

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Herec na jevišti a před kamerou

Kamila Janovičová

Vedoucí práce: doc. MgA. Eva Salzmannová

Oponent práce: MgA. Štěpán Pácl Ph.D.

Datum obhajoby: 19.9.2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

AKADEMY OF PERFORMING ARTS, PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic arts
Acting of Dramatic Theatre

MASTER THESIS

Actor on stage and in front of the camera

Kamila Janovičová

Supervisor: doc. MgA. Eva Salzmánová
Opponent: MgA. Štěpán Pácl Ph.D.
Date of Defence: 19.9.2018
Academic Degree: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Herec na jevišti a před kamerou

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

Praha, dne

.....

Podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato magisterská práce se zaměřuje na rozdílný průběh práce divadelního a filmového herce. Pojmenovává základní rozdíly mezi filmem a divadlem a poté srovnává hercovu práci na postavě, práci s režisérem či partnerem a práci s nahotou. Dále se věnuje srovnání divadelního a filmového diváka. V neposlední řadě se věnuje obsazování herce podle a proti jeho typu. Závěrem se práce věnuje spojení filmu a divadla.

Abstract

This thesis is focused on differences between the work process of a stage actor and that of a movie actor. It depicts basic distinctions between movies and theatre and then compares character work, collaboration with the director or partner and work with nudity. It also addresses the difference between movie and theatre audiences. Last but not least the thesis attends to casting within and against type of an actor. In its conclusion the two fields are compared.

Poděkování

Ráda bych poděkovala docentce Evě Salzmannové, která se mnou měla trpělivost při psaní diplomové práce a vytrhávala mě ze stavů zoufalosti.

Poděkování patří také dalším pedagogům, kteří mě na škole vedli a těmi jsou Mgr. Daniel Hrbek Ph.D., doc. Tomáš Töpfer, Mgr. Tomáš Pavelka, doc. Mgr. Martin Pacek, MgA.

Zdena Sajfertová, doc. Miloš Černý a další.

Dále bych chtěla poděkovat své rodině, bez jejíž podpory bych své herecké sebevědomí už dávno zničila.

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Herecké prostředky.....	9
2. 1. Slovo a hlas.....	9
2. 2. Mimika.....	11
2. 3. Gestus.....	12
3. Základní rozdíly mezi filmem a divadlem.....	14
3. 1. Divadlo.....	14
3. 1. 1. Reprízování.....	15
3. 2. Film.....	16
3. 2. 1. Herec vs. Neherec.....	17
4. Práce na postavě.....	19
4. 1. Divadlo.....	19
4. 2. Film.....	21
4. 3. Shrnutí práce na postavě – výhody a nevýhody.....	22
5. Vzhled, typ a škatulkování.....	24
6. Režie.....	25
6. 1. Divadlo.....	26
6. 2. Film.....	26
6. 3. Mé zkušenosti s režiséry.....	27
6. 3. 1. Jana Kališová.....	28
6. 3. 2. Adam Svozil.....	29
6. 3. 3. Ivo Macharáček.....	29
6. 3. 4. Václav Hrzina.....	30
7. Herec a partner.....	31
8. Nahota.....	34
9. Herec a divák.....	36
10. Nervozita.....	38
12. Spojení filmu a divadla.....	39
13. Závěr.....	41
14. Seznam použité literatury.....	42

1. Úvod

Během studia na DAMU jsem neměla možnost (příležitost) hostovat, a tedy se divadelně rozvíjet v praxi, zato jsem se setkala se zajímavými rolemi před kamerou, ať už šlo o film, reklamní spot, televizi či studentské natáčení. Věnovala jsem se tedy současně dvěma způsobům herectví – divadelnímu, které jsem studovala, a před kamerou, kde jsem mohla využít základní povědomí o herectví a svém těle ze školy. Dále jsem musela pracovat a objevovat sama.

Rozdílů mezi divadlem a filmem je nespočetně. Co to ale pro herce v praxi znamená? Pokud je gesto či myšlenka naplněná, neměl by pro mě jako pro herce být problém zvolit adekvátní prostředek ve vztahu ke kameře/divákovi (tzn. vzdálenosti oka diváka, samozřejmě pod dohledem režiséra). Během své praxe při škole jsem ale zjistila, že toto pojmenování je příliš zjednodušené. Kolik toho tedy má filmové herectví s divadelním společného, že nemáme potřebu jej vyučovat na školách? Jaké rozdíly si musím uvědomit, abych s nimi byla schopná pracovat a byla úspěšná v obou oborech? Už teď vím, že jen míra stylizace to není, a proto jsem se rozhodla těmito rozdíly zabývat.

Jsem herec praktik. Spousta věcí, které dělám, je velmi intuitivní nebo automatická. Podporou tohoto tvrzení je fakt, že si musím jako herec spoustu úkonů zautomatizovat, abych na ně během hraní nemusela myslet. Je však důležité, abych jako vystudovaná herečka byla schopna sebereflexe a uměla vše pojmenovat, když už ne teoreticky rozebrat. Proto se v této práci zabývám hlavně praktickými dovednostmi.

2. Herecké prostředky

Přestože činoherní divadlo je založeno na slově, divák si z představení odnese hlavně obraz a pocit. Pamatuje si zbůsob, jakým bylo co řečeno, ne slova samotná. Podle Alberta Mehrabiana, který se věnoval nonverbální komunikaci, tvoří verbální složka pouze 7% obsahu sdělení. Dalších 38% obsahu je složka vokální, čímž je myšlen tón hlasu, modulace a další zvuky a zbylých 55% obsahu sdělení je zprostředkováno nonverbální komunikací, tedy gesty, mimikou, postojem, celkovou řečí těla. (Pease 2001, 9-10)

Tato teorie o komunikaci samozřejmě platí i ve vztahu herce a diváka, neubírá však na důležitosti hercovy schopnosti práce s hlasem. Herec profesionál musí mít plně pod kontrolou prostředky hlasové i pohybové.

Herec musí prozkoumat své tělo, objevovat jeho možnosti a rozšiřovat je, avšak při práci je třeba s těmito technickými prostředky pracovat podvědomě.

2. 1. Slovo a hlas

„Hercova schopnosť dýchacích a hlasových ústrojov musí byť neporovnateľne vyššia, než je u priemerného človeka v bežnom živote. Navyše tieto ústroje musia byť schopné realizovať každý zvukový vnem s takou rýchlosťou, aby sa k nemu nestačila pripojiť nijaká reflexia, ktorá by ho zbavila spontánnosti.“ (Grotowski 1999: 21)

Mezi mluvou běžnou, na jevišti a před kamerou je zásadní rozdíl ve srozumitelnosti a síle hlasu. Například při civilní hádce se lidé překřikují, navzájem se neposlouchají a jejich záměrem je vykřičet tu svojí pravdu bez ohledu na to, jestli druhý dává pozor. Hádka před kamerou může probíhat obdobně, ale postavy už jsou vědomě vedeny režisérem, lépe artikulují a navzájem se vnímají. Hádka na jevišti je nejstylizovanější. Kromě toho, co platí před kamerou, si herci skáčou do řeči, ale nemluví současně a hlas mají posazen tak, aby se nesl i do prostoru hlediště.

Na DAMU jsem přišla hlasově spíše nevybavená. Viním z toho Ostravsko, kde jsem

vyrostla a svou neochotu na sobě více pracovat. Na konzervatoři, kde jsem studovala, jsem byla přesvědčená, že se mi podařilo odstranit svůj přízvuk/dialekt. Také jsem během studia tíhla více k pohybu, než k přednesu, takže jsem další práci s hlasem moc nevěnovala pozornost. Čemu jsem utekla na konzervatoři, mě dostihlo na DAMU – zafixovaná spodní čelist, zkracování samohlásek, hlavně A a E, sykavky, občasné pošišlávání, hlas se ve větším prostoru nenesl, při křiku vylétl do nepříjemné polohy.

Poprvé jsem na tento problém pořádně narazila ve druhém semestru prvního ročníku, kdy jsem zkoušela dominantní Lady Croom v Arkádii Toma Stopparda. Tak moc jsem chtěla vyhovět a splnit, co se po mně chtělo, že jsem úplně zapomněla na práci s hlasem a prostě jsem jen ječela. Měla jsem za to, že víc už křičet nemůžu, ale pořád to bylo málo. Byla jsem v křeči, veškerá energie šla do břišních svalů a ramen, hlas se skřípnul, až mě to lechtalo a bolelo, neměl oporu v bránici, měl nepříjemnou barvu a nenesl se.

Bylo pro mě velmi důležité si uvědomit, že ve chvíli, kdy cítím přepětí a tedy blokaci v jedné části těla, musím energii investovat jinam, aby se daná část těla uvolnila, např. zatnu zadek, propnu kolena nebo lokty. Na posazení hlasu, tedy propojení hlavového tónu s hrudníkem, využívám zpěvu či odříkávání částí textu v předklonu, hlavou dolů. Při uvolňování čelisti mi velmi pomohl zpěv a cvičení, která nás naučil profesor Simon Schlingplässer, který nám dvakrát během studia vedl workshop.

Důkazem, že se mi tyto hlasové problémy podařilo skoro odstranit, bylo hostování ve hře Dekameron před otáčivým hledištěm v Českém Krumlově. Zdůrazňuji „skoro“ proto, že tato cvičení musím neustále provádět a dodnes si dávat vědomě pozor. Otáčivé hlediště pro mě bylo velkou výzvou. Bála jsem se, že neobstojím, že se ukřiknu hned první den, bude foukat a nebude mi rozumět. Stejně jako s přehnaně investovanou energií a tatáž blokáce v mém myšlení mi pomohla přesměrovat pozornost na něco jiného než na strach. Vyzní to směšně a banálně, ale zachránila mě zima a kamínek v botě. Ve chvíli kdy jsem zjistila, že to zvládnu, už pro mě tento prostor nebyl problém.

Rozdíl mezi mou mluvou tehdy a teď můžu nejlépe sledovat na své sestře. Obě jsme vyrostly v identickém prostředí, avšak ona neprošla hlasovou výchovou.

Z některých kolegů, se kterými jsem se setkala během natáčení, mám dojem, že mluvu před kamerou vůbec neřeší. Když jsem se na to jedné slečny zeptala,

odpověděla mi, že před kamerou přece musí být co nejvíce přirozená, a tak bude mluvit „jak jí zobák narost“, pokud jí k tomu režisér nic neřekne. Snažila jsem se s ní mluvit o tom, že mluva je přece součástí postavy, kterou hraje a i kdyby hrála samu sebe, jde o hraní, takže hlasu je třeba věnovat pozornost za všech okolností. Mluva je součástí postavy. Nemůžu ji přece před kamerou odstříhnout a neřešit. Režisér ale slečně nic neřekl.

Snažím se rozmlouvat i před natáčením, protože je velmi nepříjemné zastavovat a opakovat záběr kvůli zbytečným přerokům a šumlování. Stejně se mi ještě občas stane, že mě zvukař upozorní na slabší hlas. Možná mě k tomu vybízí fakt, že není třeba umluvit celý prostor. Jsem snímána mikrofony a i tak, kdyby se záběr nepovedl pouze po zvukové stránce, můžou mě zavolat na dodatečný dabing, tzv. postsynchron, se kterým jsem se zatím setkala jen u filmu. Slabý hlas je pro mě ale většinou znamení, že se vlivem opakování záběru přestávám koncentrovat na práci.

2. 2. Mimika

„Vím, že mimice se nedá učit, ta vzniká přirozenou cestou jako výraz vnitřního prožitku. Ale dalo by se jí pomoci rozvíjením obličejového svalstva. K tomu ovšem je třeba mimické svalstvo dobře znát.“ (Lukavský 1978, 81)

Prostřednictvím mimiky herec vyjadřuje emoce a vnitřní pochody postavy. Nejvíce svalů na těle se nachází právě na obličejí, a proto herec může pracovat i s těmi nejnaternějšími detaily.

Pokud emoce není v tváři, špatně se dostává i do zbytku těla, je to jakási vstupní brána vnitřního života postavy. Když má tvář není vidět (je ukryta pod maskou nebo nahráváme rozhlasovou hru), často se přistihnu, že se během hraní „víc ksichtím“, protože se mi pak lépe pracuje s ostatními vnějšími prostředky.

Největší využití má mimika samozřejmě u filmu. Blízký záběr kamery zachytí i ten nejmenší detail pohybu obočí a výraz herce se tak může dokonale proměnit, aniž by se skoro pohnul.

Skvělý příklad práce s mimikou je závěrečná scéna z filmu *Absolvent*, kdy Dustin Hoffman a Katharine Ross jedou autobusem. Skrz pár pohledů na sebe a z okna

nám zprostředkují komplikovaný myšlenkový pochod, kdy na začátku mají radost z toho, že jí Ben unesl od oltáře a můžou být spolu, až po zděšení, že utekli ze svatby a nemají před sebou žádnou budoucnost.

Dostalo se mi skvělé příležitosti práce čistě jen s mimikou, a to s panem Janem Buriánkem¹, který se zabývá studii mimiky virtuálních postav. Na můj obličej bylo nainstalováno asi třicet čtyři černých bodů. Na hlavu jsem dostala helmu, na kterou byly na čtyřech ramenech připevněny kamery, každá mě zabírala z jiného úhlu. Nejdříve pan Buriánek snímal základní emoce (tj. radost, smutek, strach), a poté mi četl tři krátké příběhy v ich-formě na které jsem mimicky reagovala. Výsledek byl úžasný. Mám svou vlastní hlavu ve 3D podobě, na kterou se dá nyní naklíčovat jakýkoli jiný obličej.

2. 3. Gestus

„Existují herci, kteří své role upřímně cítí, chápou je do všech detailů, ale nedokážou bohatství svého nitra vyjádřit a sdělit divákům. Jejich nádherné myšlenky jsou jakoby spoutány v nedostatečně vyvinutých tělech.“ (Čechov 1996, 13)

Hercovo tělo je nástroj, skrz který se díky gestům vyjadřuje a komunikuje. Je třeba se o něj starat a samozřejmě jej také cvičit. Plasticita těla se musí stát herci naprosto přirozenou součástí herecké techniky.

Kulturu pohybu můžeme rozvíjet různě (gymnastika, plavání, jóga). Cílem herce by tak mělo být tělo zdravé a krásné s ladnými a tvárnými pohyby. Přehnaným cvičením tělo ztrácí přirozené proporce. S tím ale herci rozhodně větinou problém nemají, spíše naopak.

Michail Čechov upozorňuje na to, abychom nezapomínali fyzickou zdatnost propojovat s psychikou a nebudovali gesta zvenčí. Ve své knize *O herecké technice* se proto zaměřuje i na psychofyzická cvičení. *„Hercovo tělo musí být formováno a přetvářeno zevnitř (Čechov 1996, 14).“*

Správné držení těla a chůze je naprostý základ, kterému se musí studenti herectví kolikrát znovu učit. Od dětství jsem měla problémy se špatným držením páneve.

¹ Ing. Jan Buriánek – pedagog na ČVUT, specialista na 3D technologii a počítačovou grafiku, autor řady vědeckých publikací zaměřených na pokročilé zpracovávání obrazu

Povolené svalstvo v této oblasti způsobovalo bederní lordózu. Toto držení těla pro mě bylo přirozené, a tak jsem na konzervatoři bojovala s vědomým držením pánve v základní, pro mě tehdy nepříjemné, poloze. Pomáhaly mi cviky, při kterých jsem byla nucena držet pánev podsazenou. Během hraní se vždy ukázalo, jestli jsem už tento problém zvládla, protože při ponoření se do role na vědomé držení pánve zapomínám. Dodnes mám občas tendenci povolovat pánev při chůzi na podpatcích. Díky hrbení se v sedě mi ochably svaly držící hrudní páteř. Musím se proto věnovat cvičením, která posilují její pružnost. Kromě toho, že hrbící se člověk (nejen na jevišti) špatně vypadá, blokuje v sobě tok energie a emoce. Na druhé straně hrudní páteře je totiž hrudní kost a tam se podle Čechova nachází centrum emocí, bez kterých se jako herečka neobejdu.

„Pro své soukromí musí herec vybudovat návyky kultivovaného pohybu, které mu dají větší schopnost rozlišovat odchylky; využije jich i v tvorbě řady rolí. Pro jiné role však musí umět návyky zrušit a vytvořit odpovídající návyky nové, platné pouze pro danou inscenaci, ale působící neméně přirozeně jako návyky staré, soukromé.“
(Kröschlová 2015, 155)

3. Základní rozdíly mezi filmem a divadlem

Filmové i divadelní herectví vychází ze stejných základů. Přesněji řečeno, filmové herectví vychází ze základů divadelního herectví. Je to podobné jako s obrazem a fotografií – oba tyto obory mají stejný základ, zachytit moment v čase, ale fotografie už se teď naprosto oddělila jako samostatné umění. Filmové a divadelní herectví má společné čtyři specifické znaky pro herecké umění. A to jsou 1) audiovizuální charakter (u filmu zvuk o chvíli později), 2) odehrává se v čase a prostoru, 3) herec je sám sobě materiálem tvorby a 4) kolektivní spolupráce. V samotném průběhu práce či herecké technice už se ale rozcházejí. Dodnes si můžeme všimnout na prvních zvukových filmech, jak se herectví ještě velmi podobá tehdejší divadelní stylizaci. Je to logické. Herci se „jen“ přesunuli z divadla před kameru, vycházeli tedy z toho co znali. Postupem času se filmové herectví oddělilo jako samostatný druh umění. V žádném případě nejde tato dvě umění srovnávat ve smyslu, které je lepší, důležitější či pravdivější. Herec musí být pravdivý na jevišti i před kamerou. Kromě odlišné volby prostředků však herce na jevišti a před kamerou čeká rozdílný způsob práce celkově. A i to, co může vypadat velmi podobně, je pak v praxi přece jen trochu jiné.

3. 1. Divadlo

Nejzásadnější je, že divadlo je živé médium, které probíhá v přítomnosti (magické tady a teď). Právě jedinečnost okamžiku je pro divadelní umělce tak přitažlivá.²

Jde více o interpretaci, než o napodobení skutečnosti, a tak se před inscenátory otevírají nekonečné možnosti jak dané příběhy uchopit.

Divák má neustále možnost pozorovat celou scénu. Může si proto vybrat, čemu bude v dané chvíli věnovat pozornost. Herec si musí dávat pozor, aby nepřebíral divákovu pozornost příliš na sebe, pokud se nachází v zadním plánu jeviště.

Herec hraje současně pro dva prostory – jeviště a hlediště. Musí této okolnosti

² Příkladem jsou záznamy z představení. Jsou převážně „mrtvé“. Je to jen otisk inscenace, který nikdy divákovi nepředá plnohodnotný zážitek.

přizpůsobit svůj herecký projev.

Díky reprízování (opakovanému reprodukování inscenace) je možná alternace.

Při výběru hry musí brát dramaturg ohled na divadelní soubor. Vybírá ji tedy pro něj. Především v Praze jsou teď divadla bez ansámbly. Mají však alespoň stále hosty či hvězdy, na kterých inscenace staví. Většinou jde o komerční projekty.

Celý proces zkoušení, který trvá průměrně dva měsíce dovoluje herci improvizovat, fixovat, sehrát se s partnery. Zkoušení může probíhat na přeskáčku, ale děj představení je během reprodukce vyprávěn kontinuálně/chronologicky.³

Jako herec se zásadně podílím na vzniku inscenace, jsem zapojena mnohem víc než u filmu. Můžu přinášet nápady, které během zkoušení zásadně ovlivní inscenaci. Například při zkoušení Dona G v Jihočeském divadle jsem režisérce navrhla, jestli by nestálo za úvahu udělat z děje smyčku a tím lépe znázornit, že se nacházíme v očistci. Hra nakonec doopravdy skončila opět začátkem.

3. 1. 1. Reprízování

Premiérou nic nekončí, ale teprve začíná. Divadlo je živý organismus, a tak se jeho tvar může během repríz ještě v detailech trochu měnit. Celá inscenace si tzv. „sedá“. Během dalších a dalších repríz nervozitu postupně vystřídá vzrušení jak to tentokrát dopadne, jak se nám bude hrát, jak si to budou diváci užívat.

Mechanické opakování otupuje smysly a proto je občas dobré kolegy překvapovat drobnými změnami, které neovlivní běh představení, ale udrží je pozorné a aktivní a to hlavně ve chvílích, kdy mají tendenci předjímat děj.

Obdivuji americké herce, o kterých se zmiňuje Jan Tříska (Marie Formáčková 2017: 122). Hrají ve stejné inscenaci osmkrát týdně. Je to extrém, který už se lehce blíží natáčení (dvacetkrát opakovat ten samý záběr). Opakování stále toho samého každý večer nedopřává herci oddech a odstup od role. V Českém Krumlově jsme takto v bloku hráli před otáčivým hledištěm Draculu tři týdny každý den. Po dvou týdnech už jsem nebyla schopná předvést výkon, který bych mohla objektivně reflektovat. Dny i

³ Výjimka potvrzuje pravidlo, a tak bych zde chtěla zmínit naši diskovou inscenaci Pomona, jejíž děj není vyprávěn ani chronologicky, ani pozpátku, ale naprosto nepřehledně. Během zkoušení se mi nepodařilo objevit jakýkoli klíč, díky kterému bych pochopila autorovo uspořádání jednotlivých obrazů.

reprízy se mi slévaly. Nejde to pak na úkor kvality představení, kdy se z inscenace stane denně opakovaná show? Nevím...

3. 2. Film

„Na divadle všechno, co nemůže být ukázáno, musí být řečeno. Ve filmu může být ukázáno víc než na jevišti, a proto může film šetřit slovy.“ (Lukavský 1985, 127)

Film se tváří víc realisticky, pokouší se o co nejpřesnější obraz skutečnosti. Na rozdíl od divadla je však ohledně výroby mnohem složitější. Je fragmentární, rozpadlý na detaily, které režisér v postprodukci skládá dohromady.

Divákovi je stříhem předkládáno, čemu má věnovat pozornost. Záleží na představě a schopnostech režiséra, kameramana a stříhače, jimiž jsou záběry a pohledy předem vybrány.

Je zde důležitá zvýšená přesnost v dodržování aranžmá. Herec musí kolikrát až otrocky opakovat jednotlivé úkony ne proto, že by je dělal špatně, ale protože se vyskytne nějaká nepřesnost ze strany techniky. Natáčení je pro herce také hodně o čekání, což je ubíjející, je třeba se pak umět rychle zaktivizovat.

Pierre Richard se ve své knize *Jako ryba bez vody* zmiňuje o situaci, kdy natáčel ve vězení. Procházel kolem cel s opravdovými vězni snad dvacetkrát kvůli jedinému záběru. Jeden trestanec se na něj ke konci otočil se slovy: „No, člověče nešťastná, nechtěl bych bejt na tvým místě...“ (Richard 2012, 81-83)

Není zde moc prostoru na zkoušení, proto je třeba být během natáčení extrémně citlivý na jakoukoli připomínku; také je třeba rychle odbourat prvotní stud z hraní s novým cizím partnerem (známe se pět minut a máme se milovat).

Natáčení neprobíhá chronologicky⁴, je podřízeno lokacím, protože jinak by se musel po každém obraze celý štáb s technikou přesouvat. Kvůli přeházeně uspořádaným obrazům je důležité se neustále orientovat v lince postavy.

Každé natáčení je práce s docela jinou skupinou lidí, je to tedy neustálé setkávání se s něčím novým. Jinak je tomu v angažmá v divadle, kde již po čase vím, jak kolegové fungují a tvoří.

⁴ Výjimkou je například film *Americký zločin* (2007), který chronologicky natáčen byl, aby se hercům co nejlépe pracovalo s vývojem postav.

Do filmu jsou herci obsazováni na základě konkurzů režisérem nebo jsou jím přímo oslovení.⁵

Malé role hlavně v seriálech se kolikrát ani nedozví celý kontext, jsou jim předány jen jejich obrazy. Zásadní rozdíl je na divadle, kde si i malé role prožijí celý zkoušecí proces a znají celou hru.

Výhodou natáčení je, že když se mi akce nepovede, může se záběr opakovat znovu a znovu, dokud nebude režisér spokojen. Když ale záběr vezme a má práce je hotová, můžu už jen čekat na premiéru, kde je můj obraz navždy zaznamenán a já už nemám šanci s tím cokoli dělat.

3. 2. 1. Herec vs. Neherec

Specifickým odvětvím filmového herectví je tzv. „neherectví“.

Chápu neherce jako neprofesionála bez hereckého vzdělání, který projeví potřebné herecké schopnosti – což je především autenticita, schopnost organicky a přirozeně jednat. Nevýhodou je absence zkušeností. Neherec může hrát jen sebe, jen ten typ, který představuje, zatímco herec profesionál je schopen vědomé proměnlivosti – dokáže hrát různé typy postav. Za použití herecké techniky je schopen se proměnit. Neherci musí role sednout, neumí se přizpůsobovat, ale má tu výhodu, že když je mu role napsána na tělo, dokáže být velmi přesvědčivý. Příkladem je neherečka Katie Jarvis z filmu *Fish tank*, kterou režisérka Andrea Arnold obsadila poté, co ji viděla na nádraží hádat se s přítelem.

Radovan Lukavský popisuje „hru neherce“ jako protimluv: *„Filmová kamera si může libovolně počkat na potřebný přírodní záběr, anebo točit tak dlouho, až dítě nebo zvíře náhodou udělá, co je pro film zapotřebí, anebo dá filmový stříh dodatečně smysl tomu, co bylo natočeno. Potom ovšem to, „co se objeví na plátně, hraje“, ale ... bez jakékoli vědomé „hry“, a film teprve svými vlastními prostředky povýšil takto „uložený“ záběr na umělecký obraz.“* (Lukavský 1985: 117)

„Film se ovšem může zmocnit obrazu člověka i s jeho vědomím a nežádat na něm víc, než aby před kamerou dál dělal to, co normálně při výkonu svého povolání nebo vůbec v životě dělá.“ (Lukavský 1985: 117)

⁵ Když se obsazovala pohádka *Tajemství staré bambitky*, televize do toho režisérovi mluvila, protože už měli předvybranou herečku. Pan Macharáček si ale prosadil mě.

Pro vývoj filmového herectví je toto „neherectví“ velmi důležité. Pokud jde totiž u filmu o zachycení pravdy v obraze, divadelní herectví nemá před kamerou místo, a tak se divadelní herci musí přizpůsobovat. **Filmový herecký projev je kombinací herce a neherce.** Toto setkání vnímám velmi pozitivně, herec neherce vytrhává z všednosti a výrazové nekonkrétnosti a neherec herce zbavuje strojenosti a naučeným gestům.

S nehercem jsem se setkala při natáčení filmu *Pláč svatého Šebestiána*. Byl jím Ján Smolka, profesí učitel hudební výchovy na základní škole. Byl to krásný urostlý muž, který na kameře vypadal velmi dobře. Povahou byl spíš tichý, přemýšlivý a nesdílňý, stejně jako jeho postava Siegfried. Jeho chování ve mně vyvolávalo stejné pocity na place i mimo něj.

Akci nikdy nezopakoval zcela přesně, čímž i mě burcoval k neustálé aktivitě a pozornosti. Jenže když se nám něco povedlo a jen kvůli technice to bylo třeba zopakovat stejně, už to nikdy nešlo. Ján musel neustále věřit tomu, co dělá, ale při opakování záběrů už se některé jeho akce stávaly strojenými, a tak nás neustále překvapoval drobnými změnami.

Pozorovat jeho práci mě bavilo a inspirovalo. Jako herečka si neustále podvědomě hlídám kameru, abych se neotočila zády když nemám, abych nevypadla ze záběru, nekryla kolegu. Ján tyhle věci neřešil, soustředil se jen na svoji akci. To ho velmi osvobozovalo, ale pro nás ostatní (herce i štáb) to bylo náročnější v tom, že jsme se mu maximálně přizpůsobovali, abychom nemuseli záběry opakovat ještě víckrát, protože už tak jich bylo víc, než při klasickém natáčení.

Neherce na place vítám, ale mělo by jich být málo, protože vyžadují větší péči.

4. Práce na postavě

Neexistuje žádný spolehlivý návod k práci na postavě, který by platil obecně pro všechny. Jsou jen teorie, jejichž kombinací by si měl každý herec vytvořit svou vlastní metodu, která je mu nejbližší. Proto je třeba se neustále vzdělávat, objevovat a zkoušet.

U divadla jde pro mě hlavně o proces a u filmu o výsledek.

Při divadelní práci může člověk zúročit i chyby, které zapojí do procesu tvorby. Pak se totiž i chyby stávají stavebním kamenem práce na sobě samotné. Posouvá mě způsob zkoušení a objevování nedostatků. Nikoho neformuje výhra. Tím zde myslím vystříhnutí role na první dobrou. Bylo pro mě velmi důležité si během studia uvědomit, že když něco nejde hned, je to vlastně dobře, protože to je ta práce na roli. Těžko se to však vysvětluje mladému člověku, který touží po tom se hlavně dobře zapsat, nezklamat a s každou chybou se vnímá jako adept na vyhazov.

U filmu, kde je tlak na výsledek, je třeba rychle reagovat a nediskutovat na place s kameramanem a režisérem o postavě. To je možné před natáčením, na place ne.

Můžu zde nastínit svůj momentální způsob práce, který se bude s přibývajícimi zkušenostmi určitě dál vyvíjet.

4. 1. Divadlo

Jsem ráda, když se ke mně dostane text už před první čtenou zkouškou. Chci si hru přečíst dvakrát sama v klidu. Nejřívě celý text tak jak je a podruhé jen svoje výstupy, abych mohla vnímat jen svou dějovou linku. Navíc mi není příjemné číst text, který neznám, nahlas před ostatními. Chci na první čtené zkoušce poslouchat své kolegy, o jejichž postavách už něco vím, ne se orientovat v příběhu „za běhu“.

Ještě při čtených zkouškách u stolu je pro mě důležité obhájit postavu, pochopit, jak myslí a jaký má vztah k ostatním (postavám ve hře). Čím dříve začnu mít ke své postavě kladný vztah (a to i v případě, že je postava vyloženě negativní), tím lépe se mi na ní bude pracovat.

V prostoru se snažím nejdříve najít postoj a chůzi postavy. Pomáhá mi, když se vždy

trochu odlišuje od té mé. Díky tomu během zkoušení méně sklouzávám k jednání sama za sebe. Pokud má postava nějakou část kostýmu, která je pro ni typická, snažím se ji co nejdříve získat už i na zkoušení, např. boty, sako, sukně nebo rukavice. Pokud to nejde, seženu si alespoň něco zástupného, co se nejvíce podobá originálu.

S učením se textu jsem zatím žádný závažnější problém neměla. Navíc když se pak v prostoru spojí s jednáním, nepotřebuji na něj vzpomínat. Výstup si vždy rozdělím na jednotlivé fragmenty (mikrosituace), abych se nepředbíhala v myšlenkových pochodech postavy a abych si text rozdělila. Pro pamatování si textu mi pak stačí být v přítomnosti a přemýšlet za postavu.

Svou postavu musím dokonale znát. Nestačí jen vědět jak se chová v situacích napsaných ve hře. Postava mi během zkoušení vstupuje i do soukromí. Když jsem sama, zkouším dělat běžné úkony jako postava, ne jako já, Kamila. Například si uvařit nebo se okoupat (zjistit jaký má postava vztah sama k sobě). Ve hře je postava vykreslená hlavně v dramatických situacích, ale já musím vědět jaká je i v běžném životě, když nemusí nic řešit.

Někdy se i přistihnu, že použiju repliku postavy, kterou zrovna zkouším, když se ocitnu v podobné situaci. Je dobré si to uvědomit a připomenout si, co jsem zrovna v tu chvíli cítila, protože základní stavební kámen postavy jsou mé vlastní emoce a mé tělo.

Nemám ráda přehnaně mnoho rekvizit. Když mi režisér cpe do rukou věci, které jsou zbytečné, promítne se mi to do celého těla a působím prkenně.⁶ Obdivuji pana Viktora Preisse, který má práci s rekvizitami perfektně zvládnutou. Kolegové mu přezdívali „věcař“. *„Věcař je ten, který při zkoušení divadelní role ji nějakým způsobem „obohacuje“ o věci, o rekvizity, o kterých si myslí, že k té figuře patří. Hůlkou počínaje... Oni vždycky pobaveně koukali na to, co vytáhnou z kapsy nebo jakým způsobem vybavím tu figuru jako vánoční stromeček.“* (Čermáková 2016, 30) Je to výraz mimořádné tvůrčí potence, kdy svou postavu obohacoval ve chvíli, kdy už jí měl chycenou.

Každá situace má mnoho variant, mnoho řešení, a při procesu zkoušení často zdlouhavě a namáhavě ve spolupráci s režisérem a spoluherci hledám to nejlepší pro

6 Jan Holec mi při zkoušení Pomony do Disku dal na posledních čtrnáct dní zkoušení do ruky motorkářskou helmu. Byla k ničemu, jen měla říct, že jsem motorkářka. Přitom kostým už to sám prozradil a navíc byl můj příchod či odchod doprovázen zvukem motorky. Naštěstí jsme se jí zbavili.

danou postavu a text. Tahle tvůrčí činnost, toto zkoumání, to variování situace je to, co je na herectví tak přitažlivé. Cesta tajemná a pro herce velmi dobrodružná.

Premiérou však má práce na postavě nekončí. Nastávají pro mě tzv. „aha-momenty“, kdy mi ještě dodatečně docházejí souvislosti a postava tím pádem může získat ještě o pár barev a vrstev více. Díky tomu zůstává živá a já se nemusím bát, že se můj výkon zmechanizuje.

4. 2. Film

U filmu je práce na postavě rozdílná. Vše probíhá jaksi zrychleně a musím se přiznat, že před kamerou díky nezkoušení nemám s postavou nikdy tak hluboký vztah jako v divadle, kde se s ní „mazlím“ dva měsíce. Postavu je třeba rozebrat, poznat a pochopit, ale není ji třeba tolik fixovat, protože nedochází k reprízám.

Velkou pozornost věnuji domácí přípravě. Pokud postava nemá moc prostoru, například u epizodních rolí, nezanedbávám ji a snažím se jí například vymýšlet okolnosti navíc, které v textu ani nejsou, aby byla co nejvíc konkrétní.

Nevybavuji si, že by po mně někdy režisér před natáčením chtěl, abychom se sešli a zkoušeli v prostoru. Pokud zkouška proběhne, tak jen u stolu, kdy čteme scénář a povídáme si o postavě. Proto musím přijít na plac dobře připravená, nejlépe s několika variantami, aby si mohl režisér už jen vybírat. Během samotného natáčení už se tak jen přizpůsobuji detailům, na hledání postavy není čas. Četla jsem, že například slavný filmový režisér Ingmar Bergman zkoušel své filmy podobně jako divadlo. Přiznám se, že takový způsob práce by mě hrozně zajímal.

Na place je třeba řešit spoustu technických nepříjemností, které mě jako herce v mém projevu omezují. Tím nejčastějším jsou jednotlivé šířky záběru. Ráda uvedu příklad:

Záběr – celek – Sedím shrbená u stolu a učím se. Zazvoní zvonek, já se napřímím, vstanu a jdu otevřít.

Opakujeme situaci, ale tentokrát v polodetailu – Sedím shrbená u stolu a učím se. Zazvoní zvonek, ale já se napřímím nemůžu, protože by mi šířka záběru usekla kus hlavy. A tak ji jen zvednu za zvukem a vstanu, abych otevřela.

A nyní detail – Sedím u stolu, který (nejspíš vyměněný za kameru) tam být ani nemusí, protože stejně není vidět. Pohled směřuju dál za knihu, protože se sklopenýma očima by to takhle zblízka vypadalo, že spím. Hrbit se vlastně taky nemusím. Zazvoní zvonek. Hlavou nemůžu pohnout ani o kousek, jinak bych vypadla ze záběru. Proto jen zvednu oči a naznačím, že vstávám.

Dalším příkladem jsou vzdálenosti. Prostor viděný přes kameru je zkreslený, působí vždy větším dojmem, než jaký ve skutečnosti je. Ve stísněném prostoru má herec tendenci jednat úsporně, což ho v hereckém projevu také omezuje.

Jako třetí příklad bych uvedla natáčení proti pohledu. Je třeba dodržovat tzv. „pravidlo osy“, a tak je herec občas nucen mluvit na kolegu, ale dívat se jinam.

Omezující je také práce se zrcadlem. Když se má herec dívat do zrcadla, reálně se dívá do zdi nebo vidí v odrazu jen kameru, ne sebe. Akci proto musí mít předpřipravenou (pokud je složitější).

Natáčení probíhá bez časové posloupnosti, udržuji proto kontinuitu postavy tím, že si kreslím časovou osu a s režisérem si vždy na place připomenu předchozí a následující situaci.

Po natáčení už jen zbývá čekat na premiéru a hotovo, už se tím nemusím zabývat.

4. 3. Shrnutí práce na postavě – výhody a nevýhody

Na divadle vnímám jako největší výhodu odstup (tzn. možnost udělat kus práce, pak se na to vyspat a další den pokračovat), celistvý prožitek, růst postavy během repríz, propojení s divákem.

Nevýhodou je, když se mi nepovede začít představení ve správné energii/napětí (tzv. špatný „výkop“), velmi těžko se to v průběhu hry napravuje. Nebo když se například během představení rozbije lustr, hra se nedá zastavit a střepy uklidit, je třeba to vzít do hry a pracovat s tím.

Jako hlavní výhodu při natáčení vnímám možnost opravy (nepovedeného). Scéna se skládá vždy z několika záběrů a každý záběr se točí průměrně čtyřikrát. Je ale třeba dát pozor na zmechanizování pohybů z neustálého opakování akce. Ať se nevytratí autentičnost.

Nevýhoda u filmu je složitější práce s temporytmem postavy. Na divadle pracuji s

rytmem také podle reakce diváka, zde je můj jediný divák režisér. Ten navíc může můj temporytmus ještě dodatečně ovlivnit ve střižně.

5. Vzhled, typ a škatulkování

„...každé přiřazení konkrétního herce či herečky k jistému typu a snaha využívat je především v tomto typovém rámci neznamená nic jiného než redukci jejich možností.“ (Vostrý 2014, 210)

Jakkoli je herec vnitřně bohatý, je svázán se svým psychofyzickým typem a to ovlivňuje role, do kterých je obsazován. Snem většiny herců je nebýt obsazován stereotypně (být zaškatulkován), ale mít možnost ukázat schopnost proměny, to znamená být obsazen dokonce i proti svému typu. Takovéto „riskantní“ obsazení často herci otevře výrazové možnosti, o kterých do té doby třeba ani nevěděl. V dnešní době se velice často obsazují ženy do mužských rolí a muži do ženských. Pokud to není samoučelné, může to být velmi inspirativní.

U filmu prakticky nemáte možnost dostat hereckou výzvu, pokud nejste hvězda.⁷ Film je nejrozšířenějším zdrojem lidové zábavy, a tak se stává, že lidé chodí do divadla hlavně na herce, které znají z televize. Je to začarovaný kruh.

Vzhled a tím pádem i typ rolí, které herec může hrát se s věkem a zkušenostmi mění. Profesorka Zuzana Sílová zachytila ve své knize *Komedianti na české scéně* vývoj herce Jindřicha Mošny (Sílová 2013, 26-40). Jako mladík se ucházel o role milovníků, což mu nebylo dopřáno. Hrál tedy nejdříve komické floutkovité typy, jejichž rámec časem překročil a dopracoval se k charakterním rolím.

Film je ohledně vzhledu mnohem přísnější. Je to pochopitelné. Na divadle se pracuje více s fantazií a znakem. Divák přijme, že herec hraje patnáctiletého chlapce, i když vypadá na čtyřicet. Jak bylo dříve zmíněno, u filmu jde o co nejpřesnější napodobení reality a vzhled herce není výjimkou.

Občas se toto pravidlo bohužel vztahuje i na hercovy schopnosti proměny. Byla jsem na jednom konkurzu pro seriál HBO, kde mi postupně podle chování a připomínek režisérky došlo, že nehledá herečku, která postavu Milušky zahraje. Hledala mezi námi Milušku.

⁷ Kult hvězdy – obsadit známého herce je částečná záruka dobré návštěvnosti ať už filmu nebo představení.

6. Režie

Myslím si, že je důležité zmínit se v této práci i o vlivu režiséra na herce. Právě on totiž ovlivňuje hercův projev a také mezi divadelní a filmovou spoluprací herce a režiséra je rozdíl.

V ideálním případě je vztah režiséra a herce partnerský. Otomar Krejča popisuje režijně-herceckou spolupráci jako dialog, který respektuje partnerovu svobodu. Vůdčí postavení patří samozřejmě režisérovi.

Herec by měl režisérovi bezvýhradně věřit, jinak je spolupráce obtížná, zároveň ale nemůže papouškovat jeho rozkazy. Měl by mu být podřízeným partnerem, který vdechne jeho připomínkám život.

Na druhou stranu je pro herce důležité, aby z režiséra cítil, že ví, co chce nebo že má chod zkoušení/natáčení pod kontrolou. V opačném případě po určité době klesá hercova důvěra a respektování režiséra. Dalo by se říct, že hercův tvůrčí stav (tvořivost, aktivita) je přímo úměrný režisérově vizi a talentu udržet herce v naději, že tu vizi má.

„Herec stojí uvnitř hranic potenciálního celku představení a vidí jej (právem) především přes svou postavu. Vidí tedy přirozeně, „zákonitě“, něco jiného než režisér. Proto za něj režie přebírá zodpovědnost, vyplývající z nároků inscenace jako celku. A proto herec přijímá a konkretizuje doporučení, která směřují k celku inscenace.“ (Krejča 2011: 54)

Během studia se běžně stávalo, že si pan Hrbek brával našeho spolužáka, studenta režie, Jana Holce, po shlédnutí naší společné práce pryč ze třídy, aby mu dával připomínky mimo nás. Se spolužáky jsme tomu nerozuměli. Proč se o nás jdou bavit a my to nesmíme slyšet? Brali jsme si to osobně. Domnívali jsme se, že s námi mají problém a že je to naše chyba. Nepochopili jsme (nedovtípili jsme se, nebylo nám naznačeno), že Honza dostává připomínky k režii a k práci s námi. A kdybychom to poslouchali, ztratil by naši důvěru během další práce. (Věřím, že to pro něj muselo být občas náročné. Přece jen, nás bylo hodně a on byl sám. Navíc chtěl být náš kamarád-spolužák a zároveň se nám snažil dávat najevo vůdčí postavení jako režisér.)

6. 1. Divadlo

Zkoušky na divadle trvají zhruba dva měsíce. První měsíc se pitvají situace. Hledá se základní obrys postavy ve smyslu fyzickém (jak chodí, mluví, jaký má gestus a temporytmus) a způsob myšlení postavy.

Cenné na herci je, když je schopen variability, což znamená, že nabízí režisérovi různé možnosti řešení a režisér si může vybírat. V tom spočívá tvůrčí potenciál herce. Například při domácí přípravě si připravím čtyři řešení dramatické situace a ty potom režisérovi při zkoušce nabídnu.

U vynikajících herců je zajímavé, že jsou dokonce schopni režiséra překvapit. Přijdou na řešení situace, které režisér ze začátku ani neobjevil. Pokud je spolupráce takovýmto způsobem tvořivá a intenzivní, což samozřejmě vyžaduje důvěru obou stran, je to krása.

Druhý měsíc – fáze sumarizace, neboli výsledného tvaru inscenace, kde už je role režiséra mnohem silnější, protože on má zásadní vliv na stavbu inscenace, plus přidává další divadelní složky. Tam už herec musí být ochoten sloužit celku a přijmout koncept inscenace.

Někteří režiséři se na své inscenace chodí dívat i po premiéře. Sledují, jak si představení „sedá“ a jak bylo přijato diváky. Dodatečně také herce připomínají.

6. 2. Film

Filmová režie je mnohem techničtější obor (střih, postsynchrony, postprodukce). Režisér věnuje přípravě filmu i několik let. Někdy se podílí na tvorbě scénáře nebo je dokonce sám jeho autorem. Často vzniká rozpor mezi představou režiséra a producenta, který se o projekt stará finančně. Pak se stává, že se producent angažuje na úkor režisérově svobody.

Například výborný režisér Terry Gilliam dostal nabídku natočit Harryho Pottera, Troju, Americkou Krásu nebo Forresta Gumpa. Tyto nabídky však odmítl s tvrzením, že by

při práci nebyl dostatečně svobodný kvůli velkým filmovým studiím, která by mu do toho mluvila.

Režisér ovlivňuje hercovu práci i po jeho výkonu, manipuluje s hereckým výkonem bez hercova vědomí. Stříháním natočeného materiálu nebo předabováním⁸ může zásadně ovlivnit temporytmus postavy i její vyznění.

Například ve filmu *Modelky s.r.o.* Tomáše Magnuska jsem měla menší roli asistentky, která je zamilovaná do fotografa, který běhá za modelkami a asistentku bere jako kamaráda. Šlo o komedii, a tak jsem si navymýšlela spoustu drobných komických dohrávek, aby má nešťastná láska v komedii nepůsobila smutně. Na place byl režisér nadšený. Mé zpracování asistentky se mu líbilo. Na premiéře jsem však zjistila, že všechny mé obrazy osekal a postava asistentky působila spíše melancholicky než komicky. Bohužel jsem s ním už neměla možnost mluvit, abych se ho zeptala na důvody jeho konání. Jediné, co se ke mně dostalo od scénáristy bylo, že měl problém se stopáží. Film byl prý původně moc dlouhý, a tak krátil, kde se dalo, bohužel na úkor mojí postavy.

6. 3. Mé zkušenosti s režiséry

Stejně jako existuje mnoho typů herců s různými technikami, existuje podobný počet režisérů se specifickým způsobem práce a dobrý herec se mu musí přizpůsobit, což někdy bývá obtížné. Herec musí mít natolik silnou empatii, že musí odhadnout způsob vyjadřování režiséra. Je to součást hercova talentu. Někteří věnují dlouhý čas práci nad textem, jiní text skoro nečtou a jdou rovnou do prostoru. Mně osobně vyhovují režiséři, kteří věnují analýze textu delší čas. Nerada chodím do prostoru nepřipravená. Možná, že to souvisí s tím, že si příliš nevěřím jako improvizátor.

Proces práce na postavě není nikdy ukončen, protože stále přichází noví režiséři.

Někdo roubuje herce do vlastních představ o výsledku, někdo buduje výsledek společně s herci a ze svých představ jen vychází. Zde uvádím čtyři různé způsoby práce režisérů, se kterými jsem měla možnost pracovat. Dva režiséři divadelní a dva filmoví.

⁸ V pohádce *Tři oříšky pro Popelku* nadaboval herec Petr Svojtka postavu prince, protože Pavel Trávniček měl v té době silný moravský přízvuk.

6. 3. 1. Jana Kališová

Jana Kališová mě doposud vedla dvakrát. Poprvé na Letních Shakespearovských slavnostech ve hře *Večer tříkrálový aneb cokoli chcete*, kde jsme se spolužačkami stávaly jako Orsinovy „společnice“. Chápala jsem, že bylo třeba věnovat se hlavně hercům, na našem statování opravdu nebylo nic složitého. Vedla nás hlavně po prostoru, aby byla v danou chvíli mizanscéna pěkná a fungovala. Že by během zkoušení panovalo mezi herci a režisérkou napětí jsem možná lehce zaregistrovala, ale po důvodech jsem se dál nepídila.

Po nástupu do angažmá jsem s paní Kališovou zkoušela podruhé. Šlo o dramatizaci povídky *Parazit* od A. C. Doylea s názvem *Nebezpečný experiment*. Hrála jsem snoubenku hlavní postavy, Aghatu. Vedení paní Kališové ale probíhalo velmi obdobně jako když jsme stávaly ve *Večeru tříkrálovém*. Byla jsem vedena velmi vnějškově. Měla jsem pocit, že dělám řadu po sobě jdoucích gest, která v danou chvíli dobře vypadají. Paní Kališová nevytvářela absolutně žádné tvůrčí prostředí. Neřešily jsme situace ani vztahy. Snažila jsem se si vše zmotivovat a naplnit sama, ale nevěřila jsem tomu a když jsem nebyla konkrétní, nebyla jsem pravdivá. Během zkoušení se nám v jednu chvíli paní Kališová přiznala, že neví jak dál. Má důvěra k ní samozřejmě klesla. A tak jsem zkoušela pořád nové, i když už po nás chtěla fixovat. Konkrétně šlo o situaci, kdy jsem v jedné scéně jednala zhyponotizovaná. Přemýšlela jsem, jak tento výstup oddělit od zbytku hry. Paní Kališová mi nevěřila a chtěla, abych se chovala naprosto normálně (ve hře je totiž později řečeno, že jsem byla zhyponotizovaná). Představovala si, že se snad chci chovat náměsíčně, nevím. Záleželo mi na tom, aby to působilo naprosto normálně, ale přeci jen něčím divně. Zbavila jsem se proto všech pohybů navíc (Agatha byla totiž jinak velice rozverná) a při komunikaci s partnerem jsem se mu dívala tupě do očí. To úplně stačilo a paní Kališová byla spokojená. Musela to však nejdřív vidět.

Za sebe jsem měla pocit, že vedení herce bylo vnějškové a omezilo se pouze na aranžmá.

6. 3. 2. Adam Svozil

Adam Svozil s námi zkoušel představení do Disku, Kamarádi. Se spolužačkou Kamilou Trnkovou jsme se alternovaly v roli blogerky Lenky. Na alternaci není nic špatného, je to klasický jev, se kterým se každý herec dříve či později setká, jen je škoda, že nám bylo této zkušenosti dopřáno zrovna v Disku.⁹

Adam nám rovnou řekl, že s alternací nikdy nezkoušel a často na nás ani nebral ohled, připomínky nebo pochvalu pro jednu často nedával oběma, ale té druhé. Vnímал postavu Lenky a neřešil, která z nás ji zrovna zkouší. Začalo nás to s Kamilou blokovat, protože jsme se ztrácely v tom, co chce po které a jak má tedy Lenka vypadat. S takhle podrytým sebevědomým jsem potom nevěřila Adamovým požadavkům. Přehnanou stylizací v určitých situacích zveřejňoval myšlenkové pochody Lenky a já místo abych plnila úkoly, ztrácela jsem se, v čem musíme být s Kamilou naprosto přesné a co můžeme dělat každá po svém. Obavy se mě držely do chvíle, než jsme začali skládat hru dohromady a já konečně začala chápat a vidět hru tak jako Adam, ne jen skrz svou postavu.

Adamova práce s námi spočívala v silné stylizaci. Omezoval nás v prostředcích, což mi bylo ze začátku velmi nepříjemné. Nakoukala jsem si blogerky a jejich chování a on mi to osekával. Když jsem tuto stylizaci přijala a zabydlela se v ní, vše šlo skoro samo a skvěle.

6. 3. 3. Ivo Macharáček

S Ivem Macharáčkem jsem zažila dva naprosto rozdílné způsoby práce. Nejdříve jsme spolu točili pohádku *Tajemství staré bambítky*, kde jsem hrála hlavní roli Aničky. Měli jsme zkoušky ještě před natáčením, rozebírali jsme spolu postavu nebojácné Aničky a její vztah k bezpráví, k tatínkovi nebo k princí Jakubovi. Řešili jsme míru stylizace u klasických českých pohádek, neboť Ivo na ni chtěl navázat. Bylo vidět, že má k celému projektu osobní vztah.

⁹ Divadlo Disk vnímám jako součást výuky a nechápu tedy, proč bych měla být se spolužačkou stavěna do jiné situace, než ve které jsou ostatní spolužáci (dělení se o postavu), být s ní (byť i nevědomě) ostatními srovnávána a přijít o polovinu repríz, které jsou pro nás na začátku naší kariéry s našimi chabými zkušenostmi velmi důležité.

Oproti tomu mě o rok později přizval na natáčení sitcomu pro TV Nova *Helena*. Jeho vedení bylo jasné a přesné, protože tento formát ani žádnou hloubku či přemýšlivost nevyžaduje. Necítila jsem se během natáčení dobře, protože bylo už na place cítit, že seriál byl špatně napsaný a tam ani sebelepší režisér nic nezmůže. Navíc bylo z režiséra i celého štábu cítit, že tohle je ta práce, která nikoho kdoví jak nenaplňuje, ale platí složenky.

6. 3. 4. Václav Hrzina

Václav Hrzina (absolventský film na FAMU, *Jak blízko tomu jsem*) mě vzal každý den před natáčením na krátkou procházku, aby mi vysvětlil, co přesně mezi postavami v danou chvíli probíhá. Vše popsal velmi jemně a citlivě. Bylo mu úplně jedno, jakým způsobem to jako herečka zprostředkují, potřeboval cítit drobné nuance diskomunikace, ze které vznikají mezi postavami nedorozumění. Tento způsob práce mi byl velmi příjemný. Myslím si, že to bylo proto, že mi nechával naprostou svobodu projevu. Nemusela jsem se omezovat ani v prostoru. Upravoval postavení kamery podle nás, herců, ne naopak, což je v české produkci nezvyklé. Ta důvěra mezi námi pro mě byla výjimečná. Výsledek stál za to. Měla jsem možnost film vidět na festivalu v Karlových Varech. I když jsem se projektu účastnila a znala děj, nechala jsem se jako divák strhnout situacemi, kdy si postavy chtěly něco říct, ale nebyly toho schopny (neměly odvahu).

7. Herec a partner

Divadlo i film jsou založeny na kolektivní spolupráci, výkon herce tedy není ovlivněn pouze jeho talentem a schopnostmi, ale i jeho kolegy. Podobně jako ve vztahu herec-režisér i ve vztahu herec-herce se kolegové můžou buď vzájemně podporovat a vybízet k lepším výkonům nebo se mohou navzájem ničit.

„Na jevišti existuje samozřejmě mnoho jednotlivých impulsů, jako je atmosféra hry, její styl, dobře koncipované představení, výjimečně přesná režijní práce. A přesto skutečný jevištní celek potřebuje víc než tyto běžné jednotící prvky. Herec musí v sobě vypěstovat citlivost k tvůrčím impulsům ostatních. Improvizující skupina prožívá neustálý proces dávání a přijímání.“ (Čechov 1996, 36)

Tuto citlivost, o které mluví Michail Čechov, je třeba praktikovat nejen při improvizacích, ale i při samotném hraní.

Během zkoušení hry mám na partnera mnohem více času než během natáčení. Což přináší výhody nazkoušeného nebo nevýhody přezkoušeného.

Měla jsem možnost pracovat na jevišti i před kamerou se stejným partnerem a tím byl můj spolužák z ročníku o rok výše Jáchym Kučera. Natáčeli jsme spolu krátký studentský film na FAMO v Písku, kde jsem mu hrála milenku. Natáčení trvalo jeden celý den a nešlo o nic složitějšího. Došlo i na krátkou improvizaci, kterou jsme postupně ukotvili, situace měla díky tomu náboj a dialog nešustil papírem. Jáchym se choval profesionálně, byl aktivní, navzájem jsme se poslouchali a reagovali na sebe.

Naprostý opak se stal během zkoušení hry Don G v Jihočeském divadle. Jde o operně-činoherní koláž, která se věnuje donjuanovskému tématu. Na jevišti se setkali tři Juanové, dva z oper Mozarta a Gazzanigy a třetí, čistě činoherní. Já a Jáchym jsme byli jediní činoherci, kteří se na projektu podíleli. Naše postavy byly připsány Janem Šotkovským. Hrála jsem mu partnerku, Donnu D, terapeutku, která se mu snaží nastavit zrcadlo a přivést jeho postavu k alespoň nějaké sebereflexi. To se Donně D samozřejmě nepovede a skončí mezi ostatními zhrzenými, opuštěnými a zraněnými ženami v Juanově katalogu.

Samotný styl jazyka, který nám pan Šotkovský vkládal do úst byl velmi stylizovaný, až knižní a náročný na zapamatování. Jáchyma text ze začátku velmi omezoval a on

veškerou svou energii soustředil na to, aby všechno řekl správně, jak to stojí na papíře a neřešil žádný podtext ani mimoslovní jednání. Vždyť přece nejkrásnější je na jevišti vidět herce/postavu myslet. Jeho nepozornost vůči mně jako partnerce mě velmi iritovala.

Cynickou část Juanova charakteru měl podchycenou nejrychleji. Kdykoli mě měl v textu urazit nebo shodit, neměl s tím problém. Ten nastal ve všech situacích, kde měl být lovec a milovník. Pro Jáchyma to byl veliký protiúkol, se kterým bojoval během celého procesu zkoušení, které už tak probíhalo pro nás činoherce netradičně, protože režisérka, Magdaléna Švecová, byla režisérkou operní a vkládala do nás hodně důvěry ohledně práce na postavě.

Část zkoušení jsme tedy bojovali s textem. Jenže ve chvíli, kdy už jsme text začali jakž takž ovládat a už se na něj nedalo vymlouvat, Jáchym se mnou na tom jevišti stále nebyl. Tvrdil mi, že jsem moc odtažitá, že ho přece musím víc chtít a doháněl to tím, že se na mě na jevišti lepil, takže jsem od něj měla potřebu spíš utíkat, než abych byla přitahována Juanovým tajemstvím. Za postavu jsem si totiž pořád opakovala: „Co na něm ty ostatní ženy mají? Proč mu podléhají?“ A viděla jsem Juana, který na mě koulí očima, v krku má pravítko, popisuje mi, jak moc ho ženy chtějí a stojí nepříjemně blízko. Měla jsem se Juanovi chytit na lep, jenže ten nikde nebyl.

Naše postavy spolu bojovaly o dominanci, ale bez jakéhokoli náznaku přitažlivosti. Samozřejmě, divadlo je věc domluvená, tedy když se domluvíme, že mu podlehnu, tak se tak taky stane. Ale divák to pozná. Vidí, že herec stojí pevně rozkročen na jevišti, ale pevnost v jednání chybí. Vidí, že herečka má v očích spíš paniku než touhu. Možná nebude umět říct proč přesně jim neuvěřil, ale rozhodně nebude spokojený.

Dostali jsme se s Jáchymem do situace, kdy on věděl nejlíp jak bych to měla dělat já a naopak. Nabízela se mi otázka – a nejsem to já, kdo má problém? Jsem mu opravdu partnerem? A začala jsem se blokovat taky. Sešla jsem se zvláště s režisérkou a svěřila se jí s mými obavami. Přiznala mi, že Jáchym se dohaduje už i s ní. Napadlo mě, že bych mu mohla zkusit jako kolegyně pomoci zvednutím sebevědomí, aby byl sám sebou jistější a nevymlouval se na mě. Přestala jsem se s ním přít, více jsem ho chválila a snažila jsem se na něj být co nejvíc milá, i když se můj konflikt s ním už lehce přehoupl i do osobní roviny.

Sobě jsem se snažila pomoci čtením Donnellanovy knihy Herec a jeho cíl, konkrétně

kapitoly „Nevím, co mám cítit“¹⁰. Jáchym se uvolnil, byl hravější a konečně se mnou začal partnerit. Uznávám, možná jsem občas odměřená, ale tím snad přece neblokuju partnery.

Součástí profesionality je, že herec musí umět zvládnout situaci, kdy s partnerem přirozená chemie nefunguje. Musí najít takové prostředky, že to dokáže.

I tahle složitá okolnost, která pro mě byla namáhavá, pro mě byla velmi přínosná. Protože jsem si uvědomila, že partnerství na jevišti nemusí být vždycky samozřejmé. A že proto mnohdy musím něco udělat.

Ať má herec jakýkoli problém, ať už s textem, s postavou nebo se sebou, nesmí zapomínat na to, že na scéně není sám a že ovlivňuje ostatní.

¹⁰ Je důležité si neustále připomínat cíl postavy, který je vždy konkrétní. Naznačený cit je zoufalé gesto kontroly.

8. Nahota

Zaujalo mne, že herectví bývá přirovnáváno k prostituci. Nejednou jsem slyšela větu: „Jsi herečka, tak ti přece tohle nemůže vadit.“ nebo „Jsi herečka, nech na sebe sáhnout.“ Pokud bychom opravdu hledali mezi těmito dvěma obory podobnost, napadá mě jen nabízení se. Nabízím svůj nástroj, tedy své tělo. Tento pohled je ale velmi povrchní a podobnost tím končí.

Grotowski tvrdí, že pokud herec využívá své schopnosti pro peníze a aby se zalíbil publiku, herecké umění se opravdu stává čímsi blížkým prostituci. (Grotowski 1999, 19) Napadá mě zde podobnost s komerčními projekty, kdy jde opravdu jen o zábavu a masovou kulturu.

K nahotě ať už na jevišti nebo před kamerou jsem vždy byla velmi skeptická. Dodnes ji vnímám jako citlivé téma. Mám pocit, že autoři inscenace jí často využívají (zneužívají) pouze jako prostředek k probuzení diváka, který je čím dál otrlejší. A to mi přijde málo, bez dalšího významu. Vždy, když se při představení setkám s nahotou, vytrhne mě to jako diváka z děje. Je to podobné jako když herec na jevišti špatně upadne a já se leknu, že se něco herci stalo a na chvíli zapomenu na postavu. Podobně myslím na herce a ne na postavu, když se na jevišti svlékne, sklopím oči a nechci se dívat. Proto mi přijde nahota na jevišti spíše kontraproduktivní.

Líbí se mi jakým způsobem pracuje s nahotou Jan Mikulášek. V inscenaci Hamleti v divadle Na Zábradlí je násilím svými kolegy Ivan Lupták svléknut do naha. Jde o znak, kdy je nám hercova duševní nahota a zranitelnost zprostředkována skrz nahotu fyzickou. Stud pak divák zažije na vlastní kůži a není třeba ho hercem dále rozehrávat. A naopak, v inscenaci 1984 v Divadle Petra Bezruče spolu hlavní dvě postavy, Winston a Julie stráví noc v opuštěném domě. Dalo by se využít intimní chvíle a herce svléknout. Postavy si však klekly naproti sobě a navzájem si umyly obličej pokryté bílou tělkou. Od té chvíle se od ostatních viditelně lišily, byly „čisté“. Tajemství nebo představa explicitně nevyřčeného (neukázaného) je přece mnohem přitažlivější, než fyzická nahota. Tam už dále pokračovat nejde.

Nabízí se pohled z druhé strany. Nahotu na jevišti jsem jako herečka měla možnost „zkoumat“ ve hře Úklady a láska ve Slezském divadle v Opavě. Jako Luisu mě přiměl se svléknout režisér Zdeněk Černín. Už na konkurzu se mě zeptal, jestli by mi to

nevadilo. Do té doby jsem s nahotou žádnou zkušenost neměla, a tak jsem odpověděla velmi naivně, že ne, pokud je to pro hru významově důležité. Avšak jediné, co pan Černín slyšel bylo, že mi to nevadí. Když jsem pochopila, že situace, ve které mě svléká, by se dala úplně stejně zahrát v noční košilce a na významu by se nezměnilo absolutně nic, jen to, že by nám hercům bylo příjemněji, protestovala jsem. Pan Černín mě však svým slovním terorem, podrýváním mého sebevědomí a ponižováním dokázal zpracovat a já to udělala.

Přístup k nahotě ve filmu je velmi odlišný. Film je stran hereckých prostředků mnohem realističtější, tudíž se dá předpokládat, že nahotu nejde obejít znakem. Pro herce je možná příjemnější v tom, že se musí svléknout pouze na chvíli, po čas natáčení.

Minulé léto jsem natáčela s Tomášem Uhrem a Milanem Cyroněm historický film Pláč svatého Šebestiána. Mou postavu Ulrike znásilnili. Samotné znásilnění se obešlo bez nahoty, protože režiséři se rozhodli střídat detail na můj obličej s širším záběrem na Matouše Rumla, který stojí opodál a se znásilněním nesouhlasí (já jsem v tomto záběru v zadním plánu, takže mě přes tři znásilňující spíše nejde vidět). Po tomto zážitku se Ulrike dostane zpátky na tvrz a běží rychle do svých komnat, aby se umyla a manžel nic nezjistil. Natáčeli jsme scénu, kdy mě manžel přistihne stát nahou ve vaně, dojde mu, že mě zneuctili (tím pádem i jeho), neudrží vztek a vrazí mi. Tady jsem se svléknout opravdu musela. Šlo o obraz tehdejší doby - oblečený muž v plné síle a zraněná žena, která je už navždy v očích svého manžela, i když ne svou vinou, nečistá.

Režiséři vyhnali štáb a zůstala jen maskérka, kameraman a zvukař. I když jsem věděla, že jde o umělecký film, cítila jsem neskutečný stud. Nebyla jsem schopná se uvolnit, natož po facce plakat. Musela jsem využít toho, co jsem měla. Stud jsem v sobě ještě znásobila, aby byl tak velký, že už se netýkal mě, ale mé postavy Ulrike a upevnila ho trochou alkoholu.

V našem divadelním kontextu je nahota na jevišti pořád ještě něčím výjimečným, co do jisté míry třeba i šokuje diváka. Například v německém divadle (viděla jsem několik představení na Pražském divadelním festivalu německého jazyka) se s nahotou pracuje mnohem uvolněněji a němečtí herci zjevně tento problém nemají.

9. Herec a divák

„Je obtížné pochopit pravý význam diváka; je u toho a není; je ignorován a je ho velmi třeba. Práce herce není nikdy pro publikum a přece je vždycky pro ně. Divák je partner, na kterého je nutno zapomenout a přece nikdy nespustit z mysli.“ (Brook 1988, 71)

Divák v divadle svými reakcemi vždy do jisté míry ovlivňuje výkon herce a rytmus celého představení. Kromě přímých reakcí diváků je ale také určující jejich počet. Není jedno zda herec hraje pro deset diváků nebo pro pět set. Energie velké masy může herce ovlivnit natolik, že nezvládne reprodukovat nazkoušené, protože mu to přijde málo a do všeho zbytečně šlape. Stalo se tak před otáčivým hledištěm v Českém Krumlově při první veřejné generálce *Draculy*. Byl veliký rozdíl hrát pro šest set padesát volných sedadel o den dříve a následně pro plné hlediště. Naštěstí šlo jen o prvotní šok a po připomínkách režiséra už se vše srovnalo zpět.

Já osobně preferuji malé scény. Dřív jsem neuměla říct proč, ale dnes si myslím, že je to kvůli intimnímu kontaktu s divákem. Jsem ráda, že Jihočeské divadlo, kde mám momentálně angažmá má kromě klasického jeviště i komorní scénu „Na půdě“. Mám teď skvělou možnost srovnání tří velikostí publika – komorní s kapacitou 100 míst, stálou scénu s počtem 250 míst a otáčivé hlediště, které pojme 650 diváků.

Rozdíl mezi divákem filmovým a divadelním je snad nejzásadnější. Filmový divák se nachází v úplně jiném čase a prostoru, než divák divadelní. Ve filmovém divákovi vzniká dojem, že nesleduje záměrně režírovanou hru, ale že „nahlíží tajnou klíčovou dírkou do skutečného světa“.¹¹ Je odtržen od výměny energií, která probíhá mezi jevištěm a hledištěm a sleduje pouze hercův obraz. Od toho se odvíjí i divákovy chování. Jelikož pro diváka nejde o jedinečný zážitek, na který by se nemohl podívat znovu, je schopný u sledování filmu jíst, pít, povídat si. V pohodlí domova může film dokonce přerušit a dokončit jeho sledování později. Chod filmu tím totiž neovlivní. Bohužel toto divákovy přesvědčení, že je odpojen od herce a tudíž nemá svým

¹¹ Je to způsobeno také tím, že divák v divadle si sedne na své sedadlo a sleduje představení ze stejného úhlu a vzdálenosti. Díky tomu nezapomíná, že sedí v hledišti a pozoruje hru. Naproti tomu pohyblivá kamera přenáší dynamiku dění přímo do divákova pohledu. Má proto pocit, že nesedí na sedadle, ale že se nachází přímo v ději. Může například vidět přímo očima postavy (hrdina je opilý – obraz je rozostřen a kýve se ze strany na stranu). Proto má větší problém udržet psychický odstup.

chováním vliv na jeho výkon, se pomalu obloukem vrací zpátky do hlediště divadla. Nejednou jsem zažila, že se diváci v divadle chovali spíš jako v kině.

10. Nervozita

Všimla jsem si, a to je zajímavé, že během natáčení nepociťuji žádnou trému (pokud nejde o natáčení nahých scén), zatímco při premiéře a reprízách ji mám. Proč?

Dospěla jsem k závěru, že nervozitu způsobuje obava ze selhání naživo před divákem. Zatímco u filmu mám možnost opravy.

Nervozita také velmi souvisí se sebevědomím. Primárně sebevědomí mám, jinak bych si ne zvolila tuto profesi, ale zároveň o sobě mám velké pochybnosti. Pochybnosti jsou na jednu stranu zdravé, jsou tvůrčí stimul, ale nesmí mě zahltit, protože mi zabraňují v práci. Je to citlivá věc, se kterou se herec musí naučit pracovat. Nesmí dopustit, aby pochybnosti zvítězily.

Každý herec si musí vytvořit soukromý manuál, jak se bránit tomu, aby mu pochybnosti zabraňovaly v práci. Mě osobně pomáhá fyzická zátěž, například si jdu zaběhat.

„Pokud vím, ještě nikdo neumřel jen proto, že něco nezahrál, jak měl.“ (Donnellan 2007, 45)

12. Spojení filmu a divadla

Kombinace obého je např. theatergraph Emila Františka Buriana. Herecká akce na jevišti je propojována s promítaným obrazem. Tento obraz pak může posouvat děj, vytvářet hereckého partnera, či působit jakkoli jinak významotvorně - dívka si během inscenace *Procitnutí jara* koupe nohy na jevišti a za ní na plátně je promítán detail jejích očí.

Na tento postup navázal Burianův žák Alfréd Radok, který společně se scénografem Josefem Svobodou uvedl na světové výstavě Expo 58 v Bruselu multimediální divadlo *Laternu magiku*, konkrétně představení *Non stop revue*. V rozhovoru z onoho roku tvrdí: „Z divadla jsem si přinesl pro film metodiku práce s hercem. A film mě naučil dynamičtějšímu myšlení. Ukázal mi, co je to zkratka a jak je možno využít času a prostoru.“ (Suchý 2008: 17)

Alfréd Radok nebyl zdaleka první, kdo pracoval s kombinací filmu a divadla. Měl své slavné předchůdce, ke kterým se také hrdě hlásil, ale unikátní je, že dovedl postupy svých předchůdců k dokonalosti nejen díky svému talentu, ale i díky vývoji audiovizuální techniky. Zde příkládám část svědectví jednoho z návštěvníků Expa 58: „...a hezká slečna vítá návštěvníky. Ale co to? Vždyť je tu ještě jednou, dvakrát dohromady také třikrát: nalevo, napravo, uprostřed. A ty tři Ireny – všechny navlas stejné – se mezi sebou baví, oslovují diváky – ta vpravo anglicky – ta vlevo německy, jen ta opravdická mluví francouzsky. Opravdická? Ano – protože dvě Ireny jsou živým obrazem, kterým nás klame „laterna magika“ - filmový promítací stroj.“ (Suchý 2008: 11)

Nejblíže jsem měla k propojení divadla a filmu v inscenaci *Squat*, ve které jsem hrála v Coolturu v Ostravě. Experimentovali jsme s přenesením sitcomu na divadlo. Sitcom je ohledně využívání hereckých prostředků oproti dalším televizním či filmovým žánrům velmi výrazný, a tak nám přišlo reálné, že by se to mohlo povést. Inscenace se skládala z pěti dvacetiminutových dílů, což je klasická stopáž sitcomu. Před každým dílem bylo místo úvodní znělky promítáno na plátno nad scénou krátké video, kdy vždy jedna z postav neúspěšně žádá o práci. Postava poté na jeviště přišla přímo z onoho pohovoru.

Videa jsme natáčeli zhruba v půlce zkoušení a pro mě to bylo velmi nepříjemné.

Postavu Božidary už jsem měla totiž nějakým způsobem uchopenou, ale na jevišti, které navíc nepatřilo mezi nejmenší. Nevěděla jsem jak ji hrát před kamerou. Gesta, chování, prostě celkový výraz postavy byl na kameru přehnaný. Pokusila jsem se tedy ubrat vnějších výrazových prostředků a ušetřenou energii investovat do vnitřního napětí, ze kterého se tím pádem stalo přepětí. Dle mého hodnocení se to vůbec nepovedlo. Působilo to až komicky, tělo mi uvadlo a v obličeji se objevila křeč. Ve srovnání s Božidarou, kterou viděl divák naživo na jevišti a na videu asi uprostřed hry, šlo o docela jinou postavu. Naštěstí šlo o experiment a toto pojetí se dalo vyložit jako záměr a to tak, že Božidara se takto chová, kvůli stresu z žádání o práci. Režisér mi k tomu neřekl nic.

Moc ráda bych si kombinaci divadla a filmu vyzkoušela znovu. Mám mnohem více zkušeností než tehdy, umím lépe pracovat se svým tělem a vyhnout se přílišnému investování energie do zbytečností.

13. Závěr

Do budoucna bych se chtěla dál věnovat oběma oborům. Když bych si ale musela vybrat, která práce je pro mě přitažlivější, jestli divadelní nebo filmová, je to momentálně divadlo, zejména pro tu okamžitou existenci v místě a čase a propojení s partnerem a s divákem. Možná je to ale tím, že jsem dosud žádnou zásadnější filmovou práci nezažila.

Jde také o proces zkoušení na divadle, který je pro mě velice důležitý, protože mě vždycky obohatí osobně i profesně.

Stojím na začátku profesní cesty a dospěla jsem k poznání, že to je proces, který asi nikdy nebude ukončen. Vyžaduje nepřetržitou práci sama na sobě. Zatím věřím tomu, že to dokážu.

Tato profese je výjimečná a specifická. Je velký dar moci ji vykonávat, takže stojí za všechna ta úskalí to vydržet. Ne každému je dáno mít takhle zajímavé povolání.

Krásně to pro mě zformuloval Zdeněk Štěpánek. *„Děláme umění a umění dělá nás. Naše duše se stává zrcadlem naší práce a naše práce zrcadlem naší duše.“* (Rutte; Štěch 1944, 48)

14. Seznam použité literatury

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988. 232 s. ISBN 402-22-855

ČECHOV, Michail. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav, 1996. 134 s. ISBN 80-7008-054-X

ČERMÁKOVÁ, Dana. *Viktor Preiss*. Praha: Imagination of people, 2016. 200+32 s. ISBN 978-80-87685-47-1

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, s.r.o., 2007. 247 s. ISBN 978-80-903842-1-7

FORMÁČKOVÁ, Marie. *Jan Třiska: Pohádka o Honzovi*. Praha: Euromedia Group, a.s. - Ikar, 2017. 144+8 s. ISBN 978-80-249-3517-1

GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kaligram, spol. s. r. o., 1999. 208 s. ISBN 80-7149-276-0

KREJČA, Otomar. *Divadlo jsou herci*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011. 161 s. ISBN 978-80-7331-215-2

KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*. Praha: Nakladatelství AMU, 2015. 282 s. ISBN 978-80-7331-343-2

LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1978. 156 s. ISBN 1455978

LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: Monology o herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n.p., 1985. 245 s. ISBN 14-255-85

PEASE, Allan. *Řeč těla*. Praha: Portál, s.r.o., 2001. 137 s. ISBN 80-7178-582-2

RICHARD, Pierre. *Jako ryba bez vody*. Praha: Mladá fronta a.s., 2012. 136+16 s. ISBN 978-80-204-2412-9

RUTTE, Miroslav; ŠTĚCH, Josef. *Filmové herectví*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1944. 112 s.

SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně: Od divadla k filmu*. Praha: Nakladatelství KANT, 2013. 229 s. ISBN 978-80-7437-116-5

SUCHÝ, Ondřej; VLASTNÍK, Jiří. *Magická Laterna a kamera pana Wericha*. Praha: Brána a. s., 2008. 144 s. ISBN 978-80-7243-364-3

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Nakladatelství KANT, 2014. 318 s. ISBN 978-80-7437-141-7