

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Herectví alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HEREC MEZI DIVADLEM A FILMEM

Julie Šurková

Vedoucí práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Marta Ljubková

Datum obhajoby: září 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic Arts
Acting of Alternative and Puppet Theatre

MASTERS'S THESIS

ACTOR BETWEEN THEATRE AND FILM

Julie Šurková

Supervisor: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Opponent: Mgr. Marta Ljubková

Ph.D. Date of defence: september 2018

Given academic degree: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Herec mezi divadlem a filmem

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.

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

Poděkování

Moje poděkování patří profesorovi MgA. Vladimírovi Novákovi, Ph.D za vedení mé diplomové práce.

Děkuji také panu profesorovi Mgr. Zdeňkovi Tichému za cenné rady, věnovaný čas mé diplomové práci a vypůjčení tematických knih.

Stejně tak patří mé poděkování Haně Vagnerové a Vaškovi Neužilovi za poskytnutí rozhovoru a cenných informací o herecké profesi.

Ing. Mgr. Braňovi Mazúchovi a MgA. Evě Spoustové Malkové za celostudijní herecké vedení a rozvíjení mé osobnosti.

V neposlední řadě patří mé srdečné díky i všem mým blízkým, rodině a přátelům, za vytvoření příznivých podmínek, podporu a povzbuzení.

Abstrakt

Tato magisterská práce se zabývá problematikou herce mezi divadlem a filmem. Práce má teoreticko-empirický charakter s podkladem praktické části vytvořeného divadelního projektu *Láska, sex a trápení* ve srovnání s projektem filmovým *Erotica of Sadness*. Magisterská práce srovnává tak blízké a zároveň vzdálené profese jako je divadelní a filmové herectví. Cílem této práce je pojmenovat v čem se profese shodují a kde se naopak rozcházejí. Zabývala jsem se otázkou, zda je pro divadelního herce těžké stát před kamerou, pro filmového herce stát na jevišti. Dále za jakých okolností je možné být profesionálním hercem na obou polích. V první části se práce opírá o teorii a seznamuje čtenáře s divadelním a filmovým vzděláváním v České republice, dále s nahlédnutím do historie divadla a filmu připomíná vybranými příklady některé etapy, respektive osobnosti, jež byli pro vývoj herectví určující. Tato studie je podložena osobní zkušeností a nahlíží na různé pohledy hereckého umění. V poslední části se pak zaměřuje na část empirickou, která zahrnuje jednotlivé rozhovory a výstupy z nich.

Abstract

This master thesis deals with the problematics of actor who performs both in theatre and movies. Thesis has theoretical – empirical character based on practical part which is creation of theatre project “Love, sex and sufferings” compared to movie project *Erotica of Sadness*. Master thesis compares these close yet distant professions such as theatre acting and movie acting. Goal of the thesis is to find out similarities and differences between these professions. For example, if it is difficult for theatre actor to stand in front of camera or if movie actor has issues to perform on the theatre stage. Another goal is to find out under which conditions is possible to become professional and successful actor in both fields. First part of thesis is based on theoretical research and introduces readers with theatre and movie education in the Czech Republic with insights from the history from both fields focused on chosen time periods and actors who were influential for development of acting art. This thesis is also based on personal experience and provides different points of view on acting itself. Last part of thesis is focused on empirical research including interviews with actors and conclusions from them.

OBSAH

Seznam příloh.....	8
1 Úvod	9
2 Herecké vzdělávání v ČR.....	10
2.1 DAMU x FAMU	12
3 Historie divadla a filmu.....	14
3.1 Divadelní historie.....	14
3.2 Filmová historie.....	18
4 Herectví divadelní a filmové.....	22
4.1 Divadelní herectví.....	23
4.2 Filmové herectví.....	26
4.3 Rozdíly divadlo – film	31
5 Osobní zkušenost.....	34
5.1 Magisterský projekt Láska, sex a trápení (2018)	34
5.2 Erotica of Sadness (2017).....	39
6 KNIHA – FILM – DIVADLO.....	42
6.1 Spalovač mrtvol ve třech interpretacích	43
7 Rozhovory herců „obojživelníků“	49
7.1 Rozhovor s Hanou Vágnerovou	51
7.2 Rozhovor s Václavem Neuzilem	56
7.3 Shrnutí rozhovorů.....	61
8 Závěr	63
9 Seznam použitých zdrojů	65
Přílohy.....	69

Seznam příloh

Příloha č. 1: Koncept Láska, sex a trápení.....	69
Příloha č. 2: Obrázek č. 1: Výzva z promítacího plátna: Láska, sex a trápení.....	72
Příloha č. 3: Obrázek č. 2: Fotografie z průběhu představení Láska, sex a trápení.....	73
Příloha č. 4: Scénář k filmu Intimita Erotica of Sadness.....	74

1 Úvod

Rozhodujícím momentem pro započítí této práce bylo zkoušení absolventských inscenací na katedře alternativního a loutkového divadla Akademie múzických umění v Praze. Zde jsem byla poprvé upozorněna, že pro divadlo jsem „*málo*“. Na kamerových zkouškách na filmovou roli, jsem byla ale napomenuta, že jsem zase „*moc*“ a je zřejmé, že studuji divadlo. Toto zmiňované „*málo*“ a „*moc*“ ve mě vyvolalo touhu dostat se na pomyslný herecký střed ze kterého budu moci ubírat nebo naopak přidávat. A stát se tak profesionálním hercem mezi divadlem a filmem. Hercem, který je schopen stát na jevišti, ale také před kamerou. Cílem této práce je tedy najít rozdíly mezi divadelním a filmovým herectvím, zjistit zda existují a najít zmiňovaný střed (ze kterého vychází oba typy herců). Uvést konkrétní dovednosti, kterými musí být profesionální herec vybaven, aby obstál na obou polích.

V první části se práce věnuje vzdělávání v oboru herectví na území ČR. V další kapitole se rozepisují o herectví divadelním a filmovém a konkrétními rozdíly mezi těmito profesemi. Následně se práce opírá o mou vlastní zkušenost s divadelním magisterským projektem i zkušenost při práci před kamerou. V kapitole Kniha-Film-Divadlo se snažím o komparaci těchto tří uměleckých oborů a srovnávání herectví v nich. Ke konci práce jsem absolvovala rozhovory s dvěma respondenty a následně jsem z nich vyvodila závěry.

2 Herecké vzdělávání v ČR

V České republice máme na výběr ze široké škály státních i soukromých hereckých škol, což je na velikost naší země značně překvapující. Nejznámější státní školy jsou Pražská konzervatoř, Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní akademie múzických umění a Konzervatoř Jaroslava Ježka. Ze soukromých škol například Vyšší odborná škola herecká, Mezinárodní konzervatoř Praha a Prague film school.

Přijímací zkoušky na tyto školy jsou velice obdobné, avšak následné studium se na jednotlivých školách odlišuje. Předpoklady ke studiu herectví, potažmo součást přijímacích zkoušek se zaměřují na fyzické a psychické předpoklady, schopnost improvizace, míru kreativity a kulturní rozhled. Bez talentu se přihlašující také neobejdou. Z mého vlastního pohledu mohu říci, že předpoklady ke studiu herectví a rovněž schopnost stát na jevišti je možno rozpoznat v prvních 30 vteřinách. Mohu takto soudit, vzhledem k mé zkušenosti při přijímacím řízení, kdy jsem se účastnila talentových zkoušek ostatních uchazečů o studium.

Pro výuku herectví je na většině školách využíván Stanislavského systému. Dále varianty od Michaila Čechova a Lee Strasberga. V tomto ohledu se Katedra alternativního a loutkového divadla na DAMU liší. Její studium se zaměřuje hlavně na vývoj kreativity a vlastní tvorby. Studium vychází z hnutí otevřeného divadla a avantgardy. Odlišnost také můžeme spatřovat v „pojmenování studentů“ na ostatních hereckých školách je statut studenta definován jako herec, avšak na „alterně“ je statut poněkud širší než „pouhý“ herec. Profese se zde vědomě překrývají a prolínají. Jedinec je kultivován stejně tak v herectví jako v režii a scénografii. Katedra alternativního a loutkového divadla má proto velmi blízko k devised theatre.

Po fyzické stránce studium herectví obsahuje základy současného a lidového tance, šermu, akrobacie atd. Pro rozšíření fyzických dovedností je možné si jako volitelný předmět zapsat i jízdu na koni či balet atd.

Mohu myslím říci, že jednou z nepostradatelných složek hercova studia je jevištní mluva – hlasová výchova. Obsahem tohoto předmětu je práce s textem, odstranění případných logopedických vad, správné posazení a zabarvení hlasu, rozšíření síly hlasu a používání přirozené intonace. Krom

jiného je důležitost tohoto předmětu i ve správném zacházení s hlasem, aby u herce nedocházelo k „odrovnání hlasivek“ to by vedlo k hlasovému klidu, což je pro herce nepřípustná situace.

Praktické zkušenosti nabývají studenti ve školních divadlech. Každá herecká škola má svou vlastní scénu (Studio Marta, DISK, Pidivadlo, Divadlo na Rejdišti,...).

Profesory na těchto školách se stávají bývalí studenti či profesionální herci a režiséři.

Všeobecně jsou profesorské sbory na těchto školách na vysoké úrovni, avšak pro studenta je zásadní vedoucí ročníku. Z mého pohledu může být právě vedení určitého pedagoga důvod k úspěchu či neúspěchu při přijímacích zkouškách. Jelikož každý ročník je určitým specifickým sociálním klubem, do kterého si vedoucí ročníku navoluje takové osobnosti, aby jako celek dokázali fungovat a spolupracovat. Uvedu zde příklad souboru 11:55, ročník Jiřího Havelky, který i po dokončení DAMU spolu nadále funguje a tvoří pod taktovkou různých režisérů v divadelním prostoru NoD.

Myslím, že cíl veškerých hereckých škol by měl spočívat ve výchově takových uměleckých osobností, které se uplatní i bez závislosti na angažmá, například v divadelních projektech vznikajících za pomoci grantového systému, moderování, dabingu a filmu. Dobrým příkladem jsou režiséři, kteří u svých žáků rozvíjejí jejich osobnost a potenciál s kterým na školu přicházejí.

2.1 DAMU x FAMU

Důvodem pro zařazení této podkapitoly je mé přesvědčení o nabízejícím se mezifakultovém propojování. Co tím mám na mysli? Na FAMU studují budoucí filmový režiséři, kameramani a scénáristé avšak ne herci. Studenti FAMU do svých projektů a klauzur musí obsadit herce. Problémem je, že na své fakultě žádné filmové herce nemají a tak obsadí herce z divadelní fakulty, tedy herce divadelní od kterých se očekává, že budou před kamerou stejně autentičtí jako v divadle.

O propojení filmařů a herců z DAMU se pokusili vedoucí kateder Jiří Havelka (DAMU) společně s Bohdanem Slámou (FAMU). Dle mého názoru tento velmi slibný a do budoucna užitečný pokus si kladl za cíl vytvořit několik krátkých filmů díky pravidelnému setkávání herců a filmařů. Naneštěstí se takto nestalo a tento velmi ambiciózní projekt měl „jepičí život“. Hlavním důvodem byla nepřekonatelná bariéra v neslučitelnosti velmi předimenzovaných rozvrhů studentů. Myslím si, že nebylo nutné projekt takto rychle odvolat, řešením by dle mého názoru mohlo být setkávání v učebním a výcvikovém středisku v Poněšicích. Vzhledem k mé rovnocenné zálibě k divadlu i filmu mě tato zkušenost neodradila. Přihlásila jsem se na víkendový workshop filmového herectví pod vedením amerického pedagoga Jerry Coyla. Výuka zde probíhala za pomoci kamer, partnerem se zde nestával jen herecký kolega, ale i kamera. Na zaznamenané výkony jsme se dívali a J. Coyl jakožto vedoucí workshopu k tomu řekl poznámky (co je třeba zlepšit, kde ubrat atd.) a poté jsme zkoušeli scénu natočit znovu a lépe. Dostávám se tedy k samotnému jádru problému. Žádná z hereckých škol v České republice nenabízí studentům možnost každodenního vzdělávání ve filmovém herectví, což považuji za nevhodné vzhledem k množství hereckých škol v ČR.

Na divadelních školách je prací před kamerou opovrhováno a někdy je dokonce tato zkušenost studentovi odepřena. Jedním z důvodů je i hypotetické poškození dobrého jména školy ze strany začínajícího studenta herectví. Dalším důvodem může být i možná absence v hodinách, která velice negativně narušuje a ovlivňuje kolektivní práci ročníku. Tím se dostáváme ke skutečnosti, že herec se konkurzů na film začíná účastnit zhruba v půlce studia, kdy je již jeho projev značně divadelní. Možný nesouhlas školy není jediným důvodem, proč student zvažuje, zda roli přijmout či nikoliv.

Nebezpečí herce tkví i v tzv. „zaškatulkování“, o kterém se zmiňuji v kapitole filmové herectví, ale jedná se také o určitá stigmata. Pokud přijmu natáčení reklamy např. na nápoj od jedné firmy, v budoucnu si nadobro uzavřu možnost spolupráce u jiné nápojové firmy. Příkladem uvedu situaci herce Jana Komínka, který kvůli reklamě na nápoj značky Kofola byl veřejnoprávní televizí ČT přeobsazen z již získané hlavní role v seriálu *Já, Mattoni*.

3 Historie divadla a filmu

Než se dostanu k samotnému hraní, dovolila bych si zde uvést historický kontext. Tuto kapitolu tedy věnuji časové lince, od počátku až po dnešní dny. Cílem této kapitoly není obsáhnout dějiny divadla a filmu v úplnosti, ale připomenout vybranými příklady některé etapy, respektive osobnosti, jež byli pro vývoj herectví určující.

3.1 Divadelní historie

O vzniku divadla existuje pramálo konkrétních důkazů, pohybujeme se tedy pouze v oblasti úvah a hypotéz. Díky objeveným nástěnným malbám se však můžeme domnívat, že prapůvod divadla sahá až do období pravěku. Zde zatím nelze mluvit o žádné určité formě herectví, avšak lze mluvit o přirozeném mimetickém projevu člověka tzv. mimeze (zpodobení, nápodoba). Mezi nejrozšířenější teorie o původu divadla patří teorie rituálního původu. Obřadní rituály, které měly magicky ovlivnit například úspěch lovu či sukces plodnosti atd. Vznik rituálů, potřebu maskovat se, proměňovat vlastní identitu pomocí převleků a zvířecích masek popisuje William Golding ve svém románu *Pán much*. Bez rituálních příprav nebyli hrdinové schopni účastnit se lovu, potřebovali se zbavit své původní identity. Tento příběh byl také zfilmován divadelním a filmovým režisérem Peterem Brookem. O jeho způsobu divadelní tvorby se ještě zmíním.

Od počátku divadla můžeme pozorovat dva divadelní proudy tzv. divadlo vznešené, oficiální (spojené s konvencemi a náboženstvím) oproti divadlu nízkého, lidového a zábavného charakteru. Jeden z takových příkladů je středověké divadlo. Divadlo, které se opíralo o křesťanská témata. Tato forma naturalisticky zpracovávala jednotlivé biblické příběhy za účelem oslovení negramotných mas a propagandy církve. Vedle středověkého náboženského divadla (liturgické hry, miráky, mystéria) existovalo divadlo světské provozované potulnými herci a kejklíři na veřejných prostranstvích nebo na šlechtických dvorech; postupem času se oba proudy začaly ovlivňovat.

Velký význam v dějinách divadla má neodmyslitelně na svědomí knihtisk, jehož vznik se datuje kolem roku 1440. Šířil se postupně z Německa do celé Evropy. Tento vynález má na svědomí rozšíření dramatické literatury a její zpřístupnění širší veřejnosti.

Za celosvětově nejvýznamnějšího dramatika považujeme Williama Shakespeara, jenž se proslavil již za svého života. Právě doba a místo, kde Shakespeare působil, byly pro jeho tvorbu určující. Anglie byla v divadelním rozkvětu tzv. zlatý věk Anglie, kombinace příznivých podmínek v ekonomice a kultuře vytvořily prostor pro rozkvět divadla což vytvářelo dramatikům té doby příznivé podmínky pro jejich tvorbu. Ačkoliv se Shakespeare striktně řídil poptávkou alžbětínského trhu, jeho hry dodnes stojí v čele nejhranějších dramát a na poli filmu se k Shakespeareovi jako k inspiračnímu zdroji hlásí přes sto filmových režisérů. V České republice probíhá od roku 1998 největší divadelní přehlídka pod širým nebem v Evropě, zaměřená na uvádění děl Shakespeara tzv. *Letní shakespearovské slavnosti*.

Stejně jako bylo dobou a místem přáno Shakespeareovi, za příznivých podmínek a v rozkvětu Francie tvořil Molière, vlastním jménem Jean-Baptiste Poquelin. Molièra řadíme k nejslavnějším dramatikům éry francouzského i světového klasicismu. Se svým souborem se vydal na tříleté putování Francií, díky kterému se jeho hry dostaly až k samotnému Ludvíkovi XIV., kterému se taktéž přezdívalo „král slunce“. U krále Molière působil až do své smrti. Jeho literárním vrcholem jsou komedie charakterů, kde přehánění povahové rysy postav a útočí na módní zlozvyky. Mezi jeho nejvýraznější díla řadíme *Lakomce, Zdraví a nemocný, Don Juan* atd.

Za zmínku rozhodně stojí také jedna z nejdůležitějších divadelních forem, jež ovlivnila evropský divadelní život na dlouhá staletí. Řeč směřuji k italské commedii dell'arte. Improvizovaná komedie měla jeden základní vzor: typický námět, situaci a stále stejné postavy. Typy postav: lakomý Pantalone, právník či lékař Dottore, vychytralý sluha Brighello a komický sluha Arlecchino, který měl v repertoáru groteskní čísla, jež libovolně vkládal do děje tzv. lazzi. Charakter Arlecchina přežil v tradici cirkusových klaunů až k filmovým komikům, jako byli Oliver Hardy a Stan Laurel.¹

Tak jako knihtisk, který zásadně ovlivnil rozmach dramatické literatury, tak i později průmyslová revoluce měla na divadlo příznivý dopad. Např. myšlenky níže uvedených revolucionářů Michaila Čechova a Konstantina Sergejeviče Stanislavského se díky možnosti rychlého cestování dostávají až do vzdálené Ameriky. M. Čechov na žádost divadelního souboru Groupe

¹ GRONEMEYER, Andrea. Divadlo. Brno: Computer press, 2004.

theater přednáší o herecké technice a systému svého učitele K. Stanislavského. Stáva se pedagogem hollywoodských herců, mezi jeho žáky patřili Marilyn Monroe, Gregory Peck a Yull Brynner. Jeho hlavním zájmem se však stává kniha *O herecké technice*.² M. Čechov popisuje, jak v sobě vyvolat inspiraci, jak ovládnout tvůrčí sílu, jak připravit své tělo, jak pracovat s fantazií. Jedná se o souhrn myšlenek ke kterým M. Čechov dospěl při herecké práci na divadle i ve filmu, jako pedagog i jako režisér. Dalo by se o něm mluvit jako o pokračovateli Stanislavského systému o němž se více rozepisují v kapitole divadelní herectví.

Ve 20. století se zase avantgardní režiséři, jakými jsou Vsevolod Mejerchold, Edward Gordon Craig, Bertolt Brecht, Antonin Artaud a později Jerzy Grotowski, inspirovali divadelními asijskými žánry. „Pro východní umělce je charakteristické esenční vnímání, kontemplativní, intuitivní přístup k věcem a jevům světa. Toto pronikání pod jejich povrch a hledání podstaty, trestí, je dobře patrné v tradičním čínském tušovém malířství, disciplíně, která stojí ve svých tvůrčích metodách estetiky divadla nejbliž. Spíš než očima a rozumovou analýzou je čínský malíř veden vnitřním zrakem, citem, osobní zkušeností. [...] Také umění tradičního divadla [...] není [...] přímým odrazem a už vůbec ne nápodobou skutečnosti, ale pojmově přetvořeným, obrazným vyhmátnutím její trestí, podstaty.“³ J. Grotowski hledal inspiraci nejen v asijském divadle, ale svoji pozornost obracel také k divadlu přírodních národů či k rituálům. S nástupem druhé divadelní reformy v 50. letech 20. století divadlo začalo objevovat svou autenticitu (později např. happening, performance, site specific apod.) Nešlo pouze o interpretaci autorova textu. Mezi hercem a divákem mělo docházet k setkávání, kde by hranice mezi jevištěm a hledištěm byla překračována. Hlavním komunikačním nástrojem se stalo tělo.

S J. Grotowskijm, E. Barbou a P. Brookem je úzce spojován termín divadelní antropologie. Tito tři divadelníci podnikali badatelské výpravy ke „zdrojům divadla“ do Afriky, Austrálie a již zmiňované Asie. P. Brook naprosto důsledně promyšleně a programově pracoval s propojováním různých divadelních kultur, etnik, způsobů divadelního herectví, divadelní řeči. Např. japonské divadelní vyjadřování spojené s evropským atd. Jako názorný příklad

² ČECHOV, Michail. *Hercova cesta*. Praha: Panorama, 1990.

³ KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992, s. 21.

o propojování etnik uvádím hostování anglického divadla Cheek by Jowl v roce 1989 v Národním divadle. „Pro české publikum dosud uzavřené do „tábora míru“ a nezvyklé konfrontaci se západním divadlem bylo překvapivé, že role Neoprolema byla obsazena černochem. Co to znamená, ptali se mně v domnění, že to má nějaký utajený smysl. Moje vysvětlení, že prostě v souboru působí herci nejrůznějšího původu a právě tento mladý sličný černochoch je ideálním představitelem dosud válkou nezkaženého Achillova syna, nebylo tenkrát přijato.“⁴

Průběh divadla konce 20. a začátku 21. století by se s nadsázkou dal charakterizovat jako průběh divadla od pravěku po avantgardu. Toto období bude možné popsat až s ohledem času. Dnes se překračují hranice stylů, hledají se nové formy a způsoby, jak publikum oslovit. Od site specific projektů, jež jsou schopny oživovat ohrožené architektonické objekty a upozorňovat na ně, přes imerzivní divadlo, kde si sám divák určuje kudy se během představení bude pohybovat a kterou postavu chce sledovat. U nás tento divadelní trend produkuje např. režisér Lukáš Brychta (*Letec, Pomezí, Dům v Jabloni*). Vznikají i nové styly tvorby jako např. devised theatre (sdílené divadlo, kde se bourají hranice mezi režisérem, hercem a scénografem). Umělecké profese během procesu zkoušení mezi sebou vzájemně fluktuují. S devised theatre jsem se setkala u magisterského projektu a troufám si říct, že je to typický způsob tvorby pro katedru alternativního a loutkového divadla. Režisérka Petra Tejnorová bourá hranice mezi divadlem a filmem svými fenomenálními projekty live cinema (*Nick, Nevina*). Dokazuje, že film a divadlo může společně obstát ve stejný čas na stejném místě.

⁴ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Co je nám po HEKUBĚ*. Praha: Brkola, 2012, s. 63.

3.2 Filmová historie

Počátky historie filmu můžeme velice překvapivě pozorovat stejně jako u divadla již v pravěku u nástěnných maleb. Potřeba člověka zachycovat okolní svět, okamžiky života a pohyb samotný je právě doložitelná již z této doby. Film, jak jej známe dnes, se však vyvíjel až od konce 19. století. Rok 1895 je považován za rok zrození filmu. Tento zrod byl umožněn díky vědeckým objevům v optice, které vedly k rozpohybování série obrázků. Využila se k tomu nově objevená fotografie. Ovšem tyto počátky mají k současné podobě filmu opravdu daleko. Celá desetiletí ještě trvalo, než bylo možné vyfotografovat velké množství obrázků ve zlomcích vteřiny a zachytit je na průhledný pás. Tak bylo možné iluzi převést na filmové plátno. Na počátcích nikdo ze zainteresovaných osob netušil, že se rodí jedno z nejmasovějších medií všech dob.⁵

Tomu předcházelo několik vynálezů, jakými jsou camera obscura, laterna magica a nakonec samotný kinematograf, který nahradil laternu magicu, bez které bychom se vzniku filmu nedočkali.

Před samotnými počátky pohyblivého obrazu zde bylo ještě několik důležitých objevů v oboru fotografie. Eadweard Muybridge, anglický fotograf byl pověřen jedním nejmenovaným senátorem, aby fotograficky zachytil jednotlivé fáze pohybu koně. Senátor totiž uzavřel sázku, přičemž tvrdil, že v jeden okamžik má kůň při cvalu všechny čtyři končetiny ve vzduchu. E. Muybridge pro tento úkol postupně nainstaloval až 100 fotoaparátů. Tím byl vynalezen princip sekvenční fotografie. Nová scéna Národního divadla uvedla v roce 2014 inscenaci *Human Locomotion*, která se zaměřuje na život E. Muybridge a právě na fenomén běžícího obrazu. K vidění jsou zde vizuálně silné, emocionální scény s nadčasovými kostýmy. Choreografie vykresluje zastavované momenty fotografie a pohyb převládá nad slovem, stejně jak tomu je v němých filmech o několik desítek let později.

Světově známé bratry Lumiéry už však můžeme považovat za otce dnešního filmového umění. Ti provedli v roce 1895 první veřejné promítání „filmu“ *Odchod z továrny*, dnes bychom tuto scénu nazvali spíše reportáží. Mezi ikonický „film“ té doby, řadíme také *Příjezd vlaku*, který je natočen z pohledu

⁵ GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press, 2004.

na lokomotivu zepředu, tedy najíždějící na kameru. Většinu filmů bratrů Lumiérových bychom dnes zařadili spíše mezi krátké reportáže a dokumenty. Avšak mají mezi svou filmotékou také jeden snímek, kde můžeme spatřovat rysy předem promyšleného příběhu. Jedná se o slavný film *Pokropený kropicí*, krátká historka o tom jak je zahradník kropicí trávnick, sám pokropen.

Avšak až s příchodem Georgese Méliése, který filmu vytyčil novou dráhu – dráhu vyprávění příběhu, který je schopen diváka zaujmout, dojmout, vylekat nebo rozesmát, se film stává něčím víc než jen pouhým pohybujícím se obrazem skutečnosti. Během několika málo let od prvního momentu co vzal G. Méliés kameru do ruky, přišel na známé, dnes běžně užívané filmové prvky, jako mizení a objevování předmětů, vznášející se věci ve vzduchu bez působení gravitace.... G. Méliés natočil přes sto krátkých kouzelnických scének, názvy těchto filmů vypovídají také o ději filmu: *Zmizení dámy*, *Hypnotizér při práci*, *Cagliostrovo zrcadlo*, *Začarovaná hospoda*. Hercem byl G. Méliése samotný, jeho žena, kabaretní herci, akrobaté a kolegové z kouzelnického prostředí ze kterého sám G. Méliése pocházel. Jeho filmy se stávaly bohatšími a komplikovanějšími, pod jeho záštitou tak vznikl první „velkofilm“ *Cesta na Měsíc* (1902) na motivy Julese Verna.⁶

Postupně se dostáváme k němému filmu a také němému herectví, které bylo dosti specifické. Herci zde zdůrazňovali řeč těla a výrazy tváře tak, aby divák co nejlépe chápal prožitek a konání postavy. Němý film však ve skutečnosti nikdy „němý“ nebyl, při promítání ho doprovázela živá hudba dotvářející atmosféru filmu. A k některým snímkům dokonce skladatelé psali originální hudbu. Mezi nejslavnější a nejvýraznější herce éry němých grotesek považujeme Charlieho Chaplina, Bustera Keatona, Harolda Lloyd, Laurela a Hardyho. Jejich atributem byl humor a jejich postavy plně využívají principy commedie dell'arte (pevný charakter postavy, herec je hlavním tvůrcem postavy, postava a jejich jednání je stylizované).

Paralelně v éře němého filmu vznikaly i nové žánry jako detektivky, psychologické snímky, dramata, adaptace divadelních her, sci-fi a v USA se zrodil western. Objevují se i náročnější snímky, jaké bychom z dnešního pohledu mohli nazvat artovými. Mám na mysli první expresionistický film *Kabinet doktora Caligariho* (1920), kde můžeme vidět německý

⁶ TOEPLITZ, Krzystof. *Chaplinovo království*. Praha: Mladá fronta, 1965.

expresionismus v té nejkryštalichťejší podobě. Výrazné, hyperbolizované herectví vzdálené od realismu. Pokroucená perspektiva, jež se tak snažila přiblížit expresionistické malbě. Anebo třeba surrealistický snímek Luise Buñuela a Salvadora Dalího *Andaluský pes* (1929).

„Do filmové tvorby vstupovalo herectví zpočátku nesměle. Nemělo k dispozici slovo, protože film byl němý a herci v něm vyjadřovali dialogy jen pohybem a mimikou. Teprve když film promluvil, mohl se herec obejít bez okázalých předimenzovaných gest. Vzniklo nové herectví, které se vzdalovalo herectví divadelnímu.“⁷

Nástup zvukového filmu znamenal velký přerod v celém filmovém průmyslu, neboť film nejenže promluvil, ale nová technologie umožnila i natáčení divácky mimořádně úspěšných hudebních filmů. Důležitou složkou se staly ruchy a šumy, bez kterých si dnešní film zdaleka nedokážeme představit, tyto zvuky obstarávají věrohodnost obrazového děje. Filmoví a divadelní herci byli najednou srovnatelní. Oba měli podobné výrazové prostředky. Mnozí z herců němých filmů ovšem v éře zvukového filmu neuspěli, ale brzy se zrodily nové hvězdy stříbrného plátna.

Později zde bylo mnoho stylů, vln či hnutí, které ovlivňovaly podobu filmu včetně filmového herectví. Například italský neorealismus, který se stal po 2. sv. válce určujícím směrem evropské kinematografie, anebo Francouzská nová vlna, která vedla úporný boj proti tehdejšímu mainstreamovému filmu (dlouhotrvající jízda kamery, „zcizení postavy“, nepodřízení filmu dějové linii). Některé tendence nové vlny přetrvaly ve filmu dodnes. Československá nová vlna pod kterou spadá řada významných jmen jako jsou: Jiří Menzel, Miloš Forman, Věra Chytilová a další filmoví umělci začínající tvořit začátkem 60. let 20. století. Charakteristickým znakem této generace je spojování profesionálních herců a naturščiků (například ve filmu M. Formana *Lásky jedné plavovlásky* (1965), Mildovi rodiče ztvárnili neherci: Josef Šebánek a Milada Ježková). Objevuje se absurdní humor, pohled do nitra lidské duše, vytrácí se lineárnost líčení, filmy mají často otevřený konec. V USA se v opozici k Hollywoodu zformoval tzv. nezávislý americký film a zcela jinou, velmi specifickou část současné kinematografie, představuje tvorba v Indii, kde se filmovým ateliérům v Bombaji přezdívá Bollywood. Manifest Dogma

⁷ BERÁNEK, Jaroslav. *Herecká problematika ve filmu*. Praha: ČSFÚ, 1982, s. 1.

95 bylo dánské filmařské hnutí založené v roce 1995. Cílem tohoto hnutí byl návrat k jednoduchosti filmu. Osvobodit film od technických závislostí a vydat se jinou cestou než se vydal americký filmový průmysl.

Ve vývoji filmu a filmového herectví přitom hráli a dodnes hrají – obdobně jako v divadle – mimořádnou roli i režisérské osobnosti, které se vymykají jednoznačnému zařazení do škatulek škol, vln či hnutí. Mj. tak můžeme připomenout Sergeje Ejzenštejna, Federica Felliniho, Akira Kurosawu, Pier Paola Pasoliniho, Andrzeje Wajdu, Stanley Kubricka, Andreje Tarkovského, Davida Lynche či Tima Burtona.

V průběhu následujících desítek let se film a divadlo neustále navzájem ovlivňují a inspirují. Natáčejí se např. adaptace divadelních her (klasických i současných), někdy režiséři přijdou s filmovou verzí úspěšného divadelního projektu, točí se životopisné snímky o dramaticích a hercích. Divadla zase naopak inscenují hry napsané podle filmových scénářů, jindy zase divadelní režiséři pracují s filmovými odkazy a citacemi nebo stylizací – např. ve stylu němého filmu. Soubor Buchty a loutky přenesly do loutkového divadla „filmový“ způsob vyprávění – práce se stříhem a detailem.

O jednom konkrétním příkladu, zpracování románu na filmové plátno a následné převedení příběhu na jeviště se rozepisují v kapitole Kniha-Film-Divadlo.

4 Herectví divadelní a filmové

Ráda bych zde uvedla vcelku přesnou definici herectví, jak jí vidí *Teatrologický slovník*.⁸ Ten popisuje herectví jako uměleckou činnost či profesi, která se jako ostatní umělecké činnosti vymezuje tvůrčí aktivitou. K výsledné herecké kreaci – produktu herectví, herec využívá akustický i optický materiál, rozumíme jím tělo a hlas. Zde bych poznamenala, že herec a tanečník ke svému projevu opravdu nepotřebuje, na rozdíl od ostatních uměleckých profesí, opravdu nic jiného než své „naladěné tělo“.

Mimika, gesta, pózy a postoje jsou vizuálním materiálem herce, které má stále při sobě. Dále může herec využívat předmětů jako např. masek, kostýmů či rekvizit.

Mezi akustický materiál pak řadíme všechny zvuky, které herec využívá při hraní své role. Jedná se o hlasové i nehlasové projevy. Nehlasovým projevem můžeme myslet např. luskání či klepání. Co se akustického projevu týče, herec při něm pracuje se silou hlasu (expirace), zabarvením hlasu (timbr) a tónovou modulací hlasu (intonace).

Každý herec pracuje se svými fyzickými předpoklady. Má své jedinečné tělo, způsob pohybu a vzhled. Součástí těla herce je i jeho „vnitřní svět“, myslíme tím, jeho fantazii, emotivnost a inteligenci. Při práci herce se nejedná o pouhou interpretaci. Herec si často uloženou postavu sám dokresluje, pomocí své vlastní fantazie, poté jí uvadí v život a stává se tak dílem samotným. Tudíž hercovým cílem by nemělo být pouhé interpretování, které může sklouznout k imitaci děl.

⁸ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri, 2004, heslo: herectví.

4.1 Divadelní herectví

V této kapitole bych navázala na mou bakalářskou práci⁹ kde jsem se zabývala tréninkem a tvorbou herce/tanečníka, tedy vnější hereckou technikou. Divadelní herectví však vychází ze dvou hlavních technik, z vnější (ztělesňování) a vnitřní (prožívání). Vnější herecká technika zahrnuje fyzickou přípravu, práci s hlasem a pohybovou přípravu. Veškerým základem je správné držení těla herce. Správné držení těla = přirozené držení těla. Herec může svou představu o charakteru postavit tak, že ji dostane do těla a jeho postava začne přirozeně jednat.

Známa psycholožka Amy Cuddy na konferenci TEDGlobal ukazuje, jak procvičování postojů, například vyjadřujících sebevědomí dokáže ovlivnit hladinu testosteronu a kortizolu v našem mozku, a to i když se sebevědomě vůbec necítíme. „Naše těla mění naši mysl a naše mysl dokáže ovlivnit naše chování.“¹⁰ Materiál ze kterého herec vychází je lidské tělo.

Herečka Jana Hlaváčová se v rozhovoru pro časopis *Mladý svět* (1981) svěřila, že když ztvárňovala Naděždu v Gorkého *Posledních*, začátek zkoušení pro ni byl plný obav. Postava ji připadala cizí, vzdálená, neuměla si představit, jak se má takové animální ženské bez zábran podobat. Postupem zkoušení však samu sebe překvapila, jak je s chutí sprostá, vulgární a hrubá, že se cynicky směje a vůbec postavu nemusí hledat. Jednoduše řečeno postavu Naděždy nemusela hrát, ale sama se jí stala. „Byl to pro mě šok, jako bych na sebe něco prozradila, nechápala jsem kde se to ve mně bere. Dokonce jsem se v první chvíli lekla, jestli si toho někdo nevšiml.“¹¹ Janě Hlaváčové se podařilo postavu ztvárnit vnitřní hereckou technikou, tedy prožíváním. „Dobro a zlo je uloženo v každém z nás a někdy jsou okolnosti tak silné, že rozhodnou, co převáží.“¹²

⁹ ŠURKOVÁ, Julie. *HEREC NEBO TANEČNÍK?* Praha: Bakalářská práce, 2016.

¹⁰ CUDDY, Amy. *Vaše řeč těla ovlivňuje to, kým jste*. Dostupné z: https://www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_shapes_who_you_are?language=cs#t-1241179

¹¹ JANOUŠEK, Jiří. *Očima Elity: Rozhovor s Janou Hlaváčovou 1981*. Praha: Empresa Media, 2016, s. 50.

¹² Tamtéž

Máme zde dva příklady jak k postavě můžeme přistupovat: fyzicky nebo psychicky. Současné herectví vyžaduje po herci pochopení a propojení obou těchto přístupů, tím docílíme komplexního ztvárnění postavy.

Vždy když začnu o herectví přemýšlet, dospěji ke Konstantinu Sergejeviči Stanislavskému. Snad proto, že mě umělecky vychovala taneční konzervatoř Duncan Centre, která pracuje s vnitřním obsahem pohybu, koncentrací, představivostí a vše co se na jevišti pohybem ztvární, nese svůj význam. Tato duncanovská filozofie mě ovlivnila i v navazujícím studiu herectví na Divadelní Akademii múzických umění. V každém byť trochu nejasném jednání na jevišti vždy hledám význam, všemu přiřkávám váhu a vše musí mít svou příčinu. Možná i z tohoto důvodu jsem dostala přezdívku „Stanislavská“. Tímto postojem jsem se občas dostávala do konfliktu se svými kolegy. Ráda bych se v této kapitole opřela o moderní systém právě Stanislavského, který kombinuje vnější i vnitřní hereckou techniku, stejně jako současné herectví.

Uvedu zde vybrané termíny:¹³

Emocionální paměť

Herec by měl vědomě pracovat se svou emocionální pamětí. Tedy umět vyvolat známé, už jednou zažité pocity a zpracovat je ve prospěch postavy. Mít tzv. „šuplíky“ do kterých může vkládat pocity, které zažil například při rozchodu s partnerem, prvním polibku, bezmoci, strachu... Herec musí být všímavý i v běžném životě, aby mohl získávat materiál pro tvůrčí práci na jevišti.

Tvůrčí práce

Pro dotvoření postavy musí představitel znát odpovědi na otázky, které se ve scénáři ani nenachází. Tyto odpovědi dopomůžou herci zůstat v roli i když je mimo jeviště. Je nutné aby si odpovídal na otázky proč, kdy, kde a jak. Zde vzniká velký prostor pro tvůrčí práci herce a jeho představivost. Pokud herec dostane scénář a jeho postava není dostatečně propracovaná, je nutno aby si postavu sám dle svého pojetí dotvořil, napsal monolog, životopis.

¹³ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

Veřejná samota

„Veřejná proto, že veřejnost – obecnstvo – je s vámi, samota proto, že jste od obecnstva odděleni kruhem pozornosti, který jste si vytvořili. V tomto kruhu se můžete při představení, třeba před tisícíhlavým zástupem, uzavřít do samoty.“¹⁴

- Malý kruh pozornosti – pomáhá žít intimní pocity.
- Střední kruh pozornosti – zahrnuje jeviště a také ostatní postavy.
- Velký kruh pozornosti – bere v potaz i hlediště.

Používáním tohoto stavu v praxi herec předejde roztěkanosti a nesoustředěnosti. Bude osvobozen od rušivých elementů a bude se moci soustředit pouze na roli v přítomném okamžiku.

Přirozené jednání

Stanislavskij, nechával své žáky, aby provedli následující cvičení: „Požádal je, aby šli na jeviště a hledali imaginární poklad. Žáci se vrhli do akce, vzrušeně běhali a hlasitě přitom pokřikovali a několikrát prohledali na jevišti ta nejtmaší zákoutí. Po několika minutách zůstali bezradně stát, s pocitem, že jejich představení vypadá zmateně a není v něm napětí. A měli pravdu: jelikož před tím byli zaměstnání tím, že předváděli hledání pokladu, tedy jen „hráli“, bylo jejich jednání nevěrohodné. Až poté, co učitel hercům oznámil, že skutečně někde schoval bankovku, začalo být jejich ztvárnění věrohodné a napínavé. Jejich těla měla v místnosti svůj výraz, jejich tváře byly velmi soustředěné, každý krok a každé gesto byly podřízeny jednomu jedinému motivu: hledání. Pochopili základní princip výrazu na jevišti: jasný motiv určuje jasnou řeč těla.“¹⁵

K takto přirozenému jednání se můžeme dostat vícero způsoby, například skrze sebeoklamání. Zaměstnáme hlavu natolik aby nestihla vymýšlet. Eva Spoustová Málková nám na hereckých hodinách k dialogům běžně zadávala jednoduché úkoly jako třídění hrachu od čočky, hraní pexesa, skákání po jedné noze. To nás vedlo k přirozené intonaci, bez zbytečných gest a přehnané mimiky.

¹⁴ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce*. Praha: Athos, 1949, s. 146.

¹⁵ BRUNO, Tiziana a ADAMCZYK, Gregor. *Řeč těla*. Praha: Grada, 2005, s. 64.

4.2 Filmové herectví

V roce 1947 vzniklo Actors studio, což můžeme považovat jako začátek method acting ve filmu, které vychází z divadelního systému K. Stanislavského. Tento systém do Ameriky přivezl jeho žák M. Čechov. Mezi proslavené členy Actors studia patří: Marilyn Monroe, Paul Newman, Al Pacino, Dustin Hoffman, Alec Baldwin, Robert De Niro, Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean. Výše jmenovaní herci začali používat civilnější herectví než bylo v té době zvykem a začali do projevu přidávat „kousek sebe“ (metoda tvůrčí práce ze systému Stanislavského).

Actors studio byla jedna z mnoha škol zabývajících se herectvím, existovalo spoustu herců rozvíjející metody K. Stanislavského jako Sanford Meisner, Robert Lewis, kteří v základu měli jeho systém, ale lišili se v důrazu na některé složky (tvůrčí práce, přirozenost).

Filmové herectví se herectví divadelnímu vzdaluje, avšak oba tyto druhy vychází ze stejného základu a tím je divadlo. Mnoho herců pokládá filmové herectví za „menší“, jelikož kamera dokáže herce zabírat z bezprostřední blízkosti. Např. pouze oči, ústa, výraz. Díky detailním záběrům může divák pociťovat větší autentičnost hercova výrazu, nabude tak lehce dojmu blízkosti s postavou a nechá se jí provádět celým snímkem. Na uvěřitelnosti filmového herce se také podílí: živý prostor, tekoucí čas, roční období. Jeho partnerem se stávají prostřihy na: dlouhý záběr přírody, pohled z okna, tikající hodiny, dále pak úhel a vzdálenost záběru. Filmový herec se musí naprosto podřídit výslednému obrazu, na natáčení pracuje v záběrech a úsecích. Obrazy se nenatáčejí postupně jako se odehrává děj, ale herec se řídí dle natáčecího plánu, který je přizpůsoben lokacím, východu a západu slunce, make-upu, štábu...

Herec je do role na filmové plátno obsazován pomocí konkurzu neboli castingu, je to nejčastější způsob, jak si filmové produkce vybírají adepty do svých projektů. Hlavním účelem je zjištění předpokladů uchazeče o roli. Zjišťuje se, jak vypadá na kameře, jaké má herecké rozpětí, fyzické předpoklady, zda se pro roli hodí, jak dokáže pracovat s partnerem a zda je schopen zpracovat režijními připomínky. Některé produkce však nechtějí neznámé herce. Vyberou si své potenciální kandidáty na základě jejich

pracovních úspěchů nebo referencí a herec, který zatím nemá ve filmovém průmyslu zkušenosti tak nezíská šanci o roli usilovat.

Pokud je první filmová role výrazná, film úspěšný a herecký výkon obstojný, pak se tu vkrádá nebezpečí zaškatulkování a to do vážných rolí, či naopak komediálních. „Po *Lovci jelenů* a *Sofiině volbě* mě zaškatulkovali a roli v komedii mi nikdo nenabídl. Neměla jsem jinou volbu.“¹⁶ Výrazným odbočením od dramatických postav byla pro Meryl Streep až komedie *Smrt jí sluší* (1992). V té době měla za sebou již desítky dramatických filmů.

Problém zaškatulkování, jež Meryl Streep popisuje, je hranicí spousty herců. Většina režiséru nejspíše zapomíná na to, že profesionál musí a je schopen obstát ve všech žánrech a je naopak pro něj výzvou mít ve své herecké filmografii rozsáhlou škálu rolí a překračovat tím své vlastní hranice. Zároveň ale existují herci, jež upřednostňují jeden určitý žánr ve kterém se cítí „bezpečně“ a je pro ně těžké vystoupit ze své komfortní zóny. Avšak profesionální herec by měl obstát ve všech filmových žánrech.

Za vydařené a odvážné obsazení považuji Leonarda DiCapria v roli Jordana Belforta. Tento herec měl po většinu své kariéry filmy vážnějšího charakteru, až do *Vlka z Wall street* (2013), kde do role dokázal vložit i komediální prvky. Na webových stránkách CSFD.cz¹⁷ jsem se dočetla, že tyto prvky vznikly z improvizace, která ve snímku působí zcela autenticky a připraveně. Za tuto roli získal L. DiCaprio Zlatý glóbus v kategorii nejlepší komediální herec, což sám při přebírání ceny komentuje slovy „Nikdy jsem si nemyslel, že bych mohl vyhrát cenu za nejlepšího komediálního herce.“¹⁸

Naopak Jim Carrey je pro mě typický komediální herec, kterého jsem si zařadila do škatulky stylizovaného baviče už ve filmu *Maska* (1994). V každé chvíli, kdy jej vidím na obrazovce, od něj očekávám nějaký úšklebek či fór. Jeho vážnou polohu jsme mohli zaznamenat ve snímku *Věčný svit neposkvrněné mysli* (2004) kde ztvárnil nespělého Joela. Vybočení z jeho

¹⁶ SOUKUPOVÁ, Monika. *Očima Elity: Rozhovor s Meryl Streep*. Praha: Mladý svět, 2016, s. 222.

¹⁷ ČSFD. *Vlk z Wall street (2013)*. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/287147-vlk-z-wall-street/zajimavosti/?type=film>

¹⁸ DICAPRIO, Leonardo. *Winner speech Golden Globe awards 2014*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0E1gaVI99AQ>

komediální polohy mu přineslo nominaci v kategorii hlavní herec v udílení cen Zlatý glóbus.

Když se na problematiku zaškatulkování podíváme očima diváka, můžeme lépe pochopit prvoplánovou volbu režiséra při obsazování hereckých typů. Vybočení známého herce z tzv. zaškatulkování nemusí být vždy kladně přijato.

Jak v divadle tak i ve filmu záleží na přístupu režiséra, který má mnoho možností jak se k režii herce postavit. Uvedu zde tři režiséřské postupy, s kterými jsem se u filmu setkala:

- Režisér nechá herci tzv. „volnou ruku“ a potká se s hercem až na place.
- Režisér se schází s hercem ještě před natáčením a tvoří společně charakter postavy.
- Režisér vtiskne herci svou představu bez možnosti vlastního vkladu herce.

Zde uvedu několik příkladů hereckých příprav hollywoodských herců, které se v mnohém shodují a jejich příprava vychází z komunikace mezi režisérem a hercem.

Avšak příprava herce na filmovou roli je zcela individuální.

James Franco, popisuje svůj přístup k herecké tvorbě v rozhovoru pro Screen Actors Foundatio. Když začínal, tak svou postavu s režisérem vůbec neprobíral. Vytvořil si ji dle svého vlastního uvážení do posledního detailu. Dělal si tzv. research postavy avšak ve většině případů ji na place nemohl celou „prodat“ jeho postava přešla přes jakýsi režiséřský filtr. Například k filmu *Rytíři nebes* (2006) se J. Franco tři měsíce učil jezdit na koni. Když však přišel na plac režisér řekl, že ta scéna tam nakonec nebude. Na základě této zkušenosti pochopil, že svou postavu musí rozebírat hlavně s režisérem. Při přípravě filmu *127 hodin* (2010) už jeho kroky vedly přímo k režisérovi. A tak vznikl první snímek, za který byl J. Franco nominován na Oscara v kategorii hlavní herec. Pro další přípravu snímku *James Dean* (2001) se J. Franco na tři měsíce odstříhнул od rodiny i přátel a začal kouřit dvě krabičky cigaret denně tak aby se co nejvíce přiblížil životnímu stylu J. Deana. Za tuto

roli získal Zlatý glóbus, největší možné ocenění, které lze za televizní snímek získat.¹⁹

Johnny Depp se o své přípravě na roli rozmluvil v rozhovoru s L. Kraussem. Jeho příprava lpí ve spojení dvou jemu známých věcí, které se mu pro postavu zdají příhodné. Např. *Střihoruký Edward* (1990) vznikl ve spojení představy malého dítěte (vše vidí krásně, nadšeně, neokoukaně) a psa (poslušnost). Při přípravě na tuto roli se uchýlil do soukromého domu na pláži kde byl sám a měl k dispozici hlavní rekvizitu nůžky (jenž měl Edward místo rukou). Aby objevil nové sféry postavy a možnosti práce s takto náročnou rekvizitou, která mu odebírá na gestikulaci rukou, požil J. Depp LSD a nechal na sebe působit tento halucinogenní stav, díky kterému přišel na to jak uchopit poetiku Tima Burtona. Inspirací se mu také stalo sledování němých grotesek.

Spojení dvou jemu známých věcí, které se mu pro postavu zdají příhodné, využil i při tvorbě postavy piráta Jacka Sparrowa, ten vznikl ve sloučení Keitha Richardse (člen kapely The Rolling Stones) a kreslených postav. Když si vyhledáme jak K. Richards vypadá, inspirace pro postavu Jacka Sparrowa je zde naprosto zřejmá. Specifické pohyby Jacka Sparrowa vznikly z myšlenky, že piráti jsou dlouho na slunci, tak se J. Depp zavřel na delší dobu v sauně a když vyšel pohyboval se malátně z čehož vznikl specifický pohyb J. Deppa jako kapitána J. Sparrowa.²⁰

Heatcliff Andrew Ledger, kterého proslavila role ve filmu *Zkrocená hora* (2005) a výrazná postava Jokera v *Temném rytíři* (2008). Při práci na roli Jokera se H. Ledger odstříhl od rodiny, přátel a pronajal si hotelový pokoj kde trávil dny. V podstatě nespál, aby se dostal do stavu nemožnosti soustředit se a stavu halucinací. Zaměřil se na své vlastní zlozvyky, které začal zvětšovat a vkládat do postavy Jokera (vyplazování jazyka). Vytvářel si deník za postavu tohoto padoucha, což mu pomáhalo žít v jeho fantazijním světě. V deníku se nacházely fotky Alexe deLarge (hlavní postava filmu *Mechanický pomeranč* z roku 1971). Na tento snímek se H. Ledger při procesu tvorby

¹⁹ RILEY, Jenelle. *Conversation with James Franco*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ndA4qRo4v8w>

²⁰ KRAUSS, Lawrence. *Conversation with Johnny Depp*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ONIUeSO27F8>

díval a nabíral z něj inspiraci, protože hlavní postava Mechanického pomeranče má obdobné poslání jako Joker a to, aby na světě zavládl chaos.

H. Ledger zemřel před uvedením *Temného rytíře* do kin. In memoriam byl oceněn za nejlepší herecký výkon Zlatým glóblem a Oscarem.²¹

Všechny výše uvedené přípravy na roli, vycházejí z hercova oproštění se od běžného každodenního života a uchýlení se do samoty, kde se herec může plně soustředit na fiktivní život postavy a není rozptylován vnějšími vlivy. Inspirace holywoodských hvězd dále vychází z knih, kultovních filmů, či jiných výrazných osobností.

²¹ MURRAY, Derik a BUITENHUIS, Adrian. *I Am Heath Ledger* (2017). Dostupné z: <http://watchdocumentaries.com/i-am-heath-ledger/>

4.3 Rozdíly divadlo – film

Otázku zda filmové herectví vůbec existuje nebo je herectví pouze jedno a to svou podstatou, která má různé podoby si pokládám od započetí této práce. Ačkoliv všechno směřuje k tomu, že herectví vzniká z divadla a divadelních základů, máme herce, kteří jsou od prvopočátku herci filmový a do divadla se buď nepouštějí nebo v něm nijak zvlášť nevynikají. Už toto zjištění nám něco napovídá o tom, že mezi divadelním a filmovým herectvím se přece jen objevují nějaké rozdíly. Níže uvedené rozpory mezi sebou tak blízkými a zároveň rozdílnými profesemi, jsou mou subjektivní úvahou.

- Oproti divadlu se ve filmu velmi dobře uplatňují jak naturšiči tak profesionální herci. Tento jev může být zapříčiněn režisérovou touhou natočit co nejautentičtější snímek. A tak do rolí obsadí neherce, kteří nikdy nedostali do ruky scénář, ale jejich osudy jsou s těmi, které prožívají jejich postavy na plátně, v leccems podobné. Na divadle se můžeme s neherci setkat pouze v případě pokusu o autentický projekt, avšak autenticita by se neměla snažit před nikým vystupovat, měla by být tím, čím je bez námahy. Ukázáním na nějaký autentický předmět vystavuji tento objekt neautentičnosti. Čímž míním, že pokud v divadle vystoupí neherec, který např. vypráví o svém životě za 2. sv. války, vstupem na jeviště ztratí svou autenticitu.
- U divadla herec může lehce sklouznout k automatickému hraní beze smyslu a bez vnitřního opodstatnění. S další a další reprízou herec pouze kopíruje předešlé jednání a postavu ztrácí. Role se stává nudnou, postrádá živost a je nezajímavá, jak pro herce tak diváka. Tím míním, že divadelní herec svou postavu musí stále „živit“. Kdežto ve filmu herec svou postavu pěstuje hlavně před výkonem a na place je veden režisérem. V momentě poslední klapky může svou roli nadobro opustit.
- Ve filmu má herec velký prostor pro improvizaci, kterou může překvapovat své herecké kolegy a tím dosáhnout jejich přirozeného jednání. Mnohdy tento popud přichází od samotného režiséra. Extrémní příklad „máslová scéna“ ve filmu *Poslední tango v Paříži* (1972). Režisér Bernardo Bertolucci řekl, že ani on, ani představitel hlavní role

M. Brando herečce předem nesdělili svůj plán, jak předstírané znásilnění natočí. Použít kus másla je napadlo ráno před akcí a důvod, proč to Marii Schneider zamlčeli, režisér shrnul: „Chtěl jsem, aby reagovala jako žena, ne jako herečka, aby cítila vztek a ponížení.“²² Filmovou improvizací je proslulý James Dean. Herečka Julie Harris o něm mluví jako o herci, který nikdy nebyl stejný a nikdo na place nevěděl, co bude následovat. Nutil tak všechny přítomné herecké kolegy poslouchat a přirozeně reagovat. Tím pádem být 100% tady a teď. Při natáčení filmu *Na východ od ráje* (1955), J. Dean ve scéně, kdy dává svému otci peníze k narozeninám, měl potom co otec peníze odmítne odejít. J. Dean mu však peníze dával před obličej a vyvíjel nátlak na to, aby si hotovost vzal, jeho herecký kolega zůstal jako opařený bez schopnosti reagovat. Režisér Elia Kazan J. Deanovi řekl aby se kolegu Raymonda Masseyho snažil dokonce políbit (tedy vyvíjel opravdu velký nátlak) a R. Masseymu řekl, že si s J. Deanem neví rady a ať prostě přirozeně reaguje. Z tohoto jednání vznikla jedna z neikoničtějších scén tohoto snímku a J. Deanovi krátké kariéry.²³ Možnost improvizace se skýtá samozřejmě i v divadle ale pouze při procesu tvorby. Avšak při samotném představení, kdy na repliku např. reaguje hudba, světlo anebo herecký kolega není velká improvizace na místě. Většina nejpřirozenějších momentů v divadle vzniká z náhodných přeřeků, vypadnutí textu. Najednou se na jevišti zablýskne živost a publikum na to velmi dobře reaguje.

- Na jevišti není prostor na sebekontrolu, zda jsem dost dobrý, zda se divákům líbím, zda mluvím srozumitelně atd. Takovéto jednání je dle K. Stanislavského, brak malicherné ctižádosti a brání hledání vlastní tvůrčí bytosti. Ve filmu máme možnost sebekontroly skrze natočený záznam. S režisérem tak můžeme dovést obraz k dokonalosti.

²² BERTOLUCCI, Bernardo. *O scéně znásilnění z Posledního tanga v Paříži*. Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/znasilneni-posledni-tango-v-parizi-duu-/filmvideo.aspx?c=A161205_161413_filmvideo_spm

²³ KAZAN, Elia. *Money scene (1955)*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VfOrY7CidTA> (1:50)

- Herci se více mění pro filmovou roli nežli divadelní, mám na mysli změnu fyzickou. Změnit své fyzické předpoklady, je pro herce někdy podmínkou k získání role. Například Matthew McCounaughy podstoupil čtyřměsíční dietní plán během kterého zhubnul 21 kilogramů a to pro roli Rona ve filmu *Klub poslední naděje* (2013). Charlize Theron si kvůli filmu *Šílený max* (2015) vyholila hlavu. Současně však natáčela film *Všechny cesty vedou do hrobu* (2014), kde musela nosit paruku. V divadle taková změna není možná. Jedno představení se hraje například 3 roky a herec se sice může za tu dobu změnit, avšak to není režisérův záměr, ale vývoj samotného herce. V divadle si např. pro zmožnění postavy dopomáhají herci vycpávkami, což je pro divadlo dostačující, jelikož divadelní publikum nevidí herce z takové blízkosti jako kamera.
- Divadlo se odehrává teď a tady. Tím, že je živé, je ve své podstatě vždy svým originálem a chyby, které herec během představení napáchá, nejdou vzít zpět. Divadelní herec tak může s každou reprízou svůj projev prohlubovat. Kdežto ve filmu, když je snímek dotočen stává se hercův výkon definitivním.
- Film byl do jisté doby reálnější než divadelní představení, které bylo omezeno prostorem. S příchodem nových směrů jako site specific, performance, live cinema... se začalo vycházet z divadla ven. Jedná se o prostup filmových prvků do divadla a naopak. Výmluvným příkladem divadelního představení využívajícího filmové techniky, jakými jsou kamerové jízdy, střih, švenkování nebo rychlé změny měřítka i perspektivy, je *Vinnetou aneb kámoš je víc jak zlato z Nugget-Tsilu* (Divadlo NoD, r. Tereza Volánková) dále pak *Poslední trik Georgese Méliése*, který – jak název napovídá – pracuje s meliésovskými filmovými triky, které převádí do divadelního jazyka (Divadlo DRAK, r. Jiří Havelka). Princip live cinema, spočívající v živém kamerovém snímání jevištní reality a v její simultánní projekci na plátno, v českém kontextu prosazuje zejména režisérka P. Tejnorová (např. *Nick, Játka78; Nevina, Pražské quadriennale; Lásky a informace, Nová scéna ND*)

5 Osobní zkušenost

Když lajkovi řeknu, že studuji DAMU, vzápětí přijde otázka, kdy mě uvidí v televizi nebo jestli už jsem hrála v nějakém filmu. DAMU je zkratka pro divadelní akademii múzických umění je proto zřejmé, že vás škola připravuje hlavně na profesi divadelní. Právě jeviště znamená onu životodárnou základnu veškeré herecké práce. Kontakt s kamerou většinou přichází až na samotných kamerových zkouškách nebo při oslovení režisérem z filmové akademie múzických umění pro jeho studentský film. Při nástupu do prvního ročníku na herectví málokdo dokáže vnímat rozdíly mezi filmovým a divadelním herectvím. S postupným nabíráním zkušeností nicméně rozdíly začínají vyplouvat na povrch.

5.1 Magisterský projekt *Láska, sex a trápení* (2018)

Původní projekt nesl název *České panenky*. Mělo se jednat o inscenaci zaměřenou na moji slabinu a tu jsem cítila hlavně při práci s textem. Na konci svého studia na DAMU jsem proto chtěla maximálně vykročit ze své komfortní zóny.

Na tento projekt jsem oslovila mé spolužačky z katedry alternativního a loutkového divadla, Natašu Mikulovou a Lumíru Přichystalovou. První část zkoušení tzv. „research“ probíhalo sbírkou materiálu, nasáváním informací, četbou a návštěvou míst, která byla jakýmkoliv způsobem spojována s naším hlavním tématem. Tím byla promiskuita žen ve společnosti, prostituce, sex, dospívání, staré lásky a vzpomínky. Díky práci s vlastními texty jsme se nejvíce přibližovali autorskému divadlu. Z vlastních námětů měl vzniknout pevný text. Na tvaru a předloze inscenace jsme pracovali kolektivně s přispěním celého týmu, nebála bych se zde použít termín „*devised theatre*“.

Od počátku se mnou na projektu spolupracoval také režisér z katedry činoherního divadla Adam Skala a dramaturgyně Kamila Krbcová. L. Přichystalovou z časových důvodů vystřídala taktéž studentka herectví, ale z činoherní katedry, Jindřiška Dudziaková. Byla jsem tudíž přesvědčena, že díky mezioborové spolupráci může vzniknout zcela něco neobvyklého a inspirativního pro obě katedry.

Po první, již zmiňované „researche“ fázi, bych skupinu směřovala k improvizaci. Následně bychom si mezi sebou ujasnili co fungovalo a co naopak opustíme. Tak bychom pokračovali několik dnů. Vše za přítomnosti režiséra, který by se z přirozeně plynoucího tvaru pokusil vymodelovat tvar divadelní. Ve skutečnosti jsme však seděli a vytvářeli tzv. od stolu dramaturgický plán a umělý tvar. Ztratili jsme se v množství možných možností. Činoherní režisér navrhl vyzkoušet několik variant:

- Kdyby byl kluk televizní soutěž, co by byl?

Ztvárňovali jsme TV pořady (*Riskuj, Tabu, Rande, Eso, Áčko..*) Moderátorkou se stala jedna z nás a soutěžícími byli její, námi již známí, bývalí partneři, které jsme dle charakteristiky a popisu ztvárňovaly. Během „vysílání“ se začaly odkrývat skutečné vztahy a křivdy mezi soutěžícími. Dostávali jsme se tak do jakési hry na reality show.

- Rozřadili jsme románky do let a hledali celosvětové události, které by se k tomu mohly jakkoliv pojit.

Vztah se Španělem z roku 2014 má souvislost s vítězstvím Španělského týmu na Mistrovství světa ve fotbale. Vztah s barmanem z roku 2012 v souvislosti vyhlášení prohibice atd.

- Automatické psaní (hodinové psaní bez vědomé kontroly).

Vznikly tři samostatné monology, bez propojení, vedoucí nás ke stand up comedy.

Nic z toho nám však nepřineslo plnohodnotný inscenační klíč. Získala jsem dojem, že činoherní režisér a dramaturg bez dané textové předlohy je velmi nejistý. Vysvětlila jsem jim nutnost improvizace v procesu tvorby. Další spolupráci jsme zahájili improvizací. Režisér s dramaturgyní si dělali během naší improvizace poznámky. Z nich a z přechozích zkoušek vytvořili koncept. Viz. příloha č. 1

Po konzultaci s pedagogickým vedením magisterského projektu Ing. Mgr. Branislavem Mazúchem, jsme celý koncept zjednodušili. Dospěli jsme k autorskému večeru u jednoho stolu.

Večer o různých podobách lásky, vztahů, sexu, milování a trápení. Talkshow bez moderátora, kde moderátorem je téma samotné, herci i diváci. Nakonec

díky mezioborové spolupráci katedry činoherního a alternativního divadla vznikl tvar, který porušuje konvenční divadelní vnímání. Představení se pohybuje na hraně mystifikace a fikce. Zároveň se pokouší uplatňovat principy interpretace, na nichž je založena katedra činoherního divadla. Inscenace nemá pevný text, je složena z několika tematických celků, které mapují naše vlastní zkušenosti z mezilidských, především ale partnerských a sexuálních vztahů. Každá herečka zastupuje jedno z témat obsažených v názvu *Láska, Sex a Trápení*. Projekt je inscenován v nedivadelních prostorách kavárny KAFE DAMU. Tři herečky sedí již před začátkem představení u stolu. Povídají si a smějí se, chovají se podobně jako běžní návštěvníci kavárny. Za nimi je však neobvyklé promítací plátno na kterém je výzva: **Obrázek č. 1 v příloze č. 2**

Dívat se nestačí!

Sleduj náš instagram – [laska.sex.a.trapeni](#)

Najdi nás na Facebooku – Valentýna LST Šťastná

Neboj se nám napsat, označit nás, poslat fotku. #laskasexatrapeni

Ochutnej naše speciální drinky:

- Láska
- Sex
- Trápení

Víc ti řekne obsluha.

Neboj se. Zapoj se!

Chvíli po začátku představení jim začínají postupně vyjíždět porty a jde slyšet každé slovo, které vyřknou. Na promítacím plátně mizí obrázek s výzvou a objevuje se obrazovka telefonu. Telefon během představení koluje mezi herečkami. Používají sociální sítě jako je Instagram, Tinder, Facebook. **Obrázek č. 2 v příloze č. 3** Pomocí instagram stories vytvářejí anketu. Divák vše vidí a může se tak jednoduše zapojit. Na Tinderu zakládají nový profil a na standardní otázku: „Co děláš?“ Dívky odepisují: „Jsem herečka a právě jsi se stal součástí mého představení.“ Hra s telefonem je vedlejší dějová linka, která se odehrává během rozhovoru mezi dívkami. Odkazujeme tak na

odraz dnešní doby kdy mladí lidé sice komunikují mezi sebou, ale ve skutečnosti tam nejsou.

Pokud se zaměříme na samotné herectví, hlavním úkolem je neztratit autenticitu. Jednat jakoby tam divák nebyl. Udržet tzv. čtvrtou stěnu. Herečky nechávají diváka nahlédnout do svých soukromých životů. Baví se nezávisle na tom, že je slyší celá kavárna. Divák je po celou dobu v bezpečné zóně čtvrté stěny a sám rozhoduje o tom kdy věnuje „legálnímu odposlouchávání“ 100% své pozornosti a kdy se vzdálí do svých vlastních myšlenek, či se zapojí pomocí internetu. Tato forma se může zdát z hereckého pohledu jednoduchá, ale v praxi jsme zjistily, že nezačít hrát (předstírat) je pro herečky těžkým úkolem. Zejména pro herečku z katedry činoherního divadla. Ukázalo se, že měla na každou reprízu připravený krátký monolog, který do představení vpassovala. Tento předpřipravený (tedy nepřirozený) monolog v představení vyčníval a narušoval tak celý náš koncept.

V projektu *Láska, sex a trápení* jsme dospěli k jednoduché formě talkshow. Je to vytvořený funkční koncept, který by se mohl dále rozvíjet.

- Mohlo by vzniknout pravidelné setkávání nad *Láskou, sexem a trápením* vždy s jinými aktérkami/aktéry. Vždy na jiném místě.
- Láká mě také práce s bezdrátovými sluchátkami tzv. silent disco. V takovém případě by diváci měli možnost přepínat mezi více stolečky a poslouchat téma, které je zajímá.
- Pokud by se *Láska, sex a trápení* dostala do většího prostranství, musel by divák herce sám najít. V tomto případě už by mělo jít o víc než jen povrchní povídání. Divák by mohl během konverzace odkrývat detektivní příběh, který by si musel poskládat z odposlechu. To už je ale složitější koncept dotýkající se imerzivního divadla. Nebylo by to první představení, kde by se používala technika bezdrátových sluchátek. Takovou zkušenost jsme již mohli zažít na představení:
 - *Druhé město I*
Olomouc, Divadelní Flora, 2014
Koncept a režie: Jiří Havelka, Ondřej Cihlář a Vosto5

- *Druhé město II.*
Praha – Václavské náměstí, festival 4+4 dny v pohybu, 2014
Koncept a režie: Jiří Havelka, Ondřej Cihlář a Vosto5

- *MAYDAY*
Praha – Karlovo náměstí, PQ 2015
Koncept a režie: Jiří Havelka, Ondřej Cihlář a Vosto5

- *Zářící město*
Praha, Plechárna Černý most, 2016
Koncept: Jan Mocek, Táňa Švehlová

Samotný magisterský projekt *Láska, sex a trápení* můžete vidět na DVD záznamu jako přílohu k diplomové práci nebo na YouTube.²⁴

²⁴ *Láska sex a trápení*. Dostupné z: <https://youtu.be/LO3eUGXXSD8>

5.2 Erotica of Sadness (2017)

Film je oproti divadlu méně svobodnější je mnohem více závislý na dalších osobách. Odvážím se tvrdit, že zde je režisér nejdůležitější osobou týmu. Funkce zde nefluktují, tak jak je tomu v dnešním divadelním světě. Zvláště pak ve snímku, zaznamenaném na ARRI III, tedy na klasický filmový pás, kdy pouhá důvěra k režisérovi může vytvořit pozoruhodný výsledek.

Práci s klasickým filmovým pásem jsem si vyzkoušela v krátkometrážním filmu *Erotica of Sadness*, který jsem natočila pod taktovkou zahraniční režisérky Dori Sustic. D. Sustic napsala k tomuto snímku i scénář, který vychází z její osobní zkušenosti s partnerem. Viz. příloha č. 4 I když se jednalo o němý film, scénář v něm hrál nezastupitelnou roli. Na probíhajících zkouškách se pracovalo s textem, jenž tvořil charakter postavy. V poslední fázi scénář probíhal už pouze v hlavě postavy. Určoval jak postava jedná, co postava dělá a co si myslí. To, že si postava musí něco myslet, známe již z divadelní praxe. Vědomě existovat na jevišti je stejně důležité jako vědomě jednat na place. Nutno zopakovat, že základem veškerého herectví je divadlo.

I při přípravě na tuto filmovou roli jsme dělali divadelní cvičení K. S. Stanislavského. Režisérka s námi pracovala na stejných cvičeních jako K.S. Stanislavskij se svými žáky. Kladla známé otázky: Kdo jsme? Co děláme? K čemu to děláme? Proč to děláme? Herec musí pro svou tvůrčí práci, jak už ve filmu, či v divadle disponovat rozsáhlou emocionální pamětí. Měli jsme v sobě vyvolat známé, už jednou zažité pocity strachu a nervozity. Z těchto vzpomínek jsem měla napsat monolog, který jsem si ve scéně u okna říkala, avšak pouze v hlavě. „[...] herec kombinuje a skládá duši jevištní postavy z živých lidských prvků vlastní duše, ze svých vlastních emocionálních vzpomínek a podobně.“²⁵ Používáním emocionální paměti se vyvarujeme vnějšímu hraní a pouhému kopírování nazkoušeného jednání. S D. Sustic jsme pracovali i na detailech jako je například mrkání o kterém se také zmiňuje slavný herec Michael Caine, který radí mrkat co nejméně, mrkání totiž oslabuje postavu.

Jako mého hereckého partnera si D. Sustic vybrala mého skutečného partnera, který se však herectví nevěnuje. O to víc jsme se na sebe museli

²⁵ STANISLAVSKIJ, Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. Praha: Orbis, 1954, s. 272.

herecky napojit. Tak abychom dokázali na plátně mít věrohodný vztah dle scénáře. Rozšířit vnímání mezi sebou, aktivně přijímat co partner říká. V běžném životě jsme na blízké osoby přirozeně napojení, ale pro film a divadlo je potřeba toto napojení prohloubit, aby se informace dostala až k divákovi.

Prozatím si můžeme stále myslet, že mezi herectvím filmovým a divadelním není žádný rozdíl. Stále jsme totiž nepřestali vycházet z divadla a divadelních principů. V momentě kdy se však ocitneme na place začíná zcela odlišná práce. „Zatím co při konkrétní divadelní inscenaci (živé, ničím nezastupitelné události, jež se odehrává právě teď a tady, před konkrétním auditoriem) je nositelem rozhodujícího podílu sledovaných významů právě herec a nikdo jiný, ve filmu (vystavenému příležitostně různé atmosféře vnímání, zatímco druhá strana „hřiště“ má charakter neměnné konzervy) nese toto břemeno v zásadní míře režisér.“²⁶ V divadle většinou zpětnou vazbu od publika cítíme jen co vyřkneme větu, uděláme pohyb, vyšleme energii a na několikáté repríze už divákovu reakci očekáváme. Ve filmu se zpětné vazby dočkáme až po několika měsících, během kterých je film v postprodukci, kde se pracuje na střihu, zvuku a hudbě. Do té doby musíme věřit právě režisérovi, hereckému kolegovi a především sobě. Být co nejvíce přesvědčený o své vlastní autenticitě. Pokud pracujeme s moderní technikou (což v tomto případě nebylo) můžeme si dát tzv. „kopr“ a na právě natočenou scénu se podívat a v dalším záběru být „méně“ nebo naopak „více“ dle vlastního nebo režisérova uvážení.

Pokud bych měla snímek *Erotica of Sadness* hodnotit po herecké stránce, vidím zde právě onu divadelní přípravu, která byla pro tento film žádoucí a záměrná. V kontextu dnešní civilnosti ve filmovém herectví je takovýto projev značně stylizovaný. *Erotica of Sadness* by se stylově dala přirovnat k těmto snímkům:

- *Hnus (Repulsion)*
Velká Británie, 1965
Režie: Roman Polanskij

²⁶ MELOUNEK, Pavel. *Proč se hraní kdekdo klaní*. Praha: ČSFÚ, 1990, s. 26.

- *Odpolední osidla (Meshes of the Afternoon)*
USA, 1943
Režie: Maya Deren, Alexander Hackenschmied

- *Tetro (Tetro)*
USA / Argentina / Španělsko / Itálie, 2009
Režie: Francis Ford Coppola

Samotný krátký film můžete vidět na dvd záznamu jako přílohu k mé diplomové práci nebo na Vimeu²⁷

²⁷ *Intimita Erotica of Sadness*. Dostupné z:
<https://vimeo.com/237798773/82d37dcbae>

6 KNIHA – FILM – DIVADLO

Tři umělecké směry, které se navzájem inspirují a doplňují. Kniha – literární dílo, zaznamenáváno na papír. Film – jeden z nejvlivnějších masových medií současné doby, zaznamenáván na kameru. Divadlo – živé setkávání herců s publikem.

Například níže uvedená díla vychází z knižní předlohy a dále se staly inspirací pro filmový průmysl a divadelní jeviště v České republice.

- *Babička*
kniha: Božena Němcová, ČR
film: František Čáp, Československo, 1940
Antonín Moskalyk, Československo, 1971
divadlo: Národní divadlo, Jan Antonín Pitinský, 2007
- *Na východ od ráje (East of Eden)*
kniha : John Steinbeck, USA, 1952
film : Elia Kazan, USA, 1955
divadlo: ABC, Ondřej Zajíc, 2007
- *Spalovač mrtvol*
kniha: Ladislav Fuks 1967
film: Juraj Herz, Československo, 1968
divadlo: Národní divadlo, Jan Mikulášek, 2017
- *Klub rváčů (Fight club)*
kniha : Chuck Palahniuk, USA, 1996
film: David Fincher, USA/Německo, 1999
divadlo: divadlo v Celetné, Filip Nuckolls, 2008

6.1 Spalovač mrtvol ve třech interpretacích

U Spalovače mrtvol provedu komparaci všech třech zpracování do detailu.

Kniha Spalovač mrtvol vyšla roku 1967. Ladislav Fuks ji napsal jako reakci na předválečnou dramatickou situaci republiky a celé Evropy. Vyprávění v knize se vede v „tónině černého humoru“ ve formě ER. Jazyk je striktně spisovný a stylizovaný. Věty i souvětí jsou jednoduchá. Přímá řeč i monology hlavní postavy, makaronismus, oslovení postav zdobnělinami, působí trochu uměle a tím zároveň děsivě.

Především hlavní postava pana Kopfrgingla, pečlivého zaměstnance krematoria. Na začátku knihy vystupuje jako milující hlava rodiny a romantik (používá oslovení jako čarokrásná a nadoblačná). Je vzdělaný v literatuře, hudbě a má kladný vztah k výtvarnému umění. Během příběhu se mění v násilníka, vraha a stoupence nacismu. Jeho oběťmi se postupně stává jeho rodina: Lakmé, jeho krásná žena, tichá a pokorná židovka, nadaná dcera Zinuška a zvědavý syn Milivoj. Celá rodina se pro něj stává, kvůli nastupujícímu nacismu nepřijatelnou. K tomuto přesvědčení ho zmanipuluje čistokrevný němec a člen NSDAP strany Wiliam Reinke.

Příběh se odehrává v Praze na konci 30.let minulého století. V době Mnichovské kapitulace a následné okupace Československa. Vyprávění končí v první polovině května 1945.

Tento psychologický horor údajně zaujal filmového režiséra Juraje Herze, respektive jeho název Spalovač mrtvol ještě předtím než si přečetl samotnou knihu.²⁸ Na psaní scénáře k filmu se podílel J. Herz společně s L. Fuksem, který souhlasil se změnami, jež režisér spisovateli navrhl. Film byl natočen v roce 1968. V Československu byl poprvé uveden do kin 14. března 1969, ale okamžitě po premiéře byl uložen do pomyslného cenzorského trezoru. Znovu byl uveden 1.srpna 1990 po ukončení komunistického režimu. V divadle se Spalovač mrtvol objevil poprvé 20.dubna 2008. Divadelních interpretací máme hned několik:

²⁸ TOTUŠEK, Jaroslav. *Mistr hororu Juraj Herz*. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/pomateny-spalovac-nebo-auto-na-krev-mistr-hororu-juraj-herz-byl-milackem-festivalu-gei-/kultura.aspx?c=A180409_100647_ln_kultura_jto

- *Spalovač mrtvol*
AMU – Divadlo Disk, Praha
Premiéra 20. dubna 2008
Dramatizace Kristýna Filčíková, Jakub Vašíček, režie: Jakub Vašíček,
dramaturgie Kristýna Filčíková, výprava Tereza Venclová a Antonín
Šilar, hudba Ondřej Müller
- *Spalovač mrtvol aneb Kabaret U Leoparda*
Malá scéna Zlín
Premiéra 29. října 2009
Režie Konrád Popel
- *Spalovač mrtvol aneb Kabaret U Leoparda*
Divadlo Polárka Brno
Premiéra 31. května 2014
Dramatizace Radim Toman a Konrád Popel, režie Konrád Popel,
dramaturgie Radim Toman, výprava Zdeněk Eliáš, hudba Martin
Peřina, pohybová spolupráce Tomáš Sukup
- *Spalovač mrtvol*
Divadlo Petra Bezruče Ostrava
Premiéra 23. září 2016
Dramatizace a dramaturgie Kateřina Menclerová, režie Jakub Nvota,
scéna Tom Ciller, kostýmy Markéta Sládečková, hudba Mario Buzzi
- *Spalovač mrtvol*
Stavovské divadlo
Premiéra 15. prosince 2016
Dramatizace Jan Mikulášek, Marta Ljubková, režie Jan Mikulášek,
dramaturgie Marta Ljubková, výprava Marek Cpin, light design Pavla
Beranová

Z výše uvedených zpracování, vyberu pro srovnání mezi filmem a divadlem inscenaci uváděnou ve Stavovském divadle.

„To, co je napsáno v knize, může být zhruba zobrazeno či řečeno ve filmu. Avšak mezi těmito druhy umění jsou značné rozdíly. Mezi ten nejzákladnější

a zjevný patří způsob zobrazení příběhu. V knižní podobě je příběh zobrazen prostřednictvím psaného textu, zatímco příběh ve filmovém zpracování vychází ze záběrů, které na sebe bezprostředně navazují.²⁹ Kamera a její soustředěný, přesně ohraničený pohled, má schopnost zaměřit pozornost na detail. V divadelním (scénickém) prostředí je detail nedílnou součástí celku kompozice. Při čtení knihy se čtenář soustředí pouze na danou část textu a vyobrazuje si příběh pomocí své vlastní fantazie. Jeho hlavní postava může vypadat dle jeho představivosti, kdežto ve filmu a divadle je postava tvořena ve spolupráci režiséra a herce.

Hlavní postava pana Kopfrkingla v provedení Rudolfa Hrušínského je od začátku filmu velmi stylizovaná. Jeho stylizace vychází z přesných gest, které ukázkově dotahuje do posledního detailu. Hlavní rekvizitou postavy je hřebínek jímž češe zesnulé, ale i sebe, což z postavy dělá úlisného podivína. Nelze si nevšimnout propracované práce s dlaněmi, které jsou v neustálém pohybu (jemné doteky, hlazení, poukazování) tyto malá, lehká ale extrémně účinná gesta podtrhují charakter pana Kopfrkingla. Sebevědomý výraz ve tváři a uhrančivý pohled v očích, jenž skoro nemrkají, dodává postavě nadvládu nad situací ve které se nachází. Ve výrazu převažuje specifický úsměv jenž postavu provází celým snímkem. Tónová modulace hlasu R. Hrušínského již od úvodu zní jako jeden plující monolog. Vypráví velmi zřetelně, pomalu s přesnou výslovností a dotahováním koncových písmen. (K čemuž mohlo dopomoci, že veškeré zvuky i hudba se nahrávaly až postsynchronně ve studiu).

Divadelní představitel hlavního protagonisty Martin Pechlát je ve svém projevu naopak civilnější. Na začátku představení je taktéž láskyplným manželem, jenž upřímným fyzickým kontaktem poukazuje na náklonost ke své ženě Lakmé. Jeho projev je přirozený, ničím nesvázaný. Působí jako milý, obyčejný muž z davu. Má nejisté postavení těla, díky kterému se role stává nesebevědomou, tuto vlastnost podtrhuje naivním výrazem ve tváři. Oproti sebevědomému Willimu je tak divadelní Kopfrkingl naprosto bezbranný a lehce ovladatelný. Jeho hlas se drží v přirozené linii, dokud nezačne mluvit o své práci v krematoriu, kde přechází až do fanatického projevu. V představení je postava občas záměrně teatrální (přehnaná gestikulace,

²⁹ MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004, s. 41.

protahování začátečních písmen). Pan Kopfrkingl v podání M. Pechláta je precizně vystavený a má jasný bezprostřední vývoj. Stáváme se tak svědky kardinální proměny člověka. Od dobrosrdečného obyčejného muže, nijak nezaujatého k politické situaci, přes bezbrannou oběť k onomu „vyvolenému“ vrahovi. Tento vnitřní rozpad můžeme pozorovat taktéž na kostýmu, který je na konci představení záměrně rozvolněný.

Divadelní Kopfrkingl nedokáže čelit manipulativnímu chování „mefistovského“ našeptávače Williho a stává se jeho obětí. V podání Vladimíra Javorského je tato divadelní postava ze všech třech zpracování nejvýraznější. Jeho postava pomalu, ale jistě probouzí v panu Kopfrkinglovi zlo.

Lakmé je ve filmovém pojetí oproti divadelnímu mnohem více zahalena tajemstvím. Vysvětluji si to tím, že v divadle je potřeba udělat herečce větší prostor na ztvárnění postavy. Jak již jsem zmiňovala výše, kamera má schopnost vyobrazit detail a tak filmové projevy v podání Vlasty Chramostové jsou přesvědčivé a působivé i přes její velmi jemné herectví. Divadelní Lakmé (Pavla Beretová) je ve svém projevu explicitní. Změna usměvavé a spokojené manželky na smutnou a strachyplnou matku, která se bojí nejen o sebe, ale také o život svých dětí je ve všech třech dílech zřejmá.

Zina a Mili, jsou kopiemi svých literárních vzorů, jak ve filmu tak v divadle. Milá Zina, zženštilý a bojácný Mili, jsou poslušné děti, které se občas pošťuchují. I když nedětské herecké obsazení (Lucie Polišínská a Radúz Mácha) v divadle na mě působilo nepatříčně.

Divadelní postavy jsou zde mnohem civilnější než postavy filmové, což je myslím unikát, který dává představení mrazivý efekt. Tento styl a přístup k herectví mi připomíná geniální film *Funny games* (2007) od Michaela Hanekeho. Hlavní postavy Peter a Paul vystupují jako mladí neškodní kluci. Proto jejich bez emoční brutalita je šokující.

Událost, která se ve filmu neobjevila, je návštěva Petřínské rozhledny, jež je náplní celé dvanácté kapitoly novely a třináctého divadelního obrazu. Oproti běžnému chování pana Kopfrkingla jsou zde zjevné narážky na původ manželky a na Kopfrkinglovo oddání nacistické ideologii. Od tohoto obrazu už je naprosto jasné kam se příběh bude ubírat.

Musím ale říct že divadelní podání je ze všech třech interpretací nejpřekvapivější. Jak sám zmiňuje režisér Jan Mikulášek: „V první části inscenace pracujeme s groteskními prvky, expresivitou a obrazovostí. Postupem času se tam vkrádá drama [...]“³⁰

Ještě tím, že je děj zasazen do nákupního centra, jsem měla od začátku pocit, že je to celé nadsázka a do poloviny představení jsem se bavila. Detaily, které nepřestávaly překvapovat a bavit, hororové vyobrazení Vánoc, techno hudba, která tvořila střih a tím představení dodávala tempo.

Na jevišti je členitá stavba, která jak už jsem uvedla, připomíná nákupní centrum. To je seskládáno ze tří uzavřených, prosklených prostor a jednoho otevřeného jeviště. Po celém prostoru se pohybuje anonymní masa (panoptikum). V rukou nosí nákupní tašky a jako organizované stádo zaplňují jeviště. Anonymitu podtrhují bílé masky neutrálního výrazu a nenápadný kostým. Toto podání můžeme chápat jako kritiku dnešního konzumního světa, rozložené figuríny pak jako rozklad tehdejší společnosti. Točna v úplném závěru představení za řevu šelmy ilustruje beznaděj a nesmyslnost války.

Za černobílé pojetí filmu *Spalovače mrtvol*, vdčíme kameramanovi Stanislavu Milotovi. Ten nepřistoupil na barevnou verzi o kterou usiloval režisér filmu J. Herz. Černobílé pojetí působí velmi sugestivně a podtrhává dobu ve které se děj filmu odehrává. „S. Milota pro natáčení *Spalovače mrtvol* používal kameru Ariflex, s tehdy poměrně oblíbeným širokoúhlým objektivem (fish eye). Tím je točeno poměrně velké množství scén – a je to právě široké sklo, díky kterému je možné snímat velký prostor, a které zároveň při přiblížení k objektu (např. lidskému obličejí) realitu deformuje.“³¹ Jak již jsem zmiňovala výše, kamera má schopnost zaměřit pozornost na detail (ústa, oči, uši, vrásky) Detailní záběr hada jsme měli možnost vidět také v divadle, díky využití třech obrazovek na scéně.

³⁰ MIKULÁŠEK, Jan. *O inscenaci Spalovač mrtvol*. Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/spalovac-mrtvol-divadlo-0w8-/divadlo.aspx?c=A161209_111220_divadlo_ts

³¹ HORÁKOVÁ, Edita. *Spalovač mrtvol, stále nejlepší český horor?* Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/248-spalovac-mrtvol-nejlepsi-cesky-horor>

Na výtvarné stránce filmu se podílel Antonín Dimitrov. Kolážovité titulky značně připomínají surrealistickou tvorbu a makrodetaily zvířat v zologické zahradě jsou ovlivněné tvorbou Jana Švankmajera.

Geniální jazyk režiséra J. Mikuláška dokázal Spalovače mrtvol bravůrně přenést do aktuální doby nezávisle na kultovním filmu. Díky novele, která nechává otevřený závěr o osudu pana Koprflkingla a jeho doby, můžeme tento příběh neustále aktualizovat.

7 Rozhovory herců „obojživelníků“

Cílem mé diplomové práce bylo zjistit zda je možné být hercem divadelním i filmovým na stejné profesionální úrovni. V předchozí teoretické části jsem se věnovala herectví jak divadelnímu, tak filmovému z mnoha pohledů, především z mého vlastního. V následující části práce se k této problematice vyjadřují dva mnou vybraní respondenti. Z počátku tvorby práce, mi vyvstala hlavní výzkumná otázka a to zda existuje herecký střed, tato otázka je poměrně specifická a neobvyklá. Termínem herecký střed mám na mysli něco, z čeho herec čerpá jak při práci s filmem, tak při práci na divadle, něco k čemu se herec může vždy vrátit v momentě kdy „dotočí na place“ a hned poté běží do divadla. Tato hlavní otázka je tedy poměrně obsáhlá a široká, což mě vedlo k definování otázek specifitějších.

- HVO: Je možné být profesionál jak na poli divadelního tak filmového herectví?
- SVO1: Rozdíl mezi přípravou na roli filmovou/divadelní?
- SVO2: Rozdíl mezi filmovým a divadelním herectvím?
- SVO3: Vzdělávání herectví v České republice.

Pro účely mé práce jsem jako výzkumnou metodu zvolila rozhovor a to rozhovor polostrukturovaný s předem připravenou baterií otázek. Modifikace jednotlivých otázek probíhala již během rozhovorů a to z důvodu lepšího vyjasnění otázky, v případě kdy nebyla pochopena či z důvodu použití doplňkových otázek.

Volba výzkumného vzorku probíhala následovně vzhledem ke specifičnosti mé práce jsem potřebovala herce pohybující se na poli filmového i divadelního herectví. Vybrala jsem záměrně ženu a muže, každý z respondentů má jiné herecké vzdělání, což byl můj záměr pro lepší následnou komparaci ohledně názoru na vzdělávání v oboru herectví. Jelikož oba herce znám z osobní zkušenosti nebyl problém k souhlasu s rozhovorem. Rozhovory probíhaly individuálně a to osobně a pomocí e-mailu, dle preferencí respondentů s ohledem na jejich časové možnosti.

Pro oba dva respondenty jsem zvolila stejnou základní strukturu otázek, které byly rozděleny následovně. Otázky úvodní sloužily pro rozmluvení a uvedení do tématu, následující otázky sloužily k získání důležitých odpovědí,

závěrečný okruh otázek byl veden v hodnotícím duchu pro zjištění osobních preferencí.

V prvním rozhovoru jsem před samotným pokládáním otázek nahrála souhlas respondentky s nahráváním rozhovoru. Samotný rozhovor trval 40 minut a následná mnou provedená transkripce cca. 7 hodin. Na žádost respondentky se v mé práci neobjevuje původní transkript tohoto rozhovoru, ale pouze jeho upravená verze. S druhým respondentem jsem bohužel z jeho časových možností nemohla provést osobní rozhovor tudíž rozhovor proběhl elektronickou formou. Po první výměně informací jsem se doptávala na doplňující otázky a tento rozhovor je zde uveden celý bez úprav.

7.1 Rozhovor s Hanou Vágnerovou

Na jaké škole jste studovala herectví?

Samozřejmě na DAMU.

První placená divadelní zkušenost?

První takovou zkušenost jsem měla ještě před studiem na DAMU, a to v patnácti v divadle Extrém, které vedl herec z Ypsilonky Martin Janouš. Vždycky jsem chtěla být herečkou, ale rodiče z toho nebyli moc nadšení, takže jsem před DAMU dělala ještě zkoušky na matfyz a na Vysokou školu ekonomickou. Dostala jsem se na všechny školy, ale protože se mi herectví líbilo nejvíc, zakotvila jsem u něj. O divadle jsem tenkrát nevěděla nic, jen jsem cítila, že se chci hraní věnovat a že je to moje srdeční záležitost. Kdybych se o něj zajímala více, a věděla jsem, že rozdíl mezi alternou a činohrou není v tom, že je alterna pouze o loutkách, asi bych zvolila jinak. Vybrala jsem si ale činohru a nechala si tak ujít příležitost učit se od Miroslava Krobota, který tehdy otevíral ročník na alterně.

První placená filmová zkušenost

S filmem mám zkušenosti podobně dlouho. K němu jsem se ale dostala přes modeling, kterému jsem se věnovala od čtrnácti. Nikdy jsem o kariéře modelky příliš nesnila, ale byla to snadná cesta, jak si rychle vydělat. Mezi všemi konkurzy na reklamy, na které jsem chodila, jsem jednou narazila na casting do seriálu Karla Smyczka „To jsem z toho jelen“ na roli studenty, která je zamilovaná do Boba Klepla a vyšlo to.

Vaše preference. Raději film nebo divadlo?

Hodně záleží na samotném projektu. Mám ráda takové, které mají smysl a které se mnou nějak souznějí. Když má projekt co říct a mám pocit, že je originální, je to výzva a daný režisér má k projektu kreativní přístup, pak si vyberu takový. A je jedno, jestli je to film nebo divadlo. Ale teď je to spíš film. Když jsem dokončila DAMU, trochu jsem tápala a nedokázala si najít směr, kterým se chci vydat. Ve škole mi příliš nesedl styl výuky herectví a celkové smýšlení o divadle, které učitelé měli, takže jsem se nejdříve dostala do divadla Rokoko, které vedl Tomasz Zielinski a Tomáš Svoboda. To se ale rychle rozpadlo a já pak skončila v Městských divadlech pražských, kde

byl tehdy přístup k divadlu velmi klasický. Přestože proti tomuto přístupu nic nemám, jsem se v něm nedokázala najít a dokonce jsem si jeden čas říkala, že s divadlem asi přestanu. Pak jsem ale začala spolupracovat s režiséry, kteří divadlo viděli jinak, a najednou jsem ožila. Pracovala jsem s Natálkou Deákovou, Filipem Nuckollsem, s režiséřským duem SKUTR, s Adélou Stodolovou a Petrou Tejnorovou. A díky nim jsem našla sebe sama, směr, kterým chci jít. Obklopila jsem se lidmi, kteří mě inspirují a které snad inspirují i já.

K čemu vás vedli na DAMU?

Já bych se asi lépe dokázala vyjádřit spíše k tomu, k čemu nás bohužel nevedli. Ve škole nebyl prostor k osobnímu rozvoji. Neučili nás samostatně tvořit, být originální a autentičtí, rozvinout naši osobnost a kreativně myslet. Spíše jsem cítila, že si nás tvoří k obrazu svému. Pamatuji si, že mi jednou při zkoušce odpověděli na moje tvrzení, že by něco mělo být nějak, že není důležité, co si myslím já, ale je důležité, co si myslí učitel. To šlo absolutně proti tomu, jak to cítím a čemu při tvorbě věřím. Myslím si, že musí být herec osobnost. Nedožvěděla jsem se ani nic konkrétního, co bych mohla při své další tvorbě využít. Co mě bavilo, byly hodiny pohybu a techniky mluvy, ale z herectví jsem byla velice zklamaná. Ale jak to probíhalo v jiných ročnících a na jiných katedrách, to netuším. Až v posledních letech jsem se dostala na různé kurzy herectví do Ameriky, kde jsem pochopila, o čem herectví je, co je improvizace a mnoho dalšího. Z toho, jak moc rozdílná výuka ve státech je, jsem byla úplně v šoku. Pracovali jsme například s takzvaným background story, na vytvoření minulosti konkrétní postavy. Učili nás o takzvaných „choices“ neboli rozhodnutí, o čem tu scénu hrát, aby byla co nejzajímavější. V komedii mluvili o osmi charakterech. Což je základní věc, ale já o ní nikdy neslyšela. Z toho mi bylo dost smutno. Baval mě celkový přístup, který byl o osobnostní energii a o učení se ji využívat.

Dle jakých kritérií postupujete v přijetí či zamítnutí role?

S věkem a zkušenostmi se přístup mění. Na začátku jsem měla radost z jakékoli práce, a to hlavně proto, že jsem se hledala. Sedět doma a čekat, až přijde ten dream job sám, když jsi těsně po škole, není úplně ono. Člověk se musí trochu omlátit, nadělat nějaké chyby a díky tomu zjistí, jaká je jeho cesta a v čem by měl na sobě zapracovat. Později jsem si vybírala role podle

toho, aby mě hraní bavilo. A až v poslední době si začínám uvědomovat, že jsou film i divadlo velmi silnými médii. Musím přemýšlet nad tím, s jakou myšlenkou se spojuji a jakou zprávu tím do světa vysílám.

Takže to není tolik o penězích?

Vycházím z ideální situace, kdy má člověk na nájem a netrpí hladu. A já nejsem zase takový extrémista, abych dělala práci jen pro umění. Mám k takovým lidem obrovský respekt, ale já to takhle nemám. Navíc mě moc baví dále studovat a objevovat možnosti i v zahraničí, což s sebou přináší i vyšší náklady. Mnohdy dělám kompromisy hlavně kvůli tomu. Musím říct, že ale o projektech přemýšlím už jinak. Pokud se zásadně liší od toho, čemu věřím, tak nejsem takovou roli schopná vzít, protože vím, že bych ji nehrála na sto procent. Strašně záleží, a zvlášť u filmu na režii. Protože film je právě o režisérovi, který má celý projekt ve svých rukou.

Jaký největší rozdíl vnímáte mezi přípravou na roli filmovou/divadelní?

Hlavní rozdíl není v základní přípravě, ta je podobná, ale je to zejména o času, který člověk na přípravu má. V divadle jsou to dva měsíce, kdy máš možnost si s tím daleko víc hrát. Zásadní je pro mě vzít si text, pročíst si ho a snažit se najít způsob, jakým ta postava, kterou mám ztvárnit, vidí svět, čemu věří. Když to tak člověk dokáže, pak je schopen zahrát jakoukoli situaci. A jde o to vytvořit si „mindset“ co nejpřesněji. Protože její názory se nevytvořily jen tak z ničeho, ale vychází z nějakých zážitků. Někde jsem slyšela, že třeba Meryl Streep pracuje s každou rolí tak, že si udělá celou background story a vždy si pro tu danou postavu vymyslí nějaké tajemství, které nikomu neřekne, ani režisérovi. Ale ona o něm ví a je pro tu postavu důležité. To mi přijde geniální.

Je možné být stejný profesionál na poli filmu i divadla?

Herec musí být profesionál v obou případech. Člověka to odděluje od amatérů. Herectví není žádná besídka, ale práce, za kterou je člověk placený. Je to sice skvělá práce, ale je to profese. Základem je umět text, ale ten mnohdy herci na place vůbec neznají a přitom si stěžují, že třeba není na natáčení karavan nebo že mají málo peněz. Myslím si, že je to úplné minimum, které musí člověk udělat.

Kde je podle vás větší prostor pro vlastní vklad?

V obojím stejně, hodně záleží ale na samotném režisérovi.

Co musí udělat divadelní herec pro to, aby se mohl stát hercem filmovým?

U nás je to těžké, protože tady není prostor ke studiu. Vše se učí člověk za pochodu. Není tady žádný workshop, kde by se herci dozvěděli, co mají dělat. Kdyby takový workshop režiséři dělali, hned bych na něj šla. Bylo by to skvělé místo, kde si může člověk beztestně zkoušet a přicházet na to, kdy je třeba v komedii před kamerou už „moc“. Kdyby měl třeba Petr Zelenka, Bohdan Sláma nebo třeba David Ondříček takový nápad, byla bych strašně šťastná. Obecně jde o to být autentický, protože filmová kamera funguje podobně jako detektor lži. To, co v divadle ještě skryjete, před kamerou neutajíte. Energie funguje jinak. Film je pak o detailu a herec musí myslet na tolik drobností, aby byl výsledek perfektní. Jako jsou značky, to, že často nemá šanci dívat se svému hereckému partnerovi do očí a sleduje jen tečku na kameře. Myslím si, že je obrovská škoda, že právě na takové věci škola studenty nepřipravuje.

Existuje podle vás herecký „střed“?

Pomyslným středem je pro mě moment, kdy se člověk dostane nějakým způsobem zpátky k sobě. Když ví, co je zač a ví, jak se sebou pracovat. Mým cílem je zvládat nejen divadlo, ale i film a všechny žánry. Miluji drama, ale strašně mě baví i komedie. Kamera je pak o tom, že zachytí hercovo autentické vyzařování. Když nejsi v pohodě a neumíš se sebou pracovat, tak to nefunguje ani na tu kameru. Jedině z klidu se můžeš napojit na svou intuici a pak opravdu hrát.

V čem si myslíte, že by se mohlo vyučování herectví v Česku zlepšit?

Dobrým příkladem je třeba Jiří Havelka nebo Miroslav Krobot, vizionáři a géniové, kteří to vedou hrozně dobře. Jejich studenti jsou osobnosti, každý je jiný a ví, kdo je. Ne, že škola vyplivne deset stejně mluvících a pohybujících se herců, o tom to není. Očekávala bych od pedagogů, že se budou zajímat o to, co se děje ve světě, jak učí i jinde. Mám zajímavou vzpomínku ze druháku, kdy jsme hráli komedii a dozvěděli jsme se od vyučujících, že nejsme vtipní. Nikdo už nám ale neřekl, jak o komedii přemýšlet. Jak udělat jakoukoli situaci vtipnou, i když není, jaké existují komediální charaktery.

Myslíte si, že divadelní herci dělají film pouze z finančních důvodů nebo z vášně stejně jako divadlo?

Ne, myslím, že film je skvělé médium a mě to třeba úplně fascinuje a baví.

Kde je příprava náročnější a delší a v čem?

Zase záleží na projektu. Jsou projekty, jako byla třeba Expozitura, kde jsem mohla chodit čtyřikrát týdně trénovat, střílet a podobně a chodila jsem takhle čtyři měsíce na tréninky. Podobné projekty existují i v divadle, kdy se třeba musíte naučit tančit. Ale vždy záleží na konkrétním projektu. Každý je jiný a něčím výjimečný.

7.2 Rozhovor s Václavem Neužilem

Na jaké škole jste studoval herectví?

JAMU

*** Zajímali jste se o herectví před započatím studia na JAMU?**

O herectví jsem se zajímal už před studiem, ale více jako fanoušek filmu. Hltal jsem od 16 francouzskou novou vlnu, později Souru, Bergmana a Italy. V těch filmech mě fascinovala herecká přirozenost tehdejších hvězd a hlavně celková výpověď režisérů. Vlastně ale nevím, jestli mě motivovaly tyto filmy přímo ke studiu, hrál jsem v plzeňském studentském divadle Antidivadlo, zakládal kapelu a exhibici jsem měl spojenou hlavně s tím. Do divadla jsem moc nechodil, vlastně vůbec, byl jsem jednou jako dítě na svém dědovi na představení plzeňského divadla J. K. Tyla a v 18 potom podruhé tamtéž, ale to jen z povinnosti kvůli přijímačkám na JAMU.

První placená divadelní zkušenost?

Role jednoho z elfů v Shakespearově Snu noci svatojánském v Mahenově činohře Národního divadla Brno. Ve 2.ročníku na JAMU nás režisér Martin Čičvák obsadil do těchto elfích rolí.

První placená filmová zkušenost?

Štěk ve filmu Duše jako kaviár.

*** Jak jste se k tomu dostal?**

Přes konkurz.

Vaše preference, raději film či divadlo?

Neumím se rozhodnout jen pro jedno a vyloučit to druhé. Od puberty jsem byl fascinovaný filmem jako médiem, jako uměleckým prostředkem k vyjadřování něčích pohledů na svět. Takže pro mě byl výsostným uměním.

Jako herec jsem zase dlouho dělal jen divadlo a to, když máte štěstí a děláte ho s lidmi, se kterými souzníte, může být neopakovatelný zážitek. Až později jsem začal

točit a objevovat praxi natáčení. Dalo by se říci, že se od té doby u mě přelévají období, kdy žiju filmem a kdy divadlem. Teď možná více filmem.

*** Vedoucí ročníku na JAMU vás vedli nějakým způsobem i k filmovému herectví? Nebo vás naopak odrazovali?**

Rozhodně nás neodrazovali ale ani nijak zvlášť nepřipravovali. Pamatuji si, že jsme měli volitelné předměty střih a práce s médii. V rámci těchto předmětů se na škole točili jednoduché filmečky, kde jsme si zkoušeli hrát na kameru. To nás bavilo a doplňovalo hlavní obor, ale byla to spíš taková sranda, kterou ale naše vedoucí podporovala.

Mockrát se nestalo, že by někdo během studií točil. Myslím, že to je hodně individuální a že učitel musí poznat, kdy koho blokuje a odmítnutím nabídky vlastně brání v jeho hereckém vývoji a kdy naopak u jiného studenta může přijetí nabídky zničit jeho opravdový talent, student ztratí pokoru a vzdaluje se od podstaty herectví jako cesty a práce. Je to těžké poznat, ale proto musí být učitel studentům velmi blízko.

Dle jakých kritérií postupujete v přijetí či zamítnutí role?

Nejdůležitější je scénář a linie mojí postavy. A potom lidé, kteří na filmu nebo divadle budou spolupracovat. V tom asi nijak originální nejsem.

*** Měl jste to takhle nastavené od začátku?**

Měl jsem to tak od začátku. Někdy mi to samozřejmě nevyšlo.

Jaký největší rozdíl vnímáte mezi přípravou na roli filmovou/divadelní?

V přípravě skoro žádný. Snažíte se roli přiblížit, pochopit a tak se jí stát a musíte se naučit text. A je jedno jestli je to role divadelní či filmová. Ale v samotném hraní je pak velký rozdíl.

*** Jak se snažíte roli přiblížit? Můžete vaši přípravu popsat?**

To asi moc nejde. Je to věc, která není rozumová. Často si po přečtení role vybavím reálné lidi, kteří mi postavu připomínají a tím získám nějaký hrubý temperament a k tomu potom dodám temperament svůj. Text totiž často prozrazuje temperament. A když ne hned, tak si podle textu role rád improvizuji a tuto energii se následně snažím přenést do původních slov ve

scénáři. A dál mě též vede režisér či kolegové, u kterých vidím, jestli moje představa funguje s jejich.

Je možné být stejný profesionál na poli filmu i divadla?

Samozřejmě.

Kde je podle vás větší prostor pro vlastní vklad?

Vlastní osobní vklad herce je to nejvíc zásadní, co herec může práci dát. Největší úkol na začátku kariéry je se nebát a fungovat na téhle úrovni. Někdo to má v sobě hned a někdo to musí hledat. Ale bez něj to nejde. Je jedno jestli jde o film nebo divadlo, prostor pro svůj vlastní vklad si děláte vy sám. Nesmíte se bát.

Co musí udělat divadelní herec pro to, aby se mohl stát hercem filmovým?

To nevím. On se prostě musí líbit někomu od filmu, který mu dá šanci.

*** Co jste proto musel udělat ty?**

Chodil jsem jako každý na castingy. Ale hlavně jsem poznal v Dejvickém divadle lidi od filmu.

Existuje podle vás herecký „střed“?

Přiznám se, že nějaký herecký střed nepociťuji. Nikam se nevracím, když přecházím z filmu do divadla a naopak. Upřímnost je důležitá.

V čem si myslíte, že by se mohlo vyučování herectví v České republice zlepšit?

Přiznám se, že neznám současnou úroveň na hereckých školách.

Primární zájem každého učitele by měla podle mě být snaha objevit osobitost a originalitu každého studenta a ty obohatit o techniku a zkušenosti, ale zároveň je tím nezabít a nepřetvářet ho v jakéhosi „univerzálního herce“. Tím mu právě pomůžou posílit sebevědomí (pokud potřebuje). A myslím si, že se z něj nestane obecný herec, ale právě herec s vlastním vkladem.

*** Vedli vás takhle na JAMU?**

Ano. Nika Bretschneiderová byla velmi citlivá k tomu, kdo z nás jaký je a co kdo potřebuje.

*** Vyšel jste ze školy jako hotový herec?**

Nevyšel. Zkušenosti Vás posunují dál a Vy zase ovlivňujete ty zkušenosti tím, jaké nabídky si vybíráte. Je to i otázka intuice a štěstí. Vaši profesionalitu tvoří a ovlivňují lidé, se kterými pracujete a od kterých se učíte. Oni vytvářejí prostředí, které Vás formuje, tohle vše si vybíráte Vy sami. Svým způsobem věřím, že tím jak přemýšlíte a jaký jste, přitahujete podobně smýšlící lidi. Je to vědomá cesta. A je to i vzdělávání.

Myslíte si, že divadelní herci dělají film pouze z finančních důvodů nebo z vášně stejně jako divadlo?

Můžu mluvit jen za sebe. Pro mě je to, jak už jsem se zmínil, vášně. Jinak bych to dělat nemohl.

Kde je příprava náročnější a delší a v čem?

Asi odpovím stejně jako u otázky 6. (Snažíte se roli přiblížit, pochopit a tak se jí stát a musíte se naučit text. A je jedno jestli je to role divadelní či filmová. Ale v samotném hraní je pak velký rozdíl.) Během natáčení se musí herec zvyknout na střídání naprosté koncentrace a odpočinku. Proto je vytvoření filmové role naprosto jiné od role divadelní.

*** V čem je vytvoření filmové role naprosto jiné od role divadelní?**

Právě v tom osvojení si střídání energie. Jsou situace, kdy musíte stříhem během několika vteřin fungovat v určitých krajně emociálních stavech a to několikrát za sebou a potom třeba hned odpočíváte. V divadelním představení se obvykle do tohoto stavu dostanete kontinuálně chronologicky během hraní. Filmovou roli proto musíte mít dobře zmapovanou, abyste mohli každý den skočit do jakékoliv situace, což se často děje

*** Když jste vyšel z JAMU bylo pro vás jasné že se budete divadlem živit? Jak vypadala vaše cesta těsně po škole?**

Ano bylo, věděl jsem už od příprav na přijímačky, že se tím chci živit, když to půjde. Moje první angažmá bylo v roce 2003 dětské divadlo v Brně Polárka, vydržel jsem tam jen 4 měsíce, od ledna jsem zkoušel inscenaci Nora v Divadle v 7 a půl s J.A. Pitínským a odešel, byl na pracovním úřadě a nakonec v ND Brno a v Hadivadle. Potom jsem Brno opustil a odešel v roce 2006 do Dejvického Divadla.

7.3 Shrnutí rozhovorů

Oba rozhovory probíhaly v přátelském duchu bez sebemenších komplikací. Od H. Vagnerové jsem se dozvěděla spoustu cenných informací, které mohu v praxi využít. Stejně tak rozhovor s V. Neužilem mi poskytl cenné informace, musím však potvrdit, že rozhovor v elektronické podobě mi neposkytl tak hluboká data jako rozhovor osobní. Přišla jsem o citlivé informace, které mohu jako tazatel získat jen při osobním kontaktu s dotazovaným, mimo jiné díky možnosti reakce na nonverbální vyjadřování respondenta.

Oba dotazovaní herci již před zahájením studia herectví věděli, že se této profesi chtějí profesionálně věnovat. Ani jeden z nich však nijak zvlášť nenavštěvoval divadlo, ani se o něj nezajímal. Což je častý jev uchazečů o studium herectví. Z čehož pak vyplívá, že se uchazeč může dostat do ročníku k někomu, s kým nesdílí stejný pohled na herectví a může tím zpomalit svůj herecký vývoj, či naprosto zarazit svůj potenciál. Jedním z mnoha příkladů je zkušenost s kterou se mi svěřila H. Vagnerová během

našeho rozhovoru. [...] „O divadle jsem tenkrát nevěděla nic, jen jsem cítila, že se chci hraní věnovat a že je to moje srdeční záležitost. Kdybych se o něj zajímala více, a věděla jsem, že rozdíl mezi alternou a činohrou není v tom, že je alterna pouze o loutkách, asi bych zvolila jinak. Vybrala jsem si ale činohru a nechala si tak ujít příležitost učit se od Miroslava Krobota, který tehdy otevíral ročník na alterně.“

Ani jeden z dotazovaných nevyšel z herecké školy jako „hotový herec“. Otázkou je zda je vůbec možné z nějaké školy vyjít jako profesionál. Profesionálem v oboru se člověk stává až s nabytými zkušenostmi díky praxi. To že nás zkušenosti posouvají v oboru dál potvrzuje i V. Neužil: „Zkušenosti Vás posouvají dál a Vy zase ovlivujete ty zkušenosti tím, jaké nabídky si vybíráte [...]“ Ty ovšem student získá až po škole dle H. Vagnerové by student herectví neměl na nabídky čekat doma. „[...] Člověk se musí trochu omlátit, nadělat nějaké chyby a díky tomu zjistí, jaká je jeho cesta a v čem by měl na sobě zapracovat. [...]“

V celé práci narážím na problém absence studia filmového herectví v České republice. Respondenti se k této problematice vyjadřují odlišně, neboť studium herectví je velice individuální zkušeností každého studenta. Dle V.

Neužila ho škola nijak zvlášť na filmové herectví nepřipravovala, ale v rámci volitelných předmětů měli na JAMU možnost „hrát na kameru“. Na DAMU jsem ze své vlastní zkušenosti tuto možnost nezaznamenala a respondentka H. Vagnerová se k této problematice vyjadřuje jako k velice tristní. Filmové herectví se musela učit za pochodu, nebo při návštěvě kurzů v Americe.

Za překvapující považuji, že ačkoliv oba dotazovaní mluví souhlasně o rozdílech mezi herectvím filmovým a divadelním v následné přípravě na roli ať už filmovou či divadelní rozdíly nedělají a tuto přípravu považují za totožnou. Čistě teoreticky by se dalo říci, že pokud by dostali respondenti scénář, v začátku by nemuseli ani vědět zda si postavu připravují do divadla nebo do filmu. „Hlavní rozdíl není v základní přípravě, ta je podobná, ale je to zejména o času, který člověk na přípravu má. V divadle jsou to dva měsíce, kdy máš možnost si s tím daleko víc hrát. Zásadní pro mě je si vzít text, přečíst si ho a snažit se najít způsob, jakým ta postava, kterou mám ztvárnit, vidí svět, čemu věří. Když to tak člověk dokáže, pak je schopen zahrát jakoukoli situaci. [...]“ Svěřuje se v rozhovoru H. Vagnerová. Vyvozují z toho, že oba respondenti vycházejí ze základu, kterým jak jsem již několikrát zmiňovala je divadlo. V. Neužil má velmi podobný názor: „Snažíte se roli přiblížit, pochopit a tak se jí stát a musíte se naučit text. A je jedno jestli je to role divadelní či filmová. Ale v samotném hraní je pak velký rozdíl.“

Když jsem položila H. Vagnerové otázku: „Existuje podle vás herecký střed?“ musela jsem jí vysvětlit co tím míním. Stejně tak u V. Neužila, kterému jsem tento pojem vysvětlovala prostřednictvím e-mailu slovy: „Myslím tím něco jako... kam se můžete vrátit, když přecházíte z filmu do divadla. Takový ten střed ze kterého čerpáte. Herce, který dokáže dělat obě profese, ve vlastní představě vidím, jako když vpravo má film a vlevo divadlo... No a co je mu tím středem?“ Od V. Neužila jsem získala odpověď, že žádný herecký střed nepociťuje. S H. Vagnerovou jsme díky osobnímu kontaktu, dospěly k závěru, že hereckým středem je sám připravený herec. Pak může se sebou pracovat, jak na divadle, tak ve filmu.

Pojem herecký střed jsem si vytvořila v touze vyvážit mé herecké já mezi „málo“ a „moc“. Pravdou je, že nejdůležitějším hereckým nástrojem je herec sám a tím i jeho připravené, jak fyzické tak psychické, vlastní já.

8 Závěr

Cílem této práce bylo vyřešit otázku se kterou jsem se setkala během svého studia na katedře alternativního a loutkového divadla Akademie múzických umění v Praze. Jak se divadelní herec stane hercem filmovým? Lépe řečeno, zda se divadelní herec stává automaticky profesionálem i ve filmovém průmyslu nebo jsou mezi těmito profesemi rozdíly? Tato práce mě dovedla k zamýšlení se nad skutečností, že divadelní herec není automaticky hercem filmovým. Vycházela jsem z vlastních zkušeností, kterých se mi během studia na Divadelní akademii múzických umění dostalo. Téma jsem si nevybrala proto, abych odsuzovala jednotlivé profese, nebo vynesla verdikt, která z nich je náročnější. Díky vypracování této diplomové práce jsem se mohla soustředěně zamyslet, v čem se obory shodují a v čem naopak rozcházejí. Kde divadelní herec musí zapracovat aby se stal profesionálem i na poli filmu navzdory skutečnosti, že v České republice je minimum příležitostí ke studiu filmového herectví.

Celá práce má teoretický základ vycházející ze studia na Akademii múzických umění v Praze. Práce je podložena osobní zkušeností jak divadelní tak filmovou a v jistých momentech se nese v duchu úvahy. Postupně jsem se dostala od hereckého vzdělávání, přes filmovou a divadelní historii až k samotnému hraní na obou polích. Rozsah této práce mi nedovoluje postihnout do hloubky jednotlivá témata, zvláště pak kapitolu divadelního a filmového herectví. Na které jsem nahlížela spíše z vlastního pohledu a prozkoumala tak velmi malou část. Divadelní i filmové herectví každé zvlášť je velice široké a stálo by o samostatné studium. Srovnávání tří uměleckých oborů jakými je Kniha – Film – Divadlo, respektive teoretická analýza hereckých výkonů z objektivizujícího hlediska se ukázala jako obtížnou. Nebýt součástí procesu zkoušení a analyzovat pouze výsledek, je hodno samostatného studia na katedře teorie a kritiky. Část práce věnována mé vlastní praktické zkušenosti mi byla velice nápomocná ve srovnání s následnými rozhovory. Poslední část jsem se věnovala právě zmiňovaným rozhovorům, které jsem absolvovala se dvěma herci kteří fungují jako profesionálové na obou polích a potvrdila jsem si skutečnosti jež vyvstaly z teoretické části. Pokud divadelní herec začne rozšiřovat svůj herecký projev a to o projev před kamerou, může si být jist, že základ (jak vycházet ze svého naladěného těla a jak tvořit postavu) již vlastní díky hraní divadelnímu. Musí

si však ověřit jak autenticky dokáže pracovat se slovem a mimikou na krátkou vzdálenost. Mnou vymyšlený pojem herecký střed je herec sám a tím i jeho připravené, jak fyzické tak psychické, vlastní já ze kterého na sebe může vrstvit ať už filmové nebo divadelní postavy.

Z mé práce vyvstala další následující otázka na kterou jsem během tohoto výzkumu několikrát narazila a tím je postavení režiséra. Dále pak zda i režisér se dělí na divadelního a filmového? Jaké procento režisérů dokáže fungovat v obou profesích nebo zda jsou to pouze výjimky režiséři „obojživelníci“. A jak vypadá studium režisérů na DAMU x FAMU.

Jak jsem zmiňovala již v kapitole o vzdělávání je opravdu tristní „díra“ na trhu se školní výukou filmového herectví. V tomto ohledu bych opravdu, a tuším, že nejsem jediná, uvítala zařazení a akceptování tohoto předmětu právě hereckými školami. Ideálem by pro studenty DAMU bylo pravidelné setkávání se studenty FAMU.

V práci se také objevuje spousta příkladů z příprav herců působících v USA. Tato studie by se tedy mohla rozšířit o herecké vzdělávání mimo Českou republiku. Jak vypadá, v čem se liší a zda je pro českého herce vůbec přínosné studovat herectví na zahraničních školách.

Při zpětném ohlédnutí věřím, že se mi podařilo seskupit teoretické a praktické jádro toho, co musí herec znát a ovládat při své profesi, tak aby v ní uspěl jak v divadle tak ve filmu.

9 Seznam použitých zdrojů

1. GRONEMEYER, Andrea. *Divadlo*. Vyd.1. Brno: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0208-4.
2. ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta*. Praha: Panorama, 1990. Dramatická umění (Panorama). ISBN 807038154X.
3. KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Vyd. 1. Praha, 292 s., [4, 1992. Praha: Panorama, 1992. ISBN 80-7038-233-3.
4. STEHLÍKOVÁ, Eva. *Co je nám po Hekubě*. Praha: Brkola, 2012. ISBN 978-80-905152-6-0.
5. GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0209-2.
6. TOEPLITZ, Krzystof. *Chaplinovo království*. Vyd.1. Praha: Mladá fronta, 1965. Máj (Mladá fronta). ISBN 2308065.
7. BERÁNEK, Jaroslav. *Herecká problematika ve filmu: sborník projevů ze semináře Čs. filmu a SČDU 1.března 1982 v Praze*. Praha: Československý filmový ústav, 1982.
8. PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-727-7194-9.
9. ŠURKOVÁ, Julie. *HEREC NEBO TANEČNÍK?: Je pro tanečníka těžké stát se hercem a naopak?*. Praha, 2016. Bakalářská práce. DAMU.
10. Vaše řeč těla ovlivňuje to, kým jste. In: *Www.ted.com* [online]. /: TED Conferences, LLC., 2012 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: https://www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_shapes_who_you_are?language=cs#t-1241179
11. KOLEKTIV AUTORŮ. *Očima elity: Rozhovory film a divadlo*. Vyd.1. Praha: Empresa Media, 2016. Rozhovory (Empresa Media). ISBN 978-809-0553-576.
12. KOLEKTIV AUTORŮ. *Očima elity: Rozhovory film a divadlo*. Vyd.1. Praha: Empresa Media, 2016. Rozhovory (Empresa Media). ISBN 978-809-0553-576.

13. LUKAVSKÝ, Radovan. Stanislavského metoda herecké práce: učebnice pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví. Vyd.1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978. Učebnice pro střední školy. ISBN 80-902482-2-5.
14. STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce: kapitoly o pracovní a umělecké disciplině herce, jeho etice a vzdělání*. Praha: Athos, 1949. Knihovna divadelní vědy. ISBN 231070053862.
15. BRUNO, Tiziana a Gregor ADAMCZYK. *Řeč těla: jak neverbálně působit na druhé a rozumět řeči těla*. Vyd.1. Praha: Grada, 2005. Poradce pro praxi. ISBN 80-247-1313-6
16. KOLEKTIV AUTORŮ. *Očima elity: Rozhovory, film a divadlo*. Vyd.1. Praha: Empresa Media, 2016. Rozhovory (Empresa Media). ISBN 978-809-0553-576.
17. Vlk z Wall Street. In: *Www.csfd.cz* [online]. Česko-Slovenská filmová databáze: POMO Media Group s.r.o, 2018 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/287147-vlak-z-wall-street/zajimavosti/?type=film>
18. Leonardo DiCaprio exceptional winner speech at the 71st annual golden globe awards 2014. In: *Www.youtube.com* [online]. USA: Adam Gale, 2014 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0E1gaVI99AQ>
19. Conversations with James Franco. In: *Www.youtube.com* [online]. USA: SAG-AFTRA Foundation, 2017 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ndA4qRo4v8w>
20. Johnny Depp & Lawrence Krauss: Finding The Creativity In Madness (OFFICIAL) - (Part 01). In: *Www.youtube.com* [online]. USA: ASU Origins Project, 2016 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ONIUeSO27F8>
21. I Am Heath Ledger. In: *Watchdocumentaries.com* [online]. /: Copyright WatchDocumentaries.com, 2018 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <http://watchdocumentaries.com/i-am-heath-ledger/>

22. O scéně znásilnění z Posledního tanga v Paříži tvůrci herečce neřekli. In: *Kultura.zpravy.idnes.cz* [online]. Česko: MAFRA, 2018 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/znasilneni-posledni-tango-v-parizi-duu-/filmvideo.aspx?c=A161205_161413_filmvideo_spm
23. East of Eden (7/10) Movie CLIP - Give Me a Good Life (1955). In: *Www.youtube.com* [online]. /: Movieclips, 2015 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VfOrY7CidTA>
24. LÁSKA, SEX A TRÁPENÍ. In: *Www.youtube.com* [online]. Česko: KALDAMU, 2018 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LO3eUGXXSD8&feature=youtu.be>
25. STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: Z deníku hereckého adepta*. Vyd.1. Praha: Orbis, 1954. Knihovna divadelní tvorby. ISBN 231070053862.
26. MELOUNEK, Pavel. *Proč se hraní kdekdo klaní: české filmové herectví včera, dnes a ...* Vyd.1. Praha: Československý filmový ústav, 1990. Na aktuální téma. ISBN 80-700-4036-X.
27. Intimita Erotica of Sadness. In: *Vimeo.com* [online]. Praha: FAMU, 2017 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <https://vimeo.com/237798773/82d37dcbae>
28. Spalovac-nebo-auto-na-krev-mistr-hororu-juraj-herz-byl-milackem-festivalu. In: *Www.lidovky.cz* [online]. Praha: MAFRA, 2018 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/pomateny-spalovac-nebo-auto-na-krev-mistr-hororu-juraj-herz-byl-milackem-festivalu-gei-/kultura.aspx?c=A180409_100647_In_kultura_jto
29. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

30. Ne tak úchylný jako Hrušínský. Spalovač mrtvol zašel do supermarketu. In: *Kultura.zpravy.idnes.cz* [online]. Praha: MAFRA, 2016 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/spalovac-mrtvol-divadlo-0w8-/divadlo.aspx?c=A161209_111220_divadlo_ts
31. Spalovač mrtvol, stále nejlepší český horor?. In: *Www.kinobox.cz* [online]. Česko: VAC, 2016 [cit. 2018-08-15]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/248-spalovac-mrtvol-nejlepsi-cesky-horor>

Přílohy

Příloha č. 1: Koncept Láska, sex a trápení

(Zdroj: Adam Skala, Kamila Krbcová)

Voyaerismus – jak miluje Julie, Jindřiška a Nataša

Tři telefony, tři holky – každá svůj; každá promítá z telefonu do okna; + jedna záchod – prostorová

obraz z kamery doplňuje herecká akce

(vždycky, když jsi v kavárně, máš na stole telefon, pořád tam něco kontroluješ, nikdy se plně nesoustředíš na jednu věc)

Za barem DJ Hálek, kterej holkám pouští songy a přihrává drinky

Jindřiška pracuje v Kafe DAMU

V průběhu se složí Julie a Jindřiška

Nataša zůstává Natašou

Vycházíme ze situace v kavárně, u stolku sedí tři holky, povídají si o čem?

Bylo by fajn na sebe upozornit – zaujmout, proč koukám na tyhle tři holky (jedna brečí / těhotná velmi spoře oděna / směje se na hlas)

Stanovit o čem mluvit? – téma, které se vysvětlí příběhem? – nebo je to povídání jenom k získání pozornosti – improvizace?

Uvedení do situace – holky řeší proč Jindra sakra začala pracovat v Kafe damu, to je nejhorší místo, úplně prošpikovaný bývalýma – sebevražda.

Vyuzlení dialogu:

Holky se baví o chlapech – s kým spaly a kdo jim zase zlomil srdce – stigma počtu chlapů – „neni to stigma, je to stigma, oukej, když to neni stigma, tak si to napiš na čelo“ – napíšou si na čelo rtěnkou čísla – Julie se rozbrečí, že už není hezká, sexy, nikdy žádnýho dalšího chlapa mít nebude, protože vypadá jako skříň – to číslo na čele se zastavilo – uteče na záchod.

Jindřiška a Nataša zůstávají u stolečků, hrajou u stolečku.

Julie na záchodě – přenos na plátno – rve se do síťovanejch punčocháčů, namaluje si rudou pusku – „já vám ukážu, jak jsem sexy, já pořád můžu bejt sexy a sbalím každýho chlapa, kterýho budu chtít“ – vrací se – odhodlaně a nasraně jak malý dítě, z foyer divadla táhne červenej koberec, kterej si kope před sebou a u toho začíná se vstupem do kavárny mumlat monolog:

I. Julie – „sexy láska“

Juliein autorský monolog / stand up na téma prostitutek – je předurčená k tomu být prostitutka – dědeček Šurka, tatínek, kterej měl bordely, dětský fotky a nahrávky, na kterejch je nahý.

Seznam kluků, se kterejma spala v díři – interaktivní hra s divákem – řekni datum, ha, tady jsem taky měla – to byl petr, ha tady pavel.....do fikce, že každé datum je někdo.

složí se – frenetický tanec / hysterický záchvat? – můj seznam kluků skončil, posledního kterýho jsem měla a budu mít, je Zbyněk – poslední chlap mýho života – vygradovat do nesnesitelnosti, jede jak kolovrátek – konec.

„Tak já si asi zase vezmu zpátky ty těhotenský legíny“, uklidní se, „jdu si dát radši wafli“ – odchází naproti pro wafli se šlehačkou, u toho natáčí venku objednávání wafle, vrátí se s waflí se šlehačkou, sedne si, žere wafli a k tomu kyselý okurky je spokojená.

V průběhu už v klidu, těhotenský poznámky – „myslela jsem si, že od teď budu chodit už jenom v oblečení z Cosu jako seriózní máma“ „ale miluju fifty shades of grey a Justina biebera – A co jako?“

Pozornost se přenáší na Natašu – přes obrazovku – pípají jí zprávy na messengeru od týpků z Tinderu.

II. Nataša – „sex v hlavě“

Nataša a její algoritmus (<https://cs.wikipedia.org/wiki/Algoritmus>), vědecký vzorec vybírání chlapů – rozepisuje na sklo nekonečně dlouhej vědeckej vzorec + mluví o seznamkách a týpcích autorský text, -> podle vzorce vybírá, se kterým klukem půjde dneska.

Přebírání chlapů – obraz třízení čočky od hrachu?

Ve chvíli kdy Nataša jde vykládat svůj algoritmus, Jindřiška zůstane sama – jde „do práce“ – zvedne se, uklidí jejich stolek, obslouží pár stolů mezi diváky, jde na bar – připravovat objednávky.

v průběhu se Nataša potlumí, Jindřiška si vezme pozornost za bar k míchání drinků a k obsluze hostů.

III. Jindřiška – „zamíchanej koktejl“

Povídání při míchání koktejlů, z toho se dojme, začne to popíjet.

Interakce s divákem, při obsluhování „připadá vám, že s váma flirtuju?“ „neumím s chlapama mluvit jinak, než že s nima flirtuju“

Nějak se v průběhu opije, Vašek ji vyhodí zpoza baru, že je ožralá a dělá ostudu – Jindřiška maže Nataše vzorec na skle (protože jí tam nemá co špinit sklo = láska nefunguje na základě vzorců)

kam až to dojde?

IV. spolu u stolu

Vrátit se zpátky ke stolu, prohodit činnosti – Julie pije koktejl, Nataša žere, Jindřiška hledá na seznamce.

Tři konce – interaktivní přes instastories – ankety, lidi můžou hlasovat.

Julie – jede domů za zbyňkem/do strip klubu?

Nataša – ?

Jindřiška – odolá šéfkovi – pojedete k němu nebo domů?

Vycpávky:

Jindřiška a Nataša na cigáru – Julie vevnitř, holky si povídají „za zády“, Julie v klidu sedí vevnitř – přes porty a kameru.

Obsah holčičích kabelek – vysypávání – tampon

Chození na záchod ve dvou

Co si říkají dvě, když třetí neslyší?

Příloha č. 2: Obrázek č. 1: Výzva z promítacího plátna: Láska, sex a trápení



(Zdroj: Vlastní zpracování)

Příloha č. 3: Obrázek č. 2: Fotografie z průběhu představení *Láska, sex a trápení*



(Zdroj: Oskar Hecl)

Příloha č. 4: Scénář k filmu Intimita Erotica of Sadness

(Zdroj: Dora Sustic)

INTIMATE EROTICA OF SADNESS

(ANTICORRO)

Written by

Dora Sustic

Director of Photography: Nelisa Alcalde
Director: Dora Sustic

Draft 4. (April 2017)

dosustic@gmail.com
+420775628944

FADE IN:

1 INT. APARTMENT, BEDROOM - NIGHT

1

Extreme close-up: JULIE (20s), big round eyes with heavy black eyeliner and dark voluminous hair, and ZBYNEK (20s), facial hair and big smile on his face, place small LSD papers on each others' tongues. She seems worried and hesitant, while he is having fun.

ZBYNEK

If you can choose, what animal would you be?

JULIE

I would be a starfish.

ZBYNEK

Starfish? But they are quickly eaten.

JULIE

Well, it's exciting to live on a verge of dying, no? I like this image of a star floating in the sea. Radiating beauty.

ZBYNEK

Hmmm. I wonder how starfish tastes like.

TITLE - INTIMATE
EROTICA OF
SADNESS

2 MATTRESS, STREET LIGHTS, MOONLIGHT

2

JULIE is lying on a mattress, staring at the ceiling and smoking. She is pensive, troubled by thoughts which seem to corrupt her tranquility.

JULIE

He was born in a state of terminal hangover, always in a haze of something different than reality we share. I keep observing his lightness from afar, and the more I stare into his essence, the blinder I become.

(MORE)

JULIE (CONT'D)

*Everything we are will disappear,
and if I stay alone in this space
of our memories, I will never again
be free, free from him and the
illusion that we might have had
something great, something big.*

She observes the space with nostalgia, feeling uncomfortable.

ZBYNEK (O.S.)

What will happen to you when I
leave?

As she puts down her cigarette, pierced by the indifference of his question, the ambulance light coming from the window illuminate her worried face. The sound of siren snaps her out of worry. Tracking shot - She stands up, and Zbynek is lying on the bed, his body upside down, head falling on the floor. He is wearing black Levis jeans and no shirt.

JULIE

*What will happen to me? I will turn
into a liquid, melting piece of
fruit. Heart is the softest fruit,
full of water, mine will decay as
autumn leaves and the dryness will
become the only sensation. What
will happen to me? I'll disappear
in a black hole. I might die not
knowing, numb from anesthesia of
wine and weed. You are going to a
new life, leaving old behind as if
nothing happened. Again the same
heart break torture, waking up in a
puddle of tears, crying while in
shower every morning, regressing
into a state of baby instead of
making a baby.*

Julie gets up from the mattress. Small bedroom, 70s style. Wine and beer bottles, glasses, food leftovers on the floor, with books and vinyls scattered around. Packed bags and ready suitcases by the wall. Lots of tobacco and cigarettes on the mattress. She pulls on the curtains, creating an intimate darkness. She is captivated by something in the distance, which makes her drift in her memories. Her eyes are teary, her shameful sadness is trying to break through. She struggles not to cry.

JULIE

Would be easier if you've never even existed. Every time I look at you, I am reminded about my future pain, knowing you will leave. But I won't let you this time. Live with me.

JULIE (O.S.) (CONT'D)

You won't leave me.

One ray of moonlight is falling on a tiny table placed by the window, revealing few couples' portraits and two golden fish swimming in a fish bowl. Julie looks down, observing the objects. There is one passport with an airplane ticket. She looks at it with hostility and passes by.

As she walks by the mattress going towards the bathroom, she carefully avoids not to step on the plates with knife and food leftovers on the floor. Zbynek grabs her by her shin playfully, trying to catch her.

ZBYNEK (O.S.)

Even if I leave, I won't really leave. Come here, why are you so serious? Just relax and see where this will take us. Where we will go on the trip...

She enters the bathroom, hiding behind the glass doors and takes off her shirt. She turns on the light. He observes her blurry silhouette through the glass.

4

INT. APARTMENT, BATHROOM - CONT.

4

She is in the shower, enjoying the water dripping on her body, starting to feel the ecstasy. Sound of shower and water.

JULIE

You are just a boy, and I have galaxies growing inside of me.

Thick steam is filling the room. She plays with her hair. She is observing her hands, when ray of light appears over her body. Shadow of a hand is invading her intimacy, touching her. He is lighting her with a flashlight, creating shadows on her body with his hands. She tries to catch his shadows on her body, but their elusiveness scare and confuse her. He laughs.

Zbynek starts shaving in front of a large round mirror. Wrapped in a towel, Julie puts a thin black bra and joins him in the reflection. The haziness of acid is enhancing as she stares in the mirror. While shaving, he cuts himself on the neck a little bit with a razor. She seems amazed by it, turns to him and kisses his freshly shaved neck. She puts some of the shaving foam from his face on her hairy armpits, and starts shaving. They shave at the same time endeared by their mirror reflection. He kisses her, while she is melting under the influence.

JULIE (CONT'D)

Is this love or side-effect of acid?

ZBYNEK

It's the same thing. You look beautiful. Fucking cosmos of beauty.

WIPE CUT

MUSIC STARTS

5 INT. APARTMENT, BEDROOM - CONT.

5

They are lying on the bed kissing, he is on top. Little light-bulbs are flickering. Her long wild hair is loose, her hands are in the air. They are touching each other palms high. Her portrait and photos are on the wall besides the mattress. He is kissing her, going down towards her belly. She trembles, uncertain what to do or how to move.

He takes an analog photo-camera and takes a picture of her.

ZBYNEK

To remember the last night.

Flash. She is reluctant to pose.

JULIE

No, stop it.

JULIE (CONT'D)

Our love is larger than the photograph. It doesn't fit in the frame.

ZBYNEK

Everything in life can be summarized to a single perfect moment. It's what I ask for.

(MORE)

ZBYNEK (CONT'D)

Be still in the moment.

Flash. She looks straight into the camera. Flash. Her eyes are blinded by the strong light. Her eye is wide open, upside-down, like the Eye of Shiva when the world of destruction opens. She looks at him and sees his face melting, distorted, scary. He looks at her in worry, putting the camera aside. The light in his eye-pupils becomes demonic, intense.

She jumps from the bed in fear.

SOUND BECOMES
DISTORTED

She hits the light bulb and accidentally makes it spin, creating distorted shadows all over the room. She hides in the corner, surrounded with her portraits. The photos are multiplying around her and she seems trapped by own reflections, cornered by her own Ego.

He approaches her, carefully, offering her a glass of water. The room is spinning. She rejects his help, being afraid to face him. She sees his deranged reflection in the water, which to her seems to be the only truth. His image is unstable, his eyes in complete darkness. She escapes fast from him. He grabs her by the hand, pulling her closer to him. She struggles to maintain freedom. She keeps pushing him away, stretching as if trying to escape or break through, feeling caged. She grabs the passport and ticket and throws it on his face.

JULIE

You are mean, you are so mean you enjoy being on your own, thinking I am ridiculous. Love is not ridiculous, you piece of shit.

ZBYNEK

What's wrong with you, come back to me!

JULIE

There is nothing to come back to, you have nothing inside. You are empty, shallow, cold, dangerous for everybody else!

ZBYNEK

Isn't the danger what you fell in love with?

Suddenly, she falls on the floor. He is still holding her hand. Her attention falls on the floor where a ray of light is revealing the space: her gaze is on the plate with a shiny silver knife. She stares at it profoundly. She breaks free and grabs it. Zbynek's frightened reflection is shown in the knife. Her eyes are frantic, she is devoured by the darkness.

JULIE

The perfect moment. At least this way I will always know where are you and with whom. Always inside of me.

Few blood drops fall. (ONLY ONE RAY OF LIGHT COMING BENEATH THE CURTAIN WINDOW IS SPLITTING THE FLOOR - AND FRAME - INTO TWO DARK PARTS)

6

INT. APARTMENT, BEDROOM - MORNING

6

Julie is sitting on the mattress, leaned on the wall. She in a male shirt, convulsed, withdrawn in her self. Paralysed. The curtains are pulled from the windows and the bright morning light enters the room. The lace pattern of the curtains is covering Julie's body and face.

A shadow silhouette appears next to her body. The shadow passes before her, leaving the room. She lies on her side, curled on one side of the large mattress. Big bed is around her, empty space of the room. She rests in sadness. In solitude of pain.

THE END.

FADE OUT:

NOTES.

Edit two versions:

1. - analog, silent, up to 4.30'
2. - digital, sound, longer + soundtrack