group Theatre, and then later in my own classes and at the Actors Studio. However, I have always referred to our own work as a “method of work” because I never liked the implication of the term system. Additionally, in view of the many discussions and misunderstandings as to what the system is and is not, plus the confusion about the earlier and later periods of Stanislavsky’s work, I was unwilling to make Stanislavsky responsible for any of our faults.*”

⁶ FAMU, Praha, 2014-2015

pamäte, demonštrujú v Meisnerovej technike hneď v prítomnom okamihu.

Stella Adler, herečka a ďalšia členka Group Theatre, vo svojej technike dáva dôraz na predstavivosť. Adler bola zároveň jediná z Group Theatre, ktorá Stanislavského osobne stretla a mala možnosť s ním pracovať. O tejto skúsenosti hovorí:

" Stanislavskij a ja sme našli blízkosť režiséra a herečky, ale veľmi skoro sme boli jeden k druhému len hercom a herečkou! Pracovali sme spolu veľa týždňov. V tom čase odo mňa požadoval niekoľko konkrétnych vecí. Hlavne objasnil, že herec musí mať obrovskú predstavivosť, neobývanú sebavedomím. Pochopila som, že Stanislavski bol herec enormne živený predstavivosťou. Vysvetlil mi neuveriteľnú potrebu imaginácie na javisku."⁷

Z toho vyplývajú aj jej vlastné herecké cvičenia. V jednom z nich dáva svojim študentom úlohu predstaviť si, že kráčajú po ceste v krajine. Majú si všimnúť faktických detailov ako počasie, smeti na ceste, šnúry na vešanie bielizne, alebo neďaleký rybník. Hovorí, že scenáre často opisujú len základné fakty, takže je to na hercoch a ich profesionálnej zodpovednosti oživiť svoje vystúpenie pomocou svojich predstáv.

Stella Adler, ktorá sa stala významnou učiteľkou slávnych hercov ako bol napríklad Marlon Brando, Robert DeNiro a Harvey Keitel, sa k tomu v svojom texte vyjadruje nasledovne: "Fakty zostanú mŕtve, dokým nepochopíte, že každá vec je živá. Ako herci, musíte prinášať zázrak života, nie len ukazovať

⁷ ADLER, Stella. *The Art of Acting*, Applause Books, New York, 2000 s. 237; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*Stanislavski and I soon achieved the greatest closeness of director and actress, and very soon it was just actor and actress! We worked together for many weeks. In those periods, there were certain things he asked me to do. Particularly, he made clear that an actor must have an enormous imagination, uninhibited by self-consciousness. I understood he was very much an actor fed by the imagination. He explained the enormous importance of the imagination on stage.*"

základné fakta.”⁸ To znamená, že herec nie je primárne nositeľ informácie, ako napríklad televízny hlásateľ. Jeho základná úloha je vytvoriť živý obraz reality a postáv, z ktorých sa jeho umením stanú živé bytosti.

Súčasní americkí učitelia, či už herectva alebo réžie hercov, stavajú väčšinou na týchto základných prístupoch členov Group Theatre, ktorí priamo alebo nepriamo ovplyvnili niekoľko generácií hercov a režisérov. Rozdiel je však v tom, že dnes už nemusíte byť pravoverný jednej technike. A tak si aj dnešní tútori berú z každej metódy to, čo potrebujú a modifikujú to podľa svojho uváženia.

Lenore DeKoven sa k zakladateľom metodického herectva vyjadruje vo svojej knihe: “Každá z techník pod hlavičkou Metódy mala čo ponúknuť. A aj keď všetky hovorili niečo odlišné, išlo im o ten istý cieľ – vytvoriť organickú pravdu, dramatickú realitu s inštinktívnou účasťou.”⁹

DeKoven svojim študentom radí vyskúšať si čo najviac prístupov a vybrať si tie, ktoré im najviac vyhovujú. Nakoniec si tak vytvoria svoju vlastnú metódu, radšej než by nasledovali Metódu s veľkým M.

Predstavíme si hlavné východiská pre hercovu prácu, z ktorých potom vyplýva aj spôsob práce s hercom pri skúškach alebo na natáčaní.

⁸ ADLER, cit. 7, s. 67; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “*The facts will remain dead until you realize that each thing has life. As actors, you must give us the miracle of life, not [merely] the [basic] facts*”

⁹ DEKOVEN, cit. 1, s. 18; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “*Each had something to offer, which fell under the heading of the Method approach, yet although they all had points of similarity and the common goals of organic truth, dramatic reality, and gut-level involvement, each taught something different.*”

1.2 HERCOVA PAMÄŤ

"Nikto si nemôže vyskúšať život iného človeka. Každý z nás je pre ostatných v podstate cudzinec. A preto, keď herec správne používa svoju vlastnú skúsenosť, jeho práca je originálna, špecifická a emočne pravdivá."¹⁰

Využívanie vlastnej životnej skúsenosti, ako zdroja pre hereckú prácu, je diskutované východisko. Práve tu sa členovia Group Theatre často nezhodli. Dôvodom tejto metódy by nemala byť záľuba v sebe, ale snaha o pravdivosť. Základná technika využívania pamäte v hereckej práci sa vola *afektívna pamäť* (affective memory, nazývaná aj "emočná pamäť"), ktorá stojí na cvičení *zmyslovej pamäte* (sense memory). To spočíva vo vytváraní imaginárnych objektov cez sústredenie sa na päť zmyslov – čo vidíš, čo počuješ, čo cítiš, čoho sa dotýkaš a akú to má chuť. Koncentráciou na týchto päť zmyslov si herec vybavuje fyzické pocity, nie intelektuálne. Na začiatku cvičenia študenti držia v ruke reálny objekt, napríklad šálku kávy, pri ktorej si uvedomujú senzorické dojmy – váhu šálky, teplotu, kontúry, paru ktorá stúpa do tváre, vôňu kávy a tak ďalej. Študent nemá za úlohu tieto dojmy pomenovávať v svojej hlave, ale zapamätať si reálny pocit, ktorý cíti v rukách, v nose, na tvári, atď. Potom objekt odloží a vyvoláva si pocity, ktoré pred chvíľou cítil. Rekonštruje každý detail, ako keby mal hrnček stále v ruke. Cieľom tohto cvičenia je zosťriť si pozorovacie, vybavovacie schopnosti a zmyslovú koncentráciu.

Keď sa z cvičenia zmyslovej pamäte posunieme do cvičenia afektívnej, alebo emočnej pamäte, študent má za úlohu vybrať si emočne nabitú udalosť zo svojho života. Namiesto toho, aby si vybavoval emóciu tohto zážitku, použije zmyslovú pamäť. Toto cvičenie som si vyskúšala na workshope Lenore

¹⁰ WESTON, cit. 2, s. 142; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "No one can experience another person's life. Each individual is essentially unknown to all others. Hence, when an actor properly uses his own experience he can do work that is original, specific and emotionally truthful."

DeKoven. Prikázala mi zavrieť oči a vybaviť si tú najsmutnejšiu udalosť posledných rokov. Keď som ju našla, začala sa ma pýtať otázky, ja som však mala mlčať. Pýtala sa kde sme, aké je počasie, či mi je zima/teplo, čo mám na sebe - ako vnímam tú látku na pokožke, čo počujem za zvuky, na čo sa pozerám, na čom stojím, čo mám obuté. Chcela, aby som všetky tieto details pocítila fyzicky. Po každej otázke mi nechala čas si skutočne vybaviť to, na čo sa pýtala. Po 15 minútach sa silný emočný stav dostavil akoby nechtiac, nemusela som si ho vyvolávať, proste tam bol. Keď som sa jej pýtala ako túto techniku konkrétne využívať pri natáčaní, hovorila, že hercovi táto technika slúži skôr na vycvičenie tzv. svalov, ktoré mu poskytnú priamy prístup k jeho emocionálnemu životu. Ten potom môžu využívať pri tvorbe postavy.

S konceptom Afektívnej pamäte a zmyslových cvičení prišiel prvý v Amerike Lee Strasberg, čerpajúci zo Stanislavského základov. Rozdiel bol v tom, že podľa Strasberga bola emočná pamäť centrom hereckej práce. Tvrdil, že neskoršie fázy Stanislavského Systému boli neefektívne práve kvôli tomu, že sa Stanislavskij posunul ďaleko od jeho pôvodného emočného vnútorného prístupu.¹¹

Koncentrácia na Strasbergovu afektívnu pamäť bola neraz kritizovaná od jeho kolegov z Group Theatre. Potenciálne problémy vystihla najmä Stella Adler. Hovorila, že tu číha nebezpečenstvo prevrátenia hereckého procesu do nelicencovanej terapie, pretože mnoho z hercových skúseností používaných na vyvolanie emócie pramení z traumatických zážitkov napríklad z ranného detstva. Študenti sa tak môžu dostať do emočných krajín, s ktorými nevedia narábať. Druhá z jej výčitiek tvrdí, že používanie tejto techniky núti herca, aby postavu prispôbil sám sebe, namiesto toho, aby seba prispôbil postave. Ďalej hovorí, že človek proste nemôže byť na dvoch miestach zároveň – nie je dobré vytrhnúť herca z prítomného okamihu a nútiť ho, aby sa sústredil na emočnú substitúciu viac, než na svojho hereckého partnera.¹²

¹¹ STRASBERG, cit. 5, s. 149

¹² WESTON, cit. 2, s. 154

Argumentácia Stelly Adler proti využívaniu afektívnej pamäte: "Najväčší paradox herectva je, že herec má hrať reálne veci v nereálnych podmienkach. Musíte robiť všetko čo sa dá, aby sa scénický svet okolo stal realitou a to sa dá len vďaka akcií. Ak sa vraciate do svojich spomienok, vytvárate tým svoju vlastnú hru, a nie tú čo napísal autor." ¹³

Pre súčasných režisérov to však vytvára akurát možnosť práce s hercom. Pri natáčaní nie je čas ponárať sa s hercami do ich spomienok, no pri skúškovom procese znalosť tohto nástroja môže pomôcť tým, ktorí nevedia ako sa k emóciám prepracovať.

1. 3 POZOROVANIE

Herec počas svojej kariéry často dostane rolu, ktorej sa on sám vôbec nepodobá. Pokiaľ má vierohodne zahrať niekoho z úplne inej sociálnej vrstvy, povolania, veku či povahy, pravdepodobne začne pozorovať správanie a fyzické charakteristiky niekoho, komu sa postava podobá. Používanie pozorovania pre vytvorenie pravdivého charakteru sa často nazýva prácou "z vonka dnu". Napríklad keď 33 ročný Dustin Hoffman hral vo Veľkom malom mužovi 121 ročného dedka, odpozoroval od starších ľudí spôsob, akým sa pohybujú, ako si sadajú či vstávajú, kde ich čo bolí...

Debata o tom či má herec pracovať "z vonka dnu" alebo "zvnútra von" sa vedie v Amerike už pol storočia. Práca založená na pozorovaní a napodobňovaní je najviac spojovaná s britským herectvom v 30. – 40. rokoch, kde si herci skúšali výrazy tváre alebo pohyby aj pred zrkadlom. Prístup "zvnútra von" je zase najviac spojovaný so Strasbergovou Metódou a so

¹³ ADLER, cit. 7, s. 139; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "The great paradox of acting is that the actor must act real things in an unreal, imaginary setting. You must do everything you can to make the world of the stage real, and you do that by actions. If you go to your memories you're creating your own play, not the author's."

Stanislavskim, aj keď samotný Stanislavskij by sa zrejme čudoval tomuto spojeniu, pretože jeho dielo nezahŕňalo iba prácu s hercovým vnútrom, ale aj jeho zovňajškom a fyzickým prejavom.

Prístup súčasných učiteľov réžie hercov je však menej radikálny. Možno preto, že stavajú na skúsenostiach s rôznymi hercami, ktorí prešli rôznym tréningom. Ako podotýka Judith Weston: "Najlepší herci určite pracujú s oboma technikami – zvonka dnu i zvnútra von. Marlon Brando je známy ako herec, ktorý pracoval zvnútra von, ale zjavne nie vždy. Bol to on, kto trval na napchatých lícach, keď hral Krstného otca."¹⁴

Na tomto konkrétnom príklade vidíme, že všetko záleží hlavne od konkrétnej postavy a konkrétneho herca. Ak režisér radšej do svojho filmu obsadí dobrého herca, ktorý však nemá požadovaný vzhlád, či vek, pozorovanie a jeho implikácie sa prirodzene začnú v tomto procese uplatňovať.

1.4 PREDSTAVIVOSŤ

Pri imaginácii sa zhodujú učitelia rôznych škôl naprieč časom. Či už sú to súčasníci alebo členovia Group Theatre, všetci tvrdia, že predstavivosť je pre hereckú prácu esenciálna.

Strasberg tvrdil, že imaginácia pozostáva z troch aspektov: impulzu, viery a koncentrácie¹⁵. Meisner používal predstavivosť ako nástroj pri príprave herca. Stella Adler považovala imagináciu ako primárny zdroj herectva, do ktorého zahrnula okrem osobného podvedomia aj kolektívne nevedomie. Svojim študentom hovorila: " Odteraz musíte žiť imaginatívne. Budete existovať v

¹⁴ WESTON, cit. 2, s. 145; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny:

"Surely the best actors do both, work from inside out and also from the outside in. Marlon Brando is known as an actor who works from inside out, but who actually also works from outside in, it was he who insisted on stuffing his cheeks to play the Godfather."

¹⁵ STRASBERG, cit. 5, s. 94

imaginatívnych okolnostiach. Nie je to tak ťažké, ak si pripustíte, že všetko čo si môžete predstaviť, je do istej miery pravdivé.”¹⁶

Tvrdila¹⁷, že predstavivosť umožňuje hercovi vystúpiť z jeho vlastného života a vstúpiť do životov iných ľudí. Podmienky si určuje scenár a imaginácia by mala byť rovnocenná požiadavkám scenára.

Najznámejšia technika na vycvičenie imaginácie je improvizácia. Často sa používa nie len ako učebná pomôcka, ale aj ako nástroj na to, aby sa herci uvoľnili a boli pravdivejší pri samotnom natáčaní, či skúšaní. Improvizácia dáva preč hercove reťaze daného textu a tak sa môže plne ponoriť do imaginatívneho sveta, z ktorého môže čerpať, keď sa znova vráti k danej látke. Sanford Meisner hovoril, že imaginatívna skutočnosť totiž nemusí pochádzať z hercovho osobného života, môže to byť čistá predstava. Jeden z pilierov jeho metódy je tvrdenie, že herectvo je činnosť, keď človek hrá, tak vždy niečo robí.“ Nato je potrebné sa rovno pýtať „Prečo robím túto činnosť?“ - a keď zistíte prečo, zakúšate tým svoju predstavivosť.”¹⁸

Prišiel s pojmom denného snenia, čo neznamena len zamyslenie sa po ceste autobusom. Je to niečo, čo robí väčšina hercov automaticky. Akákoľvek zmienka o živote ich postavy naštartuje ich predstavivosť, automaticky sa im začnú objavovať obrazy, príbehy a asociácie prameniace či už len z neexistujúcich imaginácií, alebo z ich vlastných životov.

Jedno z jeho cvičení, ktoré sa dnes na rôznych “Meisnerovských” workshopoch učí aj dnes, spočíva vo využití scény pre dvoch hercov. Scénu

¹⁶ ADLER, cit. 7, s. 66; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “*From now on you must only live imaginatively. You will see and act in imaginative circumstances. To do this isn’t hard if you accept that everything you can imagine has in it some truth for you.*”

¹⁷ ADLER, cit. 7, s. 65

¹⁸ SILVERBERG, Larry. *Sanford Meisner Approach Workbook Three: Tackling the Text*, A Smith and Kraus Book, 1998, New Hampshire, s. 54

dostanú do ruky len krátky moment pred tým, než ju majú zahrať. V rámci tohto času automaticky použijú predstavivosť na to, aby zistili čo sa ich postavám stalo a v akom emočnom stave sa nachádzajú. Potom pri hraní tejto scény na seba už len reagujú a tým pádom robia pravdivú činnosť, založenú na imaginatívnych okolnostiach. Na workshope Jerryho Coyla som zažila aj obmenu tohto cvičenia, kedy sme rovno pri čítaní textu a na základe hereckého partnera, vytvárali túto imaginatívnu realitu, v ktorej sme sa ako postavy ocitli.

Predstavivosť je základný stavebný nástroj hercovej práce. Režisér môže smerovať a ovládať tento proces, no mal by nechať hercovi vnútornú slobodu, pretože príliš veľká moc môže celý proces veľmi rýchlo zničiť.

1.5 OKAMŽITÁ SKÚSENOSŤ

Ďalším východiskom pre hereckú prácu je existencia v prítomnom okamihu, pozornosť sústredená na to, čo sa deje tu a teraz a aké stimuly dostáva z prostredia a od svojich hereckých partnerov. Na herectvo "z momentu na moment" sa z amerických zakladateľov súčasných hereckých prístupov špecializoval najviac Sanford Meisner, pričom gro jeho práce tkvelo v opakovanom cvičení. Ako popisuje vo svojej knihe "On Acting", cieľom je presunúť pozornosť zo seba inam a tak sa stať pravdivejším vo svojej "činnosti". Základ opakovacieho, teda repetitívneho cvičenia začína pri dvoch hercoch, ktorí sa pozerajú na seba navzájom. Po krátkom čase v ktorom na seba upriamia pozornosť a uvoľnia sa, jeden z nich dostane impulz, aby povedal výsledok svojho pozorovania, ako napríklad "máš dlhé vlasy". Túto vetu dvojica doslovne opakuje dovtedy, kým nepríde ďalší impulz. "Je to jednoducho pingpong, ktorý však tvorí základ toho, čo sa postupne stane dialógom plným emócií."¹⁹

¹⁹ MEISNER, Sanford. *Sanford Meisner on acting*, Sanford Meisner and Dennis Longwell, USA, 1987; s. 22; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny:

Rozvinutejšou formou repetitívneho cvičenia je zahrnutie svojej osoby, kde dvojica neopakuje tú istú vetu, ale prispôsobí ju svojmu pohľadu - "Pozerám sa na teba.", "Pozeráš sa na mňa.", "Pozerám sa na teba.", "Súhlasíš?", "Súhlasím.", "Nepáči sa mi to.", "Nepáči sa ti to.", "Je ti to jedno?", "Je mi to jedno.", "Je ti to jedno?", "Je mi to jedno!"²⁰

Variácií na túto techniku je veľa. Judith Weston, ale aj Jerry Coyle učia na svojich kurzoch veľmi podobné cvičenia, kde napríklad herec pri svojej vete vynecháva akékoľvek prídavné meno. Keď chce povedať "máš krásne oči" povie namiesto toho "máš oči", jeho partner to zopakuje zo svojho pohľadu "mám oči". Postupne sa môžu meniť pravidlá. Napríklad ak chce učiteľ, aby išli jeho študenti hlbšie, dá začiatočnú formulu "Cítim z teba..." a jeho partner pokračuje "Cítiš zo mňa...". Cieľom je, aby účastníci cvičenia povedali ako sa naozaj cítia, alebo čo vidia bez toho, aby analyzovali odkiaľ tieto pocity pramenia, čím sa otvárajú nielen sebe samému, ale aj sebe navzájom. V momente, keď sa od cvičení prejde k dialógom sú herci k sebe navzájom úprimnejší, dokážu si pozrieť vzájomne hlboko do očí a reagovať na seba pravdivo a nie na základe toho, čo sa píše v scenári. V svojej vlastnej práci som toto cvičenie použila, keď som mala natáčať scénu, kde sa dve zamilované postavy začnú prvý krát bozkávať. Títo dvaja herci sa predtým vôbec nepoznali a tak sa museli na seba napojiť postupne. Využila som tak čas, kedy sa pripravovali svetlá a kamera a posadila ich oproti sebe, aby robili repetitívne cvičenie pod mojím vedením. V rámci tohto "umelého" konceptu však mali šancu si povedať, čo skutočne cítia, akí sú nervózni a ako sa hanbia a tým sa nakoniec prepojili a využili tieto pocity nervozity do scény, kde mali byť aj ako postavy nervózni z prvej pusy.

"Je to vskutku význačné cvičenie. Bez manipulácie alebo tlačenia hercov do hraničných emočných miest s plnými okamžitými premenami a jednoduchou hlbokou "verejnou samotou". Zmysel je v tom, aby si herci vybudovali

"This is Ping Pong game. It is the basis of what eventually becomes emotional dialogue."

²⁰ MEISNER, cit. 19, s. 23

sebavedomie tak, aby aj pri naučených dialógoch boli schopní svoj text hovoriť tak, aby bol žitý z momentu na moment a mal svoj okamžitý emotívny subtext.”²¹

Väčšina z nás žije “v momente” počas svojho dennodenného života veľmi málo. Často sa pozorujeme, prehodnocujeme, cenzurujeme a vtedy nežijeme v prítomnom okamihu, “v momente”. Ak sa oslobodíme od sociálnych požiadaviek, seba pozorovania, obávania o výsledky nášho správania, budeme nasledovať naše impulzy, vtedy sa dostaneme do prítomnosti, “do momentu”. Rovnako je to aj s hercami. Rozoznať to je naozaj veľmi jednoduché. Herec je “v momente” pokiaľ je uvoľnený, sebavedomý, pozorný, keď spontánne reaguje na svet okolo seba tak, ako na svoj vnútorný svet. Keď počúva skôr podtext dialógov a reaguje na správanie svojich hereckých partnerov viac, než na konkrétne vety, ktoré hovoria. Keď je prístupný, keď hovorí skutočným hlasom a nie hereckým hlasom. Keď je vo svojej koži. Vidno to, keď sa hercovi pozriete do očí a niekto “je doma”. Herci sú schopní byť “v momente” aj keď hrajú v neuveriteľných fantazijných príbehoch, daný okamih im nemusí pripomínať skutočný život. Stačí ak extrémnej situácii uveria.

Judith Weston vo svojej knižke dáva štyri rady, ako dostať hercov “do momentu”:

1. *Striktne nasledujte svoje rozmary* - do momentu sa herec dostáva práve každým vrtochom, ktorý beztrešne herec nasleduje. Môže to síce vyvolávať zvláštne reakcie okolia, v čase natáčania, ale to je už na režisérovi, akú mieru slobody na pláči nastaví. Aby herci počuli svoje rozmary, filmový pláč by nemal byť zväzujúci a plný tenzie.

2. *Musíte cítiť svoje pocity* - niekedy herci cítia úzkosť, či strach pred svojim

²¹ WESTON, cit. 2, s. 149; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “*It’s quite remarkable exercise. Without manipulation or bullying students “go places” emotionally, with full, instantaneous transitions and a simple deep “solitude in public.” The purpose is to build their confidence so that even when they have memorized lines to say, they will be able to give lines the moment-by-moment life of an improvised emotional subtext.*”

výkonom. Weston radí režisérom umožniť hercom použiť tieto pocity, pretože všetky strachy a rezistencie majú v sebe potenciálnu energiu.

3. *Dokým to necítite, nehýbte sa a nič nehovorte* - treba dať hercovi zvoľenie k tomu, aby nasledoval svoj interný rytmus a impulzy. Ide o to, aby herec hovoril, pretože má čo povedať, hýbal sa, pretože chce niekam ísť a nie preto, že mu to povedal režisér.

4. *Odpustite si svoje chyby* - dobrí herci používajú momenty svojich vlastných chýb na ukotvenie sa v prítomnom okamihu. Režisér by mal svojim hercom dať bezpodmienečnú lásku a slobodu na robenie chýb, pretože len tak sú schopní naozaj sa uvoľniť a byť "v momente".²²

Byť v momente umožní hercovi byť slobodným. Musí sa prestať báť a dôverovať čomukoľvek, čo vzíde z neho alebo zo sveta okolo. Znamená to, že akokoľvek sa herec doma na rolu pripravuje, v momente, keď sa povie Akcia, musí zabudnúť na všetky prípravy a dovoliť sám sebe byť "tu a teraz".

1. 6 ZHRNUTIE

"Čiara medzi pamäťou a predstavivosťou je v podstate veľmi tenká. V praxi väčšina hercov využíva ako svoju osobnú skúsenosť, tak aj imagináciu. Tiež pozorovanie a okamžitú skúsenosť. Pri práci na postave potrebuje herec preskúmať svoju osobnú skúsenosť. Ak pracuje pravdivo, odomyká to jeho predstavivosť. Zmyslová pamäť ako taká je vlastne cvičenie imaginácie. Všetky herecké techniky sú tu však na to, aby zažali v hercovi iskru."²³

²² WESTON, cit. 2, s. 63-67

²³ WESTON, cit. 2, s. 155; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*The line between memory and imagination is in fact very thin. In practice, most actors use both personal experience and imagination. And observation. And direct experience too. At some point in his work on a role, the actor needs to explore personal experience and associations. Working honestly this way unlocks the imagination. Sense memory itself is an imaginative exercise. All acting technique is in service of creating a spark.*"

Na to aby herci stvárňali svoje role čo najpravdivejšie a najzaujímavejšie, s plnou účasťou, majú rôzne zdroje. Či už sú to ich vlastné, alebo vycvičené v rámci hereckých škôl. Použitie afektívnej pamäte, predstavivosti, pozorovania a okamžitej skúsenosti sú tie, s ktorými sa americký režisér stretáva najčastejšie. Pre režiséra je dôležité aby tieto prístupy poznal, ideálne si ich sám vyskúšal z dôvodu komunikácie so svojimi hercami. Mal by si byť istý, že má s hercami spoločný jeden jazyk. Potrebuje tiež poznať hercove východiská s možnosťou ich využitia pri práci. Európskym filmovým režisérom, ktorých herci väčšinou nie sú ovplyvnení jednotlivými hereckými školami s nadefinovanými termínmi, môžu tieto konkrétne techniky pomôcť pri skúšaní, alebo keď sa s hercami pri natáčaní zaseknú a sami nemajú vlastné východisko.

Lenore DeKoven spomína aj časovú výhodu znalosti hereckých techník. Natáčanie filmu má obrovské časové obmedzenia na rozdiel od divadla. "Poznanie toho, čo môžete očakávať v rámci hereckého tréningu prináša režisérovi šikovný návod."²⁴

Táto znalosť môže zároveň pomôcť aj pri výbere herca do konkrétneho filmu, ktorý má svoj štýl a rozpočet. Ak napríklad režisér zamýšľa veľa pracovať s improvizáciou a herec túto techniku neuznáva, je dobré to vedieť dopredu.

Väčšina režisérov má jednoduchý cieľ – chce, aby herci vytvorili pravdivé a živé postavy v jeho filme. Poznaním ich vnútorných nástrojov sa stráca mystérium herectva a tak režisér získava väčšiu slobodu a moc pri práci s nimi. To však ešte nestačí. Na to aby tieto vnútorné procesy mohol ovládať, potrebuje sa naučiť špeciálny jazyk.

²⁴ DEKOVEN, cit. 1, s. 84; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*The knowledge of what to expect in terms of training can provide useful guide.*"

KAPITOLA 2. HERECKÝ ŠLABIKÁR

"Herec hľadá také voľby, ktoré sú jasné, a ktoré zapájajú jeho vlastné podvedomie, takže môže byť "v momente", môže myslieť naozajstné myšlienky a cítiť naozajstné pocity... Voľby vytvárajú správanie. Správanie určuje akým spôsobom hovoriť text. Dialóg teda vychádza z voľby." ²⁵

Keď sa spýtate hercov, čo po režisérovi chcú, často odpovedia, že chcú aby režisér vedel, čo chce. Herci často komentujú režisérov s tým, že príliš veľa rozprávajú, alebo opakujú tú istú myšlienku dookola. Režiséri si myslia, že tým dosiahnu väčšiu zrozumiteľnosť svojho vyjadrovania, opak je však pravdou. Poznám to aj sama zo svojich hereckých skúseností.

Na to, aby mohol režisér so svojím hercom čo najefektívnejšie komunikovať, potrebuje hovoriť zrozumiteľným, spoločným a jednoduchým jazykom, ktorý však neobmedzuje hĺbku myšlienky. Mark Travis vo svojej knihe *Directing Feature Films* hovorí, že existujú isté definované termíny, ktoré väčšina scenáristov a hercov pozná a rozumie im. Nehľadiac nato, aký majú za sebou herecký tréning, aký je žáner filmu. Existujú totiž isté náležitosti, ktoré má každá postava v každom príbehu.

Lenore DeKoven vidí hercov mozog ako počítač. Ak režisér stlačí isté klávesy, vyvolá prirodzené procesy ukryté v pamäti. Keďže režisér stláča tieto klávesy pomocou jazyka, bolo potrebné vytvoriť istý slovník, ktorý bude schopný toto dosiahnuť rýchlo a efektívne. Je to teda akási skratkovitá komunikácia, ktorá dokáže v hercovi vyvolať žiadanú odozvu, bez zbytočného mučenia záplavou slov.

"Pre priamy a okamžitý prenos režisérových podnetov je treba použiť

²⁵ WESTON, cit. 2, s. 93; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*The actor looks for choices that are objective, and that engage his own subconscious so that he can be in the moment, thinking real thoughts and feeling real feelings...Choices create behavior. Behavior dictates the way the lines are said. The lines come out of the choice.*"

univerzálne zrozumiteľné a jednoduché slová a frázy.”²⁶

Judith Weston hovorí, že sa nestačí len naučiť herecký slovník, alebo termíny, ktoré používajú, ale je treba sa začať pozerať novým spôsobom na ľudské správanie. Aby mohol byť herec dobrý a odovzdaný svojim predstavám, musí sa v scenári prepojiť s niečím silným, presahujúcim samého seba. Ak to nespraví, bude sa len tak viezť postavou. To však väčšinou divák veľmi rýchlo odhalí. Herec s pomocou režiséra teda potrebuje urobiť aktívnu voľbu, ktorá oživí jeho vnútorný život a tak vdýchne život aj svojej postave. Podľa Judith Weston existuje trojica trikov, ako spraviť tú správnu voľbu: 1. nájsť najhlbší význam a posolstvo scenára, 2. napojiť sa na neho tak, aby sa naštartovala predstavivosť, 3. spojiť sa touto voľbou s pravdivou emóciou tak, aby vnútorný život herca automaticky išiel tam, kam má ísť.²⁷

V tejto kapitole si ukážeme základnú terminológiu s ktorou odporúčajú pracovať všetci americkí učitelia réžie hercov. Filmový režisér má o jeden dôvod na viac, naučiť sa tento spôsob komunikácie s hercom. Na rozdiel od divadelného režiséra je totiž markantne obmedzený časom. Popri castingu, skúškach či natáčaní, sa navyše nejedná o kontinuálny proces. Scény sa netočia chronologicky za sebou. Ak má režisér v rukáve funkčný a rýchly spôsob komunikácie s hercami, tak aby v nich vyvolal to, čo potrebuje pre danú scénu, ušetrí ako čas, tak psychickú či fyzickú vyčerpanosť všetkých okolo.

Základnými kameňmi tejto komunikácie sú potreby postavy a aktívne slovesá, pomocou ktorých môže režisér zrozumiteľne režírovať a vyhnúť sa siahodlhým opisom, či neinšpiratívnemu zdvíhaní, alebo uberaniu stupňov hereckej akcie.

²⁶ DEKOVEN, cit. 1, s. 22; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"Simple words and phrases, universally understood, are needed for the direct and immediate transfer of the director's suggestions."*

²⁷ WESTON, cit. 2, s. 92

2. 1 ŽIVOTNÉ A SCÉNICKÉ POTREBY

Nie len postavy vo filmoch, ale aj my všetci sme motivovaní základnými potrebami, ktoré nám určujú, ako sa budeme správať, či už momentálne alebo celkovo v rámci nášho života. Tieto potreby ovplyvňujú to, ako sa rozhodujeme v každom jednom momente, ako myslíme, ako sa hýbeme, čo hovoríme, ako reagujeme na ostatných... A nie sme to len my – ľudia, základné potreby sa týkajú všetkých živých vecí, napríklad rastliny rastú smerom k slnku, lebo ho potrebujú. Základný princíp pochopenia a vytvorenia postavy spočíva v identifikovaní a zvnútornení týchto potrieb.

V literatúre, či u rôznych učiteľov herectva alebo réžie sa terminológia líši. Nieкто to nazýva *need* - potreba, nieкто *objective* - cieľ / zámer postavy, nieкто *spine* - chrbtica / základný oblúk, alebo *core* - jadro. Ide však o to, že každý charakter má svoju základnú potrebu, alebo cieľ, ktoré sa nemenia počas celého filmu. Je to proste to, čo od života chce. Ide o zásadnú, špecifickú potrebu, ktorú postava chce viac, než čokoľvek iné, a dokáže pre ňu všetko obetovať. Naše životné potreby sa nedajú len tak vypnúť ani v realite. Dokonca sa stáva, že aj keď dostaneme to, čo sme chceli, naša potreba neskončí. A aj keď si často uvedomujeme, že niečo jednoducho nemôžeme mať, neprestávame to potrebovať.

Judith Weston hovorí, že základná potreba definuje človeka. Hovorí, kým človek je. A to môže byť niekedy sčasti aj genetické. Dôvod, prečo sa nám zdá, že veľa hercov hrá všade tú istú postavu je, že vychádzajú zo svojej osobnej životnej potreby. Je ťažké, uveriteľne zahrať životnú potrebu iného človeka. Niektorí zase hrajú všade tú istú postavu, vyplývajúcu však z "tajnej identity" a jej potreby, ktorá je síce iná, než ich vlastná, zároveň však prístupná ich predstavivosti. Dobrým príkladom je Charlie Chaplin, ktorý bol v skutočnosti iný, než jeho charakter, ktorý tak úspešne predvádzal. Cieľ jeho tajnej identity, by sa dal definovať ako "potreba vyhnúť sa problémom".²⁸

²⁸ WESTON, cit. 2, s. 101

Lenore DeKoven v rámci svojej teórie mozgu ako počítača ukazuje, ako pomenovanie týchto životných potrieb okamžite stláča v mozgu klávesy, ktoré automaticky produkujú reakciu. Napríklad "nájsť lásku" je jedna zo základných životných potrieb, ku ktorej sa vzťahuje snáď každý z nás. Existujú slová, na ktoré reaguje každý mozog. Tu je jej zoznam základných životných potrieb, ktoré môžu pomôcť hercovi a režisérovi identifikovať motivačnú silu, ktorá poháňa postavu :

- dokázať si vlastnú hodnotu
- získať si svoju cenu
- získať bezpečie
- dokázať, že som lepší
- nájsť svoju identitu
- oslobodiť sa
- prežiť
- zachrániť sa
- získať seba-rešpekt
- zbaviť sa viny
- dokázať si, že som muž/žena
- dokázať svoju ženskosť/mužnosť
- nájsť lásku
- zničiť seba alebo ostatných
- udržať si niekoho
- prekonať pocit nenáležitosti
- prekonať pocit nebezpečenstva

DeKoven vysvetľuje, že niekedy stačí zmeniť jedno slovíčko v rámci definície životnej potreby a správanie postavy sa môže úplne zmeniť. " Slovíčko *nájsť* stláča úplne iné klávesy v hercovom mozgu, než slovo *dokázať*. Keď použijete slovo *zachrániť*, môže sa stať, že dostanete z herca takú prirodzenú naliehavosť, ktorú ste nemohli nájsť keď ste mu hovorili "skús to viac" alebo "sprav to intenzívnejšie". "²⁹

²⁹ DEKOVEN, cit. 1, s. 24; "The word find punches up a different set of buttons in the actor's brain than the word prove and when you utter the word save you might well

Pokiaľ režisér obsadí staršieho herca, než je jeho postava, môže mu pomôcť slovo „nájsť“ v rámci definície životnej potreby. Toto slovo spúšťa mechanizmy, ktoré všeobecne mladí ľudia prežívajú, pretože sú v období hľadania a objavovania. Naopak, keď je do staršej role obsadený mladší herec, môže mu zase pomôcť slovo „znovunadobudnúť“, pretože starší ľudia sa častejšie stretávajú so stratami.

Aj keď vymenované potreby sú veľmi všeobecné a dá sa povedať, že ich každý vo svojich životoch prežívame, dôležité je, ktorej z nich dávame prednosť. To definuje rozdiely medzi nami a takisto medzi postavami. Človek so životnou potrebou *nájsť lásku*, bude v konkrétnej situácii reagovať inak, než človek, ktorého potreba je dokázať si *vlastnú cenu*.

Mark Travis sa na to pozerá aj z pohľadu diváka. Tvrdí³⁰ že diváci odhalia základné životné potreby postáv už na začiatku príbehu. To, čo postavy chcú, chce aj divák, či už ide o hrdinov, alebo antihrdinov. Pokiaľ však nie je schopný tieto potreby rýchlo identifikovať, alebo mu prídu umelé či príliš jednoduché, stratí záujem o náš príbeh. Travis hovorí, že ak sa nám stane, že už sa na film nechceme pozeráť, nie je to kvôli filmu samotnému, ale kvôli strate záujmu o postavy a ich primárne potreby.

Jeho teoréma potrieb postáv ukazuje, že každá postava má okrem základnej životnej potreby, ktorá sa tiahne celým filmom, istý cieľ alebo potrebu, ktorá sa vzťahuje len na dĺžku jedného aktu. Keďže väčšina filmov má trojaktovú štruktúru, aj postava prechádza cestou dosahovania týchto troch cieľov, ktoré sú však na rozdiel od životných potrieb špecifickejšie. Napríklad vo filme Matrix chce hlavná postava – Neo, najprv zistiť, čo je Matrix a odhaliť

get an organic urgency in the actor's response that you failed to get by saying "do more" or "make it more intense".

³⁰ TRAVIS, Mark. *Directing feature films: the creative collaboration between directors, writers, and actors*, Michael Wiese Productions, USA, 2002, s. 29

tajomstvo skrývajúce sa za skupinou hackerov. V druhom akte potom potrebuje zistiť, či on je ten jediný pravý záchranca skutočného sveta. V treťom akte už chce rozbiť celý systém a preto musí poraziť Agenta Smitha, ktorý Matrix ochraňuje.

"Dôležité je, aby jednotlivé ciele postavy pre každý akt podporovali hlavnú životnú potrebu postavy. Musia to byť špecifické kroky k dosiahnutiu celkového cieľa, uspokojeniu životnej potreby. Ak nie sú, tak pre príbeh nefungujú a diváci stratia záujem." vysvetľuje Travis³¹. Pre režiséra by malo byť preto esenciálne, tieto potreby správne identifikovať a sústrediť sa na ne, počas celého procesu. Podriaďuje sa im nie len herecká akcia, ale vôbec spôsob spracovania filmu.

Všetci učitelia sa zhodnú na tom, že ak sme našli postave životnú potrebu, ktorá ovplyvňuje všetko, čo robí a ako sa správa, musíme tiež nájsť, aký má postava cieľ v každej jednej scéne. Keby sme to preložili do praktického života, tak v každej situácii chceme niečo trochu iné a zväčša to chceme od niekoho, kto je v tej situácii s nami. Tým sa vytvára základné pnutie medzi ľuďmi/postavami, pretože druhá postava bude mať pravdepodobne cieľ úplne rozdielny od toho nášho.

Judith Weston tvrdí, že tieto scénické potreby sú veľmi špecifické, ako napríklad - chcem aby odišiel z izby, chcem aby ma pobozkal, chcem aby sa zasmial, chcem aby ľutoval. Čím sú jednoduchšie, tým ľahšie sa dajú zahrať. Najlepšie sú tie, ktoré obsahujú ako fyzickú, tak emočnú súčasť. Tá fyzická znamená, že ak postava dosiahne svoj cieľ, je to jasné - druhý herec odíde z izby, dá bozk, zasmie sa, atď. Takže tu existuje bod, na ktorý sa dá jednoducho sústrediť, ktorý je uchopiteľný a ľahko predstaviteľný. Emočná

³¹ TRAVIS, cit. 30, s. 30; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*The important thing about the objectives for each act is that they must support the overall objective. The objectives must be specific steps in a valid attempt to achieve the overall objective. If they are not, then they won't work for the story and the audience will lose interest.*"

súčasť scénického cieľa znamená, že dosiahnutie alebo nedosiahnutie tohto cieľa postaví emočnú udalosť do vzťahu. Buď je to výhra, alebo prehra. Napríklad, ak je scénická potreba postavy, aby jej partner opustil priestor a on to urobí, tak má naša postava pocit výhry, ale ak to neurobí, tak má pocit prehry. V každom prípade tento vzťah práve prekonal malú zmenu.

Scénické potreby však môžu znieť tak isto, ako životné potreby, ktoré vymenovala vo svojej knihe Lenore DeKoven. Tu k nim dodáva ďalšie príklady, ktoré sa môžu hodiť v rámci scénických potrieb:

- získať súhlas
- zvieť niekoho / všetkých
- získať niekoho na svoju stranu
- zbaviť sa niekoho

DeKoven opakuje, že celá snaha o pomenovanie cieľov vyplýva z potreby skrátiť a zjednodušiť komunikáciu a tak dosiahnuť čo najlepší výsledok. Tým, že ide vždy len o jednu vrstvu toho, čo herec prežíva a robí, potrebujeme naše výpovede skrátiť. Často si režiséri mýlia potreby postavy s výsledným dojmom. Hovorí tak hercom, že majú hrať tento výsledok, ktorý je nemožné zahrať a herec tak musí sám prísť na to, ako sa k tomuto výsledku môže dostať. Napríklad, keď hovoria hercovi, že sa snaží získať kontrolu. To však nie je potreba ale to, ako režisér chce, aby to na nás pôsobilo. Cestu k tomuto výsledku môžu dláždiť aktívne ciele ako - chcieť niekoho okúzliť, zvieť, zastrašiť, varovať. Potreba získať kontrolu však môže byť v skutočnosti potrebou dokázať si, že som lepší, alebo potreba sa ubezpečiť.

DeKoven nás vo svojej knihe vedie postupnými krokmi, ktoré majú docieľiť najpresnejšie zadefinovanie toho, čo po hercovi režisér chce, tak aby to povedal čo najúčinnnejšie a najkratšie: "Teraz máme všetok potenciál na vytvorenie toho, čomu hovorím kontúra charakteru: životná potreba a scénická potreba. Dôležité je si pamätať v rámci tohto slovníka slovo "aby", ktoré spája tieto dve potreby."³²

³² DEKOVEN, cit. 1, s. 28; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny:

Pri konštrukcii kontúry je treba si dať pozor na protichodné potreby. Nedá sa mať scénickú potrebu - zachrániť sa a životnú potrebu - zničiť sa. Kontúra by znela "Zachrániť sa, aby sa zničil". To sa nedá zahrať. Uvádza niekoľko príkladov hrateľných kontúr:

- dokázať si vlastnú cenu, aby získal lásku
- získať lásku, aby si dokázal vlastnú cenu
- prekonať neistotu, aby si dokázal, že je muž
- nájsť vlastnú identitu, aby získal pocit bezpečia
- oslobodiť sa, aby sa zachránil
- zbaviť sa viny, aby sa oslobodil
- nájsť lásku, aby našiel hodnotu ako chlap
- zbaviť sa niekoho, aby si dokázal, že je lepší

Je mnoho možných kombinácií. Dôležité je, že životná potreba vedie postavu od začiatku, do konca filmu a scénická potreba, ktorá by mala byť dosiahnuteľná, zase vedie postavu celou scénou. Mení sa však zo scény na scénu.

Mark Travis to nazýva interné a externé ciele, s ktorými sa postava vyrovnáva zároveň. Zatiaľ čo externé vidíme a sú pod kontrolou režiséra, interné sa odohrávajú vo vnútri herca a tým pádom sú pod kontrolou herca.

2. 2 AKTÍVNE SLOVESÁ

Pokiaľ máme za cieľ dokonale zanalyzovať, čo to znamená hrať postavu, či vytvoriť charakter s jej osobitým spôsobom správania a myslenia, musíme okrem zadefinovania jej potrieb aj rozložiť jej správanie z momentu na moment. Toto správanie nazývajú americkí učitelia "actions", čiže akcie.

"Now we have the potential for constructing what I call the outline for the character: the life need and scene need. The important thing to remember with this vocabulary is the phrase "in order to", which is the connective tissue linking the two need."

Keďže sa to vždy týka našich aktívnych rozhodnutí, ktoré robíme často zo sekundy na sekundu. Ak režisér dokáže pomenovať tieto akcie, umožní mu to inú úroveň komunikácie s hercom. Namiesto toho, aby po hercovi chcel výsledok jeho emocionálnych pochodov, je mu cez "akcie" schopný konkrétne odovzdať vnútorné pochody, ktoré sú jednoducho pochopiteľné a dajú sa zahrať.

"Naše správanie z momentu na moment sa riadi podľa toho, čo chceme v rámci scény a to sa riadi podľa toho, čo chceme v rámci života postavy."³³

Ako hovoril Meisner, hranie je činnosť. Preto používať pri réžii hercov slovo "byť" je neefektívne. Napríklad "byť vtipný" je pasívny výrok. Herec potrebuje vedieť čo má robiť a nie, čím byť. To sa hrá veľmi ťažko. Takže namiesto toho, aby mu režisér povedal nech je vtipný, efektívnejšie bude ak mu povie, nech nás zabáva. Čím sa dostávame ku konkrétnemu vyjadreniu "akcií" a tým sú aktívne slovesá. "Zabávať" je jedno z nich.

Nie všetky slovesá sú však aktívne. Niektoré vyjadrujú výsledok a niektoré potrebujú slová na to, aby ich bol herec schopný zahrať. Kľúč k aktívnym slovesám, kvôli ktorým sa nemusí meniť text, ale naopak pomáhajú hercovi vytvoriť podtext; je otázka, či je dané sloveso hrateľné aj bez akýchkoľvek slov. Aktívne slovesá vždy ležia pod dialógom a dodávajú mu špecifický význam.

Ak vie režisér správne pomenovať činnosť postavy, jej akciu, vytvára tak z charakteru na papieri aktívnu a mysliacu živú bytosť, ktorá je oddelená od hercovej osobnosti a má svoju vlastnú integritu. Výber akcií dáva režisérovi a hercom obrovskú moc nad napísaným textom, ktorá môže a nemusí byť v súlade s cieľom scenáristu.

³³ DEKOVEN, cit. 1, s. 31; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"What we do on a moment-to-moment basis is in order to get what we want in the scene, which is in order to get what we want in the life of the character."*

Lenore DeKoven a Judith Weston vo svojich knihách ponúkajú zoznam aktívnych sloví, ktorý je v prílohe tejto práce. Obidve dodávajú, že aktívne slovesá majú vyjadrovať emocionálny efekt a nie konkrétne fyzický. Napríklad sloveso "vyhnúť sa" sa nedá zahrať, pokiaľ na scéne naozaj niečo neleží v ceste. "Plakať", alebo "smiať sa" je manifestácia emócie, ale nie činnosť v rámci nášho ponímania. Iné neaktívne slovesá, ako napríklad "presvedčiť" sa nedajú zahrať bez slov a tak sú mimo zoznam aktívnych sloví. Zložitejšie sú napríklad "fascinovať" obsahuje v sebe viacero činností, alebo "dominovať" vyjadruje výsledok, ktorý je taktiež nehrateľný.

"Je dôležité pamätať na skúšku ohňom, ktorou je otázka: vyvoláva to okamžite v človeku niečo, čo sa dá dosiahnuť aj bez použitia slov?"³⁴ píše DeKoven a tým dáva režisérom základný filter pre voľbu aktívnych sloví.

Často sa herec, či režisér počas natáčania stretáva s vetou "urob to viac", alebo "urob to menej". Je to jedna z najpoužívanějších viet v rámci réžie hercov, napriek tomu, že je absolútne nekonkrétna. Koľko má herec pridať, aby to bolo viac? A nebude to potom až príliš veľa? Režisér si takpovediac ladí herca, akoby sa jeho práca dala merať na nejakej škále. Nehovorím, že sa nakoniec nemôže stať zázrak a režisér dostane to čo chce, zaberie to však neprimerane viac času (kým sa herec vyladí), ako keby sa vyjadril pomocou aktívnych sloví. Keby napríklad namiesto "urob to menej" povedal "nestraš, ale zneisti ho", herec okamžite pochopí pripomienku.

Lenore DeKoven vo svojej knihe ponúka možné alternatívy k réžii pomocou "viac/menej". Je to akási stupnica sloví (nie všetky sú však doslova preložiteľné):

bublať - vriieť - soptiť - explodovať

konfrontovať - vzdorovať - provokovať - pobúriť

baviť - zabávať - predvádzať - prehrávať

³⁴ DEKOVEN, cit. 1, s. 40; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*It is important to bear in mind that acid test: does it immediately make one think of something that one can pursue without speaking?*"

varovať - strašiť - ohroziť - napadnúť
vyskúšať - preskúmať - preveriť - vyšetriť

Nie každé aktívne sloveso musí fungovať na každého herca. Pokiaľ mu herec nerozumie, alebo po vyslovení tohto slovesa má herec len prázdny pohľad, je to signál pre režiséra aby sloveso nahradil takým, na ktoré bude mať herec okamžitú reakciu.

2. 3 ĎALŠIE VRSTVY PRE VYTVORENIE A OŽIVENIE POSTAVY

Keď herec vie, aké má jeho postava potreby a akcie, čo tvorí základnú kostru tvorby charakteru, je načas pridať ďalšie vrstvy. Mnoho hercov sa pyšní tým, že nikdy teóriu herectva neštudovali a sú schopní celý tento vedecky vyzerajúci proces robiť inštinktívne. Je to síce možné, ale môže sa aj stať, že ich inštinkty nestačia hĺbke postavy, po ktorej túži režisér. Preto by mal byť sám schopný rozumieť svojim postavám, akoby to boli živí ľudia v celej svojej komplexnosti. Mark Travis dokonca navrhuje, aby neskôr pri natáčaní režisér hovoril len k postavám a nie k hercom.

Lenore DeKoven definuje vrstvy, ktorými je treba obaliť kostru postavy tvorenú z jej potrieb a akcií:

- emočný život - všeobecne a aj špecificky scénu po scéne (vracia sa z pohrebu a zažíva hlboký smútok)
- fyzický život - všetky telesné prejavy ako opitosť, slepota či bolesť
- úpravy charakteru – všetko, čo otvára v hlavách hercov obrazy (akoby kráčať po rozžeravenom uhlí, akoby pred sebou videl len hmlu), či konkrétne forma reči, dialekt, atď.
- environmentálne podmienky - keď sa napríklad postava prisťahuje z dediny do veľkého mesta, žije v extrémnych teplotách, alebo zime...³⁵

³⁵ DEKOVEN, cit. 1, s. 44

2. 4 ZHRNUTIE

Nie len režiséri, ale často aj herci podliehajú réžii orientovanej na výsledok. Sami sa často pýtajú, či by režisér chcel, aby boli milší, vtipnejší, sarkastickejší, atď. ... Judith Weston radí odpovedať na tieto otázky otázkou. Prinútiť herca rozmýšľať inak, pracovať iným smerom. Ak je herec zakliaty v tom, že niekoho hrá, nikdy nevytvorí postavu pravdivo. Prístup režiséra je kľúčový, pretože herci sú zvyknutí pracovať pod rôznym vedením a naladiť sa na nový spôsob práce. Ich nepatričné otázky často vyplývajú z práce s inými režisérmí. Preto má režisér absolútnu moc, vytvoriť iné pravidlá hry.

Podľa amerických učiteľov vedenia hercov je dôležité komunikovať s hercom tak, aby v ňom vzbudil život, iskru. Všetci poukazujú na primárnu rolu potrieb postavy, ktoré si musí režisér spolu s hercom definovať. Potreby sa hlavne delia na životné - tie ktoré sa snaží postava dosiahnuť počas celého filmu, a na scénické - tie ktorými sa riadi postava v určitom momente. Lenore DeKoven spája tieto potreby do jednej vety, aby scénické a životné potreby boli hrateľné zároveň, a aby herec neustále vedel, za čím jeho postava kráča. Na vytvorenie pravdivej akcie v prítomnom okamihu sa používajú aktívne slovesá. Tie samozrejme pramenia z potrieb, no ide o momentálne nastavenie toho, čo postava "robí". Aktívne slovesá musia byť hrateľné aj bez slov.

Režisér spolu s hercom po zadefinovaní týchto základov postavy nanáša ďalšie vrstvy. Pretože ak uvažujeme o postave, ako o živom človeku s komplexnou psychikou, nedá sa uspokojiť so základnými prvkami. Tento herecký šlabikár však znova oslobodzuje režiséra a dáva mu nové nástroje na smerovanie herca. Nato, aby mohol hercom pomôcť vytvoriť postavy a zakotviť ich do sveta, potrebuje ešte vedieť, čo tento ich svet obsahuje. Odkiaľ prichádzajú a kam presne idú. Aké majú vzťahy. To všetko a viac obsahuje analýza scenára, ktorej by mal režisér venovať dostatok času pred nakrúcaním.

KAPITOLA 3 ANALÝZA SCENÁRA

"Konflikt medzi prípravou a spontánnosťou neexistuje. Účelom prípravy je mať jasno a dôverovať prítomnému okamihu; prejsť si fázu všetkých svojich priemerných nápadov, takže keď sa ocitnete na skúške, alebo na natáčaní, budete pripravený mať už len tie najlepšie nápady."³⁶

Nato, aby mohol režisér úspešne začať spolupracovať s hercom, musí sa najskôr pripraviť. O režisérskej príprave nad scenárom sa často hovorí, ale málokedy začínajúci režisér vie, čo to presne znamená. Herci majú vo zvyku režisérov kritizovať za nepripravenosť, alebo tvrdia, že režiséri nevedia, čo chcú. Nejde len o to aký dojem režisér na hercov zanechá, ale o to, či dokáže pomenovať svoje intuitívne rozhodnutia. Americkí učitelia réžie hercov kladú na poriadnu analýzu scenára veľký dôraz. Preto tomu aj v tejto práci venujem samostatnú kapitolu.

Judith Weston hovorí, že slová na papieri - či už ide o dialóg, alebo o popis deja - sú akési vôdzky k ukrytému svetu správania sa a pocitov postáv. Režisér spolu s hercami má povinnosť tento svet odkryť a použiť ako východisko svojej práce. Nato, aby sme scenáru naozaj porozumeli, je potrebné vojsť do tohto skrytého sveta, vytvoriť ho a uveriť mu. Jednou zo základných premís je dokonale spoznať scenár, na ktorom ide režisér pracovať. Tvrdí, že v momente, keď sa režisér rozhodne na danom projekte pracovať, nezáleží na tom, ako kvalitný scenár je. Ide o to, pristupovať k nemu ako k dobrej a nosnej látke, prestať hodnotiť a napojiť sa.³⁷

Mark Travis to prirovnáva ku klinickej analýze najdôležitejších elementov

³⁶ WESTON, cit. 2, s. 165; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"There is no conflict between preparation and spontaneity. The purpose of preparing is to be ready to meet and trust the moment, and to go through your mediocre ideas, so you will be ready, once you get to rehearsal and the set, for your great ideas."*

³⁷ WESTON, cit. 2, s. 163

príbehu, ktorej cieľom je vyšpecifikovať každú jednu súčiastku.

Aby mohol režisér vôbec nejaký príbeh rozprávať, musí pochopiť, čo sú jeho postavy za ľudia a čo sa im vlastne deje. To mu dá základ na komunikáciu s hercami.

Nástroje na režisérsku analýzu scenára sa líšia od tých, ktoré sa používajú pri písaní scenára. Nejedná sa tu o kategorizovanie postáv v rámci deja, skôr o ich oživenie do ľudskej podoby, ktorá je uveriteľná pre každého z nás. Réžia je teda *adaptáciou* scenára na plátno.

Ako však má postupovať režisér, ktorý scenár napísal. Judith Weston hovorí, že tým neodpadáva jeho povinnosť analýzy scenára, ba naopak. Myslí si, že by mal režisér postupovať rovnako aj so svojím vlastným scenárom. Mal by sa odlepiť od svojej role scenáristu a správať sa, akoby scenár napísal niekto iný. Bez toho nebude schopný dôverovať svojim postavám natoľko, aby im poskytol úplne nezávislý život, nepripustí si inú interpretáciu, než svoju vlastnú a tak nebude schopný počúvať ani hercov a ich nápady, ktoré z charakteru v scenári robia živého človeka. Preto ďalej v tejto kapitole nerozlišujeme medzi autorským režisérom, ktorý si scenár napísal sám 'pre seba' a režisérom, ktorý pracuje s 'cudzou' látkou.

V tejto kapitole si ukážeme rôzne postupy analýzy scenára, ktoré môže režisér použiť. Táto disciplína je miestami až vedecky zložitá a tak sa do tejto práce nevojde každý jeden postup, o ktorých sa píše v knihách. Napríklad Judith Weston má celkom zložitý spôsob analýzy, príde mi však natoľko zaujímavý a konkrétny, že som sa rozhodla v podkapitolách 3.2 - 3.8, načrtnúť niektoré kroky, ktoré režisérom odporúča.

Aj keď sa môže zdať, že analýza scenára nepatrí do umenia réžie hercov, je to jeho základná súčasť. Ako budeme vidieť v ďalších kapitolách, priamy kontakt s hercom vyrastá z režisérovho porozumenia príbehu a postáv v ich prirodzenom či neprirodzenom svete.

3. 1 "THROUGHLINE"

Lenore DeKoven tvrdí, že najdôležitejším krokom režiséra je vytvorenie takzvanej *throughline*, malého odseku viet, ktoré majú vystihovať režisérov úmysel, či víziu pri tvorbe filmu. Podstatné to je hlavne z toho dôvodu, aby celý profesionálny tím vrátane hercov robil rovnaký film. Aby bolo všetkým jasné, čo režisér chce a vidí v látke, ktorú spracováva. Pomáha to však aj samotnému režisérovi v ujasnení žánru, štruktúry či v rámci výberu hercov pri castingu.

DeKoven to zdôvodňuje takto: "Táto dobrovoľná disciplína myšlienkovkej kondenzácie a prenosu týchto myšlienok z podvedomia do vedomia, cez artikulovanie do napísaných viet, je podľa mňa najdôležitejším krokom v procese réžie."³⁸ Ďalej vysvetľuje ako konkrétne skondenzovať svoj scenár a víziu do výstižného odseku viet.

Režisér musí počas tvorby svojho filmu riešiť toľko parciálnych vecí, až mu hrozí, že postupom času a úloh stratí svoju základnú víziu. *Throughline* mu tak dáva konštantný základ, ku ktorému sa môže kedykoľvek vrátiť, či vzťahovať v rámci každého rozhodnutia.

Throughline však nie je ani popis deja, ani anotácia či prezentačná veta, ktorú požívajú producenti pri predávaní filmu. Je to syntéza vlastného úsudku, toho čo komunikuje režisér hercom a ostatným spolutvorcom, spolu so základným odkazom scenáristu.

DeKoven píše, že každá *throughline* by mala odpovedať na tieto otázky:

1. Kto je protagonista a kto je antagonista? (Protagonista posúva príbeh dopredu, antagonista mu v tom bráni.)
2. Ktoré ďalšie postavy sú na strane protagonistu a ktoré na strane

³⁸ DEKOVEN, cit. 1, s. 53; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*This self-imposed discipline of actually condensing ones' thoughts and transferring them from the subconscious to conscious level by writing them down, translating them into a useful and articulate sentence, is in my opinion the most important part of the director's process.*"

antagonistu?

3. Aký je žáner filmu? (Komédia? Dráma? Satira?...)

4. Čo je základný príbehový oblúk? Kde je najvyšší bod, bod najväčšieho risku, či bod obratu?

5. Aké špecifiká pomôžu všetkým pochopiť režisérovu víziu materiálu? (Lokácia? Časové obdobie? Politické a sociálne pozadie?)³⁹

Pri písaní *throughline* musí režisér vedieť čo chce, aby si mysleli diváci potom, čo vyjdú z kina. DeKoven odporúča presný postup písania tohto odseku, s ktorým sa má režisér podeliť so všetkými svojimi spolupracovníkmi. Najprv je treba prečítať scenár najmenej tri krát. Pri druhom čítaní by si režisér mal začať zapisovať slová, ktoré mu vystupujú z textu. Bez nejakého konkrétneho kľúča, čisto na základe inštinktov. Po prečítaní scenára, sa na slová pozrieť znova od začiatku v zmysle kontinuity. Zistiť, či je v nich viditeľná nejaká spojitosť, alebo smer uvažovania. Pridať k týmto slovám ďalšie, ktoré odkazujú k príbehovej linke, alebo k vývoju postavy. Napísať si prvý náčrt viet s použitím týchto slov. Pri treťom čítaní otestovať použiteľnosť "throughline" a položiť si otázky: Vystihuje príbeh? Identifikuje to základné prekážky v rámci posunu príbehu? Poskytuje informáciu o štruktúre? O postavách? O mieste kde sa to odohráva? Pomôže vo voľbe potrieb pre hlavné postavy? Dokáže to zorientovať všetkých filmových spolupracovníkov?

Mark Travis to vidí podobne ako DeKoven. Hovorí, že dva základné kroky pri analýze scenára sú, odpovedať si na otázku – o čom vlastne príbeh je a čo je režisérov uhol/prístup k rozprávaniu tohto príbehu. Zároveň však pripomína, že človek si nikdy dokonale na tieto otázky nezodpovie a preto sa ich sám seba bude pýtať od začiatku práce až do dokončenia filmu. Ide teda o akýsi vzťah režiséra k textu, a ten sa časom vyvíja. Zdôrazňuje, že režisérov prístup k látke musí byť veľmi osobný. Každý režisér by mal iný dôvod rozprávať ten istý príbeh. Preto si musí túto svoju potrebu verbalizovať.⁴⁰

³⁹ DEKOVEN, cit. 1, s. 51

⁴⁰ TRAVIS, cit. 30, s. 78-81

3. 2 ČÍTANIE SCENÁRA

Zatiaľ, čo každý z amerických učiteľov má svoj osobný prístup k jednotlivým krokom analýzy scenára, všetci sa viac menej stretávajú v základných cieľoch. Zdôrazňujú, že zoznámenie s látkou je jednou z najdôležitejších úloh režiséra, pred tým, než predstúpi pred hercov a iných spolupracovníkov. Odporúčajú niekoľkonásobné prečítanie scenára, pričom pri každom čítaní sa dostáva režisér hlbšie aj vďaka rôznym typom poznámok, ktoré by si pri čítaní mal zapisovať.

Judith Weston hovorí, že prvé čítanie zanechá v režisérovi len pocity a dojmy, ktoré sú však veľmi hodnotné. Aj keď sa hneď neodkryjú všetky možnosti konkrétnej látky, režisér je schopný vidieť, že tam možnosti sú. Prvé dojmy naznačujú, aký osobný vklad je schopný režisér filmu poskytnúť. Po prvom prečítaní by mal byť schopný vyjadriť, o čom (pre neho) film vlastne je a preto je dobré si pri čítaní zapisovať poznámky týchto prvých dojmov.

3.3 ŠKRTANIE SCÉNICKÝCH POZNÁMOK

Predtým, než sa režisér pustí do druhého, už hlbšieho čítania, mal by si preškrtať scénické poznámky⁴¹ zahrnuté v texte. Weston tvrdí, že tieto poznámky by mali byť taktiež adaptované. Scenáristi ich často zahrňajú do svojho popisu deja, aby uľahčili čítanie producentom. Pre režiséra by však nemali predstavovať žiadny záväzok. Naopak, je to jeho práca, vdýchnuť život situácií z papiera. Akým spôsobom však s týmito poznámkami pracovať?

Judith Weston ponúka zoznam šiestich typov scénických poznámok, na ktoré sa zamerať. Režisér na takúto prípravu potrebuje akurát ceruzku, s ktorou si

⁴¹ Anglický pojem *stage directions* prekladám ako scénické poznámky, pretože mi príde najbližší zmyslu. Ide všeobecne o text, ktorý je mimo dialógov a popisuje okrem deja rôzne špecifiká, či už vnútorného života postáv, ich pohybu, alebo priestoru v ktorom sa nachádzajú.

bude jednotlivé poznámky škrtat, krúžkovať alebo podčiarkovať týmto spôsobom:

1. Popisy vnútorného života postáv - všetky sú vo forme prídavných mien, prísloviek, indikujú vnútorné premeny, emočné mapy, či psychologické vysvetlenia, ktoré nie sú pre herca hrateľné. Napr. "nemôže odvrátiť zrak", "urobí vnútorné rozhodnutie"... Sú to presne tie veci, na ktoré by mal prísť režisér spolu s hercami a vytvoriť tak vnútorný svet postáv. Takéto poznámky treba škrtnúť.

2. Popisy telesného prejavu postáv, ktoré nemajú nič spoločné s konsekvenciami príbehu - vymyslenie pohybu, ktorý stelesňuje emočné pochody je práve práca režiséra a jedna z najväčších výziev herectva a réžie. Príklady: "pozrie sa na hodinky", "nekonečne si vyzlieka kabát". Ak sa v texte nachádzajú také popisy fyzických akcií, ktoré sú niečím inšpiratívne, je dobré si ich zvýrazniť, pripísať otáznik a neskôr vyskúšať na skúškach. Ostatné preškrtnúť.

3. Popisy osobných vecí postáv - môžu to byť hodinky, kabát, či akýkoľvek objekt. Pre ľudí a postavy sú ich osobné veci veľmi dôležité. Pokiaľ režisér nájde kľúč, ako tieto objekty napísané v texte, slúžia na odkrytie života postavy, mal by si ich zakrúžkovať. Iné môže škrtnúť.

4. Popisy faktov, ktoré sa týkajú životov postáv v minulosti - tie sa rozdeľujú do dvoch kategórií: a) fakty, ktoré sa spomínajú v rámci dialógu - tie treba škrtnúť práve preto, lebo už sú v dialógu; b) fakty, ktoré sa nespomínajú v rámci dialógu či iného deja - môžu niesť zaujímavú alebo potrebnú informáciu a treba si ju zakrúžkovať. Tá potom režisérovi môže byť užitočná, alebo ak sa neskôr ukáže, že nie je, môže ju škrtnúť tak či tak. Príklady: "Naposledy sa v tomto meste stala vražda pred 25 rokmi.", "Mal v škole samé jednotky".

5. Popisy konkrétnych obrazov - vizuálne spracovanie filmu by malo byť na režisérovi a kameramanovi, či scénografovi. Pokiaľ sa však v scenári nachádzajú konkrétne obrazy, ktoré režisérovi dávajú pridanú hodnotu, mali by sa zakrúžkovať. Môžu totiž poskytovať kľúč k jednotlivým témam príbehu.

6. Popisy dejov, ktoré odkazujú na emočný stav postáv - to sú deje, ktoré majú konsekvencie v príbehu a mali by v texte zostať aj potom, čo v nich režisér škrtne všetky opisné slová. Príklad: "V kope bielizne zúfalo hľadá

zbraň" - tu je treba škrtnúť slovo "zúfalo"; alebo "Nedokáže odvrátiť zrak" - treba prepísať na: "Neodvracia zrak", čím sa predíde psychologizujúcim vysvetleniam. V podstate treba z popisov spraviť dej a v momente, keď si ho takto podrobne režisér vypreparuje, mal by si ho zvýrazniť.

Treba vedieť rozlišovať medzi *možnými scénickými poznámkami*, ktoré treba brať ako možnosti a tak by mal byť pri nich otáznik; a medzi *dejom*, pretože, tak sa režisér dostane k tým akciám, ktoré sa nespomínajú v dialógu a predsa sú dôležité pre príbeh. ⁴²

Po takomto zásahu do scenára v ňom nájdeme množstvo krúžkov, škrtnutí či otáznikov. Dôležité je, že zakrúžkované slová si bude treba vypísať a pretriediť, zatiaľ čo podčiarknutý/zvýraznený materiál dáva režisérovi kľúč k fyzickému a emočnému životu postáv.

3.4 ČÍTANIE NAHLAS A PARAFRÁZOVANIE

"Chcem vás povzbudiť k tomu aby ste čítali scenár (potichu alebo nahlas) tak často, ako sa len dá počas analýzy, pred-produkcie a skúšok. Zakaždým si predstavujte, že to je po prvýkrát. Uvoľnite svoju myseľ od nápadov, ktoré ku vám prichádzajú, aby ste sa mohli vrátiť k vnímaniu začiatočníka. Vaše vlastné nápady a otázky, ktoré pri čítaniach nastanú, vás môžu aj veľmi prekvapiť."⁴³

Podľa Weston, čítanie scenára nahlas, dáva režisérovi dobrý prístup k jeho prvým dojmom. Mal by sa spriatelíť so slovami ležiacimi na papieri, aby sa tak dostal k svojim nápadom a otázkam, ktoré sú určujúce. Môže si scenár prečítať nahlas sám, alebo s niekým blízkym. Weston hovorí, že pri čítaní by

⁴² WESTON, cit. 2, s. 167- 170

⁴³ WESTON, cit. 2, s. 190; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*Finally I want to strongly encourage you to reread the script (silently or aloud) as often as you can throughout script analysis, pre-production and rehearsal. Each time pretend it is the first time. Free your mind of the ideas you are coming up with, so you can return to the beginner's mind. You may be surprised at the ideas and questions that will come to you.*"

sa režisér nemal snažiť hrať postavy, alebo sa príliš počúvať. Mal by si skôr užívať text a "cítiť ho v puse". Ďalšou výhodou čítania nahlas je, že režisér tak začína proces privlastňovania si postáv. Podľa nej, tak ako každý herec by mal mať na konci procesu postavu dokonale privlastnenú aj režisér. Ten by si tiež mal privlastniť všetky postavy vo filme. Aj keď v tomto momente analýzy scenára ešte netuší, aké nesie text významy, začína sa proces oživovania slov na papieri.

Inou technikou, ktorá spája režiséra s jeho vlastnou intuíciou je *parafrázovanie*. Znamená to prerozprávanie častí textu, ako sú dialógy, alebo monológy, vlastnými slovami. Weston odporúča robiť toto parafrázovanie v prvej osobe, takže nehovoriť o postave ako o "nej" ale ako o sebe. Cieľom je sa znova dostať bližšie k privlastneniu si postáv a nájsť intuitívne nápady, ktoré sa nezrodia z intelektuálneho rozboru. Toto cvičenie môže tiež pomôcť režisérovi pri práci s hercom. Ak sa stretne s odporom, alebo potrebuje odomknúť jeho statickú interpretáciu postavy, môže sa ho spýtať: "Čo si o nej/ňom myslíš? Páči sa ti? Máš ho/ju rád?", pokiaľ sa stretne so samými negatívami zo strany herca k postave, môže mu navrhnúť: "Povedz znova to isté s tým, že namiesto On použiješ zámeno Ja".

S parafrázovaním pracuje Mark Travis v rámci samotného nakrúcania, k čomu sa dostaneme. Prístupov je mnoho, je však podstatné vedieť o rôznych možnostiach a ich využití.

3. 5 TECHNIKA TROCH MOŽNOSTÍ

Popri čítaní scenára sa režisér určite stretne s vetami, ktoré nechápe, alebo mu k postave či filmu nesedia. Mnoho režisérov má tendenciu tieto riadky hneď prepisovať. Judith Weston však radí, aby sa predtým na moment zastavili. Hovorí, že "logika môže byť prekážkou predstavivosti a aj vety, ktoré sa vám najprv nemusia páčiť, môžu byť zlato."⁴⁴ Môžu totiž poskytovať

⁴⁴ WESTON, cit. 2, s. 188

prístup k významom, ktorým sa režisér bráni.

Technika troch možností by sa mala použiť pri každej vete, ktorá nedáva režisérovi zmysel, alebo sa mu nepáči. Režisér by si mal spraviť rýchly zoznam troch možných významov tejto vety, bez toho aby sa pokúšal o správnu odpoveď, alebo hodnotil svoje nápady. Len tak sa môže napojiť na svoju intuíciu a zdroje ležiace hlbšie, než vedomá myseľ. Cieľom nie je nájsť správny výsledok, ale napojiť sa. Tak režisér nestratí hlavu, ak jeho herci niektoré vety hneď nepochopia, alebo ich inak interpretujú.

Podobne ako s parafrázovaním, aj technika troch možností sa dá uplatniť pri práci s hercom. Pokiaľ herec odporuje svojmu textu, nechce ho povedať, alebo sa na neho nevie napojiť, režisér sa ho môže spýtať na mienku, čo by mohla veta znamenať podľa jeho postavy.

3.6 Z BODU NA BOD

“Čím slobodnejší a plynulejší budete mať dialóg so scenárom, tým viac sa vám vyjasní vaša osobná vízia filmu.”⁴⁵

Mark Travis radí začať podrobnú analýzu scenára tak, že si režisér vlastnými slovami vypíše udalosti v príbehu tak, ako idú za sebou, “z bodu na bod”. Tento popis deja je určený len a len režisérovi a je dôležité, aby to robil písanou formou a nie len v predstavách. Podľa Trávise je to “jednoduchý a veľa-objavný proces”⁴⁶, pri ktorom sa môže mnohé vyjaviť.

Po takomto zhrnutí, by sa mal režisér zamerať na jednotlivé akty scenára a znova písanou formou si zadefinovať ich štruktúru a integritu. Tak začne

⁴⁵ TRAVIS, cit. 30, s. 87; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “*The more free-floating dialogue you have with the script, the more you are going to clarify your own personal vision of your film.*”

⁴⁶ TRAVIS, cit. 30, s. 82

režisér objavovať svoje osobné prepojenie s príbehom.

Navrhuje cvičenie, kde si má režisér zobrať akúkoľvek scénu zo scenára a začať o nej písať. Nerozmýšľať nad tým, čo napísať a ako. Neplánovať, len začať písať o postavách, ich vzťahoch a odkiaľ kam sa scéna uberá. O začiatku a konci scény. Nechať svoje myšlienky plynúť a nebať sa ich. Tvrdí, že sa tak môžu objaviť nápady, ktoré by človeka inak nenapadli.

Následne by sa mal podľa Trávise, režisér zamerať na postavy, ich ciele a ich prekážky. Ku každému charakteru by mal napísať odsek, kde sa zameria na jeho životné potreby/ciele, ktoré sa počas príbehu nemenia a sú väčšinou všeobecné a hlboko zakorenené v ľudskej podstate. Po identifikovaní potrieb všetkých postáv v scenári, by sa mal zamerať na ešte menšie sekcie, ako sú sekvencie a scény. Tu je dôležité si pripomenúť, že ciele a potreby v rámci menších celkov scenára musia podporovať životné ciele/potreby postáv. Travis navrhuje, aby sa režisér pozrel na každú scénu a uistil sa, že scénické potreby každej postavy podporujú životné potreby. Ak nie, treba zvážiť tieto scény, alebo ich interpretovať znovu - inak. Zároveň nabáda, aby sa režisér uistil aj v tom, že každá scéna v scenári tam je preto, aby podporila celý príbeh. Ak to tak nie je, treba s tým niečo robiť, pretože nepotrebná scéna môže film nie len zbrzdiť ale zmeniť celkový dojem. Travis tvrdí, že či už ide o zle napísané scény, alebo zle uchopené, je to zodpovednosť len a len režiséra.

Po zvážení všetkých scén a potrieb postáv, by malo nasledovať zadefinovanie prekážok, bez ktorých by príbeh ako taký neexistoval. Malo by sa začať pri prekážkach v rámci celého filmu, ktoré musí každá postava zdolať a postupovať k prekážkam v rámci každého aktu, sekvencie a scény. Prekážky pri tom môžu byť rôzne. Napríklad postoj vedľajšej postavy, alebo politické a sociálne prostredie, v ktorom sa hlavná postava ocitá, a nakoniec sú to prekážky, prameniace z vnútra postáv. Tie prinášajú príbehu najhlbší význam.

Podľa Marka Trávise, by sa mal režisér pri každej scéne spýtať tieto štyri

základné otázky:

1. Prečo je tu táto scéna?
2. Čo sa stane keď ju vyhodím?
3. Ako dôležitá je táto scéna pre celý príbeh?
4. Čo musím v rámci tejto scény dosiahnuť aby som sa uistil, že podporuje celý príbeh?⁴⁷

3. 7 FAKTY A OBRAZY

"Tvrdím, že fakty a obrazy sú nemenné, pretože nie sú predmetom interpretácie; sú dané scenárom."⁴⁸

Ďalším štádiom analýzy scenára je podľa Judith Weston rozklúčovanie faktov a obrazov, ktoré tvoria kosť scenára. Nato, aby režisér scenár úplne pochopil, by mal mať tieto fakty a obrazy logicky zoradené podľa ich prirodzeného poradia. Weston hovorí, že sú to akési magické kľúče k svetu skrytému pod slovami. Ak sa režisér zasekne v rámci svojej kreativity, môže sa jednoducho vrátiť k faktom a naštartovať sa tak znova. Sú výborným odrazovým mostíkom pre hercov a pomôžu vyhnúť sa hádkam s hercami. Ak herec dezinterpretuje fakty a obrazy, je jednoduché mu ich ukázať, lebo sú napísané čierne na bielom. Pokiaľ však herec prinesie interpretáciu postavy založenú na faktoch a obrazoch, ale inú než má režisér, je podľa Weston dôležité počúvať s otvorenou myslou, pretože je možné, že bude jeho prístup dokonca lepší, než režisérov pôvodný.

Ako si však definovať tieto dané prvky scenára? Najprv si treba uvedomiť, že *fakty* sú udalosti, ktoré sa stali v minulosti, alebo nesú informáciu spred začiatku scény. *Udalosti* sú veci, ktoré sa stanú počas scény, a v momente

⁴⁷ TRAVIS, cit. 30, s. 101

⁴⁸ WESTON, cit. 2, s. 191; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*I call the facts and images of the script immutable because they are not subject to interpretation; they are in the script.*"

ich diania sa z nich stávajú *fakty*. Napríklad: "Juraj je chleba" - je udalosť v scéne. Pre scénu nasledujúcu je faktom, že "Juraj mal raňajky". Fakty však nie sú pocity alebo vzťahy. Všetko, čo je spojené so stavom mysle postavy nie je faktom. Je to interpretácia, či voľba.

Definícia faktov je niečo ako detektívna práca, na ktorú platia zákony súdu. To znamená, že popri hľadaní faktov v scenári, by sa mal režisér zamerať na podrobnú evidenciu toho, čo je dokázateľné. Treba si dávať pozor na to, že postavy sa chovajú ako živí ľudia, tým pádom nie vždy hovoria pravdu.

K odhaleniu faktov môžu režisérovi pomôcť *otázky*. Judith Weston považuje vytýčenie otázok za najdôležitejší výsledok analýzy scenára. Tvrdí, že by si mal režisér zaznamenať každú jednu otázku, ktorá sa mu objaví v mysli. Ak rovno preskočí k záverom, je dobré si ich písať vo forme otázky. Namiesto "toto sa zjavne stalo v minulosti", si napísať "stalo sa toto v minulosti?". Ak sa vyskytne viac, ako len jeden výklad, nedá sa to brať ako fakt.

Weston hlavne vyzdvihuje jednu dôležitú otázku: "Čo postava nehovorí?" Vždy keď niekto v príbehu niečo nedopovie, alebo je prerušený inou postavou, je treba sa pýtať: „Čo chcel dotyčný pôvodne povedať?"

Weston podotýka: "Existujú dva dôvody pre tento zdanlivo chaotický prístup. Prvý je, oživiť naše príbehové predstavy. Ak si dovoľíte fantazírovať na základe faktov, dovoľí to materiálu povedať vám o čom vlastne je. Druhým dôvodom je, pripraviť sa na robenie rozhodnutí."⁴⁹ Preto by režisér mal stráviť nad scenárom potrebný čas a dovoliť si tento pozvoľný proces.

Ďalším spôsobom, ako sa dopátrať k faktom a odpovediam na otázky je *výskum*. Podľa Weston sú tri spôsoby výskumu v rámci tejto fáze:

⁴⁹ WESTON, cit. 2, s. 197; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "There are two purposes to this seemingly chaotic approach. One is to bring our story imaginations to life. Allowing ourselves to "daydream" around the facts of the script gives us the opportunity to let the material tell us what it is about. The other purpose is to prepare ourselves to make choices."

- výskum scenára - niekedy je odpoveď napísaná v scenári a stačí si ho znova prečítať
- externý výskum - všetko čomu režisér v scenári nerozumie a týka sa faktov, si treba vyhľadať. Napríklad pomocou internetu.
- interný výskum - je to proces sebaspytovania. Každý režisér by mal spojiť analýzu scenára s tým, čo sám zažil a čo o živote vie. Ak sa jedná o detstvo postáv, mal by sa vrátiť do svojho detstva a zistiť, či mu to môže pomôcť odhaliť isté odpovede. Tak sa do filmu dostáva originalita a rukopis.⁵⁰

Ďalším krokom je odhaliť *obrazy* skryté v scenári. Vďaka cvičeniu voľných asociácií môže režisér odomknúť poklad, ktorý sa skrýva v obrazoch. Tieto asociácie prichádzajú z režisérovej osobnej pamäte, skúseností, znalostí a pozorovaní. Tak sa dá vytvoriť akýsi nevedomý materiál, z ktorého sa dá čerpať pri oživovaní postáv a ich osobných situácií.

Existujú dva typy obrazov v scenári na ktoré sa treba zamerať: tematické obrazy scenáristu a osobné obrazy každej jednej postavy. Najprv si treba vytýčiť slová, ktoré tieto obrazy reprezentujú, a potom použitím techniky voľných asociácií, nechať myseľ unášať bez cenzúry okolo týchto obrazov. Nie všetko je absolútne použiteľné, no aj takých desať percent pomôže vytvoriť pravdivý a živý obraz reálneho sveta.

V momente vytvorenia kostry scenára na základe *faktov a obrazov*, je podľa Judith Weston dôležité obaliť túto kostru mäsom, tvoreným voľbami. Ako hovorí: " Dôležitým faktorom pri tvorení rozhodnutí je neustále vnímať čo sa skrýva medzi riadkami."⁵¹

⁵⁰ WESTON, cit. 2, s. 199

⁵¹ WESTON, cit. 2, s. 205; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*The most important thing to remember when looking at possible choices is that we are looking at what might be going under the lines.*"

3.8 "MÄSO"

Weston popisuje presné kroky tvorenia tohto "mäsa", ktoré neskôr pomáha ako režisérovi, tak hercom. Jej spôsob je podobný ako popisuje Mark Travis, či Lenore DeKoven, no podrobnejší. Spomeniem tu tie konkrétne kroky, ktoré v ich technikách nie sú obsiahnuté.

Judith Weston odporúča či už režisérom, alebo hercom vytvorenie osobnej histórie každého charakteru. Sú to akési fakty, ktoré sa nenachádzajú v scenári, a práve preto nejde o ich pravdivosť, ale o to či rozvíjajú hercovu predstavivosť a dôveru v prítomný moment. História charakteru je najlepšie vymýšľať na základe otázok. Pokiaľ nič v scenári nebráni verzií histórie postavy, tak je dôležité či daná minulosť funguje v rámci vygenerovania konkrétneho správania hercov. Herci navzájom nemusia súhlasiť s minulosťami postáv, ktoré hrajú iní herci, pretože aj ľudia si pamätajú svoju spoločnú minulosť často dvomi rozdielnymi spôsobmi.

Režisér by mal vedieť, čo sa stalo v časovej medzere medzi scénami. Ide o to, aby sme do scény neprichádzali ako na začiatok niečoho, čo sa bude diať, ale ako keby sme vstúpili do miestnosti, kde sa už niečo deje. Tak sa dostane do filmu istá textúra života, ktorá pomáha hercom uveriť svetu do ktorého sme ich umiestnili.

Weston na rozdiel od Trávise tvrdí, že definícia potrieb postáv je dôležitá hlavne pre proces skúšania, kde sa tieto ciele môžu pokojne predefinovať. Preto vyzýva režisérov, aby si spísali čo najviac možností scénických potrieb jednotlivých charakterov, a potom sa riadili tým, čo jednoducho rezonuje a funguje spolu s hercami.

Režisér by si mal poznamenať k dialógom aj "aktívne slovesá" pre jednotlivé postavy v scénach. Dôvodom je to, aby nerežiroval hercov na základe očakávaného výsledku, ktorý sa hercom ťažko hrá. Aktívne sloveso sa môže niekoľko krát počas scény zmeniť. Weston však radí mladým režisérom

neprístupovať k tejto technike mechanicky. Netreba si písať aktívne sloveso ku každej vete.

Netreba zabúdať na predmety, či fyzické objekty, ktoré hercom pomáhajú vytvoriť originálny charakter. Sú tak dôležité, že sa často môže zdať, že sa tieto objekty stávajú samostatnými postavami. Napríklad, keď sa príbeh odohráva v dávnej minulosti, predmety, s ktorými ľudia v danej dobe žili, pomáhajú hercom na vlastnej koži zažiť dennodennú fyzickú realitu minulosti a tak sa do postavy uveriteľne dostať. Napríklad do sveta bez digitálnych technológií patria zákonite iné predmety než do súčasnej doby.

3.9 ZHRNUTIE

"Nenechajte sa rušiť scénickými popismi - zamerajte sa na vzťahy. Nahradte prídavné mená slovesami, obrazmi, faktami, udalosťami a fyzickým životom. Vedzte o čom je váš film, kto sú jeho postavy a budte schopní podložiť vaše nápady evidenciou. Majte alternatívy, v prípade, že vaše najlepšie nápady nebudú fungovať. Stále čítajte scenár a premýšľajte o ňom. Herci najlepšie reagujú na režírné poznámky, ktoré obsahujú vhľad a porozumenie látke." ⁵²

Dôvodom analýzy scenára a prípravy režiséra by nemalo byť "predrežirovanie" si filmu, ale získanie sebavedomia a znalosti. Pokiaľ pozná režisér svoje postavy a príbeh spredu dozadu a odhora dolu, má možnosť sa pri tvorbe filmu, či skúšobnom procese uvoľniť a pracovať na základe momentálnych impulzov. Táto príprava mu skrátka dáva základ pre kreativitu.

⁵² WESTON, cit. 2, s. 234; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"Don't be distracted by stage directions - concentrate on relationships. Replace adjectives with verbs, images, facts, events and physical life. Know what the movie is about, who the characters are, and be able to back up your ideas with evidence. Have alternatives, incase your favorite ideas don't work. Keep rereading the script and rethinking and deepening your ideas. The directions that I think most actors respond to best are the ones that show insight."*

Po dôkladnej analýze scenára, by teda režisér mal mať napísanú *throughline* filmu, mal by mať spracované scénické poznámky tak, aby nepracoval s tými, ktoré sa nedajú zahrať, alebo obmedzujú jeho kreativitu a tie, ktoré ho inšpirujú, by mal mať riadne vyznačené. Deje, dialógy a procesy, ktorým nerozumel by mal premlieť cez spytovanie, napríklad technikou troch možností. Mal by si prejsť každú scénu zvlášť tak, aby si bol istý, že do príbehu patrí; mal by nájsť všetky fakty a obrazy, ktoré mu scenár ponúka a tie, ktoré nechápe, by si mal doštudovať alebo dotvoriť. V ďalšej fáze by mal preskúmať vrstvy, ktoré z príbehu robia jedinečný a pravdivý obraz ľudí a sveta, v ktorom žijú. Režisér by mal mať scenár načítaný tak, aby rozumel ako jeho celku tak jednotlivostiam, ktoré celok tvoria. Je už na samotnom režisérovi, ako k analýze konkrétne pristúpi. Tieto kroky však poskytujú konkrétnu pomoc, hlavne tým, ktorí nemajú svoj vlastný spôsob práce so scenárom. Bez poriadnej analýzy skrátka nemožno pristúpiť k práci s hercom zodpovedne. Všetky ďalšie procesy v rámci tvorby filmu sú tým ohrozené, pretože ďalšia fáza režiséra stavia pred omnoho väčšie skúšky. Počas castingu sa po prvýkrát stretne so živými hercami.

KAPITOLA 4 CASTING

Veľa režisérov a učiteľov réžie tvrdí, že casting hercov je jeden z najdôležitejších procesov režijnej profesie. Hovorí sa, že dobrý casting je 80 – 90 percent úspechu filmu. Väčšina režisérov vie, že bez dobrého výberu a zladeného kolektívu hercov, môže dopadnúť aj ten najlepší scenár ako veľmi zlý film. Lenore DeKoven tvrdí, že čím viac je režisér pripravený a čím štruktúrovanejšie k tomu pristupuje, tým lepší bude výsledok. Judith Weston píše o objektívnych kritériách, ale zároveň pripúšťa, že sú režiséri, ktorí všetky potrebné kroky robia intuitívne a tí by svoj prístup meniť nemali, pokiaľ majú dobré výsledky. Ostatní by mali nasledovať isté inštrukcie, aby svoju intuíciu vycvičili na úroveň, kedy žiadne konkrétne rady potrebovať nebudú. Samozrejme tento proces vyžaduje aj istú dávku šťastia a môže byť obmedzený rôznymi reštrikciami - od rozpočtu, cez producentské požiadavky, po marketingové potreby, ako obsadenie hviezdnych tvárí a podobne.

Väčšina amerických učiteľov réžie hercov však vyzdvihuje jednu dôležitú otázku, ktorú by si mal režisér položiť pred celým procesom castingov: "Čo na svojom castingu konkrétne hľadáte?". Tvrdia, že väčšina režisérov čaká na ohurujúce výkony, ktorých sa však nikdy nedočkajú a preto bývajú často sklamaní. Sú totiž upnutí na svoju ideu postavy, ktorú si vyfantazirovali. Veria, že tá postava zrazu vojde do miestnosti a bude jasné, že je to ona. Bude vyzeráť, pôsobiť, hovoriť ako ten, koho majú v hlave.

Judith Weston hovorí jasne, že "casting a herecký výkon sú dve rozdielne veci, dve rozdielne schopnosti."⁵³ Preto by si mal dať režisér pozor a zdravo nastaviť svoje očakávania.

Veľa hercov je dobrých pri castingu a potom na pláči nefungujú, avšak u mnohých hercov to funguje opačne. Dokážu obrovské výkony, ale nie sú schopní byť skúšaní.

Režiséri by mali byť počas svojho castingového procesu aktívni a veľmi

⁵³ WESTON, cit. 2, s. 235; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "Audition is not a performance. Auditioning and performing are two separate skills."

prítomní. Na čo konkrétne by mali režiséri myslieť a ako sa na casting správne pripraviť?

V tejto kapitole si ukážeme konkrétne spôsoby ako sa na casting pripraviť, ako vybrať tie najlepšie scény a ako pracovať s hercom v rámci obmedzeného času.

4. 1 PRÍPRAVA

“Jeden z najdôležitejších aspektov castingového procesu je vaša schopnosť si “predvizualizovať” každú postavu. Nejde len o aspekty fyzické, typové, vekové, či rodové, ale hlavne o tie, ktoré sa týkajú temperamentu, životného postoja, citlivosti a rytmu.”⁵⁴

Aby režisér vedel, koho hľadá a čo je za človeka postava, ktorú sa snaží obsadiť, potrebuje jasný a konkrétny popis. Mark Travis odporúča si napísať ako popis postavy, tak aj popis herca, ktorého hľadá. Tieto dva popisy nemusia byť rovnaké, pretože to, čo režisér potrebuje od herca nie je to isté, čo potrebuje od postavy. Travis tvrdí, že je treba dbať na to, aby režisér neobsadil herca do role, ktorú nemá šancu zahrať - napríklad herec, ktorý nemá fyzické predpoklady, nemôže hrať atléta, alebo intelektuála nemôže hrať niekto bez všeobecného rozhľadu. Judith Weston či Lenore DeKoven však vyzdvihujú obsadzovanie “proti typu”, čo znamená, že herec a jeho postava sú úplne iní ľudia, či rovno svoje opaky. Weston hovorí, že úspešné obsadenie “proti typu” otvára hercovu skrytú dušu. Ak všetko funguje, herec tak oslobodzuje svoje skryté skutočné ja. Herci to zväčša majú radi, pretože je to pre nich výzva a príležitosť. Podľa Weston, režisér spozná správne atypického herca na rolu tak, že herec nájde v postave aspekt, ktorý bude

⁵⁴ TRAVIS, cit. 30, s. 152; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “One of the most important aspects of the casting process is your ability to previsualize each character, not only in physical, type, age, and sex, but also in terms of temperament, attitude, sensibility, and rhythm.”

rozvíjať jeho predstavivosť a napojenie na tieto imaginatívne zdroje.

Herci a režiséri často odsudzujú typologický casting, teda vyberanie herca podľa typu. Mark Travis však túto terminológiu upresňuje: "Nie je to vyberanie herca podľa výzoru, veku, hereckých schopností, či skúseností. Je to vyberanie herca na základe životnej skúsenosti."⁵⁵

Životná skúsenosť režiséra nasmeruje k tomu, čo herec postave prirodzene prinesie. Preto by sa vždy pred castingom mal spýtať sám seba, čo by mal mať jeho herec pre túto postavu prežité.

Všetci učitelia odporúčajú osloviť castingového režiséra. Aj keď táto profesia nie je v našich končinách dostatočne rozšírená a rešpektovaná ako v Amerike, aj v československom prostredí pôsobí niekoľko kvalitných castingových agentúr, ktoré si založili castingoví režiséri. Nikto iní nemá tak veľký prehľad o hercoch, ich súčasnom pôsobení a ich schopnostiach. Sú schopní poskytnúť iný pohľad na postavy, čo môže režisérovi pomôcť v jeho prípadnom zaseknutí nad svojou predstavou. Castingový režisér však tiež môže k projektu pristupovať zo zlého konca, a preto je podľa Marka Trvisa dôležité si vybrať toho správneho. Aké by mal mať kvality? Hlavne by mal vidieť pred sebou rovnaký film ako vidí režisér. Jeho entuziazmus by nemal byť umelý, ale naozajstný a skepticizmus založený na faktoch. Pokiaľ aj úspešný castingový režisér nie je schopný prepojiť sa s víziou režiséra, nemá zmysel s ním spolupracovať. Jedna z všeobecných kvalít je rešpekt k hercom. Pokiaľ sú herci obklopení tímom, ktorý si ich váži, podajú zásadne lepší výkon. Aj to je dôvod nájsť si castingového režiséra, ktorí má s režisérom spoločný náhľad na hercov a váži si jeho spôsob práce. V neposlednej rade je podstatné nájsť človeka, ktorý má prístup k rôznym typom hercov z rôznych prostredí. Či už ide o divadlo, mladé talenty, hercov z regiónov, typologicky zaujímavých nehercov a podobne. Travis píše, že len dobrý vyjednávač môže byť dobrý castingový režisér, pretože on je bod, v ktorom sa pretínajú

⁵⁵ TRAVIS, cit. 30, s. 155; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*It's not casting by look, age, ethnicity, acting ability, or experience. It's casting by life experience.*"

záujmy hercov, režiséra, agentov a producentov.⁵⁶

Predtým, než sa však režisér začne baviť so svojim castingovým režisérom o tom, akých hercov zavolať, musí mu predniesť čo presne chce. DeKoven tvrdí, že čím špecifickejší režisér je, tým menej používa opisného balastu, tým rýchlejší je proces. Výsledok by nemal byť príliš dlhý, najčastejšie ide asi o dve vety.

Pretože sa práca venuje americkému prístupu, zadefinujeme si, čo sú klasické americké kategórie, podľa ktorých majú castingoví režiséri rozdelených hercov:

- a) deti - dievčatá/chlapci, vek od 7-15
- b) mladý muži (pre hlavné postavy) - vek 16 - 24
- c) mladé ženy (pre hlavné postavy) - vek 16 - 23
- d) muži (hlavné postavy, "*leading*") - vek 24 - 50
- e) ženy (hlavné postavy "*leading*") - vek 23 - 45
- f) špecifickí ("*character*") muži - vek 50 a viac
- g) špecifické ("*character*") ženy - vek 45 a viac

V angličtine sa používajú dve zásadné slová pre casting hercov, ktoré sú takmer nepreložiteľné do slovenčiny - "*leading*" znamená hlavný, teda určený pre hlavnú rolu, myslia tým herca, ktorý je schopný uhrať širokú škálu. Druhé slovo je "*character*" čo sú väčšinou herci starší, alebo niečím špecifickí - v amerike to väčšinou znamená, že nie sú príliš pekní a atraktívni, aby mohli hrať hlavné postavy. Táto špecifickosť však môže byť výhodou, ako napríklad Steve Buschemi je "*character actor*", alebo Dani de Vito.

Súčasný príklady popisu postavy z amerických castingových agentúr vyzerajú nasledovne:

"Je to manžel "*Shay*", oblieka sa do drahých hipsterských vecí. Je sofistikovaný, citlivý, ale výbušný, a scestovaný dosť na to, aby sa cítil všade v pohode. Niekoľko ako Anthony Bourdain. Je príliš "*cool*" na to, aby študoval.

⁵⁶ TRAVIS, cit. 30, s. 150-151

Býval závislý na drogách a je hrdý na svoje pády. HLAVNÁ POSTAVA⁵⁷

"Muž okolo štyridsiatky, beloch. Chudý, šľachovitý, závislý. Nieкто ako "Ratso" z "Polnočného Kovboja". VEDĽAJŠIA POSTAVA⁵⁸

"Tridsiatnik, tichý a intenzívny, účtovník, často lieta medzi Los Angeles a Las Vegas, kde navštevuje svoju rodinu cez víkendy. Sužovaný viacerými démonmi, lieči sa z alkoholizmu/gamblerstva/sexuálnej závislosti, nežije s manželkou. Ako všetci, ktorí urobili v živote veľa chýb, on a Ronnie majú silné prepojenie. Má zdravé ego a odkedy bol schopný dostať sa zo svojich závislostí a zmeniť svoj život, myslí si, že má liek na všetky problémy ľudí okolo. HLAVNÁ POSTAVA⁵⁹

⁵⁷ Emailová korešpondencia s americkým hercom Jacobom Pittsom, dátum: 30.5.2017; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"He's Shay's husband, an Expensively dressed hipster. He is sophisticated, sensitive yet edgy, and worldly enough to fit in anywhere. Think Anthony Bourdain. He's too cool for school. An ex drug addict who's proud of the low moments in his life. Tray's complete antithesis in every way...SERIES REGULAR"*

⁵⁸ Emailová korešpondencia s americkým hercom Jacobom Pittsom, dátum: 30.5.2017; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"Male, early 40s, Caucasian. Thin, wiry, drug addict. Think 'Ratso' from 'Midnight Cowboy. RECURRING GUEST STAR"*

⁵⁹ Emailová korešpondencia s americkým hercom Jacobom Pittsom, dátum: 30.5.2017; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"Mid-Late 30s, quietly intense, an accountant, he is a regular on Flight 1710 between Los Angeles and Las Vegas where he visits his family on the weekend. Plagued by more than a few demons, he's a recovering alcoholic / gambler / sex addict who is separated from his wife. As people who have both made a lot of mistakes in their past, he and Ronnie have a strong connection. He's got a healthy ego, and since he was able to clean himself up and turn his life around, he assumes he has the answers for everyone's else's problems too ...SERIES REGULAR ALL SHOWS PRODUCED"*

Nie je to výber najlepších popisov, skôr takých, ktoré sa najčastejšie vyskytujú v emailoch hercov od svojich agentov. Ako je vidno, dôležité je dostať čo najviac špecifických informácií do čo najkratšieho textu. Režisér môže svojmu castingovému režisérovi poslať pokojne širší popis, ak potrebuje, a potom spolu s ním nájsť tie detaily, ktoré postavu čo najviac definujú, aby herec a herecké agentúry pochopili koho režisér hľadá.

Režisér potom dostane dostatok fotografií rôznych hercov, rôznych úrovní a skúseností. Je dôležité, aby sa okrem fotky režisér zamerlal na popis hercových skúseností. Tu sa mu zídne znalosť rôznych hereckých škôl a prístupov. Ako sa v tejto práci spomína, režisér môže rýchlo pochopiť, aký spôsob práce tomu ktorému hercovi vyhovuje, a tak urýchliť a spresniť komunikáciu s ním.

4.2 ROZHOVOR

Prístupy k tomu, ako robiť casting a na koľko kôl, sú rôzne. Lenore DeKoven tvrdí, že pred tým, než režisér začne herca skúšať na konkrétnu postavu, by ho mal najprv naživo stretnúť. Zdôrazňuje, aby žiaden režisér, ani mladý a začínajúci, nerobil castingy u seba doma. Okrem toho, že to môže byť pre ľudí, ktorí režiséra nepoznajú, ohrozujúce (hlavne pre ženy), vytvorí to veľmi neprofesionálnu atmosféru.

Keď si teda režisér vybral hercov na základe obrázkov a informácií, nastáva čas prvého zoznámenia. Na čo sa zamerať? DeKoven a Weston hovoria, že z režiséra sa pri tejto činnosti stáva tak trochu psychológ, ale hlavne dobrý pozorovateľ.

DeKoven radí: "Pozorujte ako herec vchádza: Čo robí jeho telo? Čaká, kým mu bude usadený, alebo sa hrnie k najbližšej stoličke? Pozerá sa herec na vás, alebo na všetko, len nie na vás? Aký má postoj? Ako sedí?... Inými slovami, študujte herca pozorne a tak sa dozviete, čo najviac o jeho

inštinktívnom správaní, ešte pred tým než začne rozhovor.”⁶⁰

Toto pozorovanie neverbálneho prirodzeného správania herca môže dať režisérovi informáciu o tom, ako blízko je osobnosť herca k osobnosti postavy, na ktorú ho chcete skúšať. DeKoven navrhuje pár konkrétnych otázok, ktoré pomôžu režisérovi zistiť o hercovi viac, než zjavné suché fakty: “Aká rola, ktorú ste hrali, vám dala najviac satisfakcie a naplnenia? S ktorým režisérom sa vám pracovalo najlepšie a prečo?” Ide o to zistiť, či herec a jeho obľúbené metódy súhlasia s tými, ktoré používa režisér. Napríklad ak herec nenávidí improvizáciu a režisér ju naopak preferuje, je dosť dôležité dozvedieť sa tieto veci dopredu. Pokiaľ interview pokračuje dobre, môže sa režisér začať pýtať špecifickejšie a osobnejšie otázky súvisiace s postavou, ktorú by mal herec hrať. Napríklad rodinné pomery, či životné skúsenosti. Je dobré si všímať aj otázky, ktoré sa opýta herec, alebo či vôbec nejaké otázky vysloví. Na základe popisu životných potrieb postavy a *throughline*, či iných popisov, ktoré si režisér spravil pri analýze scenára, môže teraz rýchlo a jasne vidieť ako ďaleko je hercova životná skúsenosť, osobnosť a inštinkty od osobnosti postavy.

Po takomto krátkom interview sa režisér rozhodne, či chce vidieť herca postavu hrať, alebo nie. Ak nie, DeKoven radí nevodiť herca za nos. Veľa režisérov sa lúči s hercami so slovami, že im zavolajú, alebo iba so suchým “ďakujem”, čo necháva herca visieť vo vzduchu. Pokiaľ režisér vie, že herca do svojho filmu nepoužije, mal by ho s úctou odmietnuť. Ak toho nie je schopný, tak by sa to mal podľa DeKoven naučiť, pretože na práci vo filme môže závisieť hercovo živobytie, či ďalšie rozhodnutia. Preto si zaslúži výsledok vedieť čo najskôr. Jedno z úctivých odmietnutí môže znieť takto:

⁶⁰ DEKOVEN, cit. 1, s. 86; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “*Watch how the actor enters: What is the body doing? Does the actor wait to be told to take a seat or does the actor hurl himself to a nearest chair? Does the actor look at you or at anything but you? What is the posture of the actor? How does he sit?...In other words study the actor intently and learn all you can about his/her instinctive behavior even before the conversation begins.*”

„Ďakujem veľmi pekne, ospravedlňujem sa, ale teraz vám nemôžeme nič ponúknuť. Možno budeme môcť spolupracovať na inom projekte v budúcnosti.“

Tí, ktorí vstupným rozhovorom prejdú, by mali podľa DeKoven dostať celý scenár. Možné scény, na ktoré sa majú pripraviť a čas a miesto castingu. DeKoven či Mark Travis neveria v „cold reading“, čítanie bez akejkoľvek znalosti materiálu. Tvrdia, že to len preverí hercove školské znalosti čítania a neukáže ani náznak toho, ako herec s textom pracuje.

Pokiaľ sa herec začne pýtať konkrétne veci k postave, je dobré mu odpovedať, ale neprezradiť príliš veľa o potrebách postavy a podobných analýzach. Ak ho režisér začne režírovať už pred prvým čítaním, ochudobňuje sa o hercovu kreativitu a predstavivosť.

Takýto rozhovor spomínajú vo svojich prístupoch aj Mark Travis či Judith Weston, no prichádza v procese neskôr. Je tak na režisérovi, castingovom režisérovi a producentovi, rozhodnúť sa akými konkrétnymi krokmi postupovať. Predtým, než sa však vrhne do samotného castingového procesu, musí si vybrať scény, ktoré mu budú jednotliví herci hrať.

4.3 VYBERANIE SCÉN A PRÍPRAVA NA PRVÉ ČÍTANIE

„Vyberte také scény, ktoré niekam smerujú, ktoré v sebe obsahujú premenu...Vyberte scény, ktoré obsahujú inú postavu a dajú sa čítať s nejakým človekom“⁶¹

Ako vybrať tie správne scény? DeKoven a Weston radia nepoužívať pri castingu monológy, pretože nútia herca do vzťahu k neviditeľnej entite, či falošnej situácií. Najmä je však pravdepodobné, že sa herec nechá viesť nejakým hereckým učiteľom, ktorý s ním monológ skúšal, a tak sa režisér

⁶¹ WESTON, cit. 2, s. 239; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"Pick the scenes that go somewhere, that have some transition in them...Choose scenes which are called "sides", for the actors to read with another person."*

pripravuje o možnosť spontánných reakcií, či jeho vlastnej kreativity. Treba teda vybrať scény, ktoré dajú hercovi pôdu na ukázanie svojho vlastného umenia. DeKoven a Weston radia, vyhnúť sa príliš hysterickým, akčným, či vrcholovým scénam. Tie sa môžu použiť neskôr, na poslednom kole, pri záverečnom vyberaní posledných kandidátov. Weston spomína, že pokiaľ nie je v scenári pre herca dobrá scéna na casting, režisér môže vybrať scénu z iného scenára, alebo hry pre tieto účely.

Mark Travis tvrdí, že herec môže byť najlepší, len pokiaľ je dostatočne informovaný. Ak sa má na casting riadne pripraviť a ukázať režisérovi pravdivý charakter, potrebuje tieto texty. Tie pripraví buď režisér, alebo castingový režisér, záleží na dohode:

1. Odsek o projekte - krátky úvod o príbehu a plánovanom spracovaní. Netreba byť príliš detailný, je však dobré ukázať svoje nadšenie, ktorého sa herci radi chytia.
2. Odsek o postave - čím kratší a špecifickejší, tým lepšie
3. Scenár - záleží na režisérovi, ale netreba posilať scenár každému hercovi hneď na začiatku. V istom momente by však mal mať k nemu herec prístup. Poskytne mu to slobodu dôjsť na svoju vlastnú interpretáciu postavy a deja.
4. List od režiséra - Travis radí nastaviť osobnú a otvorenú komunikáciu s hercom hneď pri prvom kontakte s hercom. V krátkom liste môže režisér poďakovať hercovi za možnosť vidieť ho na castingu, môže ho ubezpečiť, že sa bude snažiť poskytnúť mu priestor a čas, aký len bude možný a podporiť ho v slobode klásť otázky, pokiaľ niečomu nerozumie.⁶²

Ak teda režisér vybral scény a poslal cez svojho castingového režiséra vybraným hercom všetky podklady, mal by si okrem priestoru (väčšinou sa využívajú priestory castingovej agentúry), nájsť človeka, ktorý bude s hercami dialógovú scénu čítať. Weston a DeKoven radia najať si herca, ktorý však bude dopredu vedieť, že nie je skúšaný na žiadnu rolu, je tam preto aby vypomohol ostatným hercom na castingu. Herec pre čítanie je dôležitý nie kvôli režisérovi, aby mal lepší pocit z čítanej scény, ale aby skúšaný herec

⁶² TRAVIS, cit. 30, s. 161-163

mal na koho reagovať.

Judith Weston vo svojej knihe definuje základnú vlastnosť, ktorá by sa aj vďaka najatému hercovi – „predčítačovi“ v hercovi mala objaviť: "Jedna z najdôležitejších vecí, ktorú ako režiséri hľadáte, sú herci, ktorí počúvajú. Musíte mať podmienky nato, aby ste videli či herec stavia na tom, čo mu dáva jeho herecký partner. To znamená, že potrebujete človeka, ktorý mu bude dávať impulzy, na ktorých sa dá stavať." ⁶³

Pokiaľ nie je možné najať herca pre účely castingového čítania, DeKoven radí vybrať takú scénu a časové nastavenie, aby sa kandidáti na dve rôzne role mohli stretnúť v jednej scéne.

Čo sa týka časovania, DeKoven odsudzuje tzv. *cattle calls* – castingy, na ktoré sa zavolá príliš veľa hercov, ktorí potom čakajú hodiny na svoj výstup. Je to podľa nej nerešpektovanie hercov, ale a hlavne je to kontraproduktívne, pretože herci nie sú v takýchto podmienkach schopní zo seba dostať slušný výkon.

4.4 CASTING

"Pozorujte herca ako jastrab, odkedy sa ocitne vo vašej prítomnosti. Čím viac o ňom a jeho práci zistíte, tým bude jednoduchšie rozhodnutie. Detailné pozorovanie je najlepšia cesta, ako sa dozviete čo najviac." ⁶⁴

⁶³ WESTON, cit. 2, s. 239; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "One of the most important things you want to look for when you're casting is actors who listen, so you need to be able to see whether the actor plays off what he is getting from his scene partner. This means the person reading with him has to give him something to play off."

⁶⁴ DEKOVEN, cit. 1, s. 90; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "Watch the actor like a hawk from the moment of entry into your presence. The more you can learn about the actor's instrument, the easier the choice will be. Careful observation is the best way to educate yourself."

Aj keď sa samotného castingového procesu môžu zúčastniť viacerí ľudia, ako producenti, castingový režiséri, asistenti a tak ďalej, podľa Trávsa sú tu traja naozajstní účastníci a to je režisér, herec a "predčítač" (najatý herec na čítanie dialógov). Preto je dobré tomuto obsadeniu nastaviť odpovedajúci priestor. Travis tvrdí, že všetkých pozorovateľov je treba umiestniť za chrbát režiséra, aby mal herec priamy prístup, bez rušivých elementov. Potom sa treba uistiť, či má herec dostatok priestoru pre pohyb a nakoniec sa rozhodnúť, kde bude umiestnený predčítač. Keďže herec hrá takmer všetko smerom k hereckému partnerovi, je dôležité, kde ten sedí.

Na čo konkrétne však treba dávať pozor? Podľa Judith Weston by sa režisér nemal zameriavať na výkon, ale na tieto atribúty:

1. herecké schopnosti - kombinácia talentu a nadobudnutých schopností ako - narábanie s intuíciou, citlivosť, bytie v prítomnom okamihu, úprimnosť a sloboda; schopnosť zahrať jednoduchý úmysel, hrať proti jasnému podtextu, byť špecifický, schopnosť zahrať premenu zrozumiteľne, úplne a uveriteľne; fyzické schopnosti ako expresivita, pohyb a flexibilita; zmysel pre humor, vkus, inštinkty; nebojnosť, dôvera, oddanosť, emočná a fyzická výdrž a potreba hrať.
2. či je správny pre danú rolu - aj keď výzor je dôležitý, ešte podstatnejšie je, či sa daný herec dokáže prepojiť s životnými potrebami a pohľadom na svet svojej postavy, či rozumie udalostiam, ktoré postave zmenili život; či má úroveň inteligencie, zmyslu pre humor, a iných špecifických schopností postavy.
3. či môže s režisérom spolupracovať - herec musí byť schopný prijímať režisérovo vedenie; režisér a herec musia mať vzájomný rešpekt, mali by sa vedieť vzájomne podporovať či spochybňovať tak, aby našli najlepšie riešenie. Weston hovorí, že by mal režisér hľadať hercov, ktorí sú otvorení svojim pocitom, impulzom, otvorení prekvapeniam, materiálu, ostatným hercom a novým pohľadom.
4. castovať vzťahy tak ako samotné postavy - porozumieť vzťahom postáv v scenári, ich správaniu a skúsenostiam je dôležité pre vytvorenie skupiny, ako napr. rodiny, ktorá má vo filme fungovať ako samostatná entita. Preto treba

myslieť na obsadenie skupiny hercov, nie len individuálne role. Weston radí mladým režisérom, nájsť si svojich hercov a podobne, ako rôzni veľkí režiséri, ktorí mali vo väčšine filmov svojich rovnakých hercov, rásť spolu s nimi. Radí si vypestovať skupinu hercov, s ktorými sa režisér naučí dokonale spolupracovať, pretože podľa nej režisér nikdy nebude na 100 percent schopný spoznať, či je herec pre rolu ten správny, ak s ním pred tým nepracoval.⁶⁵

Mark Travis uvádza podobný zoznam atribútov, na ktoré by sa mal režisér zamerať počas castingu - pochopenie scenára, odvaha, originalita, jasná znalosť postavy a jej potrieb, nezištnosť, úprimnosť. Hovorí, že pri prvom čítaní ide hlavne o hercovu schopnosť interpretácie a predstavivosti. Nejde o to, či sa približujú režisérovej vízií postavy.

Travis tvrdí, že :“Ak vám ide schopnosť hrať a podať výkon, váš lakmusový test musí byť casting ako taký. Schovajte si rozhovory a iné druhy skúmania na fázu dva.”⁶⁶

Na prvom čítaní by podľa Trvisa mali herci mať dostatok času na sebareprezentáciu (10 - 15 minút každý). Režisér by mal predstaviť všetkých v miestnosti a viesť herca počas celého procesu. Je dôležité aby si režisér uvedomoval svoju aktívnu rolu počas tohto procesu, mal by však prenechať kontrolu aj hercom. Pokiaľ chcú hneď začať čítať, alebo sa pred tým chvíľu porozprávať, mali by dostať možnosť začať tak, ako chcú oni. Pred každým čítaním by mal režisér umožniť hercom sa na moment zžiť s okolím a priestorom.

Lenore DeKoven tvrdí, že pokiaľ sa herec pýta príliš veľa otázok pred začiatkom čítania, je dobré mu odpovedať a potom ho jednoducho poprosiť, aby začal scénu. Zároveň tvrdí, že herci sú ako špongie, ak je zlá atmosféra, alebo je režisér nervózny, herec sa na to prirodzene naladí. “ Pretože napätie

⁶⁵ WESTON, cit. 2, s. 236-238

⁶⁶ TRAVIS, cit. 30, s. 169; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “*The bottom line is acting and performance ability, your primary litmus test must be the audition itself, saving the interview and other areas of exploration for phase two.*”

znižuje prúdenie krvi do mozgu, napätá atmosféra vám bude brániť, vidieť hercov najlepšiu výkon.”⁶⁷ upozorňuje DeKoven.

Pred prvým čítaním nie je potrebné herca nijak režírovať. Naopak, režisér potrebuje vidieť hercove voľby pre danú situáciu a charakter. Weston tvrdí, že hlavnú informáciu nesie to, na čo herec v texte reaguje. Pre hercov je príjemnejšie, ak režisér uvedie dopredu, že ho začne režírovať až pri druhom čítaní, lebo inak sa môže herec zľaknúť, že jeho prvotné voľby boli zlé, alebo, že niečo pokazil. Pred druhým čítaním, by mal podľa Weston režisér používať aktívne slovesá a popisy potrieb postáv, než prednášať očakávaný výsledok. Herec by mal byť schopný svoj výstup po režijných pripomienkach zmeniť aspoň v istých aspektoch. Pokiaľ režisér vidí, že herec potrebuje čas, je dobré mu dať pár minút po vyslovení pripomienok. Weston upozorňuje, že by mal režisér vnímať či herec je schopný poňať obrazy. Napríklad ak hovorí o svojom aute, či naozaj hovorí o aute, alebo len recituje napísanú vetu. Takisto by sa mal zamerať na realitu prítomného okamihu a podľa toho vidieť, či herec je naozaj “v momente”, či jeho premeny sú pravdivé alebo umelo vykonštruované.

DeKoven zase zdôrazňuje, že najsilnejšia vôdzka režisérovi dá sumár toho, ako rýchlo a dobre bol herec schopný spracovať režisérove pripomienky.

Mark Travis pridáva, že pokiaľ herec dobre reagoval na oboje čítania, môže mu režisér skúsiť dať čítať inú scénu, či sa s ním do väčšej hĺbky porozprávať o postave a projekte. Podľa Trávise, by si mal režisér po každom hereckom vystúpení napísať, alebo nadiktovať pár poznámok, kde zosumarizuje jeho plusy a mínusy, či ho možnosti obsadiť do inej postavy.

V rámci castingu je možná aj improvizácia a záleží na režisérovi ako s týmto nástrojom chce pracovať.

⁶⁷ DEKOVEN, cit. 1, s. 92; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *“Because tension reduces the blood supply to the brain, a tense atmosphere will stand in the way of your seeing the actor’s best work.”*

4.5 "CALL BACK"

"Call back" je používaný výraz aj v československom filmovom či reklamnom prostredí a znamená druhé kolo, alebo doslovne "zavolanie späť". Tu by mal režisér - spárovať hercov, dostať sa s nimi do hĺbky originálneho materiálu, skúsiť nový materiál a začať režírovať hercov. Nato, aby si mohol režisér skúsiť rôzne kombinácie hercov, potrebuje špecifické scény, kde budú figurovať obe postavy. V rámci týchto scén by mal režisér, podľa Weston, zistiť či funguje "chémia". Pri rôznych kombináciach totiž uvidí, ako spolu herci komunikujú, a keďže režisér musí castovať ako role, tak aj vzťah, ten by mal byť medzi dvoma hercami cítiť.

Lenore DeKoven tvrdí, že by mal režisér počas call-backu odhaliť tieto základné veci:

1. Či sa herec cíti uvoľnený v režisérovej prítomnosti?
2. Či herec reaguje na svojho hereckého partnera? Či reaguje rozdielne, než pri prvom čítaní?
3. Prináša nové nápady na tento casting? Vyrástla jeho postava od prvého čítania?
4. Má herec fyzické a vokálne vlastnosti nato, aby mohol postavu hrať?

Všetci traja učitelia práce s hercom radia, v tomto bode s hercom začať pracovať, režírovať ho a dokonca vyskúšať extrémny, ako svojej réžie, tak jeho schopností. Dôležité je, aby herec reagoval na réžiu, bol schopný spolupracovať. Pokiaľ herec príliš odporuje a nie je schopný komunikovať, je vhodné zvážiť jeho obsadenie, pretože prístup jedného kľúčového človeka môže skaziť celé nakrúcanie. V prípade skúšania hercov sa medze nekladú, treba však dbať na to, že pre herca je casting často príliš odhaľujúcim a niekedy aj ponižujúcim zážitkom pokiaľ sa nenachádza v citlivej a rešpektujúcej atmosfére. Pri rozhovore by mal režisér brať na vedomie to, že pokiaľ sa neodhalí sám, nemôže očakávať, že sa mu bude osobnostne obnažovať herec. Napríklad veta "povedte mi niečo o sebe" je pre herca väčšinou stresujúca a režisér nikdy nedostane otvorenú a slobodnú odpoveď,

ak nepovie niečo o sebe sám.

Pokiaľ chce režisér obsadiť hereckú hviezdu, často nemá možnosť castingu. Hviezdy čakajú na ponuky, ako aj finančné ohodnotenie. Judith Weston radí mladým režisérom túžiacim po obsadení veľkých hercov, nech si nájdu cestu k nim cez niekoho iného než agenta. Sú totiž aj také herecké hviezdy, ktoré radi hrajú v nízkorozpočtových snímkoch, ak ich postava zaujíma.

4.6 ZHRNUTIE

"V rámci analýzy scenára ste odhaľovali správanie postáv, v rámci castingu potrebujete zistiť, či je herec schopný uveriteľne oživiť toto správanie. A to nie je to isté, ako zameriavanie sa na výkon."⁶⁸ Weston takto pripomína režisérom, aby nehľadali dokonalý výsledok, ale všímali si subtilnejších vecí, ktoré sa potom zúročia pri natáčaní.

Castingový proces hlavne potrebuje, aby režisér bol pripravený a prítomný. Pri príprave by sa mal režisér zamerať nie len na výber správnych scén, ale aj na zadefinovanie svojich očakávaní a toho, ako má postava vyzeráť a pôsobiť. Životná skúsenosť pomáha hercom priblížiť sa k postave, preto by sa režisér nemal báť, byť s hercami osobnejší a keď je na to správny čas, porozprávať sa s nimi. Režisér musí dbať na to, že aj herci sa na casting pripravujú a mal by im dať priestor túto prípravu zúročiť. Tak sa môže dozvedieť, ako funguje hercove myslenie a práca. Pri samotných castingoch je podstatný aj priestor a nastavenie. Napríklad najatie herca - predčítača môže režisérovi uľahčiť výber. Pri vyberaní hercov by mal byť režisér maximálne vnímavý, mal by si písať poznámky a odpovedať si na základné otázky spojené s potrebami postavy, vzťahov a režijnej práce.

⁶⁸ WESTON, cit. 2, s. 241; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*You will have been looking in script analysis, at the behaviors of the character, so you want to find out in casting whether the actor has the capability to create behaviors believably. This is not the same as looking for performance.*"

Keď si vyberie tých správnych hercov do svojho filmu, jeho predprípravná práca nad scenárom a s hercami nekončí. Prichádza to obdobie, ktoré sa v našich končinách často bohužiaľ vynecháva - skúšanie. Filmový režiséri si niekedy myslia, že keď nie sú v divadle, skúšanie je zbytočné. Podľa amerických učiteľov práce s hercom je to však naopak.

KAPITOLA 5 SKÚŠANIE S HERCAMI

Predpokladá sa, že v tomto bode je režisér plne pripravený začať pracovať s hercami. Pozná ich jazyk, ich techniky, spravil si prípravu nad scenárom a vybral správnych hercov do postáv, ktoré už teraz dobre pozná. Aby zužitkoval všetky tieto prípravné kroky, musí nastaviť štýl, dĺžku a spôsob skúškového obdobia. Na rozdiel od divadla, kde sa skúša od 4 do 8 týždňov, pri filme sa to líši projekt od projektu. Veľkým elementom sú samozrejme peniaze a čas zúčastnených, no vôľa režiséra má obdobnú váhu. Sú režiséri, ktorí neskúšajú pred natáčaním vôbec a využívajú čas priamo pred natočením scény, ako napríklad Alfred Hitchcock. Zo skúsenosti mnohých hercov i mňa samotnej viem, že do tejto skupiny patrí aj väčšina československých režisérov, ktorí si s hercami niekedy prečítajú scenár, ale skúškové obdobie pred filmovaním je veľká výnimka.

Na druhej strane je veľké množstvo svetoznámych režisérov, ktorí skúšajú pred natáčaním minimálne dva týždne. Napríklad Oliver Stone zobral svojich hercov do Vietnamu 6 týždňov pred tým, ako začali filmovať vojnový film *Platoon*, alebo herci z HBO seriálu *Pacifik*, museli prejsť pravým vojenským výcvikom z prvej svetovej vojny pred tým, než boli ubytovaní v 5 hviezdíčkových hoteloch, počas samotného natáčania.

Učitelia réžie hercov proces skúšania považujú za kľúčový. Ako hovorí Lenore DeKoven: "V rámci tohto obdobia môže skrátka režisér so svojimi hercami nechať kreativitu len tak prúdiť, a nedokážem si predstaviť, prečo by niekto chcel túto možnosť vynechať z procesu."⁶⁹

Niektorí herci a režiséri tvrdia, že "neveria" v skúšanie pre film, pretože to zabíja spontánnosť a pravdivosť hereckej akcie. Judith Weston však upozorňuje, že skúšanie nemá funkciu schématisovať a memorizovať, ale

⁶⁹ DEKOVEN, cit. 1, s. 101; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"This period is the one in which the director and the team can really let the creative juices flow, I can't imagine why anyone would want to be deprived of the opportunity of including it in the process."*

otvoriť možnosti, ktoré sa ukrývajú v scenári a nájsť ich emočnú a fyzickú štruktúru. Hlavne však dať hercom možnosť hrať. Podotýka, že to ale neznamená, že skúškové obdobie nemôže byť frustrujúce a neuspokojivé. Ak režisér od hercov očakáva výkony a dokonalé pochopenie postáv, tak sa môže rýchlo sklamať. Ako píše: "Cieľ skúšok je zistiť, čo môže fungovať pred kamerou, byť nápaditý. Čo hľadáme na skúškach je informácia a nie výkon."⁷⁰ Preto sa treba na túto fázu pozerať ako na súčasť procesu, v ktorej sú všetci slobodní a kde herci majú možnosť použiť svoju predstavivosť bez akéhokoľvek pnutia.

Mark Travis uvádza deväť hlavných bodov filmovej réžie, na ktoré treba pamätať aj na začiatku skúšobného obdobia:

1. O čom je príbeh?
2. O čom je konkrétna scéna, na ktorej sa pracuje?
3. Prečo je táto scéna vo filme?
4. Čo musí režisér dosiahnuť v scéne, aby fungovala v rámci celého filmu?
5. Aké sú potreby, prekážky, ciele, oblúky, akcie, nastavenie, priestory pre čistú prirodzenosť, risky, záujmy jednotlivých postáv?
6. Ako by mal režisér scénu postaviť, aby niesla esenciálnu dynamiku a podtón scény?
7. Ako túto scénu zachytiť, aby dosahovala zamýšľanú esenciálnu dynamiku?
8. Ako znovuobjaviť príbeh, ktorý je ukrytý vo vytvorenom materiáli?
9. Ako zoradiť materiál, aby tvoril najdynamickejšiu verziu príbehu?⁷¹

Do momentu skúšok, by mal mať ujasnené body 1 až 4 a v rámci skúšok, by sa mal zamerať na body 5 a 6. Či už skúšobné obdobie trvá pár dní, alebo týždňov, prístup by mal byť rovnaký. Travis rozdeľuje skúšky na časť predprodukcie (pred natáčaním) a produkcie (počas natáčania). V období

⁷⁰ WESTON, cit. 2, s. 247; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*The purpose of rehearsal is not to "nail it" but to get ideas about what will work in front of the camera. In rehearsal we are looking for information, not performance*"

⁷¹ TRAVIS, cit. 30, s. 183-184

predprodukcie, by sa mal vytvoriť základ k skúškam v období produkcie.

V tejto kapitole si ukážeme ako k skúšaniam pristupovať a čomu sa vyhnúť. Skúškový proces totiž nie je len slepé nasledovanie scenára, ale naopak, zúročenie ako režisérovej prípravy na scenári, tak jeho vedomostí v rámci použitia konkrétnych slov a rôznych techník vedenia hercov.

5.1 SKÚŠOBNÝ PLÁN

Každý režisér a učiteľ má trochu inú predstavu o tom, ako má ideálny skúšobný proces vyzeráť. Zhodujú sa však v tom, že okrem prípravy nad scenárom, je dobré si načrtnúť konkrétny plán založený na skutočnom čase, ktorý môže režisér s hercami stráviť. Travis dokonca radí, spočítať si hodiny, aby mal režisér jasnú predstavu o akom obnose práce potom rozmýšľať. Weston trvá na tom, aby si režisér bol istý, čo konkrétne v rámci skúšok chce dosiahnuť a kam dôjsť. Režiséri ako Roman Polanski, alebo Sidney Lumet mali obyčajne naplánované skúšobné obdobie týždeň pred natáčaním. Ostatní hovoria najčastejšie o dvoch pracovných týždňoch.

Judith Weston hovorí, že si treba najprv zorganizovať scény pre potreby skúšania. To znamená, že ide o kontinuálne akcie, aj keď sú v scenári oddelené ako rozdielne scény, pretože sa jedná o iný priestor. Napríklad, keď scéna začína v reštaurácii, pokračuje pred reštauráciou a následne v aute, je potreba ju skúšať ako jednu kontinuálnu scénu. Režisér by si mal vybrať takéto kontinuálne scény, ktoré chce skúšať, aby sa nespoliehal na to "čo stihne". Väčšina filmov sa totiž natáča nechronologicky, preto by sa práve pri skúšaní malo postupovať chronologicky, aby si režisér spolu s hercami našli základný príbehový oblúk. Možnosť výberu scén je napríklad, skúšať všetky scény jedného vzťahu v rámci jedného dňa tak, aby sa všetci mohli sústrediť na vzťahový oblúk.

Plán skúšania by mal mať svoje priority. Mark Travis a Judith Weston

vyzdvihujú tieto:

- herecké obsadenie by malo od režiséra dostať komplexný pocit celého príbehu a pochopiť víziu režiséra
- mal by sa nastaviť rytmus, podtón, štýl rozprávania príbehu a jeho postáv
- mali by sa otvoriť otázky, týkajúce sa konkrétnych scén a s nimi spojených faktov, obrazov, emočných vrcholov a tiež otázky, o čom v podstate jednotlivá scéna je
- zamerať sa na osobnú históriu jednotlivých postáv
- vytvoriť špecifické vzťahy medzi postavami a medzi hercami
- preskúmať vzťahy medzi hercami a režisérom
- objaviť základné scénické body, ako začiatok, stred a koniec a ako s nimi pracovať
- výber scén by mal obsahovať práve tie, ktoré nesú zásadné emočné a príbehové obraty, alebo tie, ktoré majú konkrétne problémy
- porozumieť štruktúre a základnému oblúku scény
- zaoberať sa nenapísanými scénami, ktoré môžu byť pre postavy a príbeh dôležité

Pri plánovaní skúšobného obdobia, by mala režisérovi pomôcť kompletná príprava pri analýze scenára. Mal by vedieť, kde ležia jeho priority a tie, v rámci daného času, správne roztriediť. Zároveň však Judith Weston radí tento pripravený plán zahodiť a nenosiť si ho na skúšky aby režisér mohol fungovať v rámci prítomného okamihu.

Lenore DeKoven zdôrazňuje, že jednoduché veci ako jedlo a prístup režiséra môžu nastaviť celý proces tvorby filmu a náladu v rámci tímu. Aj keď sa to môže zdať zvlášťne, je dôležité aby herec nebol hladný. Pokiaľ bude riešiť svoje primárne fyzické potreby, neposunie sa ďalej než ku svojmu hladnému žalúdku. DeKoven hovorí, že aj keď produkcia nemá peniaze na dobré jedlo, je treba zaistiť čo ide, aj keď by to mali navariť sami tvorcovia. Pokiaľ majú herci dostatočný prísun tekutín a potravín, môžu podľa DeKoven objavovať ďalšie svoje rozmery. Takisto doporučuje režisérom pripraviť náhlady do prác výtvarného tímu, aby mohli svojim hercom ukázať "look" pripravovaného

filmu, či kostýmy, ktoré budú nosiť. To pomôže ľuďom, ktorí práve do projektu vstupujú, dostatočne sa s ním prepojiť a cítiť sa jeho súčasťou.

5.2 PRVÉ STRETNUTIE A PRVÉ ČÍTANIE

Dokonca aj tí režiséri, ktorí pred natáčaním neskúšajú, často chcú so svojimi hercami a tímom absolvovať čítanie scenára. Jedná sa o prečítanie celého textu, kde každý herec číta svoju postavu a určený človek, alebo režisér dopĺňa nevyhnutný popis deja. Treba poznamenať, že v tomto momente už má režisér starostlivo vyškrtané tie scénické poznámky, ktoré do procesu nepatria. Okrem čítania však ide o omnoho dôležitejšiu udalosť a tou je, zoznámenie sa s ľuďmi a s látkou. Herci majú často strach a stres zo spolupráce, či už s inými hercami, alebo režisérom, ktorých osobne nepoznajú. Takéto stretnutie dokáže tento stres signifikantne ubrať a presunúť pozornosť zo seba na samotnú látku. Ako píše Judith Weston: "Cieľom je vyvolať nadšenie pre projekt, dovoliť hercom sa prepojiť medzi sebou a s materiálom a počuť napísané slová nahlas."⁷²

Ako začať? Travis aj DeKoven hovoria, že na prvú "čítačku" je dôležité pozvať všetkých, nielen hercov. To znamená štáb a hlavne kreatívny tím, ktorý obsahuje kameramana, producentov, scénografa, strihača, scenáristu, asistenta réžie. Títo ľudia sa budú zásadným spôsobom podieľať na filme a režisér by mal chcieť, aby si medzi sebou vytvorili dôveru a hlavne aby robili ten istý film. Pokiaľ si každá zložka predstavuje výsledok trochu inak, je ťažké sa vyhnúť sporom a nekonečným dohadovaniam. Tu má režisér príležitosť nastaviť cestu, ktorou sa všetci budú uberať. Práve preto by si režisér v rámci prípravy nad scenárom mal zosumarizovať "troughline", respektíve krátky úvod – o čom film je, ako ho vidí, ako chce viesť hercov a pracovať s ďalšími zložkami. Lenore DeKoven hovorí, že nezáleží na tom, či je režisér nervózny,

⁷² WESTON, cit. 2, s. 250; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "The purpose is to generate excitement about the project, to allow the actors to begin bonding with each other and the material, and to hear the words spoken."

alebo má pochybnosti. Ak je neistý, mal by sa v tomto momente prinútiť predstúpiť pred celý tím a zvládnuť predniesť svoje predstavy tak, aby mu jeho ľudia mohli dôverovať. Každý jeden tvorca, či už ide o kameramana, alebo herca má svoje vlastné strachy a pochybnosti. Režisér by sa síce nemal pretvarovať, pretože v blízkej spolupráci sa to rýchlo prezradí, ale mal by si uvedomiť, že on je líder, akokoľvek mu to môže byť v danom momente nepríjemné.

Po prednesení "throughline", ktorú si pripravil, by mal dať priestor na otázky a reakcie. Toto je ideálna chvíľa na dohady ohľadom nezrovnalostí a nepochopení. Pokiaľ je ich príliš veľa, naznačuje to fakt, že jeho "throughline" potrebuje ešte doladiť. Každopádne by mal režisér nechať štábu dostatok času na to, aby sa dosiahlo vzájomné porozumenie.

Mark Travis navrhuje hrať na prvom stretnutí hru s loptou. Ide o jednoduchú hru, kde si všetci zúčastnení (pozor, nemôžu byť v miestnosti žiadni pozorovatelia) sadnú do kruhu a hádžu si navzájom loptu. Travis tvrdí, že už by mali všetci vedieť vzájomné mená a tak každý, kto hádže loptu povie nahlas meno toho komu ju hádže. Samozrejme, táto hra má účel zapamätať si mená a tváre ľudí, takže sa nepredpokladá, že si vzájomné mená už každý zapamätal. Pokiaľ sa však až príliš nedarí, Travis doporučuje vyvolať dobrovoľníka, ktorý mená zopakuje. To isté sa po koliesku s menami robí v rámci kolieska s profesiami. Podľa Trvisa si tak každý dobre zapamätá, kto čo robí a ako sa volá, čo je pre spoluprácu kľúčové.

Viem si predstaviť, že to niektorým ľuďom môže prísť nedôstojné, alebo krkolomné či ponižujúce. Práve preto, je podľa mňa zaujímavé pre československé filmové prostredie, že v Holywoode sú aj rešpektovaní tvorcovia schopní hádzať loptou a hrať sa. Takéto hry však nie sú podmienkou.

Druhým cieľom tohoto stretnutia, by malo byť podľa Trvisa predstavenie nie len režijnej vízie, ale aj predstáv a príspevku celého štábu. Hovorí, že by si všetci mali sadnúť k stolu a každý jeden účastník, aj keď to je asistent asistenta, by mal povedať čo tomuto projektu prináša.

Po predstavení a spoločnej debate o filme prichádza fáza samotného čítania scenára. Lenore DeKoven odporúča, rozlúčiť sa so všetkými, okrem hercov (a možno scenáristu). Travis a Weston tvrdia, že je dobré nechať si v miestnosti aj širší tím, pretože je to prvýkrát, čo je možné zažiť publikum a jeho reakcie. Režisér má tak možnosť sledovať z prvej ruky, ako kompletný text funguje na ľudí, aj keď sú to spolupracovníci. Taktiež odporúčajú mať v miestnosti nezaujatého herca, ktorý bude čítať všetko, okrem dialógu tak, aby si mohli zúčastnení predstavovať dej.

Je dôležité povedať hercom, že sa pri čítaní nejedná o herecké výkony. Ako píše Travis: "Pri čítaní nechcete plný herecký výkon. Cieľom je, aby všetci počuli scenár a napojili sa na príbeh, postavy, rytmus a tón. Čítanie nie je od toho, aby zapôsobilo, ale aby sa všetci sústredili na látku." ⁷³

Podľa Judith Weston je najlepšie, aby sa nesesedelo za stolom, pretože stôl pôsobí ako bariéra. Zároveň odporúča, aby režisér upozornil hercov, že sa môžu po miestnosti pohybovať ako chcú, a že scénické poznámky, či popis deja nie je daný, ale ohybný materiál, s ktorým sa bude dať pri skúškach pracovať. Ide o to vytvoriť vzťahy, nie splniť to, čo kážu slová na papieri.

5. 3 SÚKROMNÝ ROZHOVOR S HERCAMI

Lenore DeKoven do svojho prvého dňa skúšania zahŕňa okrem čítania scenára a vyjasnenia si *throughline* aj začiatok spolupráce s každým jedným hercom. Predtým, než sa začne skúšať odporúča si s hercami vyjasniť životné potreby ich postáv. Aj v tomto bode režisér vychádza zo svojej prípravy pri analýze scenára, otázkou však je, nakoľko úspešný so svojimi voľbami bude.

⁷³ TRAVIS, cit. 30, s. 191; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "You don't want full-out performance. The purpose of the reading is for everyone to hear the script and get a feel for the story, the characters, the rhythms and tone. The reading is not intended to impress anyone but rather to focus everyone."

Treba pripomenúť, že každý herec sa na film pozerá len cez svoju postavu, tá je pre neho najdôležitejšia a tú vníma najsilnejšie. Režisér nemôže od neho očakávať celkový náhľad. Práve preto, voľba životnej potreby postavy je kľúčová a herec s ňou musí súhlasiť, aby ju bol schopný zahrať.

DeKoven po spoločnom prečítaní scenára radí, stretnúť sa s každým hercom zvlášť na krátky rozhovor. Súkromie je podľa nej lepšie práve kvôli tomu, aby si navzájom nezasahovali do svojich volieb, keď sa jedná o bytostné nastavenia postáv.

Pokiaľ herec nesúhlasí s režisérovou predstavou životnej potreby postavy, DeKoven navrhuje povedať hercovi, nech sa vyskúšajú obe varianty a uvidia, ktorá viac funguje. Píše: "Verím, že je vždy žiadúce dať hercovi šancu vyskúšať si svoje nápady, aj keď sa nezhodujú s tými vašimi...A nikdy neviete - možno sa vám stane, že hercova verzia bude lepšia voľba, než tá vaša"⁷⁴

Pri tomto súkromnom stretnutí sa však môže stať aj to, že herec neporozumie, čo od neho režisér chce. Nebude chápať výrazy ako "životné potreby", alebo bude tvrdiť, že on takto nepracuje. Nepanikárte, hovorí DeKoven. Herec len ukazuje, že používa iný slovník založený na svojom výcviku, či škole. Alebo, že jeho spôsob práce pramení z práce v prítomnom okamihu, "z momentu na moment". Režisér tu môže skúsiť nahradiť svoje výrazy inými, napríklad "celkový cieľ v rámci celého scenára", alebo "sila, ktorá ovplyvňuje celé tvoje správanie", alebo iné. Druhá vec je, že režisér už svoj náhľad na postavu a jeho životnú potrebu vyslovil a aj keď herec tvrdí, že tomu nerozumie alebo takto nepracuje, tieto slová počul a zapísali sa mu do jeho mozgového počítača. To znamená, že aj keď si toho nebude vedomý, môže to mať zásadný efekt.

⁷⁴ DEKOVEN, cit. 1, s. 106; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "I believe it is always more desirable to give the actor a chance to try out his ideas even if they disagree with yours...And you never know - you might discover that the actor's choice has merit and might possibly be a better choice than yours."

5.4 SKÚŠANIE SCÉN

Pokiaľ si režisér spravil plán skúšok na základe času, ktorý na ne má, všetci sa už zoznámili a vedia, čo kto od projektu čaká, prichádza jedna z najzaujímavejších fáz režijnej práce. Americkí učitelia hovoria, že skúškové obdobie je jedno veľké hľadanie, kde sa nemôže ešte nič pokaziť. Preto by mal k tomu režisér pristupovať s ľahkosťou, nebyť perfekcionista. Mal by sa sústrediť predovšetkým na uveriteľnosť. Nemal by očakávať od hercov znalosť textu pred skúšaním. Niektorí ho vedieť budú, niektorí nie. Judith Weston píše, že základný princíp je uistiť sa, že herci dokážu počúvať a pracovať tak, aby našli autentické spojenie s materiálom. Ako skúmať s hercami text?

“Preskúmajte otázky, problémy a možné výnamy jednotlivých replík a vyriešte štruktúru scény.”⁷⁵

DeKoven tvrdí, že proces by mal byť rovnaký, akoukoľvek scénou sa rozhodne režisér začať: zrevidovať si *throughline* s hercami, potom si prečítať celú scénu od začiatku do konca. Nasleduje zopakovanie vybratých životných potrieb postáv. Pokiaľ sa vyskytujú spory nad vybratými potrebami, DeKoven navrhuje prečítať scénu so spornými možnosťami a spoločne sa nad nimi zamyslieť. Ďalej by mala nasledovať diskusia o scénických potrebách postáv. Treba pamätať, že scénické potreby sú vždy v spojitosti s potrebami životnými a mali by životné potreby podporovať.

DeKoven radí, sledovať oči svojich hercov vždy, keď režisér navrhne nejakú novú cestu. Oči herca podľa nej, vždy prezradia čo sa odohráva vo vnútri. Pokiaľ má herec prázdny pohľad, znamená to rezistenciu, alebo neúčasť. Ak žmurká, znamená to, že spracováva, čo práve počul. Pokiaľ trochu rozšíri očné, môže to značiť nové pochopenie, alebo niečo podstatné. Nevedomé prikyvovanie znamená stotožnenie sa s voľbou. Odporúča druhé prečítanie scény, po vybratí scénických potrieb.

⁷⁵ WESTON, cit. 2, s. 251; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: “Explore questions, problems and possible meanings of individual lines, and solve the structure of the scene.”

Mark Travis priamo k skúšaniam scén pristupuje až po absolvovaní niekoľkých cvičení a hier s hercami. Napríklad vo svojej knihe ponúka známu hru, ako predlohu k pochopeniu príbehu. Ide o vymýšľanie príbehu v rámci skupiny. Každý z hercov sa na istú chvíľu ocitne v strede kruhu a posunie práve tvorený príbeh dopredu. Na konci vyberie, kto bude pokračovať. Travis hovorí, že po pár takýchto príbehoch, by sa herci mali zahrať tú istú hru s tým, že rozprávajú príbeh filmu na ktorom pracujú. Tímovo tak môžu dojsť na to, čo by im režisér musel vysvetľovať mnohými slovami.

Travis vo svojej skúšacej schéme tvrdí, že by sa v prvých dňoch mali preskúmať všetky histórie postáv, možné osobné konexie postáv a hercov na základe osobnej skúsenosti. Podľa neho by si mal režisér uvedomiť, že uhly pohľadu scenáristu, režiséra a herca sú tri rôzne. Režisér musí chápať všetky tri a na základe toho, rešpektovať čas a spôsob práce s látkou. Kľúčom je nastaviť dôveru medzi všetkými zúčastnenými a rešpekt rôzneho druhu prežívania a myslenia. DeKoven apeluje na čas a tvrdí, že histórie postáv by sa mali preberať skôr na fajčiarskych pauzách. Zároveň by však mal režisér dať svojim hercom pocit, že je otvorený akýmkoľvek otázkam a potrebám rozprávať sa o ich postavách. Herec si totiž potrebuje vytvoriť vrstvy svojho charakteru. Vysvetľuje to takto: "Všetky vaše odpovede sa v hercoch postupne usádzajú a postupne vytvárajú subtext, ktorý dáva postavám hĺbku a dimenziu, ktorá v nás vzbudzuje pocit, že sa pozeráme na niečo pravdivé."⁷⁶

Travis verí, že herci musia svoje postavy a ich vzťahy autenticky zažiť a na to používa veľmi improvizujúci a interaktívny proces. Jeho dôvody pre improvizáciu sú:

- preskúmať čo sa stalo "pred tým"

⁷⁶ DEKOVEN, cit. 1, s. 205; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"Whatever answers you offer are sure to reside in the actor's subtext eventually, giving the character the depth and dimension that make us believe we are seeing something real."*

- preskúmať aspekty vzťahu
- otestovať napísanú scénu⁷⁷

Podľa Trávise by však improvizácia mala byť vždy kontrolovaná. Režisér by mal vedieť čo improvizáciou chce dosiahnuť a čo konkrétne preskúmať a preveriť. Napríklad, pokiaľ film vchádza do životov postáv, ktoré majú isté puto, je dobré improvizačne zistiť, kde toto puto vzniklo a rozohrať imaginatívnu situáciu, ktorá ozrejmi hercom tento vzťah.

Každopádne, po prečítaní scény vyvstáva otázka, ako veľmi ísť do priestoru. Lenore DeKoven odporúča pohyb a priestor ako ďalšiu fázu skúšania scény. V angličtine existuje slovo "blocking", ktoré často, bez prekladu, používajú aj režiséri u nás. Znamená to konkrétny pohyb hercov v scéne, v náväznosti na priestor a kameru. Ide o to, odkiaľ kam herec kráča, kde sa otáča, aké fyzické pohyby vykonáva. DeKoven hovorí, že by herci minimálne v tejto fáze mali využívať priestor organicky, na základe svojich akcií a potrieb. Veľa režisérov si myslí, že to je ich hlavná práca, povedať hercovi čo má konkrétne robiť. Americkí učitelia vedenia hercov však výhradne nesúhlasia s týmto ponímaním režijnej profesie, pretože takýto prístup robí z hercov robotov a zabíja proces kreativity. DeKoven podotýka: "Predtým, než sa herci začnú hýbať, musia mať jasnú predstavu o geografii danej scény."⁷⁸ Znamená to, že potrebujú špecifické informácie o umiestnení, kde sú dvere, okná, nábytok a rekvizity, ktoré majú používať. DeKoven doporučuje zoznámiť hercov s rekvizitami, čím skôr je to možné, pretože môžu stimulovať kreatívne rozhodnutia hercov. Niekedy môžu mať vlastné nápady na rekvizity, ktoré scénu môžu posunúť do organickejšej roviny.

Tu sa režisér dostáva k použitiu hereckého šlabikára a nástrojov, ktoré si pripravil počas analýzy scenára. Namiesto toho, aby hercom oznamoval výsledok, či "blocking" rozpohybuje ich pomocou aktívnych slovies a akcií, či

⁷⁷ TRAVIS, cit. 30, s. 206

⁷⁸ DEKOVEN, cit. 1, s. 110; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"Before the actors can begin to move, however, they must have a clear idea of the geography of a given scene."*

potrieb, ktoré ich motivujú. Weston však varuje, nehovoriť všetky tieto nástroje naraz. Herec nedokáže spracovať naraz históriu postavy, spolu s potrebami, aktívnymi slovesami, obrazmi a faktami. Hovorí, že je dobré všetko postupne dávkovať a tak nanášať vrstvy, ktoré robia správanie herca v scéne pravdivejším.

Ďalšie slovo, zložené na preklad, s ktorým sa každý v americkom filmovom priemysle často stretáva je "beat". Pokiaľ si otvoríte anglický originál akéhokoľvek scenára, stretnete sa s týmto slovom často. V Československu sa v scenároch neopoužíva a málokedy režiséri využívajú tento nástroj, ktorý pomáha ako pri analýze scenára, tak hlavne pri práci s hercom. Každá scéna obsahuje nejakú emočnú udalosť, niečo sa v nej deje medzi postavami. Zodpovednosťou režiséra je rozpoznať túto emočnú udalosť, nájsť kde presne je a prepojením týchto udalostí tak vzniká príbeh. Slovom "beat" sa často rozumie zmena v nálade, v rytme, alebo pauza. Toto slovo však pôvodne vzniklo nedorozumením medzi hercami a režisérom v dvadsiatych rokoch. Vraj keď jeden ruský režisér učil v New Yorku, študenti sa ho pýtali, ako konkrétne pracuje so scénami. On odpovedal "bit by bit", čo znamená po troškách. Oni však rozumeli "beat by beat" a tak sa zaužíval tento výraz do slovníku ako hercov, tak scenáristov a režisérov. Tieto "beaty" teda znamenajú kúsky scén. Malé sekcie, na ktoré sa scéna dá rozložiť. Akým spôsobom? Najprv treba zistiť, o čom scéna je a čo je jej centrálna emočná udalosť. Každá zmena témy, či zmena smeru v scéne sa dá oddeliť beatom. O čo sa však usiluje režisér je rozpoznať tri základné beaty v scéne - začiatok, stred a koniec. Niekedy scéna obsahuje dva alebo štyri. Tri nie sú pravidlo, hoci zväčša to tak je. Počas skúšok Judith Weston radí rozložiť scénu na "beaty" a tak pracovať na sekciách. Hovorí, že by sa malo najprv pracovať na prvom "beate", po istej dobe a uspokojivej režijnej práci prejsť k ďalšiemu "beatu", ale počas jeho skúšania sa nevracať do prvého "beatu". A takto postupovať ďalej. Podľa Weston je toto srdce skúšok, takto sa dajú odhaliť podtexty, vytvoriť premeny, pracovať s objektami, nájsť pohyb a podobne. DeKoven tiež varuje pred skúšaním celej scény naraz a navrhuje skúšať scény po "beatoch". Jej spôsob je však trochu iný. Radí druhý beat skúšať

spolu s prvým, ako keď sa niekto učí zahrať skladbu na klavíri. Dôležité však je, že po naskúšaní "beatu" alebo sekcie scény, by sa mal ako režisér, tak aj herci cítiť bezpečne s vývojom a spracovaním scény.

DeKoven má radu pre začiatok scény. Hovorí tomu "jump ball" a metaforicky to znamená, dať hercovi do rúk loptu na rozohranie hry. Ide o to, že potom čo sa identifikujú životné a scénické potreby, a nájdú sa správne aktívne slovesá, vyplynie z týchto slovies konkrétna aktivita, ktorú herec robí pri začatí scény. Dôležité je, aby herci slepo nečakali na začiatok svojej repliky, alebo narežírovaného pohybu, ale už na začiatku každej scény mali čo robiť v náväznosti na prostredie a ďalšie postavy v scéne. Napríklad, pokiaľ je niekoho životná potreba "získať lásku" a scénická potreba je "dokázať si, že je žena", výber aktívneho slovesa môže byť "obviňovať". Môže obviňovať, aby si dokázala, že je žena, pretože chce získať lásku. Ak má žena v scéne povedzme žehliť partnerove tričko, tak jej "jump ball" aktivita môže byť "obviňovať tričko", ktoré žehlí. Znie to síce absurdne, ale je to perfektne predstaviteľné, že si žena do partnerovho trička bude vkladať emócie a boje, ktoré prežíva s partnerom a ak obviňuje jeho, svojim pohybom pri tejto aktivite – žehlení, je schopná telesne stvárniť tento stav mysle. To stačí na odrazenie sa do deja scény. Pokiaľ každá postava v scéne má svoju "jump ball" aktivitu, nikomu sa nestane, že bude čakať na repliku, či už svoju alebo niekoho iného.

DeKoven však taktiež zdôrazňuje, že nie je dobré nechať sa príliš strhnúť rôznymi schémami a ponechať hercov existovať v prítomnosti, hrať a samých si nájsť svoje vlastné voľby. Pripomína, že ak herci naozaj pracujú na báze "z momentu na moment", tak si nie sú schopní zapamätať, čo konkrétne robili a tak, by si mal režisér pri týchto chvíľach zapisovať krátke poznámky, ktoré mu pomôžu sa neskôr vrátiť k tomu, čo sa v hercovom "momente" zrodilo. Tiež upozorňuje, aby nedával režisér hercom aktívne sloveso ku každej replike. Tak ho zbavuje jeho vlastnej kreativity a nenecháva priestor na spoluprácu.

Pri komunikácii s hercom je dôležité byť citlivý. Viacerí učitelia zdôrazňujú dávať hercom pripomienky pozitívnym spôsobom. Pokiaľ herca režisér zahltí tým, čo nemá robiť a čo sa mu nepáči, tak sa herec môže uzavrieť. Namiesto toho je dobre používať otázky, alebo odporúčania. Napríklad sa spýtať, či by neskúsili ešte takúto variantu. Judith Weston hovorí, že herec by si mal režisérovi nápady privlastniť, alebo by mal mať dokonca pocit, že sú jeho vlastné. Len tak režisér uvidí, či jeho nápady naozaj fungujú a sú správne. Pripomína, že by režisér nemal hovoriť hercom, ako sa majú cítiť. Namiesto toho, by mal použiť všetky nástroje, aby zobudil hercovu predstavivosť a vnútorný život.

Pokiaľ režisér stále nie je spokojný so smerovaním skúšaných scén, Mark Travis navrhuje ďalšie nástroje, ktoré môže režisér so svojimi hercami využiť. Môže napríklad zmeniť prekážky v scéne. Tu sa zase oplatí mať dokončenú analýzu scenára, ktorá tieto prekážky identifikuje. Zmenou prekážky, môže režisér docieľiť organickú zmenu v hercovom prejave bez toho, aby ho režíroval pomocou výsledkov. Ďalšou pomôckou môže byť zmena "chvilky pred začiatkom scény". Čo presne robili postavy pred tým, než sme sa do scény dostali. Tu sa Travis prekrýva s DeKoven, ktorá navrhuje meniť "jump ball" akciu, čo je v podstate skoro to isté. Ide o to, že ako postavy vstúpia do scény, ovplyvní celú scénu a na to je potreba myslieť. Iný spôsob na zmenu charakteru scény je navrhnúť jednému, alebo viacerým hercom zmenu spôsobu dosahovania svojich potrieb. Namiesto nátlaku môžu použiť vyjednávanie a tak ďalej. Alebo môže režisér znásobiť nároky, respektíve to, o čo postave v scéne ide a čo sa môže stať, ak nedosiahne svoj cieľ. Iný spôsob na vyvolanie nového prístupu herca leží v podtextoch - interných monológoch, ktoré sa odohrávajú postave v mysli počas scény. Nakoniec môže režisér siahnuť po fyzickej akcii, ktorá zákonite vyvolá reakciu druhej postavy. Namiesto nervózneho chodenia po miestnosti, môže napríklad postava v pokoji sedieť na gauči. Jej herecký partner tak príde s inou reakciou na toto správanie. Jeden z najefektívnejších nástrojov však leží podľa Trávise v improvizácii. Režisér môže navrhnúť hercom zahrať scénu vlastnými slovami a to ich prinúti, ponoriť sa hlbšie do svojich postáv, aby

mohli myslieť a reagovať ako tieto postavy. Okrem improvizovania danej scény, môže režisér navrhnúť improvizovať aj dej, ktorý sa odohral pred touto scénou a to môže pridať skúšanej scéne úplne inú dimenziu, pretože herci pochopia, z čoho vychádzajú ich vzťahy a stav mysle.

5.5 IMPROVIZÁCIA

Ako hovorí Judith Weston, improvizácia poskytuje dvere do podvedomia. Je to "svätý nástroj". Akýkoľvek podvedomý materiál pri improvizácii vyvstane, musí byť rešpektovaný. Neexistuje *zlá* improvizácia a režisér by si mal dať pozor na to, aby svojim hercom neublížil ak bude ich nevedomé rozhodnutia príliš komentovať.⁷⁹

Weston vo svojej knihe definuje rôzne druhy improvizácie, ktoré sú pri skúškach, alebo natáčaní užitočné.

1. parafrázovanie - hrať scénu "vlastnými slovami"
2. improvizácia založená na faktoch - režisér si vyberie niekoľko faktov z danej scény a nechá hercov slobodne improvizovať na ich základe. Nemajú nasledovať príbeh filmu, ani hovoriť repliky, stačí ak zostanú vo svojich postavách
3. improvizácia na vytvorenie minulosti postáv - ide o improvizáciu scén, ktoré nie sú v scenári a odohrali sa v minulosti danej postavy. Napríklad John Cassavetes s hercami pracoval na mnohých scénach, ktoré nemal v úmysle do filmu vôbec zakomponovať.
4. pred-scénický "beat" - ako píše Travis, ide o pár chvíľ predtým, než začína scéna. V istom momente improvizácie môže režisér povedať hercom, nech začnú s dialógom.
5. paralelná udalosť alebo vzťah - improvizácia založená na "čo by bolo keby". Môže pomôcť pri scénach, ktoré vyžadujú silné emócie. Je potrebné začať s nižšími nárokmi v rámci improvizácie a stupňovať ich postupne. Paralelná udalosť môže byť niečo, čo postava zamýšľala urobiť, ale nespraví to.

⁷⁹ WESTON, cit. 2, s. 264

V rámci improvizácie sa to dá preskúmať. Napríklad, keď sa niekto niekomu vyhráža, že ho zbije a je to príliš teatrálne. Skúsiť si v rámci improvizácie túto scénu dokončiť (bez toho, aby sa niekomu niečo stalo, samozrejme).

6. tichá improvizácia - dáva vzťahom textúru. Keď sa zdefinuje fyzický svet, nechať v ňom postavy spolu existovať bez slov. Weston hovorí, že takáto improvizácia môže byť užitočná pri natáčaní, tesne pred začatím scény.

7. improvizácia s treťou osobou - do situácie, kde sa dve postavy zhovárajú o tretej, režisér dosadí tú osobu, o ktorej sa zhovárajú, tak že tam bude s nimi prítomná.

8. improvizácia - akýkoľvek nápad na improvizáciu môže niekam viesť. Weston povzbudzuje režisérov, nech si vymýšľajú svoje cesty, pripomína však, že je dobré stavať improvizáciu viac na fyzických a faktických veciach, než na abstraktných a psychologických základoch.⁸⁰

Treba pamätať, že improvizácia nie je herecký výkon. Improvizácia poskytuje informácie a vedie k hrateľným voľbám. Ak režisér nájde cestu k scéne cez improvizáciu, niekedy to stačí hercovi pripomenúť, odzrkadliť to, čo sa zrodilo a on si na základe svojej emočnej pamäte spomenie.

Improvizácia je nástroj vedúci k slobode a životu. Na základe vlastnej skúsenosti viem, že pokiaľ režisér nevie kam pomocou tohto nástroja smeruje, môže sa stať, že sa stratí spolu s hercami. Zrazu to nie je hodnotné východisko, ale cesta do nikam. A odtiaľ sa ťažko dostáva späť. Preto si myslím, že by poskytnuté rady mohli pomôcť takým režisérom, ktorí radi tvoria voľným spôsobom, či chcú od hercov auteintické výkony založené na ich vlastnom vklade. Ako mladý režisér viem, že je to veľmi vábivý spôsob práce. No aj keď som v svojom filme tvorila scény na základe improvizácie, musela som si dať pozor na hodnotný text napísaný v scenári. Nechcela som aby dobre premyslené repliky boli nahradené inými, menej vypovedajúcimi. Svojim hercom som preto pri scénach, ktoré využívali improvizáciu pripomínala, čo je potrebné v scéne zachovať.

⁸⁰ WESTON, cit. 2, s. 264-267

5. 6 ZHRNUTIE

Michael Caine vo svojej úspešnej knihe "herectvo vo filme" píše o jeho skúsenostiach a radách pre herca pri skúškach: "Spôsob skúšania vo filmoch absolútne záleží na režisérovi. Ale pretože režisérova hlava rieši všetky aspekty tvorby filmu, nečakajte žiadne veľké uznanie alebo známky súhlasu počas skúšok. Pokiaľ vám režisér nič nehovorí, znamená to, že to robíte pravdepodobne správne."⁸¹

Ďalej uvádza, že by sa herci nemali hanbiť hýbať pri skúškach tak, ako chcú, pretože kamera sa dá vždy prispôbiť. Mali by však podľa Caina vždy poslúchať režiséra, pokiaľ po nich chce konkrétny pohyb.

Americké knihy, ktoré radia rôznym profesiám vo filme, vždy adresujú čitateľa ako svojho kolegu, alebo študenta. Je zaujímavé porovnávať tie, ktoré adresujú režisérov s tými, ktoré adresujú hercov. Na tomto príklade hneď vidíme, že režiséri väčšinou nedávajú svojim hercom dostatok informácií a prítomných poznámok. Nie je správne nechať herca tápať, či robí niečo správne, alebo nie. Učitelia, ktorí sa zameriavajú na režisérov, preto často opakovane apelujú na komunikáciu s hercom. Judith Weston píše, že akákoľvek komunikácia s hercom, s ktorým režisér pracuje na projekte, je réžia. Neznamená to, že by sa mal režisér kontrolovať keď ide s hercami večer na pivo, ale že by si mal s hercami vystávať také vzťahy, ktoré budú ich výkony posúvať dopredu. Skúšobné obdobie je práve šanca tieto vzťahy nastaviť tak, aby sa mohli rozvíjať.

Mnohé zo spomenutých skúšobných techník sa dajú uplatniť pri samotnom natáčaní. Je to na režisérovi a produkcií, koľko je času a akým spôsobom sa

⁸¹ CAINE, Michael. *Acting in film: an actor's take on movie making*, Applause Theatre Book Publishers, USA, 1997, s. 48; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "In movies, the form of rehearsal depends entirely on the director. But since the director's mind is on all aspects of the film, don't expect any particular accolade or sign of approval during rehearsals. If your director isn't saying anything to you, that means your work is probably fine."

naučí s hercami pracovať. Je však dobré vedieť o rôznych možnostiach, pretože aj veľkým režisérom sa stáva, že nie s každou scénou vedia čo robiť, keď herci nedokážu splniť jeho zadania.

KAPITOLA 6 NATÁČANIE

Ako hovorí nie len Mark Travis "príprava znamená všetko". Tento výrok sa týka režisérov dvojnásobne, pretože pri filme sa musia pripravovať so všetkými zložkami, na rozdiel od kohokoľvek iného, kto na projekte pracuje. Potom, čo má režisér dokončené všetky práce na scenári, skúšky s hercami a prípravy so svojim tvorivým tímom (kde všetci pracujú na tom istom filme) sú pred režisérom dve úlohy: vyrobiť potrebný materiál a spracovať ho do výsledného filmu. Ako píše Mark Travis: "Najprv situáciu vytvoríte a potom ju zachytíte."⁸² Ďalej podotýka, že zásadný rozdiel je ten, že sa príbeh prestáva odohrávať len v predstavách, ale deje sa priamo pred očami režiséra. Je to akýsi moment zrodenia, ktorý však väčšinou všetci zažívajú rozložený na časti, scény, ktoré sa netočia v chronologickom poradí. Režisér je ten, ktorý neustále drží v hlave celok, aj keď sa v prítomnosti zaoberá súčiastkami. Väčšina knížiek od amerických učiteľov réžie hercov sa zaoberá z 90 percent práve touto prípravou, pretože bez nej režisér nemá zbrane do boja. DeKoven dokonca nevidí nijak veľký rozdiel medzi réžiou hercov vo filme a v divadle. Zásadná zmena je podľa nej práve v prítomnosti kamery, ktorej musí herec dať všetko, čo v rámci procesu skúšania dosiahol. Podotýka, že v tomto momente je najzásadnejším tvorivým vzťahom pre režiséra vzťah s kameramanom. Často však zoberie režisérovi aj tú pozornosť, ktorú by mal dať hercom. Ako má teda režisér vyladiť svoju pozornosť a čas tak, aby dosiahol najlepšie výsledky? Ako presne použiť prípravu v krátkom stresujúcom čase, sústredenom na rozhodnutia?

Judith Weston odpovedá, že natáčanie by malo byť brané ako rozšírenie skúšky, ktorá je slobodná a bez nátlakov. Najlepšie je, pozeráť sa na natáčanie ako na dobrodružstvo. Je potrebné, aby boli herci pravdiví, emocionálne živí, aby existovali v prítomnom okamihu. Žiadny režisér nechce, aby pred kamerou zrazu začali hrať s veľkým H. Ak je odpoveďou na predchádzajúce otázky vytvorenie špecifickej atmosféry, potom je dôležité

⁸² TRAVIS, cit. 30, s. 239; ; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"First you create and event and then you record the event."*

vyriešiť aj otázku, ako túto kreatívnu atmosféru udržať uprostred kolosu technikov, nestíhania, často zlého počasia a iných natáčacích stresov? Weston radí: "Vytvorte si taký magický kruh, ktorý ste mali na skúškach a pretvorte si svoj vzťah s hercami tak, aby bol hlavným faktorom ich práce."⁸³ Nehovorí, ako presne to spraviť, pretože každý režisér je iný a záleží to na jeho vlastnej osobnosti a dynamike. Niektorí režiséri sú hraví, iní sa chovajú rodičovsky, niektorí sú ako generáli, iní sú zase skoro neviditeľní. Každý má svoj spôsob práce a nemá zmysel ho presne naordinovať.

Z pohľadu herca je vzťah s režisérom extrémne dôležitý. Lenore DeKoven tvrdí, že väčšina hercov hrá práve pre režisérov, preto by si mali byť toho vedomí a nenechávať ich bez odozvy. Herec Michael Cane vo svojej knihe píše, že sú zlí a dobrí režiséri a herec sa niečo naučí od každého. Najdôležitejšie je podľa neho byť profesionálny, čo znamená, že hercova sebadôvera je len časť jeho profesionality. "Za všetkých okolností, až kým vás nebude ráno čakať pred domom limuzína, režisér je váš manžel. Buď sa ho naučíte milovať, alebo to predstierajte."⁸⁴

Samozrejme, čím viac sa herec a režisér poznajú zo skúškového obdobia, tým jednoduchšie je tento vzťah nastaviť. Ani to však nie je ultimátne tvrdenie. Caine napríklad píše, že u Woodyho Allena nikdy nevedel, čo je skúška a čo ostrá. Natáčali od samotného začiatku na veľmi dlhé zábery. Alebo od rána skúšali scénu, ktorá sa odohráva po celom baráku. Spolu s kamerou sa herci ladili na ten správny pohyb a táto sto krát omieľaná skúška sa zrazu premenila na natáčanie, a tak herci zostali uvoľnení po celú dobu.

Faktom však je, že každý herec reaguje na prítomnosť kamery trochu inak. Skúsení profesionáli sú málokedy vykoľajení, ale napríklad primárne divadelní

⁸³ WESTON, cit. 2, s. 281; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*Recreate the magic circle that you had in rehearsal, and reestablish your relationship with them as a primary factor in their work.*"

⁸⁴ CAINE, cit. 81, s. 122; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*For better or worse, until the limo stops picking you up in the morning, you're married to that director. Either you learn to love him, or you fake it.*"

herci môžu byť znepokojení. DeKoven varuje, že niekorí herci môžu byť tak neistí, kvôli tlaku na okamžitý výkon, že začnú skrývať svoje aktívne voľby, alebo znižovať ich intenzitu. Iní ich zase príliš zvýraznia. Tvrdí, že problém je jednoducho riešiteľný pomocou výberu aktívneho slovesa a akcie. Namiesto "hraj menej" použiť jedno zo slovies, ktoré by mal mať režisér už v tomto momente v rukáve. "Všetko čo potrebujete, aby ste vrátili scénu tam, kde ste ju našli na skúške, je krátka pripomienka potrieb a aktívnej voľby postavy, na ktorej ste sa zhodli na skúške a máte ju zapísanú v scenári."⁸⁵

V tejto kapitole sa zameriame na aspekty komunikácie s hercom, tak aby režisér nepožadoval len očakávaný výsledok, ale pomohol hercovi priblížiť sa k tomuto výsledku. Predstavíme si hlavné atribúty, na čo sa má režisér počas natáčania s hercom zamerať a na čo si dávať pozor. Povieme si, ako sa dá pristúpiť k skúškam na pláci tak, aby viedli herca do stavu bytia v postave a predstavíme si cvičenia, ktoré môžu pomôcť režisérovi dostať herca do situácie.

6.1 KOMUNIKÁCIA S HERCOM NA PLÁCE

Pojem "result directing" znamená, že režisér vie presne, aký výsledok niekoho práce potrebuje a na základe odkomunikovania tohto výsledku ho dostane. Toto však platí na dorozumievanie sa so všetkými spolupracovníkmi pri filme, až na hercov. Celé umenie réžie hercov je v podstate spôsob, ako sa vyhnúť tomuto druhu režírovania. Na hercov skrátka nefungujú takéto príkazy, pretože na rozdiel od iných profesií, hercova práca nie je založená na výkone. Jeho práca spočíva vo vytvorení živého, dýchajúceho a mysliaceho človeka/postavy, v ktorej sa pôvodný charakter herca stratí. Režisér chce od herca aby sa stal postavou. Podľa Marka Travisa to však chce radikálne iný

⁸⁵ DEKOVEN, cit. 1, s. 147; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "A brief reminder to the actor of the needs or an action choice found previously, and noted in your script, in a given moment is usually all it takes to get the scene back to what you arrived at in rehearsal."

prístup. Hercovi sa nepodarí stať niekým iným, pokiaľ mu režisér bude hovoriť len výsledky tohto procesu. Bude to stále herec, ktorý hrá, že je niekto iný. Čo mu teda treba povedať?

Travis verí, že pred nakrúcaním by mal režisér komunikovať s hercom o postave. Postava vzniká v spolupráci medzi scenárom, režisérom a hercom. Pre jej vytvorenie je teda potrebné hovoriť s hercom. Aj pre rozlúsknutie scény a tiež o príbehu treba hovoriť práve s hercom. No keď sa natáča a režíruje, treba zastaviť komunikáciu s hercom a zhovárať sa už len s postavou. Ako píše: "Hovorte k postave. Rozprávajte sa s tým, kto netuší, že je vo filme. Rozprávajte sa s tým, kto žije v scéne, nie s tým, kto sa snaží rozplynúť v postave. Nechcete v scéne vidieť herca...Chcete vidieť živú bytosť."⁸⁶

Východisková myšlienka k tomuto prístupu je, že pokiaľ režisér režíruje herca, dostane hrajúceho herca. Pokiaľ však režíruje postavu, dostane postavu, nie hrajúcu, ale proste existujúcu.

Podľa Trávise, emócie vznikajú na základe okolností. Človek generuje emócie na základe svojej minulosti, svojho cieľa, prekážok a očakávaní. Takže režisér nemôže chcieť vytvoriť emóciu, ale okolnosť, ktorá vedie postavu k emócií. Ak teda berieme postavu ako živého človeka, ktorý netuší, že je vo filme, nedá sa od neho chcieť niečo cítiť. Postava rozmýšľa hlavne o tom, čo chce dosiahnuť v ďalší moment svojho života. Travisova radikálna myšlienka spočíva v tom, že by mal režisér prestať režírovať, ale začať koučovať. Čo je to koučing? "Koučing je modifikácia správania človeka, tak akoby ste to učili dieťa. Koučing je nabádanie postavy, hľadať iný výsledok."⁸⁷

⁸⁶ TRAVIS, cit. 30, s. 317; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*Talk to the character. Talk to the person who has no idea that he's in a movie. Talk to the person who is actually in the scene, not the person who has lost himself into the character. You don't want to see actor in the scene...You want to see the character.*"

⁸⁷ TRAVIS, cit. 30, s. 318; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "*Coaching is modifying the behavior of the character just as you would with a child. Coaching is urging the character to seek a different result.*"

Základný rozdiel je aj v prístupe ku každej novej klapke. Namiesto toho, aby sa herec pýtal "ako to mám tentokrát zahrať?" by sa mal pýtať "Čo mám urobiť inak aby som sa viac priblížil k svojmu cieľu?/Čo mám robiť aby som dostal to čo chcem?" Táto modifikácia je potom koučovaná režisérom. Travis varuje, že nevýhodou tohoto prístupu je, že režisér si nikdy nemôže byť úplne istý, čo postava v nasledujúcej klapke spraví, práve preto, lebo to nevie ani samotná postava. Dobrá správa je, že čokoľvek spraví, bude to pravdivé a nebude to hrané.

Takýto spôsob práce však Travis uplatňuje až pri natáčaní. Dokonca hovorí, že pri castingu by mal režisér používať "result directing", teda režirovanie na základe chceného výsledku. Pretože casting je niečo ako pracovný pohovor, nie je to ešte práca samotná. Jeho výkon je podaný na základe inštinktu, intuície, predstavivosti a bytia v prítomnom okamihu. To však na vytvorenie postavy nestačí. Pokiaľ teda herec prejde týmto pohovorom, svoju pozornosť začne upriamovať na akúsi inkarnáciu do postavy. Pri natáčaní mu teda režisér pomôže, pokiaľ nebude neustále oddelovať jeho osobu a postavu.

Pri natáčaní svojho filmu "Špina", som tento prístup často uplatňovala. Herci, zo svojej skúsenosti, majú tendenciu hovoriť o svojej postave v tretej osobe. "Ona sa cíti takto, ona by chcela toto..." Je to akoby sme ohovárali niekoho za rohom. Bez toho, aby som hercom vysvetľovala nejaké teórie som ich proste pri natáčaní začala oslovovať menom postavy a hovorila k nim v druhej osobe. Neviem posúdiť nakoľko im to pomohlo, musím však povedať, že to zjednodušilo komunikáciu. Postava zrazu nebola niekde za rohom, nemali sme pocit, že sa bavíme o niekom, kto s nami nie je, ale že sa bavím "s niekým", kto žije a cíti priamo predomnou. Keď sme scénu dotočili, pochválila som však herca a nie postavu. Myslím, že pokiaľ režisér nad tým príliš nerozmýšľa a prirodzene si osvojí tento prístup, bude naturálne cítiť, kedy a ako sa s kým rozprávať. Samozrejme, z môjho pohľadu, to netreba preháňať. Pri obede je pauza a nebudem sa hrať, že si dávam kávu s postavou. Ide o priamu akciu réžie pri natáčaní a skúšaní pred klapkou.

6.2 SPRIEVODCA VEDENÍM HERCOV PRI NATÁČANÍ

Pri nakrúcaní musí režisér simultánne riešiť niekoľko vecí. Mal by však vedieť, na čo konkrétne dávať pozor pri konkrétnej profesii. Čo sa týka hercov, ktorí sú výhradne v jeho starostlivosti, by podľa Judith Weston a Lenore DeKoven mal vedieť pár základných pravidiel, či nástrojov s ktorými operovať, aby dostal od nich želaný výsledok.

1. *niečo povedať hercovi vždy pred a po klapke* - herci potrebujú pozornosť režiséra, pretože hrajú pre neho. Nato, aby sa s množstvom klapiek nestratila čerstvosť hereckej akcie, je treba pracovať s variáciami. Pri dôkladnej analýze scenára si režisér zaznamenal svoje myšlienky a práve teraz ich môže uplatniť. Weston píše: " Ak sa hercova práca na scéne nelepší, tak sa z pravidla horší." ⁸⁸

Neznamená to však to, aby režisér nakladal na herca viac a viac požiadaviek, pretože sa môže stratiť. Použitie aktívnych slovies a definovanie scénických a životných potrieb je slovník, s ktorým by mal operovať. Weston odporúča ako variáciu, dať hercovi viac slobody, alebo naopak zjednodušiť jeho akciu, pokiaľ sa herec dostal príliš do svojej hlavy. Je dobré s hercami hovoriť osamote, alebo aspoň tak, aby to ostatní nepočuli. Je to akési súkromie na verejnosti, ktoré by sa mal režisér naučiť vytvoriť, aby chránil svojich hercov. Pokiaľ režisér naozaj nemá čo povedať, Weston radí vytvoriť aspoň očný kontakt, aby zostali režisér a herec na seba napojení. DeKoven hovorí, že ak nič iné, je dobré vysvetliť hercovi, prečo sa ide nakrúcať ďalšia klapka.

2. *nechcieť po hercovi aby akciu zopakoval* - aj keď herec dosiahol výsledok, ktorý režisér potreboval a klapku treba zopakovať z iných dôvodov, je podľa Weston dôležité namiesto "urob to úplne rovnako", povedať "toto je dobrá cesta, zostaň naladený". Ide o to posúvať pozornosť dopredu a nie dozadu.

⁸⁸ WESTON, cit. 2, s. 283; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "If an actor's work on a scene is not getting better it is getting worse."

3. nenechať herca zle hrať - je to výhradná práca režiséra, sledovať a viesť svojich hercov. Spoliehajú na neho, lebo sami seba nevidia. Ak režisér vidí, že jeho herci prehrávajú, že nie sú v prítomnosti, že sú pod tlakom, že ich dialóg je nepravdivý, musí zakročiť. Ak je treba rýchlu opravu, Weston doporučuje použiť "opak". Chcieť po hercovi opačnú akciu, aj keď to nemusí fungovať v rámci celkovej štruktúry postavy a príbehu, takáto požiadavka vyvolá istý šok, ktorý môže priblížiť hercov bližšie k pravde.

4. používať jazyk súhlasu - nie len Weston, ale aj iní učitelia zdôrazňujú, aby si režisér dával pozor na štýl komunikácie - používať pozitívne pripomienky. Je to jednoduché, namiesto "Nezatvoril si dvere na správnu repliku." povedať: "Bolo by fajn zavrieť dvere trochu skôr."

5. byť úprimný - herci chcú vedieť, či sú dostatočne dobrí. Nemá zmysel, aby režisér svojich hercov klamal a vymýšľal si len preto, aby sa cítili dobre. Keď si nastaví režisér úprimný vzťah s hercom, môže mu povedať aj negatíva tak, aby ho neuzavrel. Nejedná sa však o kritiku, ale o slová typu "ešte nie sme tam, kde by som chcela; skúsme to inak; niečo tomu chýba, povedz, ako by som mohla pomôcť;..."

6. nepoužívať "result direction" - o nevýhodách réžie na základe požadovania výsledku som písala v predchádzajúcej podkapitole. Pokiaľ však nič nefunguje a režisér musí použiť tento spôsob, je dobré na to herca pripraviť, povedať mu, že predkladá výsledok, ku ktorému by sa režisér rád dopracoval zvnútra.

7. uistiť sa, že herci dostávajú pripomienky iba z jedného zdroja - všetky výhrady, kritiky a pripomienky od ľudí zo štábu, produkcie a kamerovej sekcie by mali ísť k režisérovi a ten by mal usúdiť, čo hercom povedať. Režisér by mal byť ten, ktorý zaháji, ale aj stopuje hereckú akciu. Herci by mali dostať pokyn, že aj keď v rámci ostrej klapky urobia chybu, nikdy nemajú zastavovať akciu, pokiaľ režisér nepovie stop.

S týmto som sa často stretávala pri nakrúcaní svojho filmu, pretože štáb a

herci mali k sebe veľmi blízko, bolo často pre všetkých prirodzené sa spolu o filme zhovárať. Keď však prišlo na réžiu hercov, musela som pár krát poprosiť ostatných tvorcov, nech nehovoria hercom pripomienky. Aj keď som o tomto pravidle nevedela, sama som zistila, že napríklad scenáristi majú tendenciu vysvetľovať počínanie postáv zoširoka a to hercom veľmi nepomáha. Naopak to bolo prínosné počas skúškového obdobia, pretože herci mali šancu pochopiť celú hĺbku látky, na ktorej šli pracovať.

8. pokyn "akcia" - pokiaľ režisér odštartuje scénu ako na pretekoch, tak herci dostanú pocit, že majú začať hrať. Je lepšie, ak režisér nechá herca naladiť sa na správnu atmosféru a emóciu a potom v rámci nej povedať "akcia". V Kapitole o skúškovom procese je uvedených niekoľko možností, ako uchopiť čas tesne pred začatím scény, tieto nástroje sa dajú využívať aj pri natáčaní.

S týmto prístupom som mala v rámci natáčania tiež bohaté skúsenosti. Bud' som používala improvizáciu tesne pred scénou, v rámci ktorej som zahájila akciu, alebo som použila jednu z jednoduchých Meisnerových techník, kedy sa herci pozerajú navzájom do očí a snažia sa na seba napojiť. Keď som točila s nehercami, zistila som, že najlepšie je, keď ani nevedia, kedy sa vlastne začalo točiť a tak som sa dohodla s herečkou, ktorá v scéne hrala ich doktorku, že keď jej dám signál, začne scénu tak, aby si nevšimli, že už je to naostro. Toto veľmi dobre fungovalo. Myslím, si, že to je režisérovi aj prirodzené, pretože pokiaľ prežíva scénu spolu s hercom, ladí sa na jej atmosféru spolu s ním a tak nie je potrebné robiť trénera.

9. stáť pri kamere - aj keď je to v dnešnej dobe už celkom nevídané, všetci učitelia réžie hercov odporúčajú nepozerať popri akcií na monitor, ale stáť pri kamere tak, aby mohli vnímať herca a všetko čo robí.

S týmto prístupom by určite polemizovalo mnoho režisérov, je však pravda, že herec potrebuje cítiť režisérovu prítomnosť. Z mojej hereckej skúsenosti viem, že nebolo príjemné pracovať s režisérmí, ktorí stáli v druhej miestosti a hovorili mi pripomienky do vysielacky. Zo skúsenosti režisérskej síce pozerám na monitor, lebo chcem vidieť výsledný tvar aj s pohybom kamery, ale

snažím sa mať ho vždy veľmi blízko kamery, aby som bola jednak vedľa kameramana a zároveň blízko svojim hercom. Na každej lokácii to však nie je možné.

10. dať hercom povolenie zlyhať - je to jeden z najsilnejších nástrojov režiséra pri réžii hercov. Ako hovorí DeKoven, nátlak a tenzia spôsobujú nedokrvenie mozgu a už len táto telesná predispozícia znemožňuje hercovi uvoľnenie, ktoré potrebuje na to, aby bol v prítomnom okamihu, aby existoval ako postava. Režisér môže túto tenziu uvoľniť cez svoj prístup. Ak sa hercovi nedarí, alebo sa zasekol pri nejakej replike, režisér mu môže povedať, že to nie je koniec sveta. Môže taktiež použiť taktiku variantov. Pokiaľ sa nezhoduje s hercom alebo producentom na uchopení scény, môžu sa natočiť oba varianty a tým mizne tlak na konsenzus a nedorozumenie.

11. zladiť energie - každý herec pri natáčaní čaká nekonečné hodiny. To mu môže znížiť, alebo nezdravo zvýšiť energiu, s ktorou potom pracuje v rámci natáčania. Weston radí, že režisér môže úroveň hercovej energie regulovať svojim vlastným nastavením. Ak je energia herca nízka a je unavený, nastaviť si vlastnú energiu vyššie a naopak. Keď sú herci príliš vyčerpaní, často pomáha fyzická aktivita. Existujú rôzne cvičenia, od hádzaní lopty, cez boxovanie do vzduchu, ako "sa nahodiť". Pokiaľ je herec v danom momente z niečoho nešťastný, alebo sa dostane do konfliktu s niekým na pláči, je dobré túto emóciu použiť v rámci hereckej akcie. "Zmeňte problémy na možnosti, nie zlyhanie," hovorí Weston.⁸⁹

12. nezahliť herca technickými požiadavkami - aj keď je samozrejme dôležité, aby herecký výkon bol zachytený na kamere, v doostrenom zábere a dobrom svetle, aby bolo počuť a rozumieť; je dobré pamätať na základnú funkciu scény. Každý scéna musí niekam napredovať a to bez dobrého herca nejde. Režiséri, ktorí režírujú na základe technických požiadavkov pohybu hercov v scéne, ťažko dosiahnu hercovu kompletnú prítomnosť a vtelenie sa

⁸⁹ WESTON, cit. 2, s. 288; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "Turn problems into opportunities, not failures."

do charakteru, pretože ich hlavnú mentálnu aktivitu zahltia množstvom požiadaviek. Režisér by v rámci možnosti mal dať hercovi priestor istej slobody, aby mohol potiahnuť scénu ďalej.

13. scény s vysokým emočným nárokom, sex a násilie - takéto scény sú náročné pre každého herca, akokoľvek skúseného. Predpísaný plač, sex či násilie sú špeciálna výzva a každý herec k nim pristupuje trochu inak. DeKoven píše, že to je na režisérovi, aby zaistil pre herca tie najvhodnejšie podmienky, ktoré vyžadujú priestor, ticho a čas na pláci, aby sa mohol pripraviť. Weston radí porozprávať sa s každým hercom osamote o spôsobe natáčania tejto scény a následné prejdenie si choreografie pred natáčaním so všetkými hercami v scéne. DeKoven podotýka, že je často dobré naplánovať scény, ktoré vyžadujú plač či iné emocionálne vrcholy na koniec dňa nakrúcania, kedy sú herci vyčerpaní. Únava spôsobuje väčšiu zraniteľnosť a tak má herec bližší prístup k svojim pocitom. Scény, ktoré obsahujú násilie, musia byť supervizované profesionálom v tejto oblasti.

14. nebáť sa ukončiť natáčanie scény, aj keď herec nie je spokojný - herec nedokáže zvnútra odhadnúť svoju najlepšiu klapku, často si tú najlepšiu, kde bol najprirodzenejší ani nepamätá, lebo proste existoval v prítomnom momente. Ak sa herec snaží precítiť niečo viac, než v scéne má byť, a režisér je spokojný, režisér má sväté právo pokračovať v natáčaní ďalšieho obrazu.

15. byť inventívny - žiadny režisér sa nikdy v rámci réžie hercov nepomýlil. Otázkou je, ako spraviť z chýb nové možnosti. Aj napriek dôkladnej príprave režisér nie je povinný natočiť scénu tak, ako si ju pripravil a naskúšal. Neznamená to, že príprava bola nanič. Je však dobré, byť koncentrovaný a rozhodovať sa podľa danej situácie. Weston tvrdí, že analýza scenára je režisérova prvá verzia filmu, skúšanie je jeho druhá verzia a prvý záber je jeho verzia tri a tak ďalej.⁹⁰

⁹⁰ WESTON, cit. 2, s. 282-290; DEKOVEN, cit. 1, s. 141-148

6.3 HERECKÉ SKÚŠKY NA PLÁCE

Prístup k skúšaniam na pláci sa líši nie len na základe štýlu a prístupu režiséra, ale aj na základe času na jednotlivé obrazy, či prístupnosťou hercov. Mark Travis má však pár rád, ako v ideálnom prípade pristupovať k skúšaniam s hercami popri natáčaní.

Pokiaľ má režisér na natáčaní tých istých hercov, ktorí majú prísť aj na ďalší deň nakrúcania deň, Travis odporúča, po skončení práce s hercami, sadnúť si na 10 až 15 minút a prečítať si scény, ktoré sa majú nasledujúci deň natáčať. Pokiaľ sú v prostredí, kde sa bude nakrúcať, tak sa môžu aj prejsť priestorom. Režisér môže svojim hercom pripomenúť základné ingrediencie jednotlivých scén, ktoré našli a prediskutovali v rámci skúškového obdobia. Prínosné je prediskutovať všetky otázky a strachy v tomto momente, aby si ich herci nenosili na natáčanie. Po tejto chvíli herci môžu ísť domov sústredení na to, čo ich čaká.

Ráno, keď prídu herci na plác, Travis radí, aby režisér svojich hercov privítal. Nie preto, aby sa im zapáčil, ale preto, že herci po noci premýšľania nad scénami môžu mať nové nápady a otázky. Je fajn to prejsť s nimi predtým, než sa začnú nakrúcať samotné obrazy. Travis však nemyslí sedieť a analyzovať, ale stráviť pár minút napríklad pri káve, kde režisér a herci majú šancu podeliť sa o to, ako sa cítia a čo si myslia. Zároveň podotýka, že na hercov sa spravidla lepší režisérova nálada a nastavenie a tak by si mal byť vedomý, kam svojich hercov podvedome ťahá, vzhľadom na scény, ktoré s nimi ide nakrúcať.

Predtým, než nakráčajú herci na plác, je dobré im pripomenúť ich postavy. Čo sú ich ciele, potreby, prekážky, ide o ľahkú konverzáciu, kde režisér nebadane posunie hercov od seba k svojim postavám.

Pri samotných skúškach pred nakrútením scény je dôležité, aby sa nič iné nedialo. Aby sa neriešili svetlá, scéna, aby sa nediskutovalo v rámci štábu. Okrem rešpektu k práci hercov, ide hlavne o to poskytnúť im prostredie, v ktorom môžu pracovať čo najlepšie.

Z vlastnej hereckej skúsenosti viem, že toto nie je vždy zvykom. Často sa mi stávalo, ako herečke, že pri skúškach bola miliarda ľudí, ktorá si riešila svoje problémy a tak som si musela svoju samotu na verejnosti posunúť do absolútneho maxima. Dokonca raz, pri natáčaní detailu, v ktorom som sa mala rozplakať si zvukári hovorili vtipy, pretože sa práve netočil zvuk. Po týchto skúsenostiach som prirodzene vedela, že musím od tohto zlozvyku svojich hercov uchrániť pri natáčaní mojho filmu. Musím podotknúť, že to nestačilo povedať spolupracovníkom raz, ale pripomínať im tento, pre nich niekedy nový, spôsob práce, priebežne.

Travis píše, že v rámci prvých skúšok, by režisér nemal požadovať plný herecký výkon. Ide skôr o vytvorenie scény v rámci prostredia, aby všetky ostatné zložky videli, čo scéna obsahuje a mohli sa na to pripraviť. Režisér by mal dávať pozor na pohybové spracovanie scény, tzv. "blocking" v rámci toho, ako sa herci vzťahujú k sebe a prostrediu. Popri tejto skúške môže režisér pozeráť na scénu so svojim kameramanom z rôznych uhlov, aby našli najlepší spôsob zachytenia situácie. Ak sa všetci vrátane hercov, zvukárov a kameramana cítia so scénou komfortne je načas odísť a nechať pripraviť lokáciu na nakrúcanie. Na pláci tak zostanú všetky technické profesie a pre režiséra a hercov je toto posledný čas na prípravu. Režisér to preto môže využiť na skúšanie. Travis podotýka, že spôsob tejto skúšky závisí na troch faktoroch – čase, ktorý na to je, druhu scény a dispozícií a temperamente hercov. Každopádne netreba herca nútiť niečo robiť. Je dobré dať mu priestor, aby mohol byť sám so sebou a naladiť sa tak, ako potrebuje. Travis hovorí, že toto je individuálne a záleží na konkrétnom hercovi. Dôležité však je si uvedomiť: "Čokoľvek herci robia tesne pred samotným natáčaním scény, ovplyvní ich herecký výkon."⁹¹

Keď je všetko pripravené a režisér spolu s hercami sú zavolaní späť na plác, potrebujú svoju pozornosť čo najviac sústrediť na scénu, postavy a ich

⁹¹ TRAVIS, cit. 30, s. 253; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: "Whatever the actors are involved in prior to the actual filming of the scene will affect their performance."

potreby. Samozrejme, každá scéna vyžaduje iný druh konkrétnej prípravy a tak Travis ponúka niekoľko cvičení, ktoré môže režisér tesne pred scénou použiť:

1. "Čo chceš?" - toto cvičenie pomáha hercovi sústrediť pozornosť na potrebu postavy. Režisér sa postaví pred herca a pýta sa ho dokola, čo chce. Herec má odpovedať z pohľadu postavy. Režisér sa nemusí zastavovať a počúvať, ale pokračovať v pýtaní. Cvičenie najlepšie funguje, ak herec prestane rozmyšľať ale odpovedá intuitívne.

2. *simultálna konverzácia* - cvičenie pokladá postavy do priameho konfliktu a pomáha sústrediť pozornosť dvoch postáv na ich individuálne pohľady. Herci sa postaví oproti sebe a vyberú si jednu konkrétnu vec, ktorú postava v danej scéne robí, ktorá ich vlastnej postave vadí. Pravidlo je hovoriť naraz a cieľom každého je prinútiť toho druhého, aby prestal rozprávať a počúval. Dĺžka cvičenia determinuje jeho efekt.

3. "pep talk" - toto cvičenie by mal herec robiť osamote. Keďže každá postava má svoje špecifické potreby v danej situácii, tzv. scénické potreby, v rámci "pep talk" herec hovorí sám k sebe ako postava a snaží sa sám seba presvedčiť, že je schopný tieto potreby a ciele dosiahnuť. Jednoducho sa povzbudzuje.

4. *história vzťahu* - cvičenie dodáva scéne základný element daného vzťahu. Veľa vzťahových scén má vo filme, podobne ako v živote, podobu dialógu, kde postavy nevyjadrujú svoje základné strachy a pocity k druhému, ale hovoria o niečom úplne inom. Napríklad sa hádajú o upratovaní, ale v skutočnosti ide o strach, že stratia jeden druhého. Cvičenie pozostáva v krátkej improvizácii pred scénou, kde si postavy naplno povedia, čo ich trápi a s týmto pocitom potom môžu vstúpiť do scény.

5. *subtext* - cvičenie pomáha sústrediť pozornosť na emocionálny podtext scény. Režisér sa spýta postavy, čo by najradšej druhej postave povedala ale

nemôže, pretože odozva by bola zničujúca. Táto veta je najhlbší a najpravdivejší pocit postavy. Režisér potom poprosí hercov zahrať scénu tak, aby po každej replike povedali túto jednu vetu. Toto cvičenie je možné použiť aj pri samotnom natáčaní, kedy napríklad herec, ktorý nie je v zábere povie raz za čas túto vetu a tým zostrí emocionálne sústredenie herca, na ktorého je namierená kamera.

Keď je všetko pripravené a herci sa vrátia namaskovaní na plác, Travis odporúča zahrať si scénu raz alebo dva krát, pred prvou klapkou. Práca s kamerou v rámci hereckej akcie je už iná disciplína. Lenore DeKoven však odporúča ešte v rámci skúškového obdobia pripraviť sa s hercami na záberovanie tak, že v rámci scény bude režisér a jeho pohľad reprezentovať kameru a tak uvidí, či skúšaný pohyb v rámci scény sedí aj pre obraz. Takéto využitie hereckých skúšok môže byť dobré aj na tvorenie storyboardov pred natáčaním.

6.4 ZHRNUTIE

"Pripravujte sa do vyčerpania. Koncentrujte sa. Potom to nechajte ísť. Netlačte. Zabávajte sa. Je to predsa najlepšia práca na svete."⁹²

Všetci učitelia, ktorých citujem v texte sa zhodujú, že je veľa režisérov, ktorí by mali viac vnímať svojich hercov. Z mojej skúsenosti sa veľa režisérov hercov bojí, alebo hanbí. Weston všeobecne odporúča, aby sa režiséri pred hercami vyjadrovali zrozumiteľnejšie, aby sa zamerali na fakty a obrazy a vyhli sa siahodlým vysvetľovaniam. Režisér sa skrátka nesmie báť, dať postave život aj mimo hranice kamery. Nesmie sa báť zapojiť so svojimi vlastnými životnými skúsenosťami a pocitmi.

⁹² WESTON, cit. 2, s. 290; citát uvádzam vo vlastnom preklade z angličtiny: *"Prepare exhaustively. Concentrate. Then let it go. Don't aim. Have fun, even. It's the greatest job in the world."*

Pri nakrúcaní je režisér vystavený najväčšiemu tlaku, pretože sa na neho spolieha veľké množstvo ľudí rôznych profesií. Aby toto obdobie čo najlepšie zvládol, musí byť pripravený, ale musí vedieť aj improvizovať. To, čo potrebuje režisér od hercov - existovať v prítomnom okamihu - musí dokázať aj on sám. Réžia sa skrátka nedá naučiť, tak ako sa nedá naučiť niekoho žiť. To však neznamená, že nástroje a spôsoby, ktoré vynali ľudia v rovnakej profesii skúsenosťou, by sa nemali odovzdávať ďalej.

Mne samej vždy najviac pomohli praktické konkrétne rady. Popri vlastnom natáčaní som sa sama toho veľa naučila a viem, že pokiaľ by som túto prácu písala predtým, možno by som v rukáve mala omnoho viac žolíkov na prácu s hercom.

Režisérovi môžu pri natáčaní pomôcť konkrétne rady, ktoré sme si v tejto kapitole predstavili, už len z dôvodu šetrenia času. Hlavne však z dôvodu natočenia dobrého filmu. Nikto z tvorcov nechce, aby herci hrali zle. Preto má režisér moc, tento proces zásadne ovplyvniť a s hercami pracovať citlivo, ale s jasným cieľom. Skúšky, cvičenia, improvizácia či komunikácia s hercom na pláci sú kľúčové nástroje režiséra v snahe, dostať herca tam, kam potrebuje.

Počas skúškového obdobia režisér spozná svojich hercov, ako pracujú, aké pripomienky vnímajú, ktoré cvičenia na nich fungujú. Túto informáciu by si mal zobrať so sebou na natáčanie a potom pomocou spomínaných jednoduchých trikov, by mal túto skúsenosť zúročiť tak, aby herec podal čo najlepší výkon. Dobrá správa je, že aj keď to často vyzerá ako boj, všetkým ide o ten istý cieľ - natočiť dobrý film.

MOJA OSOBNÁ SKÚSEŇ S RÉŽIOU HERCOV

Keď som sa chystala na nakrúcanie svojho prvého celovečerného filmu "Špina", vedela som, že bez výborných hercov môj film nebude dobrý, keďže príbeh stojí z veľkej časti na vnútornom prežitku. Rozhodla som sa teda pristúpiť k tomu úprimne a otvorene tak, aby sme si s hercami navzájom verili. Zobrala som teda svoj hlavný cast spolu so scenáristkou na svoju chatu v horách. Boli sme tam spolu týždeň, museli sme rúbať drevo, chodiť po vodu, variť na peci... Už len takáto trochu extrémna situácia nás zbližila, pretože sme museli čisto len prežiť na mieste odseknutom od civilizácie. Na chatu som vytlačila pre každého scenár a zobrali sme si aj kopu materiálov, vrátane skutočných príbehov ľudí, ktorí mali skúsenosť s rovnakou vecou, s akou bojuje hlavná hrdinka vo filme. Nemala som síce pripravenú žiadnu konkrétnu techniku, ale teraz spätne vidím, že som použila mnohé z tých, o ktorých tu píšem. Scenár sme si najprv prečítali. Existenčné aktivity, ako staranie sa o teplo a jedlo, nám dali čas na preberanie minulosti postáv, ich potrieb, nastavenia a tak ďalej. Potom večer sme pri ohni skúšali rôzne techniky improvizácie. Bolo perfektné sledovať, ako v mojich hercoch postupne vznikajú postavy, ktoré vo filme nakoniec hrali. Aj keď som ešte nevedela, aká bude geografia scén, aké budú mať rekvizity a tak ďalej, podarilo sa nám skúmať vnútorný život a vzťahy medzi postavami. Znamenalo to tiež, že sme sa všetci navzájom dosť otvorili a hovorili si osobné veci, ktoré súviseli so situáciami vo filme. Skúšala som s nimi aj pár základných Meisnerových cvičení, ktoré si veľmi obľúbili, pretože ešte nezažili, že by po nich niekto chcel tak silné a úprimné napojenie medzi sebou. Keby som sa mohla vrátiť späť do tohoto skúškového obdobia, určite by som si zapisovala viac poznámok, ktoré z improvizácií a čítania vyvstali, aby som si ich pamätala pri natáčaní. Vydefinovanie životných a scénických potrieb, by mi tiež na začiatku pomohlo, pretože je to jednoduchšia schéma, ako hľadať to isté tisícmi slovami.

Keďže samotné nakrúcanie bolo rozložené do troch období, ktoré sa viac menej nakrúcali chronologicky, mala som šancu sa s predstaviteľkou hlavnej postavy stretnúť vždy, pred každou fázou. Robila som to iba s ňou, pretože

celý film sa pozerá na svet jej optikou. Ona udáva tón a príbeh, a tak som vedela, že ak chcem kalibrovať film a herecké výkony, musím ísť primárne cez ňu. Sadli sme si vždy nad tú časť, ktorá bola pred nami v rámci natáčania. Prechádzali sme spolu scénu po scéne tak, aby herečka vedela, čo v každej scéne prežíva. Definovali sme si scénické potreby a aj aktívne slovesá pri niektorých momentoch. Robila som to na základe otázok. Keď sme si spolu scénu prečítali, tak som jej nehovorila ako to vidím ja, ale pýtala som sa, čo prežíva v tejto scéne ako postava. Pokiaľ som mala ako režisér inú predstavu, než bola jej odpoveď, doladila som to pomocou dodania odlišného náhľadu, alebo návratu do minulosti postavy.

Na natáčanie som si s producentmi vydobila väčšie množstvo nakrúcacích dní, než je bežné. Vyhoveli mi na úkor komfortu štábu. Vedela som, že čas je kľúčový, hlavne keď sa chystám natáčať svoj prvý film a nie som si úplne istá "v kramflekoch". Čas na réžiu hercov a ich výkony bol však jeden z hlavných dôvodov tohto rozhodnutia.

Nedá sa povedať, že som si našla nejakú ultimátnu techniku. No zistila som rôzne dôležité veci. Napríklad čo s hercami robí kamera a stres. Stalo sa mi aj, že som jedného herca počas natáčania preobsadila. Obsadila som ho na základe skúsenosti, tá však nezahŕňala jeho alkoholizmus. Musím povedať, že to stálo za tie peniaze a námahu, pretočiť s novým hercom pár scén. Zaujímavé bolo, že moja príprava s hlavnou herečkou sa naozaj počas natáčania zúročila. Aj keď mala toho vo filme najviac, mala som pocit, že ju režírujem najmenej. Čas a námaha vložená do vytvorenia vzájomného vzťahu a porozumenia sa pri nakrúcaní oplatili. Na vyvolanie emócií pri extrémnych scénach, napríklad keď sa podrezáva, som volila rôzne techniky. Často fungovali telesné cvičenia pred záberom. Niekedy stačilo dať hercom čas nech sa do scény dostanú. Pri scéne znásilnenia som vyhodila väčšinu štábu za dvere a v izbe zostali len esenciálni tvorcovia. Bolo to veľmi nepríjemné a náročné natáčanie v ten deň. Nikto nechce trpieť, alebo sa pozeráť ako niekto trpí. Pre film však táto scéna znamenala základný pilier. Dôležité tu bolo vnímať hercov a ich potreby, tak ako postavy a ich potreby. Nakoniec sa do filmu dostali hlavne prvé klapky. Čím viac extrémne scény opakujete, tým menej pravdivé sú. Po tejto skúsenosti som vedela, že sa pri ďalšej

emocionálne náročnej scéne musím s herečkou a kameramanom dostatočne pripraviť. V scéne sa postava rozpomína na traumatickú udalosť znásilnenia, rozbíja zrkadlo a dostáva hysterický záchvat. S kameramanom sme sa rozhodli nakrúcať celý obraz na jeden záber, čo bola pre mňa jediná možnosť ako zachytiť čo najpravdivejší herecký výkon. Na pomoc sme si zavolali profesionála, ktorý ukázal ako rozbíjať zrkadlo. Všetko sme dopredu starostlivo s hercami a kamerou nachodili, a tak vďaka tejto telesnej pamäti sa mohla herečka naplno vrhnúť do svojich pocitov. Najlepšia klapka bola druhá. Vo filme je táto scéna prestrihaná "jump-cutmi", no vychádza z jedinej klapky.

Zistila som, že každý herec sa režíruje trochu inak. Dokonca, že každý herec má iné časovanie pre svoju "najlepšiu" klapku. Na základe poznania svojich hercov, som mohla naplánovať nakrúcanie záberov podľa toho, ktorým viac idú prvé klapky a ktorým tie, ktoré sa nakrúcajú neskôr.

Pri nakrúcaní som používala rôzne techniky, ktoré som si aj vymýšľala priamo na pláči na základe scén a hercov, ktorých som mala režírovať. Moja predošlá skúsenosť herečky, sa v réžii hercov zúročila na 100 percent. Pristupovala som k jednotlivým výzvam pomocou otázky, ktorú som kládla sama sebe: "Čo by teraz pomohlo mne ako herečke, keby som mala hrať to čo moji herci?" Jednoducho som sa vžívala nie len do postáv, ale aj do hercov tak aby som zistila akým spôsobom im môžem čo najviac pomôcť. Herci mi neskôr povedali, že im tento prístup veľmi vyhovoval a pomáhal im nie len pri emocionálne ťažkých scénach.

Predstaviiteľka hlavnej hrdinky potom získala cenu za Art Film Feste 2017 za hlavný herecký výkon v Špine, čo ma veľmi potešilo.

S mnohými svojimi hercami z filmu naďalej udržiavam vzťahy a dúfam, že s niektorými budem naďalej spolupracovať. Pretože ako potvrdzuje Judith Weston, najlepšie sa režírujú tí herci, s ktorými režisér už mal tú česť pracovať.

ZÁVER

Byť režisérom nie je len remeslo. Nestačí sa naučiť ovládať jeden prístroj, či spôsob práce. Povolanie režiséra vyžaduje flexibilitu a otvorenosť. V rámci jednotlivých štádií réžijnej práce musí ovládať hneď niekoľko profesií. Musí chápať stavbu príbehu, strih, prácu s obrazom, organizáciu času, výtvarné aspekty obrazu, zvuk, a tak ďalej. Jedna z týchto základných dovedností je práca s hercom. Dalo by sa povedať, že v rámci tohoto odvetvia potrebuje väčšiu znalosť, než len vlastnú predstavu výsledku a príjemné vystupovanie. Musí sa stať psychológom, kamarátom, rodičom a učiteľom svojich hercov.

V tejto práci som sa venovala konkrétnym radám ako k práci s hercom pristúpiť a ako sa na ňu poriadne pripraviť. Ako opakujú americkí tutori, "príprava je všetko", a tak väčšia časť tejto práce reflektovala práve tento prístup.

Moja práca tak odpovedá na fundamentálne otázky uchopenia terminológie, analýzy scenára, castingového a skúšobného procesu, a využitia týchto štádií v rámci samotného nakrúcania.

Z prístupu jednotlivých súčasných amerických učiteľov réžie hercov vo filme som porovnala a vysvetlila hlavne konkrétne rady a spôsoby práce. Sama totiž viem, že tie môžu dať začínajúcim režisérom najviac. Strategicky som vychádzala najmä z knížiek týchto praktikujúcich učiteľov, ktorí svoje rady spísali na základe veľa-ročných skúseností.

Režírovať hercov sa však nedá naučiť z knihy. Základ leží v samotnej praxi. To je aj dôvodom zamerania práce na praktické rady, ktoré sa dajú zúžitkovať pri tvorbe filmu. Dozvedeli sme sa ako používať herecké cvičenia, ktoré typy improvizácie sa hodia na konkrétne scény, ako hľadať a komunikovať potreby postavy a ako v hercovi vybudíť žiadaný výkon. Jeden zo základných pilierov je však vzťah režiséra s hercami.

Réžia je teda organický proces a okrem konkrétnych krokov, ktoré si režisér môže pripraviť, bude vo svojej tvorbe vystavený nutnosti pracovať intuitívne,

improvizovať a nechať sa inšpirovať prítomným okamihom. To potvrdzuje aj moja skúsenosť. Čím viac však režisér o práci herca vie, tým lepšie ho môže viesť.

Na záver by som chcela podotknúť, že dobrý režisér sa spozná nie len na základe svojej sady nástrojov, ale aj na základe vlastnej osobnosti. V rámci réžie hercov sa viac než kdekoľvek inde, ukazuje nutnosť osobného rozvoja. Režisér musí byť otvorený svetu a ľuďom aby ho mohol reflektovať a so svojimi hercami vytvárať živé postavy plné rozporov, tak ako to poznáme v živote.

Jeden z cieľov tejto diplomovej práce je oboznámiť začínajúcich režisérov v európskom kontexte s technikami a prístupmi učiteľov z krajiny, ktorá mohutným spôsobom ovplyvňuje aj našu tvorbu, Ameriky. Tieto techniky sú univerzálne a ponúkajú praktickú cestu réžie hercov. Je už potom na každom konkrétnom režisérovi ako a kde ich použije. Prínajmenšom by však táto práca mala upozorniť na fakt, že réžia hercov je náročná a obsiahla disciplína a nemala by sa podceňovať. Žiadny režisér nemôže očakávať zázraky pri nedostatočnej príprave či práci s hercom.

Dúfam teda, že môže poslúžiť ako nový prameň pre prax, či základ pre ďalšie bádanie v rámci réžie hercov vo filme.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Stella. *The Art of Acting*, Applause Books, New York, 2000

CAINE, Michael. *Acting in film: an actor's take on movie making*, Applause Theatre Book Publishers, USA, 1997

DEKOVEN, Lenore. *Changing Direction: a practical approach to directing actors in film and theatre*, Focal Press, USA, 2013

MEISNER, Sanford. *Sanford Meisner on acting*, Sanford Meisner and Dennis Longwell, USA, 1987

SILVERBERG, Larry. *Sanford Meisner Approach Workbook Three: Tackling the Text*, A Smith and Kraus Book, New Hampshire, 1998

STRASBERG, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*, Ed. Evangeline Morphos, New York: Plume, 1988

TRAVIS, Mark. *Directing feature films: the creative collaboration between directors, writers, and actors*, Michael Wiese Productions, USA, 2002

WESTON, Judith. *Directing actors: creating memorable performances for film & television*, Michael Wiese Productions, USA, 1996

PRÍLOHA

výber aktívnych slovíes podľa Lenore DeKoven a Judith Weston⁹³

žiadaj	okúzli	snívaj
presvedč	ličoť	špekuluj
prehovor	flirtuj	nalákaj
vyprovokuj	zved'	pokaz
podnieť	omám	obviň
vyzvi	oslň	hambi sa
vyhrážaj sa	maznaj	odsudzuj
vychvaluj sa	upokoj	obťažuj
sťažuj sa	doberaj si	zастраšuj
prikáž	podpichuj	vydieraj
nariad'	rozvesel	donúť
privolaj	obviň	zatlač na
diriguuj	vynadaj	posmievaj sa
inštruuj	nachytaj	doberaj si
uč	varuj	potlačuj
nauč	upozorni	uzatvor
urob kázanie	napomeň	uväzni
blafuj	potrestaj	pokáraj
klam	vysmievaj	varuj
vymám	rob si srandu	dohovor
pripomeň	podceňuj	zастраš
odrad'	napadni	spacifikuj
znechuť	preskúmaj	vysvetli
povzbud'	vyšetri	odpušť
zotri	pátraj	pozdrav

⁹³ DEKOVEN, Lenore. *Changing Direction: a practical approach to directing actors in film and theatre*, Focal Press, 2013, USA, s. 39

⁹³ WESTON, Judith, *Directing actors: creating memorable performances for film & television*, Michael Wiese Productions, 1996, USA, s.302-303

uraz	pozoruj	uzdrav
schlad'	snívaj	pohlad'
zmier	predaj	dotkni sa
otup	obťažuj	drž
odmietni	rýp	vyslobod'
zneucti	otravuj	ľutuj
zlahči	trucuj	hraj
podrávaj	sťažuj sa	vykrič
testuj	kňuc	obráň sa
priznaj	prelsti	revoltuj
pros	podniet	toleruj
zapisahaj	navnad'	kapituluj
manévruj	odváž sa	vyjednávaj
masíruj (ego)	vyzvi	bojuj
maž med okolo huby	angažuj,	oponuj
oslavuj	nechaj sa vtiahnut	pobav
zelektrizuj	posuň	zabav
šokuj	vypočúvaj	šaškuj
hypnotizuj	naznač	
lákaj	pretlac sa	
flirtuj	kontroluj	
zvádzej	kalkuluj	
vystavaj	zmocni sa	
dovrs	oživ	
	zosíl	
	vystupnuj	
	dotkni sa	

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis